

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российский государственный институт сценических искусств»

На правах рукописи

Усаченко Наталья Алексеевна

**Французские театральные словари XVIII века
и предпосылки формирования науки о театре**

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
Доктор искусствоведения
Некрасова Инна Анатольевна

Санкт-Петербург - 2019

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Словари как особый жанр теоретической литературы. Предшественники специальных театральных словарей	32
1.1. Особенности словарного жанра.....	32
1.2. Современная система театральных понятий	36
1.3. Развитие мысли о театре в XVI-XVII вв	44
1.4. Театральная мысль и историография французского театра в XVIII веке.....	51
1.5. Предшественники театральных словарей XVIII века. История театра в словарях XVI – XVII вв.....	56
1.6. Предшественники французских театральных словарей – перечни пьес и драматургов, издававшиеся в XVI - XVII вв.	69
Глава 2. Эволюция историко-биографической информации в специальных театральных словарях XVIII в.	80
2.1. «Библиотека театров» (1733) – первый французский театральный словарь.....	80
2.2. «Театральные таблицы» (1752-1758) Шарля де Фьё де Муи	91
2.3. «Карманный Словарь парижских театров» Антуана де Лериса (1754, 1763)	96
2.4. «Словарь парижских театров» Франсуа и Клода Парфе (1756, 1763)	102
2.5. «Театральные анекдоты» Ж.М.Б. Клемана и Ж. де Лапорта (1776)	108
2.6. «Драматический словарь» Ж. де Лапорта и С.-Р. Н. де Шамфора (1776)	126
Глава 3. Специальная лексика в «Драматическом словаре» Шамфора и Лапорта и предпосылки создания театральной терминологической системы.....	135
3.1. Французская театральная лексика XVIII в. в толковых словарях общего типа.....	135
3.2. Терминология в «Драматическом словаре» Шамфора и Лапорта	142
3.3. Театральные понятия в «Драматическом словаре» и предпосылки создания театральной терминологической системы.....	159
3.3.1. Содержание словарных статей «Драматического словаря» и признаки терминологической лексики	161
3.3.2. Системность лексики «Драматического словаря»	167
3.3.3. Значение «Драматического словаря» для развития знания о театре	172
Заключение	176
Приложения	186
Список использованной литературы.....	198

Введение

Восемнадцатый век в Европе, получивший особое наименование века Просвещения, стал той эпохой, когда развитие науки и творчества связывалось с развитием общества, с построением лучшего мира. «Искусство и наука легли в основу просветительского credo и теснейшим образом сплелись с контекстом культуры. Разум получил возможность действовать: он мог ... двигать вперед процесс познания и созидания»¹.

Центром просветительской мысли, опиравшейся на концепции английской философии конца XVII – начала XVIII в., к середине столетия стала Франция. Ее искусство, в первую очередь – театральное, оказало огромное влияние на художественный процесс в Европе и в России.

Одной из своих главных задач просветители – ученые, философы, литераторы – считали распространение знаний и прогресс общества. Во Франции XVIII в. театр стал социально значимым институтом, следовательно, перенесение философских идей на сцену, по словам русского историка XIX в. И.И. Иванова, «являлось делом совершенно естественным и в высшей степени выгодным для философии... О чем раньше принято было говорить только в книгах, ... теперь все это очутилось на сцене»².

Принципиально новым в это время является синхронное развитие сценической практики и театрально-теоретической мысли. Именно тогда театральное знание начинает играть существенную роль в театральном процессе. Великие мыслители эпохи Просвещения, авторы трудов по различным областям знаний Д. Дидро и Г. Э. Лессинг, а также многие другие

¹ Ферроне В., Рош Д. Исторический мир Просвещения как культурная система // Мир Просвещения. Исторический словарь. М., 2003. С. 582.

² Иванов И.И. Политическая роль театра в связи с философией XVIII-го века. М., 1895. С. 184-185.

ученые посвящали свои труды не только теории, но и практике сцены, существенно обогащая само понятие знания о театре.

Так, «театральная мысль XVIII в. упорно работала над разрешением проблемы природы актерского творчества, ориентируясь на современную ей психологию и эстетику, в свою очередь питавшихся основными течениями философской мысли. Каков должен быть эффект актерской игры и какими путями должен идти актер к созданию правдивого и убедительного сценического образа – эти проблемы составляют существо всех высказываний об актере, которые мы встречаем в многочисленных сочинениях XVIII в...»³. Данный процесс был характерен для многих стран Европы, но наиболее интенсивно театральная мысль развивалась во Франции.

В эпоху Просвещения во Франции было опубликовано большое количество трудов о театре, многие из которых опирались на историко-теоретические накопления предыдущих веков. Но совершенно новым жанром литературы о театре во Франции XVIII в., теснейшим образом связанным с общим развитием просветительской мысли, оказались специальные театральные словари. Их изучению и посвящена настоящая работа.

Восемнадцатое столетие вообще стало периодом необычайного расцвета словарей и энциклопедий, причиной чего можно назвать соответствие потребностей эпохи Просвещения и возможностей словарного жанра. Мысль эпохи Просвещения, как показывает современный исследователь философии науки А.П. Огурцов, «ориентирована на изучение порядка, системы простых объектов (тел, идей, знаков), стремится представить как можно полнее их номенклатуру»⁴. Словари позволяют осуществить презентацию подобных простых объектов наилучшим образом: автор не ограничен количеством словарных статей, стало быть, он может описать столько разных фактов и понятий, сколько считает нужным. У него есть возможность анализировать

³ Державин К.Н. Дени Дидро. Искусство актера и театральная мысль XVIII века // Вокруг «Парадокса...». М., 2011. С. 100.

⁴ Огурцов А.П. Философия науки эпохи Просвещения. М., 1993. С. 38.

разнородные явления, не стремясь непременно их объединить в логическую последовательность в отличие от теоретических трактатов, где каждый раздел обязательно является одной из частей целого. В словаре, описывающем знание о театре, значительно легче объединить факты истории драмы как рода литературы и факты истории спектаклей. Подобное объединение различных аспектов театрального искусства в одном издании явилось безусловной новацией мысли о театре эпохи Просвещения.

Доказательством востребованности такого способа изучения и систематизации знания о театре, стал сам факт, что во Франции на протяжении XVIII в., с 1733 по 1776 г., было опубликовано шесть театральных словарей, каждый из которых был оригинален и представлял собой отдельный этап в развитии театрального знания своего времени, а их составители являлись авторитетными литераторами и знатоками театра. (На самом деле словарей было больше, так как почти все они переиздавались с существенными изменениями и дополнениями.)

Приведем список французских театральных словарей XVIII в., рассматриваемых в диссертации, в хронологическом порядке (включая переиздания):

1733 г. – Анонимная «Библиотека театров» (*Bibliothèque des théâtres*. Paris: L.F. Prault, 1733); 369 с., формат in-8.

1752-1758 гг. – Ш. де Фьё де Муи. «Театральные таблицы» (*Mouhy Ch. de F. Tablettes dramatiques contenant l'abrégé de l'histoire du théâtre françois, l'établissement des théâtres à Paris*. Paris : Jorry, 1752); — 88 с., формат in-8.

1754 г. – А. де Лерис. «Карманный словарь театров» (*Leris A. de. Dictionnaire portatif des théâtres*. Paris: C.A. Jombert, 1754); 557 с., формат in-12.

1763 г. – А. де Лерис. «Исторический и литературный карманный словарь театров». 2-е изд. (*Leris A. de. Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*. Paris: C.A. Jombert, 1763); 730 с., формат in-8.

1756 г. – К. Парфе, Ф. Парфе. «Словарь парижских театров» (*Parfaict C., Parfaict F. Dictionnaire des théâtres de Paris: in 7 vol. Paris: Lambert, 1756*); всего около 3500 страниц, формат in-12.

1767 г. – К. Парфе, Ф. Парфе. «Словарь парижских театров». 2-е изд. (*Parfaict C., Parfaict F. Dictionnaire des théâtres de Paris: in 7 vol. Paris: Rozet, 1767*); формат in-12.

1775 г. – Ж.М.Б. Клеман, Ж. де Лапорт. «Театральные анекдоты» (*Clément J.M.B., La Porte J., de. Anecdotes Dramatiques: in 3 vol. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1775*); всего около 1700 1630 страниц, формат in-8.

1776 г. – Ж. де Лапорт, С.-Р.Н. Шамфор. «Драматический словарь». (*La Porte J. de, Chamfort S.-R.N. Dictionnaire dramatique: in 3 vol. Paris: Lacombe, 1776*); всего около 1650 страниц, формат in-8.

1778 г. – Ж. де Лапорт, С.-Р.Н. Шамфор. «Драматический словарь». 2-е изд. (*La Porte J. de, Chamfort S.-R.N. Dictionnaire dramatique: in 3 vol. Paris: Lacombe, 1778*); формат in-8.

Во Франции в эту эпоху публиковались и другие словари об искусстве. В 1701 г. вышло первое издание «Музыкального словаря» С. де Броссара⁵. В 1727 г. П. Шомпре опубликовал «Краткий словарь мифологии для образованных поэтов и для лучшего понимания картин и статуй, чьи сюжеты взяты из мифов»⁶ (предназначенный для знакомства с персонажами античной мифологии). В 1755 г. был опубликован «Словарь архитектуры и искусств, с нею связанных»⁷. В 1787 г. появился словарь Ш. Компана, посвященный

⁵ *Brossard S. Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes les sortes de musiques, et particulièrement dans l'Italienne. Paris, 1701.*

Себастьян де Броссар (1655-1730) – французский композитор, лексикограф, библиограф.

⁶ *Chompré P. Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des poètes, et la connaissance des tableaux et des statues, dont les sujets sont tirés de la fable. Paris, 1727.*

Пьер Шомпре (1698-1760) – французский лексикограф, редактор, педагог.

⁷ *D'Aviler A.-Ch. Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique, et des arts qui en dépendent. Paris, 1755.*

Огюстен-Шарль д'Авиле (1653-1701) – французский архитектор, писатель. Первое издание его труда появилось еще в 1691 г. под названием «Объяснение терминов».

танцу⁸. В 1790 г. он (единственный из названных здесь французских словарей) был переведен на русский язык и издан под названием «Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам».

Театральные словари приобрели популярность (о чем свидетельствуют их переиздания) и были доступны литературной и театральной аудитории не только во Франции. Оригинальные издания XVIII в. хранятся в собраниях крупнейших российских библиотек. Прекрасно известный в российском театроведении «Драмматический словарь» 1787 г.⁹ был создан под влиянием французских изданий, в Предуведомлении к нему автор прямо называет «Театральные анекдоты» Ж.М.Б. Клемана и Ж. де Лапорта тем трудом, который лег в основу русского словаря¹⁰.

Несмотря на то, что французский театр и театральная мысль Просвещения, как и эпоха в целом, всесторонне изучены российской наукой, театральные словари XVIII в. до сих пор остаются практически вне сферы внимания отечественных театроведов. Ни один из словарей не переводился на русский язык, а ссылки на них носят спорадический характер¹¹. Французские

⁸ *Compan Ch.* Dictionnaire de danse: contenant l'histoire, les règles & les principes de cet art, avec des réflexions critiques, & des anecdotes curieuses concernant la danse ancienne & moderne; le tout tiré des meilleurs auteurs qui ont écrit sur cet art. Paris, 1787.

Шарль Компан (ок. 1740-?) – французский литератор.

⁹ Драмматический словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов, с обозначением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены в театрах, и где, и в которое время напечатаны. М., 1787.

¹⁰ Там же. Без указ. страниц. Подробнее о связях между французскими театральными словарями и «Драмматическим словарем» см.: *Усаченко Н.А.* Французские источники «Драмматического словаря» (1787) // Французские чтения 26-31 марта 2012 г., СПбГУ: Материалы XLI Международной филологической конференции. СПб., 2012. С. 76-80.

¹¹ Из редких работ, в которых использованы материалы словарей, см. диссертацию А.В. Сахновской-Панкеевой (*Сахновская-Панкеева А.В.* Французский ярмарочный театр первой половины XVIII века: Ален-Рене Лесаж, Алексис Пирон, Шарль-Франсуа Панар: дисс... канд. искусствоведения: 17.00.01. СПб., 1999); статью: *Пахсарьян Н.Т.* Эволюция понятия правдоподобия во французской литературе от Возрождения к Просвещению // Дживелеговские чтения. Ереван, 2009. Вып. 1, ч. 2. С. 4-11.

историки театра, напротив, часто обращаются к театральным словарям XVIII в., однако в большинстве случаев расценивают их лишь как источники фактических данных о театральном процессе эпохи Просвещения.

В настоящей работе делается попытка доказать, что ценность театральных словарей этим не исчерпывается, что их можно рассматривать в связи с процессом накопления и утверждения театрального знания – как исторического, так и теоретического, включающего в себя формирование театральной терминологии. Такой подход определяет *научную новизну* предпринятого исследования.

Изучаемые словари создавались на основе исторических трудов, периодических изданий того времени, других литературных источников, а также наблюдений за театральным процессом, и уже поэтому не могли не быть тесно связаны с научной и литературной жизнью эпохи Просвещения, равно как и с живой театральной практикой. Существование этих связей как бесспорное новшество вполне осознавалось составителями словарей, учеными и знатоками театра, ставившими перед собой серьезные задачи.

«Знаменитые люди, обогатив французскую сцену своими шедеврами, снискав одобрение всех цивилизованных народов, раскрыли тайны своего искусства, создали правила и тем самым в некотором роде посвятили публику в секреты своего гения... Но поскольку эти правила рассредоточены по произведениям разных авторов, потребовалось бы много времени и забот, чтобы их объединить... Именно этот труд издатели Словаря решили облегчить читателю. Они дают здесь *теорию и практику театра* [выделено мной. – Н. У.], собрав все, что интересно знать о драме, о новейших размышлениях по поводу разных частей театрального искусства...»¹² – так описывают задачи «Драматического словаря» 1776 г. его авторы Ж. де Лапорт и С.-Р. Н. Шамфор.

Те задачи, которые ставили перед собой авторы французских театральных словарей XVIII в., а также способы их разрешения являются предметом

¹² La Porte, J. de, Chamfort, S.-R.N. Dictionnaire dramatique... [P. II-III.]

рассмотрения в настоящем исследовании, в частности, с точки зрения складывания современной парадигмы науки о театре.

Парадигма науки – понятие, предложенное американским ученым Т. Куном в фундаментальном труде «Структура научных революций», впервые опубликованном в 1962 г.¹³ Парадигмы, пишет Т. Кун, «являются источником методов, проблемных ситуаций и стандартов решения, принятых неким развитым научным сообществом в данное время»¹⁴. Обратившись к театроведению как к совокупности современных знаний о театре, мы видим, что в его парадигму, так же, как и в парадигму других областей искусствоведения, в настоящее время входят теория, история и художественная критика, что оно обладает бесспорными признаками научности.

Французские театральные словари XVIII в. дали начало плодотворной традиции, которая продолжилась в разных странах, в том числе и в России, в XIX-XX вв. и не прекращается и в наши дни. Анализируя современные театральные словари, какими бы разными они ни были¹⁵, можно увидеть некоторое единство понимания того, что относится к театру, и тех методов, которыми его надо исследовать. Содержание словарных статей включает в себя исторические и биографические сведения: историю театров и спектаклей, информацию о драматургах, актерах, режиссерах, и теоретические: описание театральных систем, размышления о понятиях театрального искусства, толкование этих понятий.

То есть мы можем утверждать, что в театральных словарях XX-XXI вв. находит свое отражение научная парадигма современного театроведения – совокупность исторического и теоретического подходов.

Как известно, знание о театре стало научным относительно недавно. Становление театроведческой науки относится к началу XX в. и связывается в

¹³ Этот труд выдержал на русском языке несколько переизданий, последнее – 2015 г.

¹⁴ Кун Т. Структура научных революций. М., 2015. С. 163.

¹⁵ См., например: *Corvin M. Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*. Paris, 1991; *Perron A. Dictionnaire de la langue du théâtre*. Paris, 2002; *Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / Пер. с итал. М., 2010.*

первую очередь с именами М. Германа, А. А. Гвоздева, Вс. Э. Мейерхольда. Немецкий литературовед и театровед Макс Герман (1865-1942) опубликовал в 1914 г. фундаментальный труд «Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса». Размышляя о путях формирования новой науки, Герман прежде всего провел границу между драмой и театром, утверждая, что историк театра должен заниматься не историей драматургии, а историей сценического искусства¹⁶, и сформулировал, что именно должно стать предметом новой науки: «Главнейшие области, которые мы должны осветить, следующие: театральная публика, сцена с ее различными устройствами, актерское искусство и, наконец, художественное руководство представлениями¹⁷.

Через десять лет после выхода монографии М. Германа, в 1924 г. А.А. Гвоздев, историк, театальный критик, воспринявший и развивавший идеи М. Германа, так писал о предмете зарождающейся науки: «Отдельный творческий акт этого искусства – это спектакль, цельное, в самом себе завершенное, театральное представление. Совокупность этих творческих актов, т. е. театральных представлений, и является материалом, подлежащим исследованию историка театра»¹⁸.

На сегодняшний день установлено, что «именно и только спектакль является полноправным и суверенным “носителем” теоретических свойств театра»¹⁹. Можно считать общепризнанным, что предмет театроведения – это театр во всех его проявлениях: драма, актерское искусство, режиссура, искусство сценографии, театр как специфическое производство, как социальный институт. К теоретическому знанию о театре относятся анализ драмы и теория драмы, теория театрального искусства.

¹⁶ Герман М. Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса / Пер. с нем. СПб., 2017. С. 28-34.

¹⁷ Там же. С. 29.

¹⁸ Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы. 2-е изд. М., 2012. С. 11.

¹⁹ Барбой Ю.М. Театрально-теоретическое знание // Введение в театроведение. СПб., 2011. С. 127.

Неотъемлемой частью развития театроведения, как и любой науки, является развитие терминологического аппарата.

Историческое направление включает в себя изучение театрального репертуара, актерского творчества, сценического оформления спектакля, режиссуры; развиваются новые разделы историко-театрального знания, такие как история театрального дела или историческая социология.

Понимая театроведение как науку, специалисты выделяют в нем некоторые черты, характерные для науки в целом:

«Наука – сфера исследовательской деятельности, направленной на открытие нового объективного, рационально обоснованного, схематизированного и систематизированного знания;

– это знание открывает не отдельные факты, их совокупности, а закономерности мира, а потому, не ограничиваясь описаниями и эмпирическими обобщениями, выходит на уровень теории;

– наука предполагает использование специальных мыслительных операций, особого языка и выработку научного метода как условия адекватного постижения и воспроизведения исследуемого объекта»²⁰.

Предпосылки формирования собственно театроведческой научной парадигмы складывались в разных странах в течение долгого времени. Постепенно вырабатывались его предметная определенность, проблемность, системность и особый язык. Если развитию первых двух характеристик научного знания – предметной определенности и проблемности на разных этапах их существования – посвящено неисчислимое количество исследований, то эволюция системности и специального языка науки в настоящее время изучены недостаточно, лишь обозначены самые основные этапы их развития. Так, общепризнано, что Аристотелем были обозначены основные понятия драматического искусства – действие и катарсис, предложены критерии деления искусства по родам и жанрам, что положило начало формированию

²⁰ Праздников Г.А. Театроведение и наука // Введение в театроведение. С.15-16.

мысли о театре. Позднее, в эпоху Возрождения и в XVII столетии складывалось главным образом понимание драмы как рода литературы, а сценическое творчество мыслилось подчиненным ей.

Важнейшим этапом в формировании науки о театре стало возникновение в XVIII в. искусствоведения как особой области знания. Тогда «наряду с осмыслением театрального процесса актерами и драматургами, наряду с суждениями просвещенных зрителей... искусствоведение как наука уже предлагает осмысленную систему суждений, выдвигает те или иные универсальные критерии при оценке произведения искусства»²¹. Сами эти критерии, роль Д. Дидро в их разработке также много раз анализировались в научной литературе. Однако такой важный аспект истории театроведения, как эволюция методологии исследования, то, какие формы и методы изучения театра использовались в каждую эпоху, остается малоизученным.

В частности, на определенном этапе развития науки одной из важных форм приращения научного знания становится накопление и классификация объектов. Английский философ Ф. Бэкон (1561-1626), в соответствии с принципами эмпиризма, выдвинул идею о важности таблиц и классификаций, которые являются инструментами индуктивного метода познания природы²².

Идею классификации в XVIII в. воплотили словари и энциклопедии; словарь стал своеобразной вершиной исследовательской пирамиды, компендиумом всех имеющихся на данный момент знаний.

В основе настоящего исследования лежит следующая **гипотеза**. Специальные словари в области искусства возникают тогда, когда появляется потребность в систематизации художественного опыта. Следовательно, первые театральные словари появляются именно в эпоху Просвещения в связи с тем, что, с одной стороны, к этому времени назревает необходимость в научном

²¹ Максимов В.И. Из истории теории театра и науки о театре. СПб., 2014. С. 29.

²² Рассел Б. История западной философии. Ростов н/Д., 1998. С. 617.

осмыслении накопленной информации, а с другой – систематизация и классификация становятся важнейшим методом осмысления действительности.

Следовательно, изучение специальных словарей XVIII в. позволит конкретизировать картину становления научного знания о театре.

Объект исследования – французский театр и театральная мысль эпохи Просвещения.

Предмет исследования – французские специальные театральные словари XVIII в.

Под термином «словарь» понимается «собрание слов, обычно в алфавитном порядке, устойчивых выражений с пояснениями, толкованиями...»²³. В настоящей работе термином «словарь» будут обозначаться все труды, имеющие в основе алфавитный порядок, независимо от заголовка: собственно «Словари», «Библиотеки», «Энциклопедии» и другие издания. Специальный словарь – «вид справочника, в котором собраны и объясняются термины, номены, профессионализмы и другая специальная лексика»²⁴.

Цель исследования – определить значение французских специальных театральных словарей XVIII в. в процессе формирования историко-биографического и теоретического знания о театре.

Задачи исследования:

- выявить источники французских специальных театральных словарей и рассмотреть историю их возникновения в XVI – начале XVIII в.;
- изучить функции специальных театральных словарей в научном и художественном процессе эпохи Просвещения;
- определить специфику каждого из изучаемых словарей и его значение для определенного этапа развития французского театра XVIII в.;

²³ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. М., 1996. С. 719.

²⁴ Российский гуманитарный энциклопедический словарь: в 3 т. М., 2002. Т. 3. С. 620.

– рассмотреть эволюцию историко-биографической информации в словарях XVII-XVIII вв. с точки зрения формирования театроведческой парадигмы;

– проанализировать пути становления специальной лексики и изменения ее презентации в театральных словарях и в толковых словарях общего типа на протяжении XVIII в.;

– выявить те элементы словарных статей, которые свидетельствуют о формировании научного подхода к описанию театральных терминов и понятий.

При изучении словарей мы будем учитывать важный тезис источниковедения истории театра: «Сведения, содержащиеся в общих и отраслевых энциклопедиях, биографических и биобиблиографических словарях, общих и персональных библиографических указателях, летописях жизни и творчества деятелей театра, дают возможность не только представить в общем виде контуры того или иного театрального явления, но и оценить степень его изученности, наметить пути дальнейших поисков источников...»²⁵.

Актуальность исследования. Французские театральные словари XVIII в., имевшие большое значение не только для своей эпохи, но и для последующих, практически не изучены российским театроведением. В статье о театральных энциклопедиях и словарях, помещенной в таком значительном труде, как «Театральная энциклопедия»²⁶, указано только два французских театральных словаря из шести – «Карманный словарь...» А. де Лериса и «Драматический словарь» Ж. де Лапорта и С.-Р.Н. Шамфора. Ни в обобщающих исследованиях отечественных ученых, ни в учебных пособиях не определялось значение этих словарей для истории театра. Анализ содержания и структуры театральных словарей эпохи Просвещения позволяет восполнить существенные пробелы в истории становления и развития историко-

²⁵ Кулиш А.П., Чепуров А.А. Источниковедение и реконструкция спектакля // Введение в театроведение. С. 113.

²⁶ Шнеер А. Энциклопедии театральные (словари театральные) // Театральная энциклопедия: в 5 т. М., 1967. Т. 5. Стлб. 993-994.

театрального знания, углубить представления о предпосылках формирования науки о театре. Кроме того, обращение к материалам словарей предоставляет новые возможности для изучения театральной терминологии, что является весьма **актуальным** аспектом современного российского театроведения.

Положения, выносимые на защиту.

- Французские специальные театральные словари выражают потребность эпохи Просвещения в накоплении и систематизации больших объемов информации, относящейся к театральному искусству.

– Содержание статей театральных словарей демонстрирует эволюцию театрального процесса и мысли о театре на протяжении всего XVIII в.: с изменением представлений о важности различных элементов биографии театральных деятелей меняется и отбор фактов для словарей.

– театральная лексика постепенно закрепляется в словарях на протяжении всего XVIII в. Использование словарных помет и ссылок способствует формированию и расширению тематических полей в главном понятийном поле «театр».

– Построение словарных статей, описывающих театральную лексику, эволюционирует на протяжении XVIII в. от описания элементов конкретных спектаклей к дефинициям театральных понятий.

Практическая значимость диссертации. Результаты исследования могут быть использованы при подготовке курсов лекций по истории зарубежного театра в театральных и художественных вузах, по источниковедению истории театра, специальных курсов по различным проблемам искусства эпохи Просвещения, а также при дальнейшем изучении истории науки о театре и театральной терминологии.

Материал исследования составили в первую очередь шесть специальных театральных словарей, изданных во Франции в XVIII в., с 1733 по 1776 г. (перечисленные выше на с. 5-6). Кроме того, важным источником, в котором отразился процесс систематизации специальной лексики, является

знаменитая «Энциклопедия, или универсальный Словарь наук, искусств и ремесел» под ред. Д. Дидро и Ж. Л. д'Аламбера²⁷.

Другие художественные словари эпохи – «Музыкальный словарь» С. де Броссара, «Словарь танца» Ш. Компана привлекались как дополнительные источники для прояснения общих тенденций в развитии специальной терминологии.

Поскольку диссертация посвящена французской театральной традиции, за ее рамками оставлены театральные справочники и близкие к ним издания, появившиеся в ту же эпоху в других странах (например, организованный по принципу словаря труд итальянского историка Ф. Бартоли «Исторические заметки об итальянских актерах...» 1782 г.²⁸), так как их изучение потребовало бы чрезмерного расширения работы. Русский «Драмматический словарь» затронут только в связи с необходимостью продемонстрировать влияние французских изданий на российскую театральную мысль.

При изучении общей традиции составления словарей рассматривались различные справочные издания XVI-XVIII вв., в том числе алфавитные перечни имен и наименований драматических произведений. Для анализа специальной лексики потребовались данные толковых и этимологических словарей XVI-XVIII вв., начиная с первого издания словаря Французской академии (1694 г.).

Дополнительными источниками, зафиксировавшими современное состояние специальной театральной лексики как этап развития терминологической системы, стали театральные словари XX-XXI вв.: французский «Словарь театра» П. Пависа (первое издание – 1987 г.), а также российское издание «Театральные термины и понятия. Материалы к словарю»,

²⁷ Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: in 35 vol. Paris, 1751-1780.

²⁸ Bartoli F. Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a giorni presenti. Padova, 1782; см. современное дополненное издание: Bartoli F. Notizie istoriche de' comici italiani / A cura di G. Sparacello. URL: <https://docplayer.it/21953036-Notizie-istoriche-foglio-de-comici-italiani-notizie-istoriche-de-comici-piu-rinomati-italiani-francesco-bartoli-precedute-dal.html> (Дата обращения 10.09.2019)

первые три выпуска которого вышли в издательстве РИИИ в 2005, 2010 и 2015 гг.

Кроме того, материалом исследования являются трактаты XVI-XVIII вв. по истории театра, среди которых «Французский театр» С. Шаппюзо (1674 г.), «Жизнь Мольера» Ж. Л. Галлуа де Гримаре (1705 г.), многотомная «Всеобщая история французского театра от истоков до настоящего времени» братьев Парфе (1734-1749); другие исторические труды, ставшие источниками словарей, в частности, «История Французской академии» П. Пелиссона и П.Ж.Т. д'Оливе (1729 г.), а также периодические издания эпохи, прежде всего, журнал «Меркюр Галан».

Методология исследования.

Поставленные задачи определили методы исследования: применялся классический культурно-исторический метод и принципы анализа театрального явления, выработанные ленинградской – петербургской школой театроведения. Кроме того, изучение театральной терминологии в словарях потребовало обращения к методам таких отраслей филологии, как лексикология и лексикография: использовались методы лексико-семантического анализа и сопоставительный диахронический анализ терминологических единиц.

Теоретическая база исследования – труды российских исследователей XX–XXI вв. в области теории и истории театра, а также истории культуры: А.А. Аникста, Ю.М. Барбоя, В.Н. Всеволодского-Гернгросса, Л.И. Гительмана, К.Н. Державина, Ю.И. Кагарлицкого, Ю.М. Лотмана, В.И. Максимова, С.С. Мокульского, М.М. Молодцовой, И.А. Некрасовой, Н.В. Песочинского, Г.А. Праздникова и других; труды зарубежных исследователей истории театра: А. Кудрез, С. Маршан, П. Пависа, М. де Ружмон, Д. Тротта, А. Юберсфельд и других.

При изучении вопросов развития и систематизации научного знания потребовалось обращение к трудам российских и зарубежных философов и историков науки: В.В. Степина, А.П. Огурцова, К. Поппера, Т. Куна, Р.

Дарнтон, Р. Йео, У. Эко. Проблемы развития театральной терминологии рассматривались с опорой на работы С.В. Гринева-Гриневича, В.М. Лейчика, Е.С. Калмановского, А.В. Сергеева, М. Корвена, П. Пависа.

Литература вопроса.

В целом объем исследований, посвященных французскому Просвещению, чрезвычайно велик – и в России, и в странах Запада. Эволюцию воззрений отечественных ученых на эпоху позволяют оценить коллективные монографии, где рассматриваются основные векторы развития общества XVIII в.: «История Франции», выпущенная в советское время, под редакцией А.З. Манфреда²⁹ и современная «Всемирная История»³⁰, а также труды И.И. Иванова³¹, В.П. Волгина³², Х.Н. Момджяна³³; Н.Т. Пахсарьян³⁴, А.П. Огурцова³⁵ и других, посвященные фундаментальным проблемам культуры, искусства и науки.

В европейской научной литературе конца XX – XXI вв. общая оценка Просвещения представлена в исследованиях Э. Кассирера³⁶, Д. Роша³⁷, П. Шоню³⁸, А. Дюпрона³⁹; широкую картину современного знания об эпохе дают словари «Мир Просвещения», созданный коллективом европейских ученых⁴⁰ и «Европейский словарь эпохи Просвещения»⁴¹.

Исследования по истории французского театра XVII-XVIII вв. представлены трудами таких российских ученых XX – начала XXI в., как В.Н.

²⁹ История Франции: в 3 т. М., 1972-1973.

³⁰ Всемирная история: в 6 т. М., 2013. Т. 4. Мир в XVIII веке.

³¹ Иванов И.И. Политическая роль театра в связи с философией XVIII-го века. М., 1895.

³² Волгин В.П. Развитие общественной мысли во Франции в XVIII веке. М., 1977.

³³ Момджян Х.Н. Французское Просвещение XVIII века. М., 1983.

³⁴ Пахсарьян Н.Т. Просвещение как тип культуры // Культура, искусство, образование. М., 1996. С. 3-5; XVIII век: топосы и пейзажи / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. СПб., 2014; XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. СПб., 2016.

³⁵ Огурцов А.П. Философия науки эпохи Просвещения. М., 1993.

³⁶ Кассирер Э. Философия Просвещения / Пер. с нем. М., 2004.

³⁷ Roche D. La France des Lumières. Paris, 1993.

³⁸ Шоню П. Цивилизация Просвещения / Пер. с франц. Екатеринбург; М., 2008.

³⁹ Dupront A. Qu'est-ce que les Lumières? Paris, 1996.

⁴⁰ Мир Просвещения. Исторический словарь / Пер. с итал. М., 2003.

⁴¹ Dictionnaire européen des Lumières. Paris, 1997.

Всеволодский-Гернгросс⁴², А. К. Дживелегов⁴³, С.С. Мокульский⁴⁴, Ю.И. Кагарлицкий⁴⁵, Н.В. Минц⁴⁶; различным жанрам и направлениям посвящены работы Е.А. Дунаевой⁴⁷, Т.Я. Карской⁴⁸, М.М. Молодцовой⁴⁹, А. В. Сахновской-Панкеевой⁵⁰. Развитие мысли о театре и изменения в теории драмы от XVII в. к XVIII-му рассмотрены в монографии А.А. Аникста⁵¹. Отдельный пласт научной литературы посвящен философским и эстетическим взглядам Д. Дидро, анализировавшимися в работах И.К. Луппола⁵², А.Я. Скира⁵³, А.А. Аникста⁵⁴, К.Н. Державина⁵⁵, Т.Б. Длугач⁵⁶, В.С. Библера⁵⁷, В.В. Ванслова⁵⁸, В.Д. Алташиной⁵⁹.

⁴² Всеволодский-Гернгросс В.Н. История театрального образования в России. СПб., 1913.

⁴³ Дживелегов А. К., Бояджиев Г.Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. 2-е изд. М., 2013.

⁴⁴ Мокульский С.С. История западноевропейского театра. СПб, 2011; Мокульский С.С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: в 2 т. 2-е изд. М., 1953-1955.

⁴⁵ Кагарлицкий Ю.И. Западноевропейский театр эпохи просвещения в оценке русской и советской критики (1870—1930-е гг.). М., 1976; Кагарлицкий Ю.И. Театр на века: Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. М., 1987; Кагарлицкий Ю.И. Завоевание континента: Перекрестки культурных традиций. М., 2014.

⁴⁶ Минц Н.В. Театральные коллекции Франции. М., 1989.

⁴⁷ Дунаева Е.А. Великий лицедей или обманщик: Эволюция фарса в высоких комедиях Мольера. М., 2018.

⁴⁸ Карская Т.Я. Французский ярмарочный театр. Л.-М., 1948.

⁴⁹ Молодцова М.М. Комедия дель арте: Движение во времени. СПб., 2019; [Молодцова, М.М.] Театр XVIII века. Эпоха Просвещения // История зарубежного театра / Под ред Л.И. Гительмана. СПб., 2005. С. 203-252.

⁵⁰ Сахновская-Панкеева А.В. Французский ярмарочный театр первой половины XVIII века; Сахновская-Панкеева А.В. «Итальянский театр» Эваристо Герарди // Итальянский театр Герарди: Избранное: в 2 т. СПб., 2007. Т. 1. С. 5-139.

⁵¹ Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

⁵² Луппол И.К. Дени Дидро. Очерки жизни и мировоззрения. М., 1960.

⁵³ Скир А.Я. Предмет искусства в эстетике Д. Дидро. Мн., 1979.

⁵⁴ Аникст А.А. Дидро и французский театр XVIII в. // Эстетика Дидро и современность. М., 1989. С. 243-261.

⁵⁵ Державин К.Н. Дени Дидро, искусство актера и театральная мысль XVIII века // Вокруг «Парадокса...». С. 99-129.

⁵⁶ Длугач Т.Б. Дени Дидро. М., 1986.

⁵⁷ Библер В.С. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980. С. 151-248.

⁵⁸ Ванслов В.В. Проблема реализма в эстетике Дидро // Эстетика Дидро и современность. М., 1989. С. 55-82.

⁵⁹ Д. Дидро: Pro et contra. Дени Дидро в русской литературной критике, словесности, идеологической и философской рецепции: Антология / Сост. В.Д. Алташина. СПб., 2013.

Другим деятелям театра и драматургии XVII-XVIII вв., актерской игре, анализу спектаклей посвящены труды Г.Н. Бояджиева⁶⁰, К.Н. Державина⁶¹, Н.Я. Рыковой⁶², Е.И. Горфункель⁶³, Г.Р. Зингера⁶⁴, Л.А. Левбарг⁶⁵ и др. Оформление спектаклей и театральные костюмы XVII-XVIII вв., анализировались В.И. Березкиным⁶⁶, Н.Н. Грозовым, М.М. Молодцовой⁶⁷, Р.В. Захаржевской⁶⁸; из современных работ можно отметить монографию А.С. Корндорф⁶⁹.

Как мы видим, в течение XX в. французский театр Просвещения изучался с разных точек зрения. В наши дни интерес российских исследователей к этому периоду практически угас. Одной из редких и наиболее важных для настоящего исследования работ является переиздание «Парадокса об актере» Д. Дидро и сопровождающий его сборник статей под редакцией А.А. Якубовского; в своей статье исследователь рассматривает эволюцию театральной мысли на протяжении всего XVIII в.⁷⁰

При подготовке диссертации использовались также современные зарубежные исследования. Большую ценность представляет монография французского историка театра М. де Ружмон «Театральная жизнь во Франции в XVIII веке»⁷¹, охватывающая вопросы драматургии, театральной эстетики и сценического искусства 1700-1789 гг., в том числе парижские спектакли

⁶⁰ Бояджиев Г.Н. Мольер: исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967.

⁶¹ Державин К.Н. Вольтер. М., 1946.

⁶² Рыкова Н.Я. Адриенна Лекуверр. Л., 1967.

⁶³ Горфункель Е.И. Расин на сцене Комеди Франсез // Комеди Франсез: Сборник. Л., 1980. С. 32-52.

⁶⁴ Зингер Г. Изменчивая неизменность // Комеди Франсез: Сборник. С. 69-88.

⁶⁵ Левбарг Л.А. Луи Себастьян Мерсье о драме и театре; Ален Рене Лесаж // Левбарг Л.А. Из научного наследия. СПб., 1997.

⁶⁶ Березкин В.И. Искусство оформления спектакля. М., 1986.

⁶⁷ Грозов Н.Н., Молодцова М.М. Театрально-декорационное искусство Комеди Франсез // Комеди Франсез: Сборник. С. 160-161.

⁶⁸ Захаржевская Р.В. История костюма: От античности до современности. М., 2006.

⁶⁹ Корндорф А.С. Дворцы Химеры: Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М., 2011.

⁷⁰ Якубовский А.А. Предшественники и современники Дени Дидро – теоретика театра // Вокруг «Парадокса...». С.133-230.

⁷¹ Rougemont M. de. La vie théâtrale au XVIII siècle. Paris, 2001.

иностранных трупп, ярмарочных театров; отдельная глава посвящена критическим и теоретическим трудам о театре, появившимся в данную эпоху.

Канадский исследователь Д. Тротт в монографии «Театр в XVIII веке»⁷², сравнивая французский театр начала и конца столетия, анализирует изменения в жанровом составе пьес, изменения в подходе к «правдоподобию» и «реальности» происходящего на сцене, а также демонстрирует процесс увеличения значимости письменного текста – собраний сочинений драматургов, с одной стороны, и текстов о театре – с другой. Оба ученых обращались к материалам театральных словарей.

Кроме того, привлекались известные исследования французских специалистов, переведенные на русский язык: книги Ж. Монгредьена⁷³, Ж. Бордонова⁷⁴.

При изучении функции словарей в развитии науки о театре необходимо было обратиться к литературе о роли языка в развитии мышления и познания, о значении терминологии для становления науки.

Мысль о том, что язык может не просто отражать действительность, но и формировать ее, появляется в работах немецкого философа и лингвиста XIX в. В. фон Гумбольдта: «Язык есть орган, образующий мысль. Умственная деятельность... посредством звука в речи становится внешней и доступной для чувства. Деятельность мышления и язык являются поэтому неразрывным единством»⁷⁵. В России близкую мысль сформулировал в конце XIX в. А.А. Потебня: «Язык есть средство не выражать уже готовую мысль, создавать ее, он не отражение сложившегося мирозерцания, а слагающая его деятельность»⁷⁶.

⁷² Trott D. Théâtre du XVIII siècle. Jeux, écritures, regards. Montpellier, 2000.

⁷³ Монгредьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера / Пер. с франц. М., 2008.

⁷⁴ Бордонов Ж. Мольер / Пер. с франц. М., 1983.

⁷⁵ Гумбольдт В. фон, Язык и философия культуры / Пер. с нем. М., 1985. С. 68.

⁷⁶ Потебня А.А. Мысль и язык // Слово и миф. М., 1989. С. 151.

В начале XX в. немецким ученым Л. Ольшки вновь был поднят вопрос взаимовлияния развития научного познания мира и развития языка⁷⁷.

Идеи о связи языка и мышления получили свое развитие в лингвистике, в частности, в терминоведении – науке, возникшей в XX в. Основываясь на этих идеях, советский лингвист Б.Н. Головин дал такое определение термина: «Термин — это слово или словосочетание, имеющее профессиональное значение, выражающее и *формирующее* (курсив мой – Н. У.) профессиональное понятие и применяемое в процессе (и для) познания и освоения некоторого круга объектов и отношений между ними»⁷⁸. Роли терминов в научном познании и изучению их функций посвящены труды российских и зарубежных специалистов по терминологии Е.С. Кубряковой⁷⁹, Е.И. Головановой⁸⁰, В.М. Лейчика⁸¹, С.В. Гринева-Гриневича⁸², А. Рея⁸³, Х. Пихта⁸⁴ и др. Важнейшая характеристика термина – его системность – рассматривалась в трудах Г.О. Винокура⁸⁵, А.В. Суперанской⁸⁶, С.В. Гринева-Гриневича и др.

Если вопросы научно-технической и естественнонаучной терминологии исследованы достаточно хорошо, то проблемы терминосистем гуманитарных наук, в том числе театроведения, требуют более глубокого изучения. Специальных исследований, посвященных данной проблеме, не много: помимо

⁷⁷ Ольшки Л. История научной литературы на новых языках: в 3 т. М.; Л., 1933. Т. 1. С. 4-6.

⁷⁸ Березин Ф.М., Головин Б.Н. Общее языкознание. М., 1979. С. 264.

⁷⁹ Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке; Части речи с когнитивной точки зрения; Роль языка в познании мира. М., 2004.

⁸⁰ Голованова Е.И. Введение в когнитивное терминоведение. М., 2011.

⁸¹ Лейчик В.М. Терминоведение: Предмет, методы, структура. М., 2009. Лейчик В.М. О языковом субстрате термина // Вопросы языкознания, 1986. № 5. С. 87-97.

⁸² Гринев-Гриневич С.В. Терминоведение. М., 2008.

⁸³ Rey A. Essays on Terminology. Amsterdam; Philadelphia, 1995.

⁸⁴ Picht H., Draskau J. Terminology: an introduction. Guildford, 1985.

⁸⁵ Винокур Г.О. О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии // Татаринов В.А. История отечественного терминоведения. Классики терминоведения: очерк и хрестоматия. М., 1994. С. 218-284.

⁸⁶ Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология: Вопросы теории. М., 1989.

филологических работ Р. С. Кимягаровой⁸⁷, Л.В. Ивановой⁸⁸ и некоторых других, существует небольшое количество работ, посвященных особенностям искусствоведческих терминов⁸⁹. Собственно театральной терминологии посвящен очерк Е. С. Калмановского⁹⁰ и раздел, написанный А.В. Сергеевым, в учебном пособии «Введение в театроведение»⁹¹.

В европейской науке о театре проблемы формирования и развития театральной и театроведческой терминологии изучены далеко не в полной мере, хотя некоторые из них поднимаются, например, в статье французского театроведа и лексикографа, автора известного «Энциклопедического словаря театра» М. Корвена «Проблематика театрального словаря»⁹². Этапом в этом процессе стало появление «Словаря театра» П. Пависа (1987 г.), где собрана и классифицирована театральная лексика различных тематических групп и терминосистем разных деятелей театра. Однако продолжения эта работа практически не получила.

Изучению специальных словарей положил начало советский лингвист и лексикограф Л.В. Щерба, вычленивший их (назвав «тезаурусами») из всей массы словарей⁹³. Поскольку работ, посвященных театральным словарям с позиций терминологии, пока не создано, при изучении темы было необходимо обратиться к трудам лингвистов. Проблемам создания терминологических словарей посвящены многочисленные работы российских и европейских

⁸⁷ Кимягарова Р.С. Из истории театральной терминологии конца XVII-XVIII вв. Автореф. дис... канд. филолог. наук. М., 1970.

⁸⁸ Иванова Л.В. Лексика театрального искусства: структурно-семантический и лексикографический аспекты. Автореф. дис... канд. филолог. наук. Орел, 2008.

⁸⁹ См.: Миньяр-Белоручева А.П., Овчинникова Н.А. К истории возникновения и развития искусствоведческих терминов // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2011. № 22. С. 58–62; Хижняк С.П. Терминология искусствоведения как особый тип терминосистем // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2014. № 3 (31). С. 144–150.

⁹⁰ Калмановский Е.С. Вопросы театральной терминологии. Л., 1984.

⁹¹ Сергеев А.В. Театроведческая терминология // Введение в театроведение. С.170-178.

⁹² Corvin M. Problématique d'un dictionnaire de théâtre // L'Annuaire théâtral. 1999. № 26. P. 152–161.

⁹³ Щерба Л.В. Опыт общей теории лексикографии // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. М., 1974. С. 265-304.

терминоведов. О системности терминов и вопросах дефиниции в словарях писали, в частности, А. С. Герд⁹⁴, О.С. Ахманова⁹⁵, Х. Касарес⁹⁶ и др.

При изучении источников театральных словарей потребовалось обратиться к исследованиям по истории журналистики, по французской периодике XVII-XVIII вв. Общая характеристика периодических изданий дается в трудах Г.В. Пруцкого⁹⁷, А.Д. Михайлова⁹⁸. В работах Ю.В. Попова⁹⁹ и Н.И. Таракановой¹⁰⁰ анализируется роль издателя Т. Ренодо в создании французской журналистики. Литератору Ж. Лоре и его газете «Историческая муза» посвящена статья И.А. Некрасовой¹⁰¹. Из французских изданий необходимо назвать фундаментальный труд Э. Атена «Политическая и литературная история прессы во Франции»¹⁰²; «Словарь журналистов»¹⁰³ и «Словарь газет»¹⁰⁴; два последних справочника с изменениями и дополнениями существуют также в электронном виде¹⁰⁵.

⁹⁴ Герд А.С. Основы научно-технической лексикографии (Как работать над терминологическим словарём). Л., 1986.

⁹⁵ Ахманова О.С., Тер-Мкртчян С.А. Научное определение как лингвистическая и семиотическая проблема // Проблематика определений терминов в словарях разных типов. Л., 1976. С. 57-63.

⁹⁶ Касарес Х. Введение в современную лексикографию. М., 1958. С. 71-79.

⁹⁷ Пруцков Г.В. Введение в мировую журналистику: от Античности до конца XVIII века. М., 2010.

⁹⁸ Михайлов А.Д. Французская литература в первой половине XVIII в. // История всемирной литературы: в 9 т. М., 1988. Т. 5. С. 90-95.

⁹⁹ Попов Ю.В. Теофраст Ренодо – основатель французской журналистики // Вестник МГУ. Серия 10. Журналистика. 1978. №4. С. 37-52.

¹⁰⁰ Тараканова Н.И. Теофраст Ренодо и его «La Gazette». URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2869> (дата обращения 15.06.19)

¹⁰¹ Некрасова И.А. Жан Лоре – обозреватель театральной жизни Парижа середины XVII столетия // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 3. С. 111-136.

¹⁰² Hatin E. Histoire politique et litteraire de la presse en France avec une introduction historique sur les origines. Paris, 1859-1861.

¹⁰³ Dictionnaire des journalistes (1600-1789): in 2 vol. Oxford, 1999.

¹⁰⁴ Dictionnaire des journaux 1600-1789. Paris, 1991.

¹⁰⁵ См. Dictionnaire des journalistes (1600-1789) // URL : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/> , а также Dictionnaire des journaux (1600-1789) // URL : <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/> (дата обращения 15.06.19)

В связи с тем, что в диссертации анализируются историко-биографические материалы словарей, возникла необходимость обратиться к проблеме биографии

как жанра. Один аспект данной проблемы – научная биография – освещался в трудах российских ученых Л.А. Валеvского¹⁰⁶, И.Л. Беленького¹⁰⁷, И.Ф. Петровской¹⁰⁸. И. Ф. Петровская, рассматривая биографику как отдельную науку и формулируя принципы научного изучения биографий, отрицает ценность литературных биографий¹⁰⁹. В то же время о значимости литературной, художественной биографии, в которой «субъективность автора, пристрастная трактовка выступает необходимой чертой стиля»¹¹⁰, писали такие исследователи, как Г.О. Винокур¹¹¹, Ю.М. Лотман¹¹² В.С. Барахов¹¹³ и др. За рубежом теорию и историю жанра биографии разрабатывали А. Лилти¹¹⁴, С. Лорига¹¹⁵, Ж.-Л. Шаппе¹¹⁶ и др.

Еще одним важным источником по истории французского театра являются литературные анекдоты и эпиграммы. В работах отечественных ученых А.Д.Михайлова¹¹⁷, М.С. Неклюдовой¹¹⁸, А.В. Голубкова¹¹⁹, Е.Я.

¹⁰⁶ Валеvский А.Л. Основания биографики. Киев, 1993.

¹⁰⁷ Беленький И.Л. Биография и биографика в отечественной культурно-исторической традиции // История через личность: историческая биография сегодня / Под ред. Л. П. Репиной. М., 2010. С. 37–54.

¹⁰⁸ Петровская И.Ф. Биографика: введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801-1917 годов. СПб., 2010.

¹⁰⁹ Докторов Б.З. И.Ф. Петровская: «Эпоха – не исторический фон, а партнер человека в драме его жизни» // Телескоп. 2008. № 4. С. 41.

¹¹⁰ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стб. 91.

¹¹¹ Винокур Г.О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М., 1997.

¹¹² Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 365-376.

¹¹³ Барахов В.С. Литературный портрет: (истоки, поэтика, жанр). Л., 1985.

¹¹⁴ Лилти А. Публичные фигуры: изобретение знаменитости (1750-1850). СПб., 2018.

¹¹⁵ Loriga S. Le petit X: de la biographie à l'histoire. Paris, 2010.

¹¹⁶ Chappey J.-L. Ordres et désordres biographiques: Dictionnaires, listes de noms, réputation, des Lumières à Wikipedia. Seyssel, 2013.

¹¹⁷ Михайлов А.Д. Три века французской эпиграммы // От Франсуа Вийона до Марселя Пруста: страницы истории французской литературы Нового времени (XVI-XIX века): в 3 т. М., 2009. Т. 1. С. 319-334.

Курганова¹²⁰ показаны история развития данных жанров и их особенности. В частности, М.С. Неклюдова демонстрирует, как меняется взгляд на него на протяжении XVII-XVIII вв.: понимание анекдота исключительно как исторического жанра постепенно начинает заменяться восприятием его как факта литературы.

Место анекдотов в истории русского театра в научной литературе подробно не освещалось, в сборнике «Русский исторический анекдот» приведено несколько анекдотов из жизни театральных деятелей, но их анализ не предпринимается¹²¹.

В трудах французских исследователей театра исторические анекдоты рассматриваются в различных аспектах. С одной стороны, определяются границы жанра, поднимается вопрос о функционировании анекдотов во французском социуме XVIII в. – С. Леони¹²², В. Лоше¹²³. С другой стороны, роль анекдотов в создании образов драматургов и актеров раскрывается исследователями С. Маршан¹²⁴, Л. Мари: «Только анекдот, место для выражения необычайного, может создать исключительный портрет актера, не поддающийся никакой рациональной классификации»¹²⁵.

¹¹⁸ Неклюдова М.С. Что такое «правильный» анекдот и почему он был (не) нужен Вольтеру // Фольклор, постфольклор, быт, литература: СПб., 2006. С. 98-108.

¹¹⁹ Голубков А.В. Анеkdota и ана: компилятивные жанры на исходе Средневековья // Жанры и формы в письменной культуре Средневековья. М., 2005. С. 126-141. Он же. Анеkdот как альтернативная биография во французской культуре XVII в. // Материалы Международной научной конференции «В кругу антропологии литературы». Белосток, 2012. С. 229-242.

¹²⁰ Курганов Е.Я. Анеkdот как жанр. СПб., 1997.

¹²¹ См.: Русский исторический анеkdот от Петра I до Александра III. СПб., 2018.

¹²² Léoni S. L'anecdote et le théâtre au XVIIIe siècle: la partie et le tout // Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières. Paris, 2012. P. 65-76.

¹²³ Lochert V. Les rapports entre auteurs et acteurs dans les anecdotes francaises et anglaises: un laboratoire theorique pour l'art du comedien // Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières. P: 177-192.

¹²⁴ Marchand S. Voltaire et son théâtre au miroir des anecdotes dramatiques // (Œuvres et critiques. 2008. T. XXXIII, 2. Le théâtre de Voltaire. P. 47-60. Marchand S. Le sens de l'anecdote // Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières. P. 27-40.

¹²⁵ Marie L. Le comédien et le peintre: les anecdotes consacrées à David Garrik, théorisation ludique de l'imitation scénique // Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières. P. 219.

Современные исследования невозможны без электронных баз данных. Для настоящей работы особо ценными явились портал FRANTEXT французского национального центра текстовых и лексических источников (Centre national des ressources textuelles et lexiques)¹²⁶, содержащий более 120 французских пьес XVIII в.; база данных «Рождение театральной критики» (Naissance de la critique dramatique)¹²⁷, располагающая 2000 фрагментов текстов XVII в., в которых приводятся «описания и упоминания пьес и спектаклей в газетах, в художественных произведениях, в сборниках пьес, в переписке, в воспоминаниях путешественников...»¹²⁸.

Особый интерес для исследования эпохи Просвещения представляет проект CESAR (Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution)¹²⁹ посвященный французскому театру XVII-XVIII вв. Его создатели, историки театра Б. Рассел, Д. Тротт и Дж. Равель, сформировали базу, содержащую около 19 000 тысяч пьес и предлагающую классификацию по следующим разделам: Люди, Труппы, Места, Названия, Представления, Издания, Издатели, Библиотеки. Подчеркнем, что в числе источников информации на сайте названы театральные словари XVIII в.: «Библиотека театров», словари А. де Лериса, Клемана и де Лапорта, братьев Парфе, что свидетельствует об их значимости для современного этапа изучения истории театра. В разработку проекта CESAR внесла весомый вклад российский театровед А.В. Сахновская-Панкеева¹³⁰.

Для работы потребовалось также обращение к проекту ARTFL (The ARTFL Project)¹³¹, разработанному в Чикаго, который предоставляет доступ к французским и латинским толковым, этимологическим, энциклопедическим

¹²⁶ <http://www.cnrtl.fr/> (Дата обращения 10.09.2019).

¹²⁷ <http://www2.unil.ch/ncd17/index.php> (Дата обращения 10.09.2019).

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/> (Дата обращения 10.09.2019).

¹³⁰ См. интервью: http://www.thefrenchmag.com/interview-de-Dr-Anastasia-Sakhnovskaia-Pankeeva_a221.html (Дата обращения 10.10.2019).

¹³¹ <http://artfl-project.uchicago.edu/> (Дата обращения 10.09.2019).

словарям XVII-XVIII вв. Одним из важных разделов данного сайта является электронная версия «Энциклопедии наук, искусств и ремесел» Дидро и д'Аламбера, позволяющая сделать необходимую выборку. База данных ARTFL позволяет сравнивать общую и специальную лексику различных периодов. «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера посвящен отдельный портал ENCCRE (Edition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie)¹³²: кроме электронной версии издания, снабженной инструментами поиска, на сайте представлены различные исследовательские материалы.

Отдельный вопрос представляет собой изучение словарей XVII-XVIII вв. как жанра научной литературы. В российской научной традиции словари рассматривались либо с филологической точки зрения (словник, лингвистическая информация о слове, развитие значений и их толкований в различных изданиях), либо в качестве материала для изучения разных научных областей, вне корреляции с особой формой словаря. Важнейшее издание, представляющее жанр, «Энциклопедия» Дидро и д'Аламбера, анализировалось российскими учеными – А.П. Огурцовым¹³³, В.М. Богуславским¹³⁴ – прежде всего как труд, в котором заложены прогрессивные идеи Просвещения, как свод обширнейших знаний, благодаря которому можно делать выводы о развитии отдельных областей знания. Вопрос о новом способе организации знания и о его особенностях кратко рассматривается в указанном труде В.М.

¹³² <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/> (Дата обращения 10.09.2019).

¹³³ Огурцов А.П. Философия науки эпохи Просвещения. С.117-148.

¹³⁴ Богуславский В.М. Великий труд, впервые обосновавший права человека // Философия в "Энциклопедии" Дидро и Даламбера. М., 1994. С. 5-41.

Богуславского, в статьях С.С. Аверинцева¹³⁵, Н.Ю. Плавинской¹³⁶, Т.В. Артемьевой¹³⁷.

При изучении театральных словарей потребовалось обратиться к зарубежным исследованиям словарного жанра. В работе Р. Йео описано развитие европейских словарей и энциклопедий начиная со Средневековья¹³⁸. Французский историограф Р. Шартье рассматривает принципы композиции «Библиотек» XVI-XVII вв.¹³⁹. Б. Дидье анализирует общую значимость словарей для эпохи Просвещения¹⁴⁰. О значении «Энциклопедии» писали У. Эко¹⁴¹, Р. Дарнтон¹⁴², Ж.-Ф. Бьянко¹⁴³.

При этом круг исследований, посвященных формированию и развитию театральных словарей, ограничен не только в российской, но и в западной научной литературе.

Место универсальных энциклопедий в изучении биографических данных обозначает И.Ф. Петровская: «Они помогают уяснить место лица в общественном сознании, в зависимости от того, выбран ли он для включения в энциклопедию и какие данные о нем сообщают. В этом смысле определенную информацию несет и отсутствие искомых сведений...»¹⁴⁴. «Драмматический словарь» 1787 г. широко привлекался российскими театроведами как источник

¹³⁵ Аверинцев С.С. Два рождения европейского рационализма // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 3-13.

¹³⁶ Плавинская Н.Ю. Систематизация знания. «Энциклопедия» Дидро и Д'Аламбера // Всемирная история. Т. 4. Мир в XVIII веке. С. 210-217.

¹³⁷ Артемьева Т.В., Микешин М.И. Плоды «энциклопедического древа», или два великих проекта // Философский век. Альманах. Вып. 27. Энциклопедия как форма универсального знания: от эпохи Просвещения к эпохе Интернета. СПб., 2004. С. 13-24.

¹³⁸ Yeo R. Encyclopaedic visions. Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture. Cambridge; New York, 2001.

¹³⁹ Шартье Р. Письменная культура и общество. М., 2006.

¹⁴⁰ Didier B. Alphabet et raison. Le paradoxe des dictionnaires au XVIII siècle. Paris, 1996.

¹⁴¹ Эко У. От древа к лабиринту. М., 2016.

¹⁴² Дарнтон Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры. М., 2002. С. 228.

¹⁴³ Bianco J.-F. Diderot a-t-il inventé le Web? // Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie. L'encyclopédie en ses nouveaux atours électroniques: vices et vertus du virtuel. 2002. № 31-32. P. 17-25.

¹⁴⁴ Петровская И.Ф. Биографика. С. 77.

разнообразной информации, но как отдельное издание он изучался недостаточно. В середине XX в. советские ученые П.Н. Берков¹⁴⁵, Е.А. Динерштейн¹⁴⁶ анализировали его с филолого-исторической точки зрения, ставя вопрос об авторстве словаря. В XXI в. «Драмматический словарь» вновь привлекает внимание исследователей как комплексный источник сведений о театральном процессе эпохи. М.В. Хализева в своей диссертации, пожалуй, впервые подчеркивает необходимость специального изучения справочных изданий по театру, поскольку их материал является «частью фундамента театроведческой науки»¹⁴⁷.

Если М.В. Хализева анализировала «Драмматический словарь» наряду с другими российскими справочниками XVIII столетия, то П.А. Зуева посвятила свое диссертационное исследование исключительно ему, анализируя социокультурный фон, разворачивающийся перед читателем «Драмматического словаря», выявляя облик его составителя, а также оценивая роль словаря в зарождении российской театральной терминологии¹⁴⁸. Однако никто из исследователей «Драмматического словаря» не рассматривал его в связи с традицией европейских словарей. Другие российские словари XVIII в., в том числе специальные, изучались вне европейского контекста, весьма ограниченно¹⁴⁹.

Как уже отмечалось, в России французские театральные словари XVIII в. не изучены. Во французской истории театра они рассматриваются в общих работах – у М. де Ружмон, Д. Тротта, С. Маршан, – и в более частных по большей части как источник информации по истории и теории спектаклей, но

¹⁴⁵ Берков П.Н. «Драмматический словарь» 1787 года // Из истории русских литературных отношений XVIII-XX веков. М.; Л., 1959. *Он же*. История русской комедии XVIII в. Л., 1977.

¹⁴⁶ Динерштейн Е.А. «Драмматический словарь» 1787 года и его издатель // Театральная пьеса. Создание и бытование; доклады. М., 2008. С. 88-96.

¹⁴⁷ Хализева М.В. Русские театральные справочные издания и их составители. Автореф. дис... канд. искусствоведения. М., 2001. С. 20.

¹⁴⁸ Зуева П.А. Русский театр XVIII века в театральной терминологии. Дис... канд. искусствоведения. М., 2016.

¹⁴⁹ См. Биржакова Е.Э. Специальные словари // Биржакова Е.Э. Русская лексикография XVIII века. СПб., 2010. С. 33-37.

не как единое целое, организованное особым образом. Однако в отдельных исследованиях можно видеть подход к «Драматическому словарю» Шамфора и де Лапорта как к цельному произведению. Современная французская исследовательница Н. Риззони дает общую характеристику «Драматическому словарю» Шамфора и де Лапорта в предисловии к электронному изданию¹⁵⁰; А. Кудрез анализирует, как выражена точка зрения Шамфора на некоторые теоретические вопросы и на актерскую игру¹⁵¹.

Таким образом, очевидно, что французские специальные театральные словари требуют дальнейшего изучения в театроведческом контексте.

¹⁵⁰ Rizzoni, N. *Propos du Dictionnaire dramatique et de sa publication sous forme d'hypertexte sur le site CESAR* <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/books/laporte/preface.php> (Дата обращения 02.09.2019)

¹⁵¹ Coudreuse A. *La vraisemblance dans le Dictionnaire dramatique (1776) de Chamfort: le debut de la fin* // *Revue des sciences humaines*, 2005. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655175> (Дата обращения 10.09.2019).

Глава 1

Словари как особый жанр теоретической литературы. Предшественники специальных театральных словарей

1.1. Особенности словарного жанра

При создании словарей, очерчивающих границы специальных знаний, авторы Нового времени опирались на традиции энциклопедии – как компендиума, содержащего в себе все знание из всех областей, восходящее к античности и Средним векам. Одной из первых энциклопедий, где давалось систематическое изложение разных областей знания, считается труд «Дисциплины» («Disciplinae»), ныне утраченный, автором которого являлся Марк Теренций Варрон (116-27 до н. э.). «Все позднейшие Энциклопедии “семи свободных искусств” прямо или косвенно связаны с “Дисциплинами” Варрона»¹⁵². В Средние века цель энциклопедий, таких, как труд Исидора Севильского (560/570-636) «Этимологии» заключалась не в трансляции нового знания, а в сохранении старого, поскольку подлинное знание воспринималось как божественное, а значит, неизменное откровение¹⁵³.

Эпоха Ренессанса ознаменовалась «Жемчужиной философии» («Margarita Philosophica») немецкого энциклопедиста Г. Рейша (1467-1525)¹⁵⁴, куда были включены все знания, входившие в круг университетского образования. В XVII столетии, в связи с бурным развитием науки, стало ясно, что абсолютная полнота знания недостижима, а следовательно, стал меняться и подход к созданию энциклопедий. Таблицы и классификации, предложенные Ф. Бэконом, принципиально «отличаются от знаний общего круга античности и Средневековья. В них имеется заранее установленная система отношений разделов теоретического знания»¹⁵⁵. Именно в эту эпоху во Франции Антуан

¹⁵² Ирмиер Й., Йоне Р. Словарь античности. М., 1989. С. 658.

¹⁵³ Yeo R. Encyclopaedic visions. P. 5-6.

¹⁵⁴ Reish G. Margarita Philosophica. Freiburg, 1503.

¹⁵⁵ История и философия науки. С. 113.

Фюретьер создал свой «Всеобщий словарь» (он рассмотрен в разделе 1.5. настоящего исследования).

Важно, что уже с самого начала XVIII в. в энциклопедиях «делался акцент на записи *нового* знания; от заблуждений и обскурантизма отказывались в пользу исследований с открытым результатом»¹⁵⁶. Тем не менее, авторы энциклопедий и словарей, в соответствии с более ранней традицией, стремились как можно более полно изложить как можно большую часть накопленных сведений.

Вершиной лексикографической деятельности эпохи Просвещения является, конечно, знаменитая «Энциклопедия, или универсальный Словарь наук, искусств и ремесел», издававшаяся с 1751 по 1772 г. Под руководством Дени Дидро и Жана Лерона д'Аламбера она стала, по выражению Вольтера, памятником прогресса человеческой мысли.

Опираясь на суждения авторитетных исследователей, перечислим основные специфические черты словарей и энциклопедий XVIII в., сделавшие их для современников одним из важнейших способов сохранения и передачи информации.

«В основании энциклопедического мышления лежит принцип эклектизма, предполагающий возможность избирательного использования лучшего из достижений предшествующей мысли»¹⁵⁷. При составлении словарей авторы опирались на мнения авторитетов. Дидро приглашал для «Энциклопедии» авторов-специалистов, писавших статьи по конкретным вопросам.

Принципы эклектизма проявляются и в композиции отдельных статей. Словарная статья может состоять из нескольких частей, представляющих собой отрывки из сочинений разных авторов. Это принципиально важная особенность словарного жанра: словарь – «прежде всего, сборник знаний, накопленных

¹⁵⁶ Yeo R. Encyclopaedic visions... P. 12.

¹⁵⁷ Артемьева Т.В. История метафизики в России XVIII века. СПб., 1996. С. 188.

другими»¹⁵⁸, он «объединяет все книги в одной, предлагает разумное средство от разрастания их количества»¹⁵⁹. Как будет показано далее, при составлении театральных словарей авторы использовали самые разные источники – не только биографии драматургов, но и статьи из других энциклопедий, газетные заметки, сборники литературных анекдотов.

В то же время в словарях возникает тенденция к упорядоченности излагаемых сведений, что С.С. Аверинцев связывает с характерной для эпохи Просвещения функцией «авторитетного учительства», которая «естественным образом стимулирует тяготение к порядку и последовательности. Статья в энциклопедии отличается от статьи в журнале и от любого полемического текста тем, что ставит себя вне спора: не убеждает читателя, а поучает, “просвещает” его, предлагает ему принять нечто к сведению. Энциклопедический жанр сам по себе преобразует спорное в бесспорное»¹⁶⁰.

Алфавитный порядок статей, в отличие от логического, дает возможность раскладывания знания на составные части, дает возможность анализа, который представлялся деятелям Просвещения более актуальным, чем синтетический способ изложения материала, свойственный научному трактату.

Формат словаря позволяет лучше структурировать мысль. Издатель «Словаря архитектуры» (1755) писал, что словари дают возможность анализировать каждый термин и объект, им обозначаемый, связывать между собой разнообразные предметы, относящиеся к данному объекту, чтобы показать их взаимозависимость, описывать самые разные открытия, не боясь путаницы». Он сравнивал словарь с кабинетом, полным ящиков: «Каждая статья – это ящик, снабженный этикеткой-заголовком, который мы можем

¹⁵⁸ *Didier B.* Alphabet et raison. Le paradoxe des dictionnaires au XVIII siècle. P. 52.

¹⁵⁹ *Ibid.* P. 42.

¹⁶⁰ *Аверинцев С.С.* Два рождения европейского рационализма // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 5.

открыть, не повредив остальным, и который содержит все богатства, имеющие отношение к заголовку»¹⁶¹.

Кроме того, алфавитный порядок облегчал доступ к необходимой информации. Ж.Л. д'Аламбер так писал во «Вступительном слове» к «Энциклопедии»: «Частично мы обязаны словарям теми основами просвещения, которые распространяются в обществе, и теми *зачаткам науки, которые незаметно подвигают умы к более глубоким знаниям* [выделено мной – Н. У.]»¹⁶².

При создании словаря автор неизбежно сталкивается со многими проблемами, одна из которых – проблема выбора: что включать в свой труд, а что оставить за его рамками¹⁶³. Этот вопрос является не столько техническим (объем книги – особенно бумажной – не безграничен), сколько идеологическим. Критерии отбора для словаря пьес разных жанров, эпох и драматургов, с одной стороны, и специальной лексики, с другой, меняются не только в зависимости от позиции конкретного составителя, но и в зависимости от той установившейся системы взглядов, той парадигмы, которая существовала в эпоху составления словаря. Точно так же с течением времени меняется и наполнение словарных статей.

Еще одна проблема словарного жанра связана с преодолением той самой аналитичности, которая является его неотъемлемой частью и главным достоинством. Алфавитный порядок разрушает системность знания, что противоречило научному подходу, принципиально важному для эпохи Просвещения. Поэтому авторы словарей стремились тем или иным способом

¹⁶¹ D'Aviler A.-Ch. Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique, et des arts qui en dépendent. P. 5-6.

¹⁶² Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers. Paris, 1751. V. 1. P. xxxiv.

¹⁶³ См.: Corvin M. Problématique d'un dictionnaire de théâtre // Annuaire théâtrale. 2010. 4 mai. URL: <https://id.erudit.org/iderudit/041400ar> (Дата обращения 20.11.18).

компенсировать отсутствие данной системности и выявить связи между фактами, явлениями, понятиями, тем самым способствуя обособлению некоторых разделов внутри большой области знания, такой, как «театральное искусство».

1.2. Современная система театральных понятий

Само появление специального словаря, т. е. вычленение знания о театре в отдельное издание, свидетельствует не только о большом количестве накопленных к определенному времени фактических сведений, но и о попытках тем или иным образом их сгруппировать. Поскольку в первой трети XVIII в. успешно складывалась историография французского театра, что будет рассмотрено ниже, то естественно, что уже собранные исторические данные объединялись в историко-биографических словарях – первым из которых стала «Библиотека театров» (1733). Затем, в результате развития мысли о театре на протяжении почти всего столетия, стало возможным появление «Драматического словаря» (1776), содержащего толкование театральных понятий. Такой же процесс расширения и углубления знания происходил и в балетном театре XVIII в., одним из итогов развития мысли о балете стал выход в 1787 г. «Словаря танца» Ш. Компана¹⁶⁴, посвященного балетной и музыкальной терминологии.

Вопрос о презентации в театральных словарях специальной лексики представляет особый интерес. По словам П. Пависа, автора «Словаря театра», «любая лексика фиксирует язык в данный момент его эволюции, учитывает определения и анализирует определяемое, соотносясь с существующими терминами»¹⁶⁵. Следовательно, изучая специальную лексику в театральных

¹⁶⁴Подробнее об этом издании см.: *Усаченко Н.А.* Вклад французских театральных словарей XVIII века в формирование научного знания о балетном театре // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 61-68.

¹⁶⁵ *Павис П.* Словарь театра / Пер. с франц. 2-е изд. М., 2003. С. 14.

словарях, мы можем получить информацию об этапах развития понятийной системы.

Первый этап складывания системы понятий – это их инвентаризация. Кажется очевидным и тривиальным утверждение, что все авторы, размышлявшие о театре, использовали в своих рассуждениях специальную лексику, будь то обозначения элементов драмы – сюжета, интриги, развязки, – или элементов спектакля, таких как голос и жесты актеров, костюмы, декорации и др., но именно осознание существования и выделение этой специальной лексики является принципиально важным для развития науки.

Большое значение для развития научного знания имеет систематизация понятий, а значит, и специальной лексики. По утверждению С.В. Гринева-Гриневича, именно терминологическая структура является «универсальным средством выражения научной понятийной системы – концептуальной парадигмы»¹⁶⁶. Иначе говоря, существует корреляция между наличием устоявшейся терминологической системы и утвердившейся парадигмой науки. В театроведении «единая, общепризнанная теория театра находится в периоде становления. В этих условиях терминологическая гармония и определенность невозможны»¹⁶⁷. Но, что очень важно, и развитие собственно терминологии, и терминологическая работа влияют на развитие понятийной системы: «организованная в систему терминология дает возможность построить гносеологический образ материального мира как объекта отражения, создать “картину мира”»¹⁶⁸. То есть терминология обладает не только функцией фиксации знания, но и эвристической, то есть функцией открытия нового знания. Терминосистема дает возможность «установления и использования ... сближения и систематизации понятий, локализации концептуальных лакун,

¹⁶⁶ Гринева-Гриневич С.В. Терминоведение. С.214.

¹⁶⁷ Сергеев А.В. Театроведческая терминология // Введение в театроведение. С. 175.

¹⁶⁸ Попов М.Х., Ширякин А.Ф. К вопросу качества систематизированной технической терминологии // Вестник УлГТУ. 2014. № 3 (67). С. 69-70.

уточнения границ понятий и формулировок дефиниций, в целом – в создании возможности организации знаний в связные теории»¹⁶⁹.

Соответственно, изучение стадий развития терминосистемы дает возможность «проследить пути интеллектуального освоения человеком определенных областей профессионального опыта, выявить ведущие направления познания и этапы развития соответствующей системы знаний, установить факторы и причины смены типов научного мышления»¹⁷⁰.

Чтобы лучше понимать тот этап развития специальной лексики, на котором она находилась в XVIII в., сравним его с современным состоянием театральной терминологии, которая, являясь в полной мере языком науки, должна обладать основными необходимыми признаками: наличием разработанных тематических полей и системностью.

Вопрос театральной терминологии поднимался в последние десятилетия не один раз и остается актуальным в настоящее время. В работах российских исследователей Е.С. Калмановского¹⁷¹ и – позднее – А.В. Сергеева¹⁷² утверждается, что театральную терминологическую систему нельзя считать сложившейся в полной мере, и это связано, по их мнению, с недостаточной разработанностью многих вопросов теории. Тем не менее, анализируя словники терминологических словарей конца XX – начала XXI вв., таких как французский «Словарь театра» П. Пависа и российские «Театральные термины и понятия. Материалы к словарю»¹⁷³, можно констатировать, что основные тематические поля, формирующие понятийную область «Театр», уже определены. На современном этапе может считаться признанным, что театральная лексика включает в себя следующие группы понятий: 1) основные понятия (театр, театральное искусство, трагическое и комическое); 2) теория

¹⁶⁹ *Гринев-Гриневиц С.В.* Терминоведение. С. 209.

¹⁷⁰ *Голованова Е.И.* Введение в когнитивное терминоведение. С. 141.

¹⁷¹ *Калмановский Е.С.* Вопросы театральной терминологии. С.15.

¹⁷² *Сергеев А.В.* Театроведческая терминология. С. 170.

¹⁷³ *Театральные термины и понятия. Материалы к словарю: вып. 1-3.* СПб., 2005-2015.

драмы (действие, структура пьесы, элементы пьесы, жанровая система); 3) актерская игра; 4) работа режиссера; 5) сценография; 6) теоретические понятия различных театральных систем (которые частично пересекаются с предыдущими пунктами); 7) особенности восприятия спектакля; 8) собственно театроведческая терминология. Также к театральным относятся термины, описывающие историческую составляющую перечисленных явлений. В то же время нельзя сказать, что процесс инвентаризации театральных терминов завершен. С одной стороны, некоторые безусловно относящиеся к жизни театра предметы и явления необязательно будут включены в состав терминологии. Е.С. Калмановский исключает из числа терминов так называемые номенклатурные знаки: «название того или иного предмета, который, в свою очередь, может иметь прямое отношение к той или иной специальной области знания и деятельности. Авансцена, задник, световой занавес и т. д. и т. п. — именно номенклатурные знаки, названия, а не термины»¹⁷⁴. Исследовательница Е.В. Иванова в своей диссертации отделяет от терминов в строгом понимании слова профессионализмы (специальная лексика, употребляемая исключительно в устной речи: *беспредметка*) и предтермины (специальная лексика, не отвечающая основным требованиям, предъявляемым к терминам: *истина страстей*)¹⁷⁵. С другой стороны, понимание театра не только как искусства, но и как социального института или особого производства должно вызывать к жизни соответствующие пласты терминологии, но, как показывают словники указанных словарей, пока что эти тематические поля не входят в систему признанных театральных терминов.

Существует много различных определений термина, выдвигающих на первый план ту или иную грань его сущности, но все они, как отмечает С.В. Гринев-Гриневич, истолковывают термин как «слово или словосочетание,

¹⁷⁴ Калмановский Е.С. Вопросы театральной терминологии. С. 3.

¹⁷⁵ Иванова Л.В. Лексика театрального искусства: структурно-семантический и лексикографический аспекты. Автореф.... дис. канд. филолог. наук. С. 5.

связанное с понятием, принадлежащим какой-либо области знаний или деятельности»¹⁷⁶. Гринев-Гриневи́ч называет следующие признаки термина:

- специфичность употребления (этот признак входит в само понятие термина);

- дефинированность, т. е. наличие дефиниции. Ее особенностью является отнесение «определяемого понятия к соответствующей категории понятий... Такое определение состоит из двух частей – первая часть включает данное понятие в категорию ему подобных, а вторая указывает на его отличия от подобных понятий»¹⁷⁷.

- содержательная точность;
- независимость от контекста;
- однозначность;
- воспроизводимость в речи;
- номинативный характер, т.е. использование в качестве терминов имен существительных¹⁷⁸.

В качестве примера термина и его дефиниции приведем часть словарной статьи из издания «Театральные термины и понятия. Материалы к словарю»:

«СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ. Термин К.С. Станиславского. Непрерывная линия действия спектакля, стержень всех его кусков и задач. Проходя через все эпизоды, с.д. обеспечивает динамическую цельность и пронизанность спектакля единой одухотворяющей сверхзадачей»¹⁷⁹.

Как видим, определение, во-первых, отсылает читателя к системе К.С. Станиславского и к категории «действия», а во-вторых, обособляет сквозное действие от других терминов, в состав которых входит слово «действие» (беспредметного действия или метода физических действий).

¹⁷⁶ Гринев-Гриневи́ч С.В. Терминоведение. С.24.

¹⁷⁷ Там же. С. 27.

¹⁷⁸ Гринев-Гриневи́ч С.В. Терминоведение. С. 26-30.

¹⁷⁹ Тарши́с Н.А. Сквозное действие // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Вып 1. СПб., 2005. С. 203.

Такой признак, как однозначность, требует оговорки. Прежде всего, иногда новый термин образуется при помощи метонимического переноса, и в этом случае возникает допустимая многозначность специального слова: от значения слова «сцена» – «игровая площадка» было образовано другое значение «место действия», от него следующее – «временной отрезок в течение акта». Но, помимо этого, часто возникает вопрос о многозначности иного рода, не допустимой в научно-технической терминологии, но принципиально возможной в искусствоведении и, в частности, в театроведении. В качестве примера приведем слово «амплуа». В соответствии с «Театральными терминами и понятиями» – даже если мы говорим только про современный театр – оно может означать и специализацию актера, и игровой тип, и тип роли. Кроме того, в концепции В.Э. Мейерхольда этот термин был переосмыслен и получил значение «сценической функции»¹⁸⁰. Как поясняет А.П. Варламова, разное содержание одного и того же слова-термина является не недостатком, а той особенностью искусствоведения, которая может способствовать развитию новых смыслов¹⁸¹. То есть многозначность термина свидетельствует не о размытости понятий, а об их четком разграничении: «хотя такие термины и обладают каждый набором значений, сам этот набор определен и ограничен»¹⁸².

Е.С. Калмановский указывает, что многозначность термина в театроведении связана с его «субъективностью»: термин «тесно связан с тем, как понимает тот или другой профессиональный деятель, раздумывающий о театре, природу этого искусства, его задачи и особенности, отношение искусства к жизни...»¹⁸³.

Одной из важных характеристик любой терминологии является ее системность, то есть упорядоченность «множества терминов с

¹⁸⁰ *Песочинский Н.В.* Амплуа // Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Вып 1. С. 28-31.

¹⁸¹ *Варламова А.П.* Предисловие // Театральные термины и понятия. Вып 1. С. 5-6.

¹⁸² *Сергеев А.В.* Театроведческая терминология // Введение в театроведение. С. 172.

¹⁸³ *Калмановский Е.С.* Вопросы театральной терминологии. С. 11.

зафиксированными отношениями между ними, отражающими отношения между называемыми этими терминами понятиями»¹⁸⁴.

Системность терминологии проявляется, прежде всего, в наличии понятийных полей – совокупностей лексических единиц, объединенных общностью содержания. П. Павис в систематическом указателе к «Словарю театра» выделяет следующие поля театроведческой терминологии: драматургия; текст и дискурс; актер и персонаж; жанры и формы; режиссура; структурные принципы и эстетические вопросы; восприятие спектакля; семиология¹⁸⁵. В указателе Пависа термины объединены в ассоциативные поля (то есть в соответствии с психологическими ассоциациями): поле «Драматургия» включает в себя очень разноплановые понятия, такие как *агон*, *адаптация*, *акт*, *анагноризис*, *анализ повествования*, *аналитическая (техника, драма)*, *апарте*, (приведены все слова на букву А из названной категории)¹⁸⁶.

Павис оговаривается, что он был вынужден ограничиться в выборе терминов, следовательно, перечень понятийных полей из указателя в его словаре не может претендовать на завершенность.

Деление, предложенное Пависом, конечно, не единственное, возможны и другие варианты. А.В. Сергеев предлагает разделить терминологическую лексику по иному принципу: 1) собственно театральные понятия (актер, амплуа, сцена, роль, маска...); 2) термины, заимствованные из различных театральных систем (Мейерхольда, Станиславского, Арто, Крэга и др.); 3) заимствования из различных общеэстетических и философских систем, а также смежных искусствоведческих дисциплин (структура, остраннение, деконструкция...); 4) собственно театроведческая терминология (режиссерский театр, действие, пространство спектакля...)¹⁸⁷. Сейчас мы не станем

¹⁸⁴ Гринев-Гриневиц С.В. Терминоведение. С. 15.

¹⁸⁵ Павис П. Словарь театра. С. 16.

¹⁸⁶ Павис П. Словарь театра. С. 17.

¹⁸⁷ Сергеев А.В. Театроведческая терминология. С. 175-177.

рассматривать особенности разных типологий, главное, что театральные термины в принципе поддаются классификации.

Е.С. Калмановский указывает еще на один очень важный вид ассоциативных понятийных полей – «разнообразные парные понятия, фиксирующие противоположности» и приводит в пример такие противопоставленные понятия, как «искусство представления» и «искусство переживания»¹⁸⁸.

Кроме ассоциативных, существует и другая разновидность понятийных полей – иерархические, которые демонстрируют родовидовые отношения между терминами: например, родовому понятию «сцена» соответствуют видовые понятия «сцена-арена», «сегментно-глобусная сцена», «сцена-коробка».

В специальных словарях, являющихся одним из способов закрепления и отражения системности терминов, системные связи могут быть представлены по-разному.

«ХЭППЕНИНГ – вид театрального представления [подчеркнуто авторами статьи – Н. У.], основанный на принципах актерской импровизации в конкретном пространстве при непосредственном участии зрителей...

Идеи, заложенные в хэппенинге, дальнейшее развитие получили в перформансе и взорванном театре.

См. также: Авангардизм, “Взорванный театр”, Жестокости театр, Перформанс»¹⁸⁹.

В приведенной дефиниции присутствуют признаки и иерархического поля (хэппенинг отнесен к категории представлений, т. е. указаны родовидовые отношения между двумя понятиями), и ассоциативного (термины, входящие в то же понятийное поле, являются частью определения). Если автор хочет сделать отсылку к соответствующим словарным статьям, он выделяет их в

¹⁸⁸ Калмановский Е.С. Вопросы театральной терминологии. С. 8.

¹⁸⁹ Миронова В.М., Синкевич Ю.М. Хэппенинг //Театральные термины и понятия. Вып. 2. С. 197-198.

тексте. В конце статьи есть прямая ссылка на статьи, посвященные терминам, не вошедшим в определение.

Повторим, что, хотя разработка театроведческого терминологического аппарата продолжается и по сей день, являясь одной из актуальных задач не только русского, но и европейского театроведения, современная театральная лексика полностью соответствует терминологическим требованиям – определен словарь, характеризующийся дефинированностью и системностью, что находит отражение, в частности, в современных театральных терминологических словарях.

1.3. Развитие мысли о театре в XVI-XVII вв.

Изучая этапы становления современной театроведческой терминосистемы, необходимо обратиться к ее истокам, чтобы попытаться определить момент перехода от неупорядоченной театральной лексики к возникновению собственно терминологии.

Поскольку специальные театральные словари появляются в результате разносторонних размышлений литераторов, философов, деятелей театра в течение определенной эпохи, обратимся к этапам становления французской культуры Нового времени, проследим, какие элементы ее развития способствовали формированию культуры словарей.

Процесс, положивший начало формированию французской культуры Нового времени, был запущен преобразованиями времен Франциска I (1515-1547). Эта эпоха всесторонне изучена российской и мировой наукой¹⁹⁰, поэтому

¹⁹⁰ Среди наиболее авторитетных трудов, изданных в нашей стране: *Дживелегов А.К.* История западноевропейского театра. *Бояджиев Г.Н.* Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967. *Вунпер Ю.Б.* Ренессансные традиции и пути развития французской поэзии и драматургии начала XVII века // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967. С.340-381. *Лансон Г.* История французской литературы. XVII век. СПб., 1899. Театру XVI–XVII вв. посвящены

сейчас просто обозначим некоторые узловые моменты развития театрального искусства и учено-гуманистической мысли о театре, необходимые для понимания истории возникновения словарей в XVIII в.

В эпоху Возрождения Франция становится единой державой, начинается рост национального сознания, повышается значение национального языка. Французский язык постепенно вытесняет латынь в качестве официального и становится единым книжным и деловым языком. Одним из свидетельств осознания значения французского как языка литературы стало опубликованное в 1549 г. сочинение поэта Жоашена Дю Белле (1522-1560) «Защита и прославление французского языка» – литературный манифест «Плеяды». В 1539 г. выдающийся издатель и лексикограф Робер Этьен (1503-1559) издал (а в 1549 г. переиздал) первый словарь, в основе которого лежит не латинский, а французский язык – «Французско-латинский словарь»¹⁹¹.

XVI в. – время формирования общей теории литературы и теории драмы – в Италии, а затем и во Франции, ставшего возможным благодаря знакомству итальянских гуманистов с «Поэтикой» Аристотеля. Итальянский литератор Юлий Цезарь Скалигер (1484-1558) в своем латинском трактате «Поэтика», изданном во Франции в 1562 г., явившемся основой для дальнейших теоретических построений, определил поэтику как «науку, т. е. систему правил, которые учат нас создавать то, что мы называем поэзией»¹⁹². Конечно, в XVI в. драма воспринималась лишь как род литературы, недаром мы читаем у Скалигера: «Комедия остается комедией, даже если ее читать молча, про себя.

современные работы: Хамаза Е.И. Время в зеркале жанра: французская драматургия XVI – первой трети XVII века. М., 2012; Некрасова И.А. Религиозная драма и спектакль XVI-XVII веков. СПб., 2013; Дунаева Е.А. Великий лицедей или Обманщик: Эволюция фарса в высоких комедиях Мольера. М., 2018.

¹⁹¹ [Estienne R.] Dictionnaire François latin contenant les motz & manières de parler François, tournez en Latin. Paris, 1539.

¹⁹² Скалигер Ю.Ц. Поэтика // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 53.

И жестикуляция свойственна лишь декламаторам, читающему декламировать вовсе не обязательно»¹⁹³.

В 1570 г. итальянский гуманист Лодовико Кастельветро (1505-1571) опубликовал трактат «"Поэтика" Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная», где он поднимает вопрос о сюжете трагедий и комедий, о правдоподобию драматического произведения и обосновывает необходимость трех единств. В это же время во Франции о трех единствах и об искусстве создания драматического сюжета пишет Жан де Ла Тайль (1533-1617) в своем трактате «Об искусстве трагедии», напечатанном в качестве предисловия к трагедии «Неистовый Саул» (1572). Таким образом, в XVI в. уже складываются представления об основных драматических жанрах, их специфике в рамках филологического знания.

Театр первой половины XVI в. продолжал традиции средневекового, в частности, мистерияльного театра: в Париже мистерии ставились полупрофессиональной городской корпорацией «Братство Страстей Господних», выкупившей в 1548 г. здание Бургундского отеля и превратившей его в помещение для спектаклей. Затем, по причине запрета мистерий в том же 1548 г. Братство, пользуясь своей, еще средневековой монополией на право устраивать театральные представления, сдавало зал Бургундского отеля провинциальным труппам, которые показывали уже не запрещенные мистерии, а различные светские представления, в том числе фарсы. На этих подмостках будут выступать первые актеры-профессионалы, начиная с труппы В. Леконта.

Кроме того, начиная со второй половины XVI в. в Париже начали выступать труппы итальянской комедии дель арте, которым быстро удалось завоевать французскую публику всех сословий – благодаря высокому профессионализму. Итальянские труппы играли в различных театрах и пользовались успехом на протяжении всего XVII в. Их присутствие во французской культуре будет значимо и в XVIII в.

¹⁹³ Там же. С. 54.

В середине XVI в. начинается развитие французской литературной драмы: в 1548 г. П. де Ронсар перевел комедию Аристофана «Плутос»; за Ронсаром переводы античных драм стали делать и другие поэты: Т. Сибиле, Л. де Баиф, Г. Бюшето. В 1550 г. теолог, сторонник Кальвина Т. де Без (1519-1605) опубликовал и поставил в Лозанне пьесу «Жертвоприношение Авраама», ставшую первой трагедией, написанной на французском языке, а еще через два года во Франции была поставлена трагедия Э. Жоделя (1532-1573) «Плененная Клеопатра», связанная с литературной традицией «Плеяды» и предназначенная для придворного любительского театра. Несмотря на то, что «правильная» трагедия XVI в. предназначалась в большей степени для чтения, чем для постановки на сцене, она оказала «самое существенное воздействие на дальнейшее развитие национального театра и – шире – национального искусства»¹⁹⁴.

Следующий, XVII в. стал эпохой секуляризации культуры, развития научного познания мира. Ранее Фрэнсис Бэкон заговорил о необходимости систематизации научного познания, об опыте как его основе. Рене Декарт, Джон Локк, Никола Мальбранш обосновывали ведущую роль человеческого разума в познании. Формирование новой картины мира, основанной на резком разграничении активного познающего субъекта и объекта, на который направлен процесс познания, вызвало необходимость создания новых систем в различных областях знания. Это знание рождалось как фиксация наблюдаемого и дальнейшее исчисление, позволяющее создать общую картину связи явлений. Рациональное познание, направленное, прежде всего, на объекты реального, окружающего человека мира, вызвало к жизни не только естественные науки, но и новое отношение к гуманитарному знанию, которое теперь могло быть проанализировано и кодифицировано.

¹⁹⁴ Хамаза Е.И. Время в зеркале жанра: французская драматургия XVI – первой трети XVII века. С. 53.

Из рационализма вырастала эстетическая теория классицизма. Стил, в котором разум является формообразующим и смыслообразующим источником, стремился к ясности конструкции, к упорядоченности правил, к созданию образцов, опирающихся на классическое наследие античности. Древность, близкая своим интересом к человеку, его воле, к гражданской проблематике, создавала опору, в которой нуждалось искусство Нового времени, создающее альтернативу средневековому мировоззрению и средневековой эстетике. Это было искусство, созданное по образцу и призванное давать образцы высокоэтического и высокоэстетического. «В классицизме играет огромную роль ... идея позитивного, принцип образца, идеала. Противопоставленность характера обстоятельствам, сознания объективному миру ... сопровождается в классицизме тем решающим обстоятельством, что характер, сознание представляются атрибутами человека как нового идеала, ставшего со времен Возрождения на место бога»¹⁹⁵. Подобные образцы были созданы во всех видах искусства: и в литературе, и в изобразительном искусстве и, конечно, в театре. Основные принципы классицизма воплощались и развивались в творчестве великих драматургов Пьера Корнеля (1606-1684), Жана Расина (1639-1699) и Мольера (1622-1673).

XVII в. во Франции называют великим веком театра, но именно на этот период приходятся споры о допустимости самого существования театра в обществе, поскольку церковь рассматривала его как греховное искусство. Данную точку зрения поддерживали многие известные мыслители – философ Б. Паскаль, П. Николь, Ж.Б. Боссюэ.

Начиная с XVI в. в многочисленных трактатах – Ж. де Ла Тайля, Ж. Шаплена, П. Корнеля, Н. Буало, – формулировались принципы и правила создания драмы, соответствующие требованиям «Поэтики» Аристотеля: правдоподобие, выстраивание пьесы в нужном порядке, идеи простоты формы.

¹⁹⁵ *Обломиевский Д.Д.* Французский классицизм: очерки. М., 1968. С. 50.

Важным этапом в развитии теоретической мысли XVII в. стал трактат Франсуа Эделена д'Обиньяка (1604-1676) «Практика театра», поскольку, поднимая теоретические проблемы, д'Обиньяк рассматривает пьесу как произведение для театра, учитывая особенности места представления, реакцию зрителей и пр.

На рубеже XVI-XVII вв. в Париже происходит становление постоянного профессионального театра. В 1599 г. утверждается королевская труппа в Бургундском отеле. В 1634 г. был создан театр Марэ, а с 1661 г. в Пале-Рояле обосновалась труппа Мольера. В 1669 г. поэтом Пьером Перреном (ок. 1620-1675) и композитором Робером Камбером (ок. 1627-1677) был создан оперный театр, называвшийся сначала Королевской академией музыки, а с 1671 г., после слияния с Королевской Академией балета, – Королевской академией музыки и танца.

В 1680 г. специальным королевским указом был основан театр Французской Комедии, или Комеди Франсез, обладавший королевскими привилегиями и получивший монополию на показ драматических спектаклей в Париже.

Таким образом, к концу XVII в. во Франции утверждается национальная театральная традиция: складывается классический репертуар – пьесы Корнеля, Расина, Мольера, а также связанная с их творчеством актерская школа.

В связи с популярностью театрального искусства, о новейших пьесах и спектаклях начали писать в газетах.

Первое упоминание во французской периодической печати о спектакле, по утверждению Ж. Монгретьена¹⁹⁶, относится к первой половине XVII в., когда первая французская газета «Ля Газетт» Теофраста Ренодо (1586-1653) напечатала известия о переменах в Бургундском отеле с указанием имен деятелей сцены: *«После пополнения старой труппы, 10-го числа сего месяца*

¹⁹⁶ Монгретьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера. С. 75.

[декабрь 1634]¹⁹⁷ Бургундский отель показался чересчур мал для нахлынувшей публики, когда представляли «Наказанного обманщика» господина Скюдери; тем временем Мондори (не впадая в отчаяние по поводу спасения своей небольшой республики) старается восстановить ее из руин, не вызывая сомнения в своей ловкости, проявленной в прошлом»¹⁹⁸.

С 1650 по 1665 г. выходил еженедельный стихотворный листок «Мюз историк» (La muse historique) литератора Жана Лоре (1595-1665), посвященный жизни двора, новостям моды, политики и литературы. Там постоянно печатались сообщения о спектаклях, об актерах и драматургах. У Ж. Лоре были последователи, благодаря газетам которых мы располагаем многими сведениями о театральной жизни эпохи.

В 1665 г. начал издаваться «Журналь де Саван» («Journal des Savants») – старейший научный и литературный журнал в Европе, в котором уделялось место вопросам драматургии.

В 1672 г. журналист, драматург Жан Донно де Визе начал издавать журнал «Меркюр Галан» («Mercure Galant»), призванный помочь жителям, а особенно жительницам, провинции следить за событиями культурной и модной жизни Парижа. С 1724 г. он стал называться «Меркюр де Франс» («Mercure de France») и просуществовал до 1824 г. В нем печатались краткие сведения о прошедших представлениях и о новых пьесах.

Так, в самом первом выпуске 1672 г. были опубликованы следующие материалы, посвященные театру: «Речь о “Баязете”, трагедии Расина»¹⁹⁹, «Речь о ”Женитьбе Вакха”»²⁰⁰, «Речь об “Ариадне”, трагедии господина Корнеля-младшего»²⁰¹, «Речь о комедии господина Мольера под названием “Ученые женщины”».

¹⁹⁷ Parfaict C., Parfaict F. Dictionnaire des théâtres de Paris... Vol. 5. P. 96.

¹⁹⁸ Цит. по: Монгредьен Ж. Указ. соч. С. 75.

¹⁹⁹ Mercure Galant, contenant plusieurs histoires veritables. 1672. № I // Mercure Galant 1672-1674. Genève; Paris, 1982. P. 65.

²⁰⁰ Ibidem. P. 110.

²⁰¹ Ibidem. P. 187

Чтобы продемонстрировать, каким образом периодика эпохи отражала театральное событие, процитируем одну из заметок. «В прошедшие дни в театре Бургундского отеля представляли трагедию “Баязет”, которая является превосходным сочинением, и я думаю, что у вас не останется в этом ни малейшего сомнения, когда вы узнаете, что это сочинение господина Расина, поскольку из-под пера этого драматурга выходят только завершённые произведения. Главный герой трагедии – турок, о чем автор сообщает в предисловии. Вот, в двух словах, что я узнал об этой истории ..., по сему вы сможете судить о гении драматурга, который, не воспользовавшись почти ничем, смог создать такое законченное произведение»²⁰².

В последней трети XVII в. было положено начало историографии французского театра: в 1674 г. вышел первый известный трактат по истории театра – «Французский театр» Самюэля Шаппюзо²⁰³ (1625-1701). Подробнее этот труд будет рассмотрен в разделе 1.6, сейчас отметим, что в трактат Шаппюзо входили общие рассуждения о комедии, каталог французских драматургов и перечень актеров Королевской труппы Бургундского отеля. Вкупе с теоретическим трактатом Буало (1680) он в определенном смысле подвел итоги великого века истории национального театра.

1.4. Театральная мысль и историография французского театра в XVIII веке

XVIII в., век Просвещения, становится принципиально новым этапом в истории культуры, а значит, и в истории театра и театральной мысли. Во главу угла становятся разум и наука, прогрессивные идеи, которые больше не являются знанием избранных, но должны распространяться как можно шире. Театр во Франции является тем местом, которое позволяет широко распространять новые идеи, поэтому просветители уделяют его развитию

²⁰² Ibidem. P. 28-29.

²⁰³ Chappuzeau S. Le théâtre françois divisé en trois livres... Lyon, 1674.

большое внимание. Соответственно, совершенствуется не только практика, но и теория сценического искусства, оказавшие влияние на весь европейский театр.

С конца семнадцатого столетия в Париже важнейшее место занимает театр Французской Комедии, который, будучи привилегированным королевским театром, приглашал лучших актеров и драматургов. Для Комеди Франсез в первой половине века писали Флоран Данкур (1661-1725), Ален-Рене Лесаж (1668-1747), Проспер Кребийльон (1674-1762) и, конечно, Вольтер (1694-1778) и Пьер Карле де Шамбре де Мариво (1688-1763). Там играли Мишель Барон (1653-1729), Адриенна Лекуврер (1692-1730), Анри-Луи Лекен (1729-1778), Клерон (1723-1803), Мари Дюмениль (1711-1803), Пьер-Луи Превиль (1721-1799).

Со второй половины XVIII в., помимо классицистских трагедий и комедий, в театре формируется так называемый средний жанр: сначала чувствительные комедии Детуша (1680-1754) и Клода Нивеля де Лашоссе (1692-1754), а затем мещанская драма, теоретические основы которой были сформулированы Дени Дидро (1713-1784). Кроме Дидро, в этом жанре писали Луи-Себастьян Мерсье (1740-1814) и другие его последователи, а также начинал Пьер Огюстен Карон де Бомарше (1732-1799).

В 1716 г. в Париж возвращается итальянская труппа, которой тогда руководил знаменитый актер Луиджи Риккобони (1676-1753), и Комеди Итальян становится одной из важнейших сцен Парижа, с которой сотрудничали Данкур и Мариво, а также Шарль Ривьер Дюфрени (1648-1724), Жан-Франсуа Реньяр (1656-1709), Нолан де Фатувиль (? - 1715).

Театральное искусство развивается не только в официальных театрах. Активизируется старинный ярмарочный театр, популярные труппы действуют на ярмарках Сен-Жермен и Сен-Лоран.

В XVIII в. меняется не только взгляд на драматургию, но и отношение к сценическому воплощению пьес. Правдоподобие, одно из ключевых понятий для классицистов, относилось ими прежде всего к драматическому сюжету. Теперь пьеса понимается и как театральное произведение. Соответственно, и проблема правдоподобия встает в новом свете, теоретики и практики театра отныне обращают внимание на другие ее грани.

В начале века Л. Риккобони, опираясь на труды французских и итальянских деятелей театра, будучи сам опытным практиком, создает трактат в стихах «Об искусстве представления»²⁰⁴, в котором формулирует свои представления об актерской игре.

Для Л. Риккобони манера декламации актеров-современников неестественна и, следовательно, неправдоподобна. Поэтому с его точки зрения «искусство декламации заключается в крепкой связи разнообразной речи с выразительностью жеста для более яркой передачи мысли»²⁰⁵.

В те же годы Вольтер, будучи успешным драматургом, задумывается о необходимости реформирования сценического пространства. Правдоподобия можно достичь, считает он, изменив пространство сцены, удалив с нее зрителей, о чем он пишет в «Рассуждении о трагедии» (1730)²⁰⁶.

С середины столетия теоретики театра все большее внимание уделяют актерской игре. Проблемы актерского творчества рассматриваются в трактатах «Актер» (1747) П. Ремона де Сент-Альбина, «Искусство театра» (1750) А.-Ф. Риккобони²⁰⁷, «Замечания об искусстве актера» (1772) д'Аннетера²⁰⁸ и, конечно, в сочинениях Дени Дидро, оказавших огромное влияние на развитие общей

²⁰⁴ Riccoboni L. Dell'arte rappresentativa. Londra, 1728.

²⁰⁵ Якубовский А.А. Предшественники и современники Дени Дидро – теоретика театра. С. 151.

²⁰⁶ Вольтер. Рассуждение о трагедии // Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М., 1974.

²⁰⁷ Riccoboni A.-F. L'art du théâtre. Paris, 1750.

²⁰⁸ [Hannetaire, d']. Observations sur l'art du comédien, èt sur d'autres objets concernant cette profession en général. [Paris], 1772.

Жан-Николя Сервандони, псевдоним д'Аннетер (d'Hannetaire) – французский актер, директор театра.

теории театра. Пьер Ремон де Сент-Альбин (1699-1778) рассуждал о значении, которое имеют для актера рассудок и чувства, о различиях в представлении комедии и трагедии, о том, что спектакль — это единое целое, основанное на взаимодействии всех его участников²⁰⁹. А. А. Якубовский, современный исследователь театра XVIII в., указывая на противоречия в идеях Ремон де Сент-Альбина, отмечает прогрессивность многих его идей для сценического творчества эпохи²¹⁰.

Антонио-Франсуа Риккобони (1707-1772), сын Л. Риккобони, посвятил сочинение «Искусство театра» отдельным практическим вопросам сценической игры, каждому из которых соответствует небольшая глава: «Жест», «Декламация», «Голос» и т. д.

Общие вопросы теории искусства, в частности, драматургии, поднимал историк Ж.-Б. Дюбо (1670-1742) в своем трактате «Критические размышления о Поэзии и Живописи» (1719)²¹¹. Конечно, важнейшая роль в развитии теории и практики театра принадлежит Дени Дидро, практику и теоретику театра, который изложил свои взгляды в нескольких трактатах: «Беседы о “Побочном сыне”» (1757), «О драматической поэзии» (1758), «Парадокс об актере» (1773-1778, не издан при жизни автора). А.А. Якубовский в своей работе обобщил его идеи, выдвинутые в названных трактатах и имевшие огромное значение для развития театра во Франции: «...Актер обязан возвышаться до задуманного драматургом великого образа, опираясь для этого как на чувства свои, так и на интеллект... Основа искусства актера — перевоплощение, источник перевоплощения — жизнь и только жизнь... Искусство театра основывается на реальном и зовет к идеальному.... Все на сцене должно быть как в природе, но рассчитано на максимальный художественный эффект»²¹².

²⁰⁹ *Rémond de Saint-Albine P.* Acteur. Paris, 1747. P. 67, 188-189.

²¹⁰ *Якубовский А.А.* Предшественники и современники Дени Дидро — теоретика театра. С. 171.

²¹¹ *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о Поэзии и Живописи. М., 1975.

²¹² Там же. С. 214.

Самые разные аспекты театра рассматриваются в «Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремесел», объем театральных материалов там весьма велик. Перечислим лишь названия некоторых статей, написанных разными авторами: *Театр, Комедия, Сцена, Декламация, Характер...*

Главное отличие театральной мысли XVIII в. от предшествующего периода в том, что акценты переместились с драмы на собственно сценическое исполнение, правдоподобие теперь связывалось прежде всего с творчеством актера.

Поскольку популярность театра была необыкновенно велика, публика нуждалась в разнообразных изданиях, которые могли бы удовлетворить ее интерес к спектаклям. Отчеты о современных спектаклях можно было найти в периодической печати: помимо выходивших с XVII в. изданий «Меркюр Галан», «Журналь де Треву» и «Журналь де Саван», и другие газеты и журналы в XVIII в. писали о театре. Некоторые из них издавались недолго: «Обсерватор литерер» (L'Observateur litteraire), редактором которого был Ж.-Ф. Мармонтель, издавался в течение 1749 г.; «Обсервасьон сюр ла литератюр модерн» (Observations sur la littérature modern) аббата де Лапорта – в 1748-1752 гг. ; «Журналь де театр» (Journal des théâtres) Ф. де Мерикура печатался в 1777-1779 гг. С 1760 по 1773 г. выходила еженедельная газета «Аван-курер» («Avant-coureur»), в которой печатались сведения о спектаклях и о новых книгах.

Знакомиться с зарубежными произведениями французские читатели могли по статьям «Журналь этранже» («Journal étranger»), выходившего с 1754 г. (в 1764 г. газета была переименована в «Gazette litteraire de l'Europe») ее создателями были Ж.Б.А. Сюар, Ф. Арно, А.Ф. Прево, П.-Ж.-Б. Жербье. Кроме того, на французский язык переводились отдельные эссе из английских журналов «Болтун» и «Зритель». П. де Мариво в 1722 г. предпринял попытку издавать свой журнал «Французский зритель» («Spectateur français»).

Важным источником сведений о французском театре стали различные «Истории», получившие широкое распространение в первой половине XVIII в.:

«Записки к Истории ярмарочных театров» (1743)²¹³ Франсуа Парфе (1698-1753) и его брата Клода Парфе (1701-1777) и их же «Всеобщая история французского театра от истоков до настоящего времени» (1734-1749)²¹⁴, которая будет подробнее описана ниже, «Изыскания о французском театре» (1735)²¹⁵ драматурга и историка театра Годара Бошана (1689-1761). В них содержались более или менее полные и развернутые сведения о французской драме, расположенные в хронологическом порядке, начиная с XVI в.

Таким образом, мы видим, что к началу 30-х гг. XVIII в. – то есть к началу расцвета Просвещения – во Франции был сформирован значительный пласт теоретических размышлений о театре, накоплен разнообразный опыт игры на сцене, осуществлявшейся великими актерами, а также многочисленные попытки размышления об этом опыте. Развивалась театральная журналистика. Заинтересованный читатель того времени благодаря различным источникам имел возможность найти сведения о французских драматургах и актерам XVI-XVII вв., ознакомиться с состоянием французского театра второй половины XVII в., он мог прочитать и о самых недавних пьесах и спектаклях. Все эти элементы целостного театрального процесса, описывавшиеся в отдельных источниках, объединились в театральных словарях.

1.5. Предшественники театральных словарей XVIII века. История театра в словарях XVI – XVII вв.

Словарь, в формулировке Вольтера, – «разум в алфавитном порядке», поэтому к словарям можно отнести не только сочинения, имеющие заголовком

²¹³ *Parfaict C., Parfaict F. Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain: in 2 vol. Paris, 1743.*

²¹⁴ *Parfaict C., Parfaict F. Histoire générale du Théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent: in 15 vol. Paris, 1734-1749.*

²¹⁵ *Beauchamps P.F.G., de. Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cens soixante-un, jusques à présent: in 3 vol. Paris, 1735.*

собственно «Словарь» (франц.: «dictionnaire»), но и другие труды, представляющие собой перечни названий и имен, расположенных по алфавиту.

К словарям, в которых можно найти те или иные сведения о театре, относятся следующие справочные издания: «Библиотеки» – каталоги имен писателей и их произведений, исторические словари или энциклопедии, а также толковые словари. В «Библиотеках» содержится информация о творчестве и биографиях драматургов и актеров, так же, как и в исторических словарях, в которых изредка встречаются и отдельные примеры «театральной лексики» («сцена», «фарс»). Театральная номенклатура и театральные понятия появляются в общеязыковых французских толковых словарях и энциклопедиях, начиная с труда лексикографа Жиля Менажа (1613-1692) «Происхождение французского языка» (1650)²¹⁶ и «Всеобщего словаря» (1690)²¹⁷ писателя Антуана Фюретьера (1619-1688).

История «Библиотек» – алфавитных каталогов имен и произведений латинских, французских и итальянских авторов начинается в Европе с первой половины XVI в.

Само слово «Библиотека» имело во французском языке XVI – XVIII вв. несколько значений. «Всеобщий словарь» Фюретьера приводит следующие его толкования: 1) «помещение, либо место, предназначенное для хранения книг...»; 2) «сборник или компиляция из нескольких сочинений, имеющих общую природу, либо же из авторов, собравших воедино все, что можно сказать на данную тему»²¹⁸; 3) «книги, которые содержат каталоги книг в библиотеках... Во Франции покуда не существует общей Библиотеки всех Авторов. Есть частные [французские – Н.У.] Библиотеки г-на Лакруа дю Мэна из Ле-Мана и Антуана Дювердье...»²¹⁹.

²¹⁶ *Ménage G.* Origines de la langue française. Paris, 1650.

²¹⁷ *Furetière A.* Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts: in 3 t. La Haya; Rotterdam, 1690.

²¹⁸ Цит. по: *Шартье Р.* Письменная культура и общество. М., 2006. С. 98.

²¹⁹ Цит. по: *Шартье Р.* Письменная культура и общество. С. 102.

Рассмотрим подробнее упомянутые Фюретьером издания: это впервые опубликованные на французском языке «Библиотека» ученого Франсуа Грюде, сьера Лакруа дю Мэна²²⁰ (1552-1592) и «Библиотека»²²¹ библиографа Антуана Дювердье (1544-1600). Современный французский исследователь Р. Шартье, рассматривая историю этих трудов²²², указывает, что образцом для Лакруа дю Мэна и Дювердье послужили, во-первых, «Универсальная библиотека» швейцарского ученого, натуралиста Конрада Геснера (1516-1565)²²³ и во-вторых, «Библиотека» итальянского писателя, издателя и переводчика Антонио Франческо Дони (1513-1574)²²⁴.

Сочинение К. Геснера было опубликовано в 1545 г. на латинском языке, в нем перечисляются античные и новые авторы, писавшие на древнееврейском, латинском и греческом языках. Р. Шартье отмечает, что Геснер впервые озаглавил каталог книг словом «Библиотека» и впервые применил алфавитный, а не хронологический, порядок, причем «на средневековый манер – не по фамилиям, а по именам»²²⁵.

«Библиотека» А. Дони, опубликованная в Венеции через пять лет после труда Геснера, становится, по мнению Р. Шартье, новым этапом в развитии данного жанра, поскольку, во-первых, она написана на народном языке, вольгаре, и в ней перечисляются только авторы, пишущие на вольгаре, а, во-вторых, «новым является сам замысел книги. Это не перечень всех авторов и не

²²⁰ [Croix du Maine] Premier volume de la Bibliotheque du sieur de la Croix du Maine qui est un catalogue general de toutes sortes d'Auteurs qui ont escrit en François depuis cinq cent ans et plus, jusqu'a ce jourd'hui... Paris, 1584.

²²¹ Verdier A., du. La Bibliotheque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas, contenant le catalogue de tous ceux qui ont escrit ou traduit en françois et autres dialects de ce royaume. Lyon, 1585.

²²² Шартье Р. Указ.соч. С. 103-106.

²²³ Gessner C. Bibliotheca Universalis sive catalogus omnium scriptorum locupletissimus in tribus linguis Latina, Graeca et Hebraica. Tiguri [Zurich], 1545.

²²⁴ [Doni A.F.] Libreria del Doni Fiorentino. Nella quale sono scritti tutti gl'Autori vulgari con cento discorsi sopra quelli. Tutte le tradutioni fatte dell'altre lingue, nella nostra e una tavola generalmente come si costuma fra Librari. Vinegia, 1550.

²²⁵ Шартье Р. Письменная культура и общество. С. 102-103.

собрание оценок, но прежде всего указатель книг на народном языке, имеющих в продаже»²²⁶.

Сочинение Дони состоит из нескольких разделов: сначала в алфавитном порядке перечислены имена 159 авторов, иногда с краткой биографией, и перечень их произведений. Среди имен ученых и поэтов Дони приводит имена драматургов, таких как Алессандро Пикколомини, Лудовико Ариосто, Никколо Маккиавелли, Пьетро Аретино и некоторых других. Вторая часть – «Произведения, переведенные с других языков на народный. С греческого, латинского, испанского, французского и других языков» – алфавитный список авторов и их произведений, в число которых входят Аристофан (Комедии) и Теренций. Третья часть – это классификация произведений по жанрам (без указания авторов): Гуманитарное знание, Диалоги, Комедии, Трагедии, Стихи, Письма, Романы, История. Четвертая часть – «Тексты, переведенные с латыни на итальянский», и пятая – «Общий список всех книг на народном языке».

В 1584 г. вышел первый подобный каталог на французском языке. Это был «Первый том Библиотеки Франсуа де Лакруа дю Мэна, которая представляет собой общий каталог самых разных авторов, которые писали на французском языке в течение пятисот лет, вплоть до сегодняшнего дня...». Так же, как и Дони, Лакруа дю Мэн составляет каталог авторов, писавших на его родном языке – на французском, а не на латыни, гордясь тем, что во Франции есть «множество ученых людей, разбирающихся не только в еврейском, греческом, латинском и других иностранных языках, но прежде всего в языке своей страны, и что так велико число тех, кто пишет на французском языке, что их более трех тысяч...»²²⁷. Более того, Лакруа дю Мэн прямо сравнивает свое сочинение с сочинением Дони, подсчитывая, насколько больше существует авторов, пишущих на французском, чем на итальянском²²⁸.

²²⁶ Там же. С. 104.

²²⁷ Premier volume de la Bibliothèque du sieur de la Croix du Maine... [P. II].

²²⁸ Ibid. [P. II-III].

В «Библиотеке» Лакруа дю Мэна поэты и драматурги расположены в алфавитном порядке, по именам, так же, как у Геснера и Дони; Лакруа дю Мэн сообщает сведения о биографии каждого автора и список его трудов, часто, хотя и не всегда указывая, изданы ли они, кем и когда. У него можно найти упоминания и крайне мало известных драматургов, и тех, кто достиг признания:

*«АДРИАН Д'АМБУАЗ, доктор теологии в Париже, младший брат Франсуа д'Амбуаза. Он написал на французском языке библейскую трагедию в стихах под названием "Олоферн", отрывок из истории Юдифи; напечатана в Париже у л'Анжелье в 1580 году».*²²⁹

*«ЭТЬЕН ЖОДЕЛЬ, парижанин, сьер де Лимоден, блестящий поэт, писавший на латинском и французском языках. Он сочинил сборник Надписей, Фигур, Девизов и Маскарадов, заказанных королем в Париже в 1558 году, с большим количеством латинских стихов etc, напечатанный в Париже у Андре Вешеля в том же 1558 году; «Клеопатра» и «Дидона», французские трагедии указанного Жоделя, напечатаны; «Евгений», французская комедия, напечатана; «Антерос», поэма, содержащая более трехсот сонетов; «Речь Цезаря при переходе через Рубикон», которая содержит около десяти тысяч стихов; <...>. Его различные произведения были напечатаны в Париже у Николя Шено и Мамера Патисона в 1574 году. Он умер в Париже в июле 1573 года в возрасте сорока одного года. Шарль де ла Морт написал Речь о его жизни, напечатанную с произведениями Жоделя, как было сказано выше»*²³⁰.

Для удобства поиска нужного автора каталогу авторов предшествует алфавитный указатель фамилий, со ссылкой на нужную страницу.

Благодаря тому, что Лакруа дю Мэн приводит имена не только французских писателей, но и переводчиков, в его труде можно найти упоминания пьес античных авторов и некоторых иностранных драматургов,

²²⁹ Ibid. P. 3.

²³⁰ Ibid. P. 78.

переведенных на французский язык и изданных во Франции (в алфавитном указателе их фамилии отсутствуют).

«ЛАЗАР ДЕ БАИФ ...перевел с греческого трагедию Софокла под названием “Электра”, в которой говорится о мести Агамемнона, напечатанную в Париже в 1537 году Этьеном Росссе... Он также перевел с греческого французскими стихами трагедию Еврипида “Гекуба”, напечатанную в Париже в 1550 году у Робера Этьена, вместе с другими стихами сочинения указанного Баифа, etc»²³¹.

«ФЛОРАН КРЕТЬЕН ... перевел с латыни французскими стихами трагедию шотландца Дж. Бьюкенена “Иевфай, или Обет”, напечатанную в Орлеане у Л. Рабье в 1567 году»²³².

«ЖАК ДЕ ЛАВАРДЕН ... перевел с итальянского на французский трагикомедию о Селестине, первоначально написанную на испанском языке, <которая> была напечатана в Париже в 1576 году у Ж. Робино»²³³.

«...Поэтические произведения Жана де Ла Тайля:... “Соперники” и “Чернокнижник” – которые являются комедиями Ариосто, переведенными с итальянского»²³⁴.

Лакруа дю Мэн вставляет в общий список авторов и себя, и своего коллегу и конкурента Антуана Дювердье, о сочинении которого он пишет так: «Меня уверяют, что он собирается издавать свою Французскую библиотеку и насколько якобы я должен ревниво к ней отнестись, настолько, наоборот, я очень желаю, чтобы он и все остальные, кто примется за сочинение, подобное моему, их опубликовали бы, чтобы более и более обогатить наш язык...²³⁵.

«Библиотека» Антуана Дювердье вышла в 1685 г. В предисловии он пишет о целях своего труда: «Я не беру на себя обязанность говорить, что хорошо для чтения, а что плохо, оставляя суждения и выбор мудрому читателю,

²³¹ Premier volume de la Bibliothèque du sieur de la Croix du Maine... P. 287.

²³² Ibid. P. 84.

²³³ Ibid. P. 190.

²³⁴ Ibid. P. 265.

²³⁵ Ibid. P. 22.

но мое намерение заключается в том, чтобы показать, какие книги есть на нашем языке, поскольку назначение моей библиотеки такое же, как лотки аптекарей, которые показывают только, где ревень, или алоэ, или слабительный корень, или мышьяк ...; поэтому я не отказался от помещения здесь некоторых наших старых авторов, хотя они неталантливы и пишут без изящества, а также от некоторых малоуважаемых современных, часто не стоящих чернил, которыми напечатаны их произведения»²³⁶. Стремясь к объективности, Дювердье приводит и «имена малоуважаемых авторов», и святых евангелистов, и свое: «Так как я задумал “Французскую библиотеку” настолько универсальную, насколько я смогу, и решил поместить туда и хороших, и плохих авторов ...; поскольку я уже взялся мараить бумагу и мое имя стоит в ряду авторов, хотя у меня нет достойных произведений, пусть они будут вставлены сюда»²³⁷. Более того, Р. Шартье отмечает, что в «Библиотеке» Дювердье упоминаются писавшие по-французски авторы – лютеране и кальвинисты, и объясняет это не только стремлением к полноте, но и необходимостью «предупредить католиков, какие книги осуждены и запрещены, дабы избегать их»²³⁸. Возможно, причина включения представителей других конфессий именно в этом, однако, например, в статье «Теодор де Без», посвященной французскому теологу-кальвинисту, вынужденному эмигрировать в Швейцарию как раз из-за религиозных разногласий, Дювердье беспристрастно перечисляет все сочинения Т. де Беза, никак не осуждая их, – так же, как он указывает Пьера Гренгора как сочинителя сатиры «Игра о дурацкой матери»²³⁹...

По структуре «Библиотека» Дювердье близка к «Библиотеке» Лакруа дю Мэна: имена авторов расположены в алфавитном порядке, в конце каждого алфавитного раздела приводится также алфавитный список книг, изданных анонимно.

²³⁶ Verdier A., *du. La Bibliothèque d'Antoine du Verdier...* P. XXXVII-XXXVIII.

²³⁷ Ibid. P. 80.

²³⁸ Шартье Р. Письменная культура и общество. С. 116.

²³⁹ Verdier A., *du. La Bibliothèque d'Antoine du Verdier...* P. 679.

Но цель у двух «Библиотек» разная. Об этом пишут и Р. Шартье, и другая французская исследовательница, М. Росселини: в отличие от труда Лакруа дю Мэна, «Библиотека» Дювердые рассчитана на широкого читателя, который захотел бы найти заинтересовавшую его книгу, поэтому он указывает систематически для каждого из цитируемых произведений «место, форму, имя и дату, где, когда и кем они были изданы, в этом проявляется его невысказанная позиция: автор библиотеки имеет целью новую публику, вышедшую за рамки узкого круга ученых, каталог может быть полезным инструментом для всех любопытствующих, которые без труда найдут здесь все, что они ищут»²⁴⁰.

Различный выбор адресатов у Лакруа дю Мэна и у Дювердые требует и различия в содержании словарных статей: если Лакруа дю Мэн просто перечисляет произведения авторов, то Дювердые вкратце характеризует авторские особенности и часто цитирует фрагменты произведений, чтобы читатель мог составить собственное представление о них. Сравнив, например, статью об Э. Жоделе в сочинениях Лакруа дю Мэна и Дювердые, мы найдем у последнего не только биографические сведения, но еще и отзывы о произведениях Жоделя, а также и отрывки из его произведений, которые Дювердые цитирует целыми страницами²⁴¹.

«ЭТЬЕН ЖОДЕЛЬ благородный парижанин, сеньор де Лимоден, был первым, кто после Пьера Ронсара перевел ученую поэзию на французский язык и заявил о себе новым и прекрасным способом писать, так же, как и древние поэты. В 1549 году он показал нам множество сонетов и од; в 1552 году первым из всех французов написал трагедию и комедию на античный манер... Заметно, что он знал и понимал древних».

²⁴⁰ Rosselini M. La Bibliothèque française de Charles Sorel: intégration ou liquidation de la bibliothèque humaniste? // Littératures classiques. 2008. № 2 (66) P. 93-113.
URL: www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2008-2-page-93.htm (Дата обращения 02.06.2018.)

²⁴¹ Verdier A., du. La Bibliothèque d'Antoine du Verdier... P. 286-300.

В «Библиотеке» Дювердые упоминаются и жанры средневекового театра: миракли, моралите, мистерии, фарсы. Поскольку автор ставил своей задачей составить перечень именно книг, то и о произведениях названных жанров он говорит только как о печатных изданиях, принадлежащих «неопределенным авторам»:

«МИРАКЛИ Богоматери напечатаны в Лионе, 4, Оливье Арнулье и затем Франсуа Арнулье, 1583 г.»²⁴².

«Мистерия и прекрасный миракль о Св. НИКОЛАЕ, с 24 персонажами, напечатан в Париже in-4, Пьером Сержаном»²⁴³.

«МОРАЛИТЕ разных видов. Печатались множество раз в Париже и Лионе»²⁴⁴.

Кроме того, упоминания этих жанров встречаются в перечнях сочинений разных авторов:

«ЖАН Д'АБОНДАНС, юрист и нотариус... также сочинил множество моралите и мистерий... Мистерия о трех волхвах»²⁴⁵.

Чуть более развернуто Дювердые говорит о фарсах:

«ФАРСЫ. Невозможно было бы назвать все сочиненные и напечатанные фарсы, настолько велико их количество, поскольку в прошлом все этим занимались. Их играли и рассказывали еще гистрионы, называвшиеся «Беззаботные ребята». Однако фарс – это только часть комедии, и чем она короче, тем лучше, во избежание скуки...»²⁴⁶.

«Библиотеки» Лакруа дю Мэна и Дювердые около ста лет были единственными справочниками на французском языке, из которых можно было почерпнуть сведения о французских драматургах и о драматических жанрах, бытовавших во Франции XVI-XVII вв.

²⁴² Ibid. P. 898.

²⁴³ Ibid. P. 927.

²⁴⁴ Ibid. P. 899.

²⁴⁵ Ibid. P. 634-635.

²⁴⁶ Ibid. P. 427.

В 1553 г. был опубликован на латыни первый во Франции энциклопедический «Исторический, географический и поэтический словарь»²⁴⁷. Его автором был Шарль Этьен (1504-1564), представитель знаменитой семьи французских издателей XVI в. Он был врачом, знатоком античности, издателем, переводчиком²⁴⁸. Театр также лежал в сфере его интересов. Этьену принадлежат переводы на французский язык двух пьес: итальянской комедии «Обманутые» («Gli Ingannati», 1540), написанной академиками Сиены, и «Андриянки» (1542) Теренция. В предисловиях к изданиям этих переводов он обосновал членение пьес на сцены и акты, что было сделано впервые²⁴⁹.

В основе «Исторического, географического и поэтического словаря» Шарля Этьена лежал «Elucidarius carminum et historiarum», составленный нидерландским грамматиком Германусом Торрентинусом (1472-1520), впервые выпущенный в 1498 г. и впоследствии несколько раз переиздававшийся. Как пишет А.А. Ренуар, «Шарль [Этьен] сделал из него настоящий исторический словарь, несомненно, неполный и с большим количеством неточностей, но его неоспоримое достоинство состоит в том, что это первое произведение подобного рода... Это ... предшественник множества исторических словарей, которые мы теперь имеем, было переиздано в Женеве в 1566 году, через два года после смерти Шарля с подходящими дополнениями, часть из которых, вероятно, была сделана им самим»²⁵⁰.

«Исторический, географический и поэтический словарь» Этьена был очень популярен, вышло несколько его изданий, в том числе и посмертных. В

²⁴⁷ Stephano C. Dictionarium historicum, geographicum, poeticum: gentium, hominum, deorum. Gentilium, regionum, locorum, civitatum, aequorum, fluviorum, sinuum, portuum, promontiorum, ac montium, antiqua recentioraque ad sacras & prophanas historias, poëtarumque fabulas intelligendas, necessaria nomina, quo decet ordina complectens. [Genève], 1633.

²⁴⁸ Описание биографии и деятельности Ш. Этьена можно найти, в частности, в статье: Михайлова Е.Н. *Studia litterarum* в научном наследии Шарля Этьена (1504?–1564) // Вестник МГПУ. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2011. № 1(7). С. 44-51.

²⁴⁹ См: Евдокимова Л.В. Французская ренессансная комедия второй половины XVI века и античная традиция // Миф в культуре Возрождения. М., 2003. С. 200-203.

²⁵⁰ Renouard A.A. *Annales de l'imprimerie des Estienne ou histoire de la famille des Estienne et de ses éditions*. 2-e éd. Paris, 1843. P. 360.

нем есть и статьи, посвященные античным драматургам – Аристофану, Еврипиду, Плавту, Софоклу, Теренцию, Эсхилу, а также актерам – Эзопу и Росцию. Назвать их историческими затруднительно, чаще всего они содержат сведения легендарного и анекдотического характера.

«ЭСХИЛ – трагедииограф с Сицилии. Он узнал, что умрет от разрушения дома. Желая избежать этого, он поселился за городом. Но какой-то орел, пролетая над ним, уронил черепаху, чтобы разбить ее панцирь, на его лысую голову, обманутый сходством головы с камнем»²⁵¹.

«АНДРОМЕДА – дочь Цефея и Каллиопы... Еврипид написал о ней трагедию, которую в ее честь назвал “Андромеда”»²⁵².

«РОСЦИЙ – знаменитый актер. Он был настолько велик в своем искусстве, что если кого-то хотели похвалить за его ремесло, то называли Росцием. Он был косым, поэтому вещь первой важности на сцене для него была маска...»²⁵³.

В первой половине XVII в. началась новая эпоха французской лексикографии: в 1644 г. вышел «Теологический и исторический, космографический и поэтический словарь» Д. де Жюине-Броссиньера²⁵⁴ – первый энциклопедический словарь на французском языке. Его большая часть является переводом написанного на латыни «Исторического, географического, поэтического словаря» Ш. Этьена, из которого заимствованы и статьи, посвященные драматургам Древней Греции и Рима²⁵⁵.

Сам Жюине-Броссиньер добавил небольшую статью «Гарнье» о знаменитом французском драматурге предшествующей эпохи:

²⁵¹ Stephano C. Dictionarium historicum, geographicum ac poeticum... 1633. Стлб. 94.

²⁵² Ibid. Стлб. 208.

²⁵³ Ibid. Стлб. 1677.

²⁵⁴ Juigné-Brossinière D. de. Dictionnaire théologique et historique, poétique et cosmographique, etc. Paris, 1644.

²⁵⁵ Материал данного раздела опубликован в статье: Усаченко Н.А. Первый французский театральный словарь – “Библиотека театров” 1733 года // Вестник СПбГУ Сер.15. 2012. Вып. 3. С. 62-64.

«ГАРНЬЕ (по имени Робер), уроженец Ле-Мана, Советник в Большом совете, получил премию французских трагических поэтов. Его прекрасные стихи есть у каждого»²⁵⁶.

Кроме того, Жюине-Броссиньер делает и другие дополнения, касающиеся драматургии. В словарной статье «Антигона» после пересказа мифа о ней автор отсылает читателя «после Сенеки и Софокла» к «прекрасной трагедии, которую написал французский драматург Робер Гарнье и которая называется “Антигона, или Благочестие”»²⁵⁷. В статье «Андромеда» Жюине-Броссиньер, дополняя статью Этьена, приводит свое толкование пьесы Еврипида: «Из этой знаменитой истории мы можем вывести, насколько опасно злоупотреблять особыми милостями бога и кичиться благами, которые мы получили от его щедрот; и в наших сердцах должен поселиться священный страх бича божьего, который часто обрушивается за оскорбление царей на народы или даже на невинных потомков тех, кто совершил преступление...»²⁵⁸.

Через 30 лет после выхода «Теологического и исторического, космографического и поэтического словаря», в 1674 г. вышел в свет «Большой исторический словарь, или Занимательная смесь священной и светской истории» Л. Морери²⁵⁹. Священник Луи Морери (1643-1680) прославился благодаря этому труду, который выдержал несколько изданий: в 1683, 1718, 1759 гг. «Хотя слово “биография” в заголовке словаря не упомянуто, ... больше, чем половину его занимают биографии. Он послужил образцом для исторических словарей восемнадцатого столетия, продемонстрировав, что можно включить в словарь историю, географию и генеалогию так же, как жизнеописания знаменитых людей»²⁶⁰. Разные издания очень отличаются друг от друга, поскольку после смерти Морери издатели постоянно дополняли

²⁵⁶ Juigné-Brossinière D. de. Dictionnaire théologique et historique... P. 1155.

²⁵⁷ Juigné -Brossinière D. de. Dictionnaire théologique et historique... P. 280.

²⁵⁸ Ibid. P. Qiii.

²⁵⁹ Moreri L. Grand Dictionnaire historique, ou Mélange curieux de l’histoire sacrée et profane. Lyon, 1674.

²⁶⁰ Rey A. Encyclopaedic visions. P. 17.

словарь. В словаре Морери сведения о театре, равно как и биографии драматургов практически отсутствуют, можно предположить, что автор не считал их достойными словаря, есть лишь крайне туманное упоминание о некоей пьесе, также в статье «Антигона»: «Один из наших Поэтов написал пьесу на этот сюжет на нашем языке»²⁶¹.

В 1697 г. выходит «Исторический и критический словарь» П. Бейля²⁶² в двух томах. Публицист и философ, профессор Роттердамского университета Пьер Бейль (1647-1706) изначально создавал словарь как дополнение и уточнение к словарю Морери, но его труд является самоценным произведением, он состоит в основном из биографий исторических деятелей разных эпох. «Как правило, в основном тексте, напечатанном крупным шрифтом, автор ограничивается исправлением ошибок, допущенных его предшественниками, и более точным, чем это делали они, описанием фактов, событий, воздерживаясь от высказывания собственных взглядов относительно теоретических позиций тех лиц, которым посвящены отдельные статьи. Примечания, а также примечания к примечаниям, напечатанные мелким шрифтом, занимают в несколько раз больше места, чем основной текст»²⁶³. Последующие издания выходили, постепенно расширяясь и дополняясь автором и издателями: в первом издании 2 тома (4 части), в последнем прижизненном издании 1702 г. – 3 тома, так же, как в 1715 г., в издании 1820-1824 гг. – уже 16 томов.

В «Историческом и критическом словаре» Бейля можно найти биографии разных деятелей театра, но в них совершенно нет системы: статья «Поклен», о Мольере, есть²⁶⁴, а, например, о Расине – нет; сведения про драматурга и либреттиста Филиппа Кино в первом издании отсутствуют, а в издании 1715 г. их можно найти – но в статье, посвященной поэту Тристану л'Эрмиту, т. к.

²⁶¹ Moreri L. Grand Dictionnaire historique... P. 305.

²⁶² Bayle P. Dictionnaire historique et critique: in 2 v. Rotterdam, 1697.

²⁶³ Богуславский В.М. Пьер Бейль. М., 1995. С. 41.

²⁶⁴ Bayle P. Dictionnaire historique et critique. V.1. P. 317-321.

Кино у него служил²⁶⁵. Кроме того, Бейль в основном уделяет внимание повседневной и светской жизни драматургов и актеров. Так, цитируя биографию Мольера, напечатанную в предисловии к его сочинениям, Бейль особо указывает на отсутствие в этой биографии причины, по которой драматург стал актером: «Он стал актером только для того, чтобы быть поближе к одной актрисе, в которую он влюбился»²⁶⁶. Говоря о Ф. Кино, Бейль в основном рассуждает о его денежных проблемах, а не о творчестве.

Таким образом, в рассмотренных общеисторических справочниках XVI – XVII вв. сведения о театре и драматургии еще не заняли отдельного, определенного места и, за исключением информации об изданиях пьес, носили бессистемный характер.

1.6. Предшественники французских театральных словарей – перечни пьес и драматургов, издававшиеся в XVI - XVII вв.

В 1666 г. в Италии вышел алфавитный книжный каталог, особенность которого заключается в том, что в нем собраны только драматические произведения, о чем свидетельствует название «Драматургия»²⁶⁷. Его автором был Лев Аллаций (1586-1669), греческий богослов и философ, с 1661 г. хранитель библиотеки Ватикана. В «Драматургию, разделенную на семь указателей» входят пьесы античных авторов, переведенные на итальянский язык, пьесы итальянских драматургов, созданные в течение XVI - XVII вв., а также отдельные пьесы, переведенные с испанского языка, например, комедия Педро Кальдерона де ла Барка (1600-1681) «С кем пришел, за того и стою» («Con chi vengo, vengo»)²⁶⁸.

Для удобства читателя Аллаций разделил свою книгу на семь основных «указателей» – инструментов поиска, каждый из которых построен в

²⁶⁵ Bayle P. Dictionnaire historique et critique: in 3 v. Rotterdam, 1715. V. 3. P. 755-756.

²⁶⁶ Bayle P. Dictionnaire historique et critique. Rotterdam, 1697. V.1. P. 318.

²⁶⁷ Allacci L. Drammaturgia di Leone Allacci divisa in sette indici. Roma, 1666.

²⁶⁸ Ibid. P. 82.

алфавитном порядке. Перечислим их, сопроводив примерами, относящимися к итальянской ренессансной драматургии.

(1) «Названия трагедий, комедий и различных других видов драм с именами авторов, печатников, с указанием места, года и формата».

«“Комедия о сундуке”, К<омедия> Лудовико Ариосто, им самим переписанная в стихах, напечатана в Венеции Маркио Сесса, 1536, in-8.; напечатана Габриэле Джолите де Феррари в 1570 и 1562 in-12; наследниками Бартоломео Рубини в 1587, in-12, в стихах. И в прозе – в Риме в 1525, in-12»²⁶⁹.

(2) «Имена авторов [указатель построен не по фамилиям авторов, а по именам] с указанием их пьес любых жанров, которые были ими написаны».

Антон Франческо Грацини, по прозвищу Ласка

“Бесноватая” [La Spiritata] (ком.), “Ведьма” [La Strega] (ком.), “Ревность” (ком.), “Родня” [I Parentadi] (ком.), “Сибилла” (ком.), “Ханжа” [La Pinzoghera] (ком.)²⁷⁰

В этом же указателе приводятся в качестве коллективных авторов «академики из Падуи» и «академики из Сало»²⁷¹, а также «Оглушенные академики из Сиены»²⁷².

(3) «Фамилии авторов, указанных в «Драматургии», с именами»;

Грацини, Антон Франческо²⁷³.

(4) «О городах и родине большей части авторов из «Драматургии» Аллация».

В частности, на слово-заголовок «Феррара» Аллаций приводит двенадцать имен, среди которых Джамбаттиста Джиральди Чинтио и Лудовико Ариосто²⁷⁴.

²⁶⁹ Ibid. P. 59.

²⁷⁰ Ibid. P. 353.

²⁷¹ Ibid. P. 343.

²⁷² Ibid. P. 444.

²⁷³ Ibid. P. 512.

²⁷⁴ Ibid. P. 543-544.

(5) «Истории, представления комические, пасторальные, трагические, представленные в “Театре Фламинио Скала, именуемого комиком Флавием его светлости герцога Мантуи, напечатанные в Венеции у Д.Б. Пуликани в 1615²⁷⁵, in-4”».

В заголовке указателя дано название лишь сборника сценариев комедии дель арте актера и драматурга Фламинио Скала (?-1620), но здесь же, отдельными списками, перечислены и «драматические сюжеты» из рукописного сборника автора сценариев комедии дель арте Базилио Локателли (1590/1591-ок. 1654?), а также названия комедий, приведенных в третьей части «*Didascalia comica*» литератора Джироламо Бартоломео Смедуччи (1584-?)²⁷⁶. Аллаций расположил названия пьес в алфавитном порядке, не дав никаких комментариев.

«Трагедии, комедии и другие драмы, еще не вышедшие в свет, но упомянутые в “*Glorie degli Incogniti*” <опубликованной> в Венеции²⁷⁷, “Театре литераторов” г-на Джироламо Гиlines²⁷⁸, “Библиотеке” Дони и других».

«<Указатель седьмой>, в котором в алфавитном порядке приводятся все варианты названий драматических произведений»: “*Аполлон*” см. “*Братская любовь*”²⁷⁹.

Жанры приводимых Аллацием произведений весьма разнообразны. Об этом свидетельствует список сокращений, приведенный перед первым указателем: автор выделяет несколько видов комедий (такие как пасторальная комедия, сельская, духовная), различные виды трагедий и трагикомедий, мелодрамы, фарсы, выделяет «драмы» в качестве отдельного жанра и

²⁷⁵ У Аллация обозначен 1615 г., хотя сборник сценариев Скала был опубликован в 1611 г.

²⁷⁶ *Didascalia cioe dottrina comica di Girolamo Bartolomei gia Smeducci*. Firenze, 1658.

²⁷⁷ *Le Glorie de gli incogniti overo Gli huomini illustri dell'Accademia de signori incogniti di Venetia*. Venetia, 1647.

²⁷⁸ *Teatro d'huomini letterati aperto dall'abbate Girolamo Ghilini academic incognito*. Venetia, 1647.

²⁷⁹ *Drammaturgia*... P. 653.

подразделяет их на музыкальные, пасторальные, духовные и трагикомические, называет три вида опер и др.²⁸⁰

Хотя Аллаций как библиотекарь стремится прежде всего описывать печатные издания, в некоторых случаях он указывает время и место представления пьес, особенно это касается шестой части, посвященной еще не опубликованным произведениям.

*Аннибало Ломьери . <Пьеса> «Октавий» была прочитана в салоне Сиены...*²⁸¹

«Драматургия» Льва Аллация стала первым единым каталогом пьес самых разных жанров и эпох.

Во Франции подобных унифицирующих перечней не появлялось еще долгое время, первый французский алфавитный каталог драматургов и пьес не был самостоятельным изданием, а входил в состав трактата Самюэля Шаппюзо «Французский театр»²⁸².

Литератор Самюэль Шаппюзо²⁸³ (1625-1701) считается первым историком французского театра. Он много путешествовал, был знаком с Мольером, присутствовал на представлениях его пьес; труппой Мольера была поставлена одна из комедий Шаппюзо, «Недовольный богач» (1661). «Французский театр» стал главным трудом Шаппюзо. Жорж Монваль (1845-1910), актер и архивариус Комеди Франсез, написавший предисловие к переизданию «Французского театра», дал ему такую оценку: «"Французский театр" вместе с "Практикой театра" д'Обиньяка является основой любых изысканий о нашей старинной французской комедии; Шаппюзо – первый историограф этого славного периода... Это общий источник, из которого все черпали в большей или меньшей мере»²⁸⁴.

²⁸⁰ Ibid. [без указания страниц]

²⁸¹ Ibid. P.579.

²⁸² Chappuzeau S. Le théâtre françois divisé en trois livres ou il est traité: I. de l'Usage de la comédie; II. des Auteurs qui soutiennent le théâtre; III. de la Conduite des comédiens. Lyon, 1674.

²⁸³ Его фамилия писалась по-разному: Chappuzeau, Chappuseau, Chapuseau.

²⁸⁴ Chappuzeau S. Théâtre français / Préface et notes par G. Monval. Paris, 1867. P. XVI.

Сочинение Шаппюзо состоит из трех частей, или книг, соединенных под одной обложкой: 1. Об использовании комедии; 2. Об авторах, на которых опирается театр с тех пор, как он находится на вершине; 3. О поведении актеров и об учреждении двух театров.

В первой книге Шаппюзо рассуждает о пользе комедии, вторую посвящает французским драматургам: главная задача Шаппюзо – составление каталога современных ему авторов драматических сочинений. Собственно каталогу предшествуют размышления о важности поэтов не только для создания спектакля, но и для возвеличивания французского языка в целом: «Их надо назвать богами театра ..., театр рухнул бы со всеми своими декорациями и помпезными машинами, если бы прекрасные стихи и приятные интриги не ласкали бы слух аудитории»²⁸⁵. Также Шаппюзо приводит разнообразные сведения о том, как проходят репетиции, об экономических взаимоотношениях актеров и драматургов, и даже в какое время года показываются разные спектакли.

Переходя к перечислению имен, Шаппюзо ссылается на опыт генеалогов, объясняя выбранный им алфавитный порядок желанием быть как можно более объективным.

Каталог драматургов невелик, в нем всего тридцать пять имен, относящихся ко времени автора и к недавнему прошлому. Существенно, что в него не включены литераторы, писавшие пьесы для чтения, то есть критерий отбора – связь с живым театром. Сперва Шаппюзо называет драматургов, которые «поддерживают театр в настоящее время»²⁸⁶. Это Бурсо, Буайе, Корнель старший, Корнель младший, Жильбер, Монфлери, Кино и Расин²⁸⁷.

²⁸⁵ Ibid. P. 16.

²⁸⁶ Ibid. P. 98.

²⁸⁷ Мы перечисляем драматургов так же, как они названы у Шаппюзо, без имен и дат жизни.

Затем идет перечень драматургов, «которые поддерживали театр, но не работают больше»: д Обиньяк, де Бенсерад, ле Клерк, ла Клерьер, мадемуазель де Жарден, де Маре, де Монтобан, де Сальбер²⁸⁸

Последним идет список авторов, «которые работали для театра и закончили свои дни на этом благородном поприще»: де Бигр, де Буаробер, де Бросс, Клавере, Сирано, Дувиль, Дюрье, Жилле, де Гонбо, Маню, Марешаль, де ла Менардьер, Мольер, Пишу, де Ротру, Скаррон, де Скюдери, де ла Серр, Тристан.

После каждого списка Шаппюзо дает перечень пьес, написанных каждым из драматургов, иногда уточняя, как и где были изданы их сочинения.

Хотя Шаппюзо стремится к объективности, полностью это ему не удается, когда он дает краткие характеристики отдельным авторам: он называет произведения Пьера Корнеля «великими и знаменитыми»²⁸⁹, говорит, что д'Обиньяк написал очень хорошее сочинение о театре²⁹⁰, отмечает достоинства писательницы Катрин де Жарден и пишет о ней, что она «приобрела себе репутацию галантными творениями в стихах и в прозе ..., надо причислить ее к кругу писателей нашего пола, если только не предоставить ей отдельный»²⁹¹. В этой части книги Шаппюзо не уделяет особого внимания Мольеру, лишь указывает его в общем списке и перечисляет все произведения комедиографа²⁹², но в третьей книге ему посвящена отдельная глава «Похвальное слово Мольеру»:

«Он смог настолько хорошо уловить вкус своего века и так приспособиться и ко двору, и к буржуазии (la Ville), что он получил всеобщее одобрение и с той и с другой стороны, и его чудесные произведения,

²⁸⁸ Chappuzeau S. Théâtre français... P. 109.

²⁸⁹ Ibid. P. 102.

²⁹⁰ Ibid. P. 109.

²⁹¹ Ibid. P. 110-111.

²⁹² Ibid. P. 113, 116-117.

написанные им в прозе и в стихах, принесли ему величайшую славу и заставили всех оплакивать его»²⁹³.

В третьей части книги Шаппюзо говорит об актерах «вообще» и об актерах, игравших в конце XVII в. на парижской сцене. Прежде всего, он – в духе времени – старается «оправдать» актерское ремесло, доказывая, что актеры являются законопослушными и религиозными членами общества, а затем переходит к истории театральных трупп и перечислению имен.

Он называет имена действующих актеров и актрис Королевской труппы Бургундского отеля, причем перечисляет их не по алфавиту, а по порядку, «утвержденному драматургами».

Актеры: Дебри, Дюкруази, Довильер, Детрише, де Лагранж, Юбер, Дюпен, Деларок, Де Розимон, Де Верневиль. Актрисы: Обри, Дебри, Дюкруази, Довильер, де Лагранж, Гийо, де Мольер, Луазийон, Дюпен²⁹⁴.

Отдельной строкой Шаппюзо указывает актера Бежара как «ушедшего из Королевского театра и получающего пенсioen»²⁹⁵.

Кроме столичных, Шаппюзо приводит список труппы герцога Савойского, перечисляет актеров трупп герцогов Брауншвейгского и Люнебургского.

Стремясь как можно вернее отразить жизнь театров, Шаппюзо считает необходимым обозначить, если не по именам, то хотя бы по должностям, всех служащих театра. Особое значение он придает оратору, объясняя его важность для труппы и даже исключая его из ряда остальных служащих, поскольку он представляет всю труппу²⁹⁶. В отдельной главке Шаппюзо перечисляет разнообразные должности служителей театра, объясняя их функции. Он выделяет старших служителей, относя к ним казначея, секретаря и контролера. К младшим служителям он относит консьержа, копииста, скрипачей,

²⁹³ Ibid. P. 195.

²⁹⁴ Ibid. P. 204-205.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ibid. P. 225.

администратора (*receveur au bureau*), привратников (*controleur de portes, portiers*), декораторов, ассистентов, служителей, открывающих ложи, партер и амфитеатр, служителя, зажигающего свечи, печатника и расклейщика афиш, даже разносчицу лимонада и других напитков²⁹⁷.

Таким образом, можно считать С. Шаппюзо первым французским историком, осознавшим важность сохранения и классификации сведений о жизни современного ему французского театра во всех его аспектах, включая «технические». В его труде едва ли не впервые во Франции была зафиксирована связь драматургии и драматургов со сценой, а не с литературой, и выделена значимость актера.

Шаппюзо ограничился описанием только французского театра. Итальянскому театру, также пользовавшемуся популярностью в Париже, через пятьдесят лет будет посвящен труд знаменитого актера Луиджи Риккобони. Двухтомная «История итальянского театра» опубликована на французском языке в 1728 г.²⁹⁸ и переиздана в 1730-1731 г.²⁹⁹ Одной из частей «Истории» является «Каталог итальянских комедий и трагедий».

Если Шаппюзо ограничился современностью, то Риккобони стремится описать всю историю итальянского театра. В первый том его сочинения входит история итальянского театра в максимально широком охвате, начиная от римских времен и заканчивая концом XVII в., затем идет «Каталог комедий и трагедий...» и «Рассуждение о современной трагедии». Во втором томе Риккобони помещает описания основных масок комедии дель арте, дополненные их изображениями.

Для Риккобони цель создания истории театра и каталога пьес состоит в том, чтобы помочь читателю составить более полное представление об итальянской драматургии, поскольку во Франции о ней не знают, о чем

²⁹⁷ Ibid. P. 232.

²⁹⁸ *Riccoboni L. Histoire du théâtre italien* [Paris, 1728].

²⁹⁹ *Riccoboni L. Histoire du théâtre italien*: In 2 vol. Paris, 1730-1731.

свидетельствуют, по его мнению, осуждающие слова аббата Франсуа д'Обиньяка в «Практике театра»: «Нельзя сказать также, что место Плавта и Теренция заняла комедия итальянцев, не перенявших у предшественников ни содержания, ни формы...»³⁰⁰.

Риккобони указывает в предисловии, что в основе его каталога лежит «Драматургия» Льва Аллация³⁰¹, но в отличие от библиотекаря из Ватикана, стремившегося перечислить все напечатанные драматические произведения независимо от жанра, Риккобони стремится познакомить читателя именно с комедиями и трагедиями, как с античными, так и с более поздними – он включает в каталог произведения с 1500 по 1650 г. Поэтому в его труд не входят произведения других жанров. Тем не менее, он считает необходимым поместить в свой каталог три пасторали:

«Я решил исключить из общего правила “Аминту” <Торквато Тассо (1544-1595)>, “Верного пастуха” <Джамбаттисты Гварини (1538-1612)> и “Филиду с острова Скирос” <Гвидобальдо Бонарелли делла Ровере (1563-1608)>, потому что эти пьесы просто великолепны. Я также буду говорить о пасторали “Жертвоприношение” Беккари <Агостино Беккари (ок.1510-1590)>, поскольку она имеет честь быть первым произведением такого рода»³⁰².

Также Риккобони включает в каталог и несколько «священных драм», например, «О страстях господина нашего Иисуса Христа, представленную в Святой Четверг в Колизее в Риме»³⁰³, каждый раз оговаривая, почему он решил их упомянуть:

«Хотя я решил не вставлять в каталог священные драмы, которых у нас множество, я не захотел отказываться от этой, поскольку обстоятельства их представления примечательны. Обычно Представления Страстей Христовых и мучеников разыгрываются в церквях <...> Та же, о которой я

³⁰⁰ Riccoboni L. Histoire du théâtre italien. Paris, 1728. P. xiii. (пер. цитаты М.С. Гринберга).

³⁰¹ Ibid. P. XV.

³⁰² Ibid. P. 124.

³⁰³ Ibid. P. 110.

говору, была представлена в амфитеатре <Колизея>, неизвестно в каком году...»³⁰⁴.

В отличие от Аллация, построившего все указатели своей «Драматургии» в строго алфавитном порядке, Риккобони стремится совместить алфавитный порядок с систематическим. Прежде всего, он разбивает каталог на две больших части – Каталог трагедий и Каталог комедий. Внутри каждой части алфавитный порядок также может нарушаться ради удобства читателя: «Трагедии и комедии в моем каталоге расположены в алфавитном порядке, по первой букве названия пьесы. Авторы, написавшие несколько драм, и все пьесы одного автора следуют за первой, хотя первые буквы их заглавий не совпадают с первой пьесой, которая единственная следует по порядку букв в каталоге. Я сделал это, чтобы читатель мог увидеть все пьесы одного драматурга, не утруждая себя перелистыванием всего каталога, чтобы собрать названия на все возможные буквы алфавита»³⁰⁵.

Описание пьес у Риккобони построено по тому же принципу, что и у Аллация: после названия пьесы указывается автор и отмечается, в стихах она или в прозе. Комментарии касаются истории создания или представления пьесы.

*«ОРЕСТ, Дж. Руччелай, в стихах. <...> Автор в конце одного из своих произведений указал, что работает над ней <трагедией>, но после его смерти она не была напечатана, и опасались, что она так и не была закончена. Через двести лет после смерти автора маркиз Сципион Маффей захотел выяснить, что с ней в точности случилось. Он написал одному из своих друзей во Флоренцию, на родину драматурга, вел поиски в старых архивах семьи Руччелай и он ее нашел. Господин маркиз отдал мне копию, и я поставил ее на сцене впервые через двести лет после написания ...»*³⁰⁶.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Ibid. P. 98.

³⁰⁶ Ibid. P. 125-126.

После каталогов пьес Риккобони приводит отдельные алфавитные указатели трагедииграфов и комедииграфов со ссылкой на страницу каталога, а также два алфавитных списка трагедий и комедий.

Такая подача материала дала возможность Риккобони продемонстрировать и прокомментировать главные жанры итальянской драматургии, и, в то же время, дать читателю удобный инструмент для поиска.

Как видно, цели «Драматургии» Льва Аллация и «Каталога трагедий и комедий» Луиджи Риккобони различны. Если в первом труде видно стремление библиографа, библиотекаря сообщить читателю о книгах или рукописях драматических произведений и предоставить ему все возможности для быстрого их поиска, то во втором сочинении в большей степени важна систематизация знаний по истории пьес и спектаклей. При этом, в отличие от писателя Шаппюзо, актер Риккобони ограничивает свой каталог драматургией, сведения о сценической практике, о собратях по профессии у него не систематизируются, не концентрируются в справочнике.

Все рассмотренные издания в разной степени подготовили появление собственно театральных словарей.

Глава 2.

Эволюция историко-биографической информации в специальных театральных словарях XVIII в.

Создание и публикация театральных словарей на протяжении века совпадает с общей хронологией Просвещения. Первый рассматриваемый здесь словарь появляется тогда, когда во Франции начинается радикальное обновление научной, литературной и общественно-политической жизни, последний – незадолго до революции. Они объективно отражали рационалистические тенденции времени. Мы видим в словарях глубокий интерес к прошлому и современному состоянию театра, стремление постичь законы этого искусства и найти новые инструменты для его изучения.

2.1. «Библиотека театров» (1733) – первый французский театральный словарь³⁰⁷

Первая треть XVIII в. – период некоторого «промежутка» между театральными эпохами. «Великий век» классицистского театра закончился, поворот к новому еще не наступил. Последний этап царствования Людовика XIV (ум. в 1715 г.) не был благоприятен для сценического искусства. Последовавший за тем период Регентства (1715-1725) ознаменовался оживлением интереса к зрелищам и развлечениям, но в то же время и нарастанием критических тенденций, подготовивших Просвещение. Новые герои из третьего сословия появляются в комедиях Ж.-Ф. Реньяра и А.Р. Лесажа. В 1718 г. в театр приходит Вольтер. В 1720-е гг. начинается обновление актерского искусства усилиями М. Барона и А. Лекуврер.

³⁰⁷ Материал данного раздела опубликован в статье: Усаченко Н.А. Первый французский театральный словарь – “Библиотека театров” 1733 года // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 3. С. 62-69. Здесь с изменениями.

В то же время некоторая отдаленность «великого века», эпохи Корнеля, Расина и Мольера, завершение многочисленных споров XVII в. о природе театра (последним был «спор о древних и новых»), позволяло перейти на новый уровень осмысления знания о нем. С началом Просвещения это стало подразумевать систематизацию данных в том или ином виде. Первый и принципиально важный критерий систематизации, возможный для театральных произведений в начале XVIII в., – отбор собственно драматических произведений, отделяющий их от других областей словесного творчества.

В 1733 г. в Париже было опубликован первый подобный труд – «Библиотека театров» анонимного автора.

Его полное наименование – «Библиотека театров, содержащая алфавитный каталог пьес и опер, имена авторов и время представлений, с анекдотами о большинстве пьес, содержащихся в этом сборнике, и о жизни драматургов, музыкантов и актеров»³⁰⁸, он представляет собой один том, объемом в 369 страниц. Можно утверждать, что это было первое издание подобного рода в Европе, поскольку ни в Испании, ни в Англии, ни в Германии подобных сборников еще не существовало, а в итальянской «Драматургии» Льва Аллация были собраны сведения только о драме, но не о спектаклях.

Основную часть «Библиотеки театров» составляет перечень пьес с комментариями в алфавитном порядке. Кроме того, в качестве приложений в данный труд входят (приводятся в том же порядке, в котором они напечатаны в «Библиотеке театров»):

- дополнения и уточнения к списку пьес, балетов и опер, также в алфавитном порядке;

- список опер в хронологическом порядке (начиная с 1671 г., когда была представлена «Помона» композитора Р. Камбера (1627-1677) – первая опера на французском языке);

³⁰⁸ Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et opéra, le nom des auteurs et le temps de la représentation de ces pièces, avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues dans ce recueil et sur la vie des auteurs, musiciens et acteurs. Paris, 1733.

– список композиторов опер и балетов, также в хронологическом порядке (с 1659 г., даты исполнения при дворе пятиактной оперы Р. Камбера «Пастораль»);

– алфавитный список комических опер, поставленных в театрах ярмарок Сен-Жермен и Сен-Лоран;

– список драматургов в хронологическом порядке (начиная с 1450 г., когда была показана «Мистерия деяний апостольских» А. и С. Гребанов);

– список имен драматургов, музыкантов и актеров в алфавитном порядке, с отсылкой к тем статьям основного раздела, в которых они упомянуты.

«Библиотека театров» – анонимное издание, достоверно его авторство не установлено до сих пор. Традиционно оно приписывается некоему Мопуэну, адвокату, однако в справочных изданиях XVIII-XIX вв. информации об этом человеке не найдено. «Библиографический словарь ученых, историков и литераторов Франции» Ж. М. Керара в статье «Maupoint» не дает никаких биографических сведений, а лишь перечисляет три труда, изданных под этим именем. Один из них – «Библиотека театров», но два других не имеют к театру никакого отношения: это «Парижский Альманах, или Исторический календарь на 1727 год» и «Согласование требников Рима и Парижа с Журналом Церемоний»³⁰⁹. Однако Ш. де Муи в своих «Театральных таблицах» в перечне людей, пишущих о театре, указывает «Мопуэна, историка театра»³¹⁰.

Французский исследователь начала XX в. А. Маранде предположил, что подлинным автором «Библиотеки театров» или, по крайней мере, одним из ее соавторов может являться Луи Фюзелье (1672-1752), драматург и критик, сотрудничавший с журналом «Меркюр де Франс» с 1725 по 1750 г.³¹¹ Эта версия имеет ряд оснований, но до сих пор не получила безусловного подтверждения.

³⁰⁹ *Querard J.M.* La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres en France: in 14 v. Paris, 1833. V. 5. P. 644.

³¹⁰ *Mouhy Ch. de F.* Tablettes dramatiques... P. 56.

³¹¹ *Manuscrits inédits de la famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIII siècle / Documents inédits, recueillis et annotés par A. Marandet.* Paris, 1922. P. 59-60.

Однако, кто бы ни был автором «Библиотеки театров», он впервые объединил в одном томе самые разнообразные сведения о парижских театрах, спектаклях и пьесах, созданных на французском языке. Автор сумел охватить очень большой круг тем. Здесь можно найти как краткий рассказ о средневековых фарсах [ВТ, 126]³¹² и мистериях [ВТ, Р. 209-211] – с упоминанием Арну и Симона Гребанов, известнейших составителей мистерий, так и статью, посвященную самой новой на момент выхода «Библиотеки» пьесе – «Заире» Вольтера (1732) [ВТ, 319]. Автор пишет и об оригинальных французских пьесах, и о переведенных с латинского, испанского, итальянского языков. В сферу его внимания попадают парижские театры XVII в., такие как театр Марэ и Бургундский Отель, и театры XVIII в. – эпохи автора – Комеди Франсез, Комеди Итальян, ярмарочные театры.

Источники «Библиотеки театров» разнообразны, но, к сожалению, автор часто или не называет их, или называет не полностью. Некоторые статьи почти полностью состоят из пространной цитаты, но далеко не всегда приводится имя процитированного автора или название произведения.

Одним из очень важных источников словаря является журнал «Меркюр де Франс» (бывший «Меркюр Галан»). В комментарии к пьесе «Заира» Вольтера автор словаря ссылается на слова самого драматурга, напечатанные в этом журнале: «он <Вольтер> сообщает нам, что ему потребовалось только три недели на написание этой трагедии» [ВТ, 318]. «Меркюр де Франс» цитируется многократно, в некоторых случаях, например, в статье, посвященной трагедии «Инес де Кастро» (1723) Антуана Удара де ла Мотта (1672-1731), указывается даже его номер – октябрь 1723 г. (ВТ, 175), так же, как и в статье о трагедии «Катон Утический» (1715) Франсуа Мишеля Кретьена Дешана (1683-1747), где

³¹² Здесь и далее на этот словарь даются сокращенные ссылки. В квадратных скобках указывается краткое обозначение словаря – ВТ – и номер страницы.

автор пишет, что в мартовском номере «Меркюр де Франс» за 1715 г. можно найти параллели этой пьесы с сочинением г. Аддисона³¹³ [ВТ, 67].

Другим источником для автора «Библиотеки...» является «История Французской Академии»³¹⁴, хотя он и не всегда называет это издание, ограничиваясь упоминанием авторов, П. Пелиссона и П. Ж. Т. д'Оливе. Так, с восторгом отзываясь о трагикомедии П. Корнея «Сид», автор пишет: «...г. Пелиссон сообщает, что нелегко представить себе то одобрение, с которым пьеса была встречена двором и горожанами» [ВТ, 72]. Говоря о «Цинне» Корнея, он отмечает, что аббат д'Оливе из Французской Академии предпочитает пьесу «Полиевкт» «Цинне» и «Родогуне». [ВТ, Р. 73]. Иногда ссылка на другие труды дается уже в цитатах, использованных автором «Библиотеки...». Например, в статье, посвященной комедии Ж. де Лафонтена «Флорентиец» он, обращаясь к неизвестному источнику, заимствует отсюда несколько абзацев из биографии писателя, в которых есть отсылка к тому «Истории Французской Академии» аббата д'Оливе. [ВТ, Р. 141]. В статье об опере Люлли «Армида» (1686), либретто к которой написал Ф. Кино, приводится развернутая цитата из неназванного источника, куда вошел и фрагмент статьи из словаря П. Бейля³¹⁵ о знаменитом либреттисте [ВТ, Р. 38-39].

Довольно часто автор «Библиотеки...» ссылается на труды поэта и критика Н. Буало-Депрео (1636-1711), а иногда и цитирует отрывки из его произведений, как в статье «Андромаха», где говорит о стремлении Расина

³¹³ Имеется в виду трагедия английского автора Джозефа Аддисона «Катон» (1713).

³¹⁴ Французский писатель Поль Пелиссон-Фонтанье (1624-1693) создал «Историю Французской Академии со дня основания до 1652 г.» в середине XVII в. ([*Pellisson-Fontanier P.*] *Relation Contenant L'Histoire de L'Academie Francoise*. Paris, 1653). В 1729 г. писатель и переводчик Пьер Жозеф Тулье д'Оливе (1682-1768) переиздал его труд с дополнениями и уточнениями, дополнив издание вторым томом, в котором излагается история Французской академии с 1652 по 1700 г.: *Pellisson-Fontanier P., Thoulier d'Olivet P. Histoire de l'Académie française: in 2 v.* Paris, 1729.

³¹⁵ См. выше, с. 68-69.

совершенствовать свои произведения и приводит цитату из «Послания VII Расину»:

И, может быть, твой Бурр лишь потому хорош,

Что в Пирра критика вонзала острый нож³¹⁶. [ВТ, 28]

Кроме упомянутых, в «Библиотеке театров» можно встретить имена и других литераторов – тех, кто высказывался по поводу тем, затронутых автором «Библиотеки...»: он ссылается на мнения Ж. Донно де Визе (опера «Рено, или Свита Армиды» [ВТ, 269-270]), С. Шаппюзо («Орлеанская дева» [ВТ, 266]), Ф. д'Обиньяка («Алинда» [ВТ, 12]), «Софонисба» [ВТ, 288], библиографа А. Дювердые (статья «Фарсы». [ВТ, 126]).

Биографии широко известных фарсеров XVII в. – Тюрлюпена, Готье-Гаргиля, Гро-Гильома и Гийо-Горжю – заимствованы в несколько сокращенном виде из «Истории города Парижа» Анри Совалья³¹⁷.

«ГРО-ГИЛЬОМ. Его настоящее имя Робер Герен, он стал из булочника фарсером в Бургундском Отеле; это был честный пьяница, толстый, с большим животом, который он в театре всегда перетягивал двумя поясами – внизу живота и под грудью, что делало его похожим на бочку. Он не носил маску, но всегда сыпал лицо мукой так, что, шевеля губами, он обсыпал ею всех, кто с ним разговаривал. Камни в почках иногда мучили его во время представления так сильно, что он плакал от боли, и его искаженные от боли черты часто становились частью фарса. Но и с такой болезнью он прожил восемьдесят лет без всякой операции и был похоронен в приходе Спасителя». [ВТ, 156].

Еще одним источником «Библиотеки театров» стал труд Жан-Леонора Ле Галлуа, сьера де Гримаре (1659-1713) «Жизнь Мольера»³¹⁸, вышедший в 1705 г. До начала XIX в. это была единственная биография комедиографа. Хотя сейчас

³¹⁶ Пер. Э.Л.Линецкой.

³¹⁷ См: Sauval H. Histoire et recherches des antiquites de la ville de Paris: in 3 v. Paris, 1724. V. 3. P.36-39.

³¹⁸ [Grimaret J.L.] La vie de M. Moliere. Paris, 1705.

она признана недостоверной, полной неточностей и ошибок, историк Ж. Бордонов пишет: «Не следует вовсе сбрасывать ее со счетов и не признавать никаких заслуг за ее автором. Гримаре был искренним почитателем Мольера. Он извлек из забвения историю жизни, перипетии которой казались ему достойными известности»³¹⁹. Автор «Библиотеки...» считает достаточным сослаться на Гримаре, вместо того, чтобы самому описывать биографию великого драматурга, поскольку «"Жизнь Мольера" г-на Гримаре напечатана в начале его сочинений». [ВТ, 192].

В описании пьес и спектаклей «Библиотеки» используется не прямое заимствование из Гримаре, так как цитаты из «Жизни Мольера» были бы слишком многословны для жанра словаря, а сокращенное изложение. Пересказанные фрагменты сочинения Гримаре мы видим в статьях «Сганарель, или Мнимый рогоносец» (1660) [ВТ, 76], «Версальский экспромт» (1663) [ВТ, 172], «Дон Гарсиа Наваррский, или Ревнивый принц» (1661) [ВТ, 260], «Мизантроп» (1666) [ВТ, 209].

Обратимся к перечню пьес и рассмотрим, какие же сведения о театре можно найти в комментариях к ним. Автор назвал свое сочинение «Библиотекой», подчеркивая тем самым, что он является продолжателем традиций дю Мэна и Дювердье. Действительно, сходство есть: так же как и у его предшественников, основу «Библиотеки театров» составляют словарные статьи, посвященные французским литераторам и их произведениям, расположенные в алфавитном порядке, и снабженные разнообразными комментариями. С другой стороны, автор «Библиотеки» использовал опыт Л. Риккобони и Л. Аллация (через Риккобони), строивших свои каталоги на списке пьес, а не имен драматургов, как это было у дю Мэна и Дювердье.

Тем не менее, у «Библиотеки театров» есть важнейшее отличие и от предыдущих «Библиотек», и от каталога Риккобони. Это отличие заключается в содержании статей: если раньше составители каталогов писали о

³¹⁹ Бордонов Ж. Мольер. М., 1983. С. 5.

драматических сочинениях только как о литературных произведениях, то теперь мы видим, во-первых, упоминания и описания спектаклей, а во-вторых, большое место отводится деятельности актеров.

В каждой статье приведено имя драматурга, обозначение жанра, иногда количество актов, место и время постановки или издания. Например, о пьесе «Ненстоящая магия» читаем: «Комедия в трех актах г. де Монкрифа, представлена в Итальянском театре в мае 1719 года» [ВТ, Р. 128] Иногда приводится краткое изложение сюжета.

Автору «Библиотеки театров» интересна не только история драмы, но и история театра вообще, поэтому информация о пьесе может расширяться самыми разнообразными сведениями.

Иногда в статье описывается порядок представления. Вот что мы можем прочесть о комедии Мольера «Докучные» (1662): «Когда занавес был поднят, на сцене появился актер в повседневной одежде и, обращаясь к королю с удивленным видом, извинился перед ним за то, что он находится здесь один, что у него не хватает времени и актеров, чтобы показать его величеству дивертисмент, которого тот ожидает. В это время среди фонтанов раскрывается раковина, и прекрасная Няяда выходит из нее к краю сцены и произносит стихи, которые сочинил г. Пелиссон и которые служат прологом» [ВТ, 125].

Некоторые комментарии содержат и оценку спектакля зрителями. Например: «Трагедия Расина “Британик” провалилась на пятом представлении, но оправилась и до сих пор очаровывает публику...» [ВТ, 59]. Или: посмотрев спектакль «Мнимый рогоносец» Мольера, «некий господин решил, что его вывели в этой пьесе и обратился в суд с жалобой, которая обернулась стыдом для него самого» [ВТ, 76]. Трагедия Вольтера «Эрифила» (1732) «...исполнена гармонии, мысли благородны и возвышенны, ситуации счастливы, максимы новы и дерзки» [ВТ, 117].

Автор «Библиотеки» отмечает то новое, что происходило в театре. Так, он сообщает, что пьеса драматурга Жана Мерэ «Софонисба» (1633) была

первой, где соблюдалось единство времени (ВТ, 287). Комментируя трагедию Удара де ла Мотта «Ромул» (1722), автор обращает внимание на нововведение, принятое при первом представлении: «...Существовал обычай играть новую пьесу одну, добавляя к ней маленькие пьески только после восьми-десяти представлений, отчего возникала мысль о том, что новая пьеса начинает сходиться со сцены. Вопреки этому обычаю, чтобы предупредить нежелательные мнения, часто ни на чем не основанные, де ла Мотт присоединил небольшую пьесу к своей на первом же представлении своей трагедии. Этот пример был быстро подхвачен другими драматургами» [ВТ, 273].

«Библиотека театров» – не терминологический словарь, это каталог пьес и перечень биографий, поэтому здесь нельзя найти статей, объясняющих театральные термины. Тем не менее, таким театральным жанрам, как балет, фарс и мистерия посвящены отдельные словарные статьи. В них не раскрываются особенности данных жанров, но даются небольшие исторические справки и ссылки на авторов и их произведения.

«МИСТЕРИИ – это был род драматической поэзии, очень грубый и неправильный, сюжет которых всегда благочестив и заимствован из Священного писания или рассказов о святых. Вначале представления давались в церкви и являлись частью церковной службы; затем они стали даваться на подмостках в разных частях Парижа...».

Далее приводятся названия основных (по мнению автора) мистерий, среди которых, кроме уже упомянутой «Мистерии деяний апостольских» А. и С. Гребанов, – «Мистерия Ветхого Завета» (1506), «Мистерия о трех волхвах» (1544) Жана д'Абонданса, и некоторые другие [ВТ, Р. 209-213]. Отметим, что некоторые произведения на религиозные темы (по всей вероятности, поздние агиографические мистерии) названы автором словаря трагедиями – более привычным термином: «Святая Варвара» (1534), «Святая Доротея» (1658), «Святая Маргарита» (1544), «Святая Урсула» (1658) [ВТ, 275-276].

Условно к «теоретическим» можно отнести статьи «Арлекин» и «Скапен» – в них коротко обрисовываются особенности этих персонажей комедии дель арте. Но описания масок дель арте не образуют системы: в статьях «Коломбина» и «Панталоне» можно найти лишь имена актеров, игравших эти роли.

Большое внимание автор «Библиотеки...» уделяет биографиям. В отдельном алфавитном указателе драматургов, актеров и музыкантов приведены заголовки статей – названий пьес, в комментариях к которым можно найти сведения о том или ином деятеле театра. Так, жизнеописание Жана Франсуа Реньяра (1655-1709) можно найти в комментарии к его пьесе «Сапор», Робера Гарнье (1534-1590) – в комментарии к его пьесе «Седекия» (1538) и т.д. Вместе с биографией перечисляются сочинения драматурга или композитора, в актерских биографиях – те спектакли, где они играли. За редкими исключениями биография помещена в статье о последнем произведении драматурга.

Биографические сведения, так же, как и все комментарии, очень разнородны и занимают от двух-трех строк до нескольких страниц. Вот все, что сообщается о знаменитом актере Лагранже из труппы Мольера:

«Интриганка» – когда шли представления этой пьесы, то есть в марте 1692 года, умер Лагранж, знаменитый актер. Он оставил более ста тысяч экю и был достойно похоронен в приходе Сент Андре дез Арк [ВТ, 131-132].

В то же время биография и перечень ролей Мишеля Барона (1653-1729), крупнейшего актера эпохи, составляют все содержание трехстраничной статьи «Школа отцов», [ВТ, 107-111]. Интересно отметить, что биография Барона едва ли не самая длинная и подробная во всей «Библиотеке театров», кроме того, автор не забывает его упомянуть, говоря обо всех пьесах, где он выходил на сцену. В Приложении 1 приводится перевод всей этой статьи. Отметим, что автор включил в эту биографию сведения о родителях героя, тоже знаменитых актерах, подчеркнул факт учебы Барона у Мольера, но при этом оставил за

рамками статьи драматические обстоятельства разрыва ученика с учителем. Загадочная история ухода Барона из театра и возвращения через три десятилетия получила у него нейтральное, «бытовое» объяснение. Характеристики игры Барона, кроме похвал общего порядка, здесь искать не следует, представления о «творческой биографии» к тому времени еще не сложились.

Однако не все сведения об актере или драматурге сообщаются в связи с сыгранной или написанной им пьесой. Биография прославленной трагической актрисы Адриенны Лекуврер (1692-1730) приводится в статье о пьесе «Новая актриса» – сатире, направленной как раз против Лекуврер. При этом автор отмечает, что пьеса не учитывает всех достоинств этой актрисы. Цитируя неизвестный источник, он пишет: «...После роли Монины [в трагедии Расина «Митридат» (1673)], исполненной ума и естественности, она приобрела репутацию самой блестящей актрисы, когда-либо появлявшейся на сцене Французского театра» [ВТ, 224-225].

Некоторые имена в алфавитном списке отсутствуют, но упоминаются в пояснениях к пьесам. Например, имя одного из крупнейших актеров середины XVII в. Бельроза возникает только в комментариях к пьесам, в которых он играл, – комедии Никола Гужено «Комедия о комедиантах» (1633) [ВТ, 79] и трагедии Пьера дю Рийе (1605-1658) «Сцевола» [ВТ, 282].

Объединив в алфавитном указателе наравне с драматургами и музыкантами и актеров, систематически вводя сведения о них в корпус словаря, автор «Библиотеки театров» делает таким образом информацию об актерах неотъемлемой частью науки о театре.

Подводя итоги, можно сказать, что французская «Библиотека театров» 1733 г. является первым изданием в Европе, в котором сведены воедино разнообразные сведения по истории театра. В ней уже представлены все элементы историко-театрального знания: история национального театра,

начиная с XV в., описываются не только драматические, но и театральные произведения; описывается актерская игра, декорации, сценическая жизнь драмы. Содержание «Библиотеки» относится не только к классическому, но и к современному репертуару и таким образом формирует у читателя представление о целостном развитии этого искусства; большое значение отныне придается биографиям не только драматургов, но и актеров.

Если же говорить о месте «Библиотеки» в истории специальной лексикографии, то на ее возникновение оказала влияние европейская лексикографическая традиция, начатая К. Геснером и продолженная Лакруа дю Мэном и А. Дювердье, а также традиция каталогов итальянского театра, которую начал Л. Аллаций.

2.2. «Театральные таблицы» (1752-1758) Шарля де Фьё де Муи

Середина столетия – период широкого распространения просветительской мысли, момент начала издания «Энциклопедии». К этому времени читателям уже известны «Дух законов» Монтескье, «Естественная история» Бюффона, первые серьезные труды Дидро, Руссо, Кондильяка, Мабли и других мыслителей. Зрители уже увидели «Заиру», «Альзиру, или Американцев», «Семирамиду» и другие зрелые трагедии Вольтера, ставшего первым драматургом эпохи и изменившего представления об идеологической роли театра. В Комеди Франсез приходит блистательное поколение актеров, откликающееся своим творчеством на вольтеровские новации: Клерон, Дюмениль, Лекен. На этом этапе появляются сразу несколько словарей, отражающие историю и современность французской сцены.

С 1752 по 1758 г. в Париже выходило издание, автор которого попытался совместить два формата, актуальных в XVIII в. – таблицу³²⁰ и словарь.

³²⁰ Таблица являлась для просветителей инструментом получения нового знания, поскольку она «оказывалась важным средством классификации объектов природы, выявления отношений между ними в форме порядка и измерения. Она репрезентирует собой познание эмпирических индивидов – объектов науки в непрерывном, линейно-упорядоченном,

Журналист, романист, драматург Шарль де Фьё де Муи (1701-1784) в 1752 г. выпустил в свет «Театральные таблицы, содержащие краткую историю французского театра, учреждение театров в Париже, словарь пьес и краткую историю драматургов и актеров, посвященные его королевскому высочеству герцогу Орлеанскому». Шевалье де Муи оставил некоторый след в истории Просвещения благодаря знакомству с Вольтером, работе на него и тому, что «одалживал» великому человеку свое имя в качестве псевдонима. Его справочник впитал в себя дух эпохи, даже если и не отличался особо новаторским замыслом.

В последующие несколько лет регулярно выходили «Дополнения» к «Театральным таблицам», в которых автор приводит следующие сведения: алфавитный список пьес, игравшихся или напечатанных для Комеди Франсез, список пьес, поставленных несколько раз, – с 1752 по 1758 г., алфавитный список драматургов и хронологический список актеров, сообщения о смерти актеров и драматургов – в приложениях 1753-1757 гг., даты начала и окончания театрального сезона – в приложениях 1753-1758 гг.³²¹

Основная часть труда Муи – «Театральные таблицы» 1752 г. – состоит из нескольких разделов.

Первый раздел «Краткая история Французского театра» представляет собой историческую справку, начинающуюся с 789 г., когда вышел указ Карла

обобщающем все возможные различия порядке (Огурцов А.А. Философия науки эпохи Просвещения. С. 39-40).

³²¹ См. Mouhy (de). *Supplément aux Tablettes Dramatiques pour les Années 1753 et 1754 contenant les Pièces nouvelles jouées, les pièces remises, les Débutans, les Anecdotes du Théâtre depuis le dernier Supplément, les Ballets, et les Auteurs du Théâtre, morts en 1753.* Paris, 1754; *Supplément aux Tablettes Dramatiques pour les Années 1754 et 1755 contenant les Pièces nouvelles, les pièces remises, les pièces imprimées, les Débutans, les Anecdotes du Théâtre depuis le dernier Supplément, les Ballets, les Auteurs et les Acteurs du Théâtre, morts en 1754 et 1755.* Paris, 1755; *Supplément aux Tablettes Dramatiques depuis la rentrée du Théâtre jusqu'à la clôture. Pour les Années 1755 et 1756. Contenant les Pièces nouvelles, les pièces remises, les pièces imprimées, les Débutans, les Anecdotes du Théâtre depuis le dernier Supplément et les Ballets.* Paris, 1756; *Supplément aux Tablettes Dramatiques depuis la rentrée du Théâtre jusqu'à la clôture. Pour les Années 1757 et 1758. Contenant les Pièces nouvelles, les pièces remises, les pièces imprimées, les Débutans, les Ballets, les Anecdotes du Théâtre depuis le dernier Supplément, et les morts des Auteurs et des Acteurs.* Paris, 1758.

Великого о запрете на выступления гистрионов, и заканчивающуюся годом запрета для «Базоши» «представлять какие-либо спектакли»³²² (т. е. 1548 г.). Для знакомства с дальнейшей историей Французской Комедии де Муи отсылает читателя к 15-томной «Истории французского театра» братьев Парфе.

Второй раздел «Учреждение театров» состоит из маленьких главок, каждая из которых рассказывает об основании какого-либо французского театра (не только парижского, подчас не оставившего следа в истории искусства). Первым идет сообщение о театре в Сен-Мор[-де-Фоссе]: «Паломники, возвращающиеся от святого Иакова де Компостелла, открыли этот театр представлением “Мистерии Страстей” в 1398 г. Он был закрыт вследствие парламентского запрета от 3-го июня того же года»³²³.

В следующих главках рассматриваются театр Троицы (1442), Фландрский отель (1540), Бургундский отель (1548), театр Реймской и Бонкурской коллегии (1552), «театр на мраморном столе» (1580), отель Клюни (1584), театр отель де Бурбон (1588), театр ярмарки Сен-Жермен (1596), театр Марэ (1600), театр на улице Мишель-ле-Конт (1632), второй театр Фобур-Сен-Жермен (1635), театр де ла Круа-Бланш (1650), театр Лувра (1658), театр Пти-Бурбон (1660), театр Пале-Рояль (1660), труппа испанских комедиантов (1600), труппа Мадемуазель (1661), труппа дофина (1662), Большой театр Тюильри (1671), театр Генего (1673), театр Бамбошей (1677). Заканчивается раздел историей театра Комеди Франсез³²⁴. Отметим, что в одном ряду здесь оказываются помещения для спектаклей (как госпиталь Св. Троицы и Фландрский отель – резиденции средневекового «Братства страстей Господних»), постоянные театры с собственной труппой и даже компании иностранных гастролеров.

Основную часть труда де Муи составляет раздел «Словарь Французского театра», который включает в себя несколько таблиц.

³²² Les tablettes dramatiques. P. ix-xiv.

³²³ Ibid. P. xiv.

³²⁴ Ibid. P. xv.

Первой является «Театральная таблица, содержащая все пьесы Французского театра, сыгранные или напечатанные, начиная с пьесы Жоделя 1552 года, вплоть до 1752 года». Де Муи так объясняет свой выбор подачи материала: «Попытки включить в один том все, что было написано об истории Французской Комедии, были бы бесплодными, если бы мы не придумали манеру записи, позволяющую уместить в одной строке, что иначе было бы возможно сделать лишь в нескольких»³²⁵.

Первая таблица имеет следующие заголовки:

Названия пьес	Имена драматургов	Год [первого] представления	Количество [представлений]	Год издания
------------------	----------------------	--------------------------------	-------------------------------	-------------

Названия пьес приводятся в алфавитном порядке. Помимо кратких сведений, обозначенных в заголовках таблиц, в некоторых случаях де Муи приводит более развернутую характеристику спектакля:

«Зулима – Вольтер – 1740 – 8 – не напечатана. Пьеса поставлена 8 июня, без предварительного объявления. Автор забрал ее из театра после первого представления, чтобы внести в нее изменения. Зрители аплодировали в первых трех актах, но последние два оставляют желать лучшего. Именно по этой причине автор не захотел, чтобы пьесу играли дальше. Мадемуазель Дюмениль играла Зулиму превосходно, это одна из тех ролей, которые составили репутацию актрисы»³²⁶.

Отдельный список составляют «пьесы, опубликованные во время печати [этого труда]».

Следующая таблица – «Драматурги», состоящая из четырех колонок:

Драматурги	Статус	Рождение	Смерть
------------	--------	----------	--------

Имена драматургов также даются в алфавитном порядке.

³²⁵ Ibid. P. vii.

³²⁶ Ibid. P. 242.

Помимо сведений, заявленных в заголовке, де Муи дает более или менее развернутый комментарий:

«Корнель (Пьер) – член Фр[анцузской] Ак[адемии] –

родился в 1606 – умер в 1684.

Само его имя воздает ему хвалу. Это самый великий трагедиограф, который когда-либо рождался в мире и подобного которому, быть может, больше никогда не будет. Существуют ли слова, способные описать достоинства этого великого человека? Он умер в возрасте 79 лет. См. его жизнеописание, созданное знаменитым Фонтенелем, его племянником»³²⁷.

Отдельный алфавитный список, не сформированный в таблицу, посвящен «Малоизвестным драматургам»:

«Буа (дю). Автор единственной комедии, представленной в Марселе и озаглавленной “Обманутый ревнивец”. Он жил в 1714 году»³²⁸.

В особом списке перечислены без комментариев фамилии «Ныне живущих авторов (1752 г.)». Помимо драматургов, в нем упомянуты (с пометой Ист. театра) историки театра Бошан, Мопуэн, Парфе, а также сам де Муи³²⁹.

В последнем большом разделе «Актеры» статьи вновь расположены в хронологическом порядке, начиная с 1583 года: «Тюрлюпен. Роль в фарсе, исполняемая Анри Леграном, или Бельвилем. Он начал играть Комедию, как только заговорил, и он выступал на сцене в течение 55 лет; умер в 1634 г.»³³⁰.

В небольшом отдельном перечне де Муи приводит имена актрис, дебютировавших в 1750 и 1751 гг.

Далее де Муи приводит сведения о штатном расписании Комеди Франсез на 24 января 1752 г. Рядом с фамилиями актеров он сообщает их статус: так, например, можно увидеть, что Легран получает целый пай, а Лекен и Белькур –

³²⁷ Ibid. P. 9.

³²⁸ Ibid. P. 35.

³²⁹ Ibid. P. 55-56.

³³⁰ Ibid. P. 58.

четверть с половиной пая. Отдельно приводится список пенсионеров с указанием размера выплат³³¹.

«Театральные таблицы» пользовались популярностью, и после долгих трудов, в 1780 г. де Муи смог опубликовать второе издание.

По замечанию французского исследователя Р. Грандрута, особенностью «Театральных таблиц» является попытка по-новому представить информацию, а именно «при помощи таблицы, которая позволяет объединить максимум сведений в минимальном объеме»³³².

Современники оценили «Таблицы»: французский издатель и литературный критик Е. Фрерон (1718-1776) похвалил их за компактность и за возможность охватить сразу многое, хотя и упрекал его за большое количество неточностей³³³. Дополнения, выходившие каждый год, как и переиздание 1789 года также свидетельствуют об востребованности труда де Муи. Однако продолжения такой тип изданий не получил: излишняя схематичность таблиц не позволяла полноценно описывать живое и многообразное театральное искусство.

2.3. «Карманный Словарь парижских театров» Антуана де Лериса (1754, 1763)

«Карманный словарь» принадлежит тому же времени, что и «Таблицы», и – по крайней мере, своей формой – отражает ту же двоякую тенденцию к расширению круга знаний и концентрации таковых. Едва ли когда-нибудь раньше возникала потребность хранить историю театра «в кармане», а значит, обращаться к ней по ходу дела, возможно – для того, чтобы составить более полное суждение о только что увиденном спектакле. Ведь этот словарь, как и «Таблицы», был адресован прежде всего зрителям, а не профессионалам.

³³¹ Ibid. P. 81-82.

³³² <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/1248-tablettes-dramatiques> (Дата обращения 10.09.2019).

³³³ *Fréron E.C. Lettres sur quelques écrits de ce temps: in 13 vol. Paris, 1752. Vol. 6. P. 43-54.*

Подобное распространение знаний, в соответствии с принципами Просвещения, становится возможным, в частности, при наличии удобного инструмента поиска. «Библиотека театров», будучи новаторским трудом, тем не менее была не очень удачным хранилищем информации. «Театральные таблицы» де Муи, несмотря на свою популярность, также не стали образцом для подражания более поздних историков театра. Стремление к упорядоченности требовало более четкой классификации собранного материала.

В 1754 г. Антуан де Лерис (1723-1795) издает каталог, полное название которого – «Карманный словарь театров, содержащий историю разных театров Парижа; названия всех пьес, которые были в них представлены начиная со дня основания, а также пьес, игравшихся в провинции, или пьес, которые были только напечатаны больше, чем за триста лет; с анекдотами или примечаниями к большинству из них»³³⁴.

А. Лерис впервые использует термин «словарь» для каталога пьес, тем самым он подчеркивает, что данный труд отвечает требованиям, которые могут быть предъявлены к «настоящему» словарю: в нем заключен большой объем сведений, он стремится к максимальной точности и удобен для читателя.

Антуан де Лерис служил в издательстве г-на Жомбера, любил театр и в конце сороковых годов решил осуществить подобное издание, свои представления о котором – необходимость удобства представления сведений, их полноты и точности – изложил в предисловии [DPL 1754, III-V]³³⁵. Лерис решал поставленную задачу, используя в качестве основы Словаря «Библиотеку театров» и уточняя ее данные при помощи других разнообразных источников.

³³⁴ *Leris A. de. Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine de différents théâtres de Paris ; le nom de toutes les pièces qui ont été représentées depuis leur établissement, et des pièces jouées en Provence, ou qui ont simplement paru par la voie de l'impression depuis plus de trois siècles ; avec des anecdotes et des remarques sur la plupart. Paris, 1754.*

³³⁵ Здесь и далее даются сокращенные ссылки на этот словарь. В квадратных скобках указывается сокращенное обозначение издания – DPL, год издания и номера страниц.

Из «Библиотеки» Лерис позаимствовал идею ее структуры: использование нескольких списков с пересекающимися данными для большего удобства поиска, при этом добавил несколько новых разделов.

Словарь открывается краткой историей парижских театров, начиная с 789 г. – когда вышел указ Карла Великого о запрете на выступления гистрионов (так же, как и «Театральные таблицы» де Муи), – и заканчивая 1754 г. – годом выхода Словаря. Лерис заканчивает исторический экскурс рассказом о порядке денежных расчетов в трех парижских театрах: Королевской Академии музыки, Комеди Франсез и Комеди Итальян.

Так же, как в «Театральных таблицах» де Муи, в словаре Лериса, приводятся сведения о штатном расписании в театрах на первое июля 1754 г. Отличие издания Лериса состоит не только в том, что он описывает разные театры. Говоря об Академии музыки, он указывает имена не только актеров, но и всех служащих, от директора, г-на де Тюре, до машиниста сцены, портного и копировщицы нот. На страницах, посвященным Комеди Франсез, кроме имен актеров и их статуса, можно найти год их поступления в труппу: указано, что Лекен и Белькур служат с 1752 г. и получают половину пая [DPL 1754, xxxiii]. Как и у де Муи, приведен список пенсионеров с указанием размера выплат.

Затем Лерис печатает исправления и дополнения к словарю, после которых и начинается собственно «Словарь театров, первая часть» – список пьес в алфавитном порядке с пояснениями.

За перечнем пьес Лерис приводит:

- список драматургов в хронологическом порядке, начиная с 1450 г. (мистерии А. и С. Гребанов), с указанием количества написанных ими пьес;
- список композиторов опер и балетов, также в хронологическом порядке, первым композитором назван Камбер, его опера относится к 1659 г.

Затем идет «Словарь театров, вторая часть», которая включает в себя список драматургов, музыкантов и композиторов в алфавитном порядке с биографиями и перечнем произведений – у Лериса этот раздел является более

удобным для читателя по сравнению с «Библиотекой театров», можно сразу получить информацию о театральном деятеле, не перелистывая весь словарь. Далее идут:

- оперы, представленные в Королевской Академии музыки, с момента основания в 1641 г. по 1753 г., с указанием даты постановки;
- список пьес в хронологическом порядке с 1729 по 1754 г.

Кроме структуры «Библиотеки театров», Лерис использует ее словарный корпус, подавляющее большинство статей в «Карманном словаре парижских театров» почти дословно воспроизводят «Библиотеку». Различия между ними заключаются, во-первых, в добавлении новых имен и названий, появившихся после 1733 г. – в качестве примера можно указать статьи о пьесе Вольтера «Магомет, или Фанатизм» (1742) [DPL 1754, 206] или «Клерон», о прославившейся именно в те годы актрисе [DPL 1754, 411]. Во-вторых, иногда Лерис дополняет статьи из «Библиотеки театров» новыми данными или уточняет их. В предисловии Лерис указывает, что он оставлял в своем труде сведения из «Библиотеки» только после тщательной проверки фактов и дат и вносил в словарь разнообразные дополнения из других источников, в качестве которых он указывает «Исторический и критический словарь» П. Бейля, газеты «Меркюр де Франс» и «Франс Литтерэр», «Историю театра» братьев Парфе, многотомный «Французский театр, или сборник лучших пьес»³³⁶, биографии драматургов из их собраний сочинений. Лерис использует и другие документы, но, не называя их, лишь упоминает о «трудоемкой проверке и долгих разысканиях» [DPL 1754, xi-xii].

Иногда он находит имя автора: в «Библиотеке театров» указано, что трагедия «Смерть детей Брута» анонимна [ВТ, 216], а Лерис указывает, что эта пьеса принадлежит Г. де Ла Кальпренеду [DPL 1754, 232]. О тщательности его работы свидетельствуют уточнения даты представлений, когда он приводит не только год, но и день спектакля: «впервые “Эдип” Вольтера был показан 18

³³⁶ Théâtre Français ou Recueil des meilleures pièces de théâtres: in 33 vol. Paris, 1704-1733.

ноября 1718 года» [DPL 1754, 243] (в отличие от «Библиотеки», где указано просто «ноябрь 1718 года» [ВТ, 226]). В статье о комедии Данкура «Лотерея» (1697), фактически полностью повторяющей «Библиотеку», Лерис тем не менее уточняет, что представление прошло «с большим успехом» [DPL 1754, 203].

Еще одно различие между «Библиотекой театров» и «Словарем парижских театров» заключается в большей унифицированности статей последнего. В «Библиотеке» в разные статьи могут быть помещены сведения очень разного характера, поскольку автор вставляет в них все, что считает важным и интересным. В результате содержание некоторых статей резко отличается от прочих. Так, говоря о последней комедии Мольера «Мнимый больной» (1673), он не только описывает пьесу, но и дает краткую биографическую справку, ссылаясь на Ж.-Л. Ле Галлуа де Гримаре, автора первого жизнеописания комедиографа. Мы читаем в этой статье об обстоятельствах смерти Мольера, а также о тех изменениях в театральной жизни, которые эта смерть за собой повлекла: слияние с труппой театра Марэ и объединение в 1680 г. с Бургундским отелом во Французский театр [ВТ, 192-193].

Антуан де Лерис стремится к большему единообразию статей в каждой из частей «Словаря». Этому способствует, с одной стороны, разнесение информации по разным разделам, а с другой – более строгий ее отбор. Про ту же комедию «Мнимый больной» Лерис пишет, ориентируясь, как обычно, на «Библиотеку театров», но тем не менее статья в его труде посвящена исключительно спектаклю, и повторяет только то, что к спектаклю относится. Приведем ее текст целиком.

Комедия Мольера, в 3-х актах, в прозе, с прологом и интермедиями, музыка к которой написана Шарпантье, впервые представлена на сцене театра Пале-Рояль 10 февраля 1673 года. Это последняя пьеса Мольера и она является одним из тех фарсов, в которых много сцен, достойных высокой комедии. Утверждают, что третья интермедия – бурлескная церемония с

Доктором на макаронической латыни принадлежит врачу, другу Мольера по имени Мовилен; другие добавляют, что идею такого латинского языка подал Буало. Эта комедия была приостановлена после четвертого представления из-за смерти ее знаменитого автора; но она была возобновлена 4 мая, и прошло еще тридцать восемь представлений. Розимон заменил Мольера в роли мнимого больного. [DPL 1754, 207].

Биографические сведения о драматургах и актерах Лерис помещает во второй части словаря, – как и в «Библиотеке театров», со ссылкой на Гримаре, а также на биографию Мольера, созданную Вольтером [DPL 1754, 488-489].

В 1763 г. вышло второе, дополненное издание «Карманного словаря парижских театров». Первое дополнение – уже в заглавии, теперь это «исторический и литературный» словарь. Конечно, все разделы пополнились новыми именами драматургов и актеров, названиями пьес.

Дидро (Дени), родился в Лангре, известный многими сочинениями, написал две комедии: Побочный сын в 1757 году и Отец семейства в 1758 году. [DPL 1763, P.558].

Перечень драматургов в хронологической последовательности начинается теперь с XIV в. – А. и С. Гребанам, авторам мистерий середины XV в., предшествует Жан Клопинель (Лерис не называет точной даты его пьесы «Разрушение Трои», ограничиваясь указанием на четырнадцатое столетие), за ним идут Жан Бонфон, автор мистерии «Гризельда» (1395), и анонимный создатель мистерии «Святая Женевьева»³³⁷ (1440) [DPL 1763, 465]. Завершает список Никола-Рене Жоливо, в 1763 г. написавший либретто к опере «Поликсена» [DPL 1763, 599].

Внесены дополнения в уже имевшиеся словарные статьи:

³³⁷ Лерис также называет «Святую Женевьеву» трагедией.

Так, уточняется, что пьеса «Зачарованный дворец» (1734) Лагранжа никогда не была напечатана [DPL 1763, 330], добавлен анекдот о трагедии Расина «Фиваида» (1664):

«Говорят, что Расин, имея только шесть недель на написание этой пьесы, взял почти целиком два отрывка из «Антигоны» Ротру и изъясил их только когда напечатал ее» [DPL 1763, 424].

Еженедельная газета «Аван-курер» откликнулась на выход «Словаря парижских театров», опубликовав несколько возражений, касающихся авторства пьес «Услужливый» (Le Complaisant) и «Драка» (La Bagarre)³³⁸, а также замечание по поводу статьи «Дюбуа»:

<Лерис пишет>: «старшая из дочерей <актера Дюбуа> играет сейчас в Театре Французской комедии, и у нее красивый голос». Как ничтожна эта похвала. Трагический талант мадемуазель Дюбуа намного превосходит ее красивый голос»³³⁹.

Несмотря на эти замечания, и современники Лериса, и более поздние авторы, писавшие о театре, часто ссылались и до сих пор ссылаются на «Карманный словарь парижских театров». Точность зафиксированных в нем данных выше, чем у ранних справочников, удобны и логичны принципы деления материала на разделы.

2.4. «Словарь парижских театров» Франсуа и Клода Парфе (1756, 1767)

Во второй половине XVIII в. интерес широких кругов общества к театру во Франции продолжает возрастать. Начинает развиваться критика (это уже эпоха Дидро), хотя на первых порах она рассматривает в большей степени драму, чем спектакль. Простых перечней пьес становится недостаточно,

³³⁸ Avant-coureur, Paris, 1763. № 38. P. 603-604.

³³⁹ Avant-coureur, Paris, 1763. № 38. P. 604.

читателю и зрителю требуется более точный, а значит, более подробный отчет о спектаклях.

Труды историков театра Франсуа Парфе (1698-1753) и его брата Клода Парфе (1701-1777) до сих пор являются ценным источником сведений о французском театре с начала Средневековья и до середины XVIII в. Их перу принадлежат такие сочинения, как «Всеобщая история французского театра от истоков до настоящего времени» в пятнадцати томах, выходящая с 1734 по 1749 г.³⁴⁰, «Записки по истории ярмарочного театра»³⁴¹, а также «История старинного итальянского театра»³⁴². В 1756 г. был опубликован семитомный «Словарь парижских театров»³⁴³, в 1767 г. вышло его второе издание³⁴⁴, которое и будет цитироваться ниже.

Как и авторы предыдущих словарей, братья Парфе заявляют – и в названии, и в предисловии, – что хотели бы изложить все, что «предлагает интересного этот род литературы, включая сведения об актерах и танцовщиках, и даже о мастерах, имеющих репутацию в искусствах, связанных со сценой» [DTP, I, P.iv]³⁴⁵. Они помнят и о ярмарочных театрах, и спектаклях «Нового Итальянского театра».

Тем не менее, поскольку «нельзя объять необъятное», авторы вводят некоторые ограничения. Прежде всего, временные. Авторы указывают в предисловии, что самые ранние пьесы, вставленные в словарь, датируются 1552

³⁴⁰ *Parfaict C., Parfaict F. Histoire générale du Théâtre françois depuis son origine jusqu'à présent.*

³⁴¹ *Parfaict C., Parfaict F. Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain: in 2 vol. Paris, 1743.*

³⁴² *Parfaict C., Parfaict F. Histoire de l'ancien théâtre Italien, depuis son origine jusqu'à sa suppression en l'année 1697. Paris, 1753.*

³⁴³ *Parfaict C., Parfaict F. Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents Théâtres français et sur celui de l'Académie Royale de Musique: les extraits de celles qui ont été jouées par les Comédiens Italiens, depuis leur établissement en 1716, ainsi que des Opéra Comiques, et principaux Spectacles des Foires Saint Germain et Saint Laurent. Des faits Anecdotes sur les Auteurs qui ont travaillé pour ces Théâtres, et sur les principaux acteurs, actrices, danseurs, danseuses, compositeurs de ballets, dessinateurs, peintres de ces spectacles etc. in 7 vol. Paris, 1734-1756.*

³⁴⁴ *Parfaict C., Parfaict F. Dictionnaire des théâtres de Paris...: in 7 vol. Paris, 1767.*

³⁴⁵ Здесь и ниже даются сокращенные ссылки на этот словарь. В квадратных скобках указывается обозначение издания – DTP, номер тома и номера страниц.

г., когда театр «становится правильным и, следовательно, интересным» [DTP, I, P.vii]. К этому году они относят пьесы Э. Жоделя «Плененная Клеопатра» и «Евгений», а также «Дидону, приносящую себя в жертву», написанную в действительности чуть позже. Читателей, интересующихся мистериями, Парфе отсылают к «Истории французского театра».

Кроме того, не желая повторять то, что совсем недавно было написано в «Истории театра», Ф. и К. Парфе приводят в словаре минимум информации: очень краткую биографию драматургов, список пьес и год их написания, напечатаны они или нет, для опер – имена певцов с ролями. Так же сжато они излагают биографии драматургов и актеров, и отсылают читателя к соответствующей странице «Истории». То есть можно рассматривать «Словарь парижских театров» как часть «Истории театра», лишь иначе организованную – не в хронологическом, а в алфавитном порядке.

Полное ее название – «История французского театра от истоков до настоящего времени, с жизнеописанием великих драматических поэтов, точными выдержками из сочинений и каталогом их пьес, сопровождаемыми историческими и критическими замечаниями». Ф. и К. Парфе следуют примеру П. Бейля, который снабжал каждую статью своего «Исторического и критического словаря» огромным количеством цитат, сносок и комментариев к сноскам, и так же строят статьи на основе чужих критических высказываний (обращает на себя внимание сходство в названиях труда Бейля и Парфе). Они приводят пространные отрывки из пьес, обращаются к предисловиям, написанным самими драматургами, к мемуарам, письмам, заметкам из «Меркюр Галан».

Есть и исключения: статья «Вольтер» написана самим Вольтером, поэтому она отличается от других полнотой информации и целостностью.

Вот пример характерной для труда братьев Парфе статьи:

БЕРЕНИКА, трагедия Расина. Представлена в Бургундском Отеле 11 ноября [1670 г.]. «Береника» была заказана Расину Генриеттой Английской.

Когда эта трагедия была поставлена на сцене, она вызвала зависть, несмотря на все аплодисменты двора и горожан, оценивших все достоинства пьесы. Мы приведем критические замечания аббата Виллара, самые примечательные из всех. [Далее на восьми страницах цитируется мнение Виллара] ... «Мы бы рассматривали Антиоха не как бесполезного героя, который введен только для того, чтобы потянуть время и дать скучную роль мужу Шанмеле³⁴⁶ ... Эта пьеса – набор мадригалов и элегий для удобства дам, молодежи, двора и для авторов сборников галантных пьес...». Братья Парфе приводят долгий спор с Вилларом мадам де Севинье и г-на Сублиньи, помещают резкий ответ самого Расина из предисловия к его трагедии, неблагоприятное мнение критиков Сент-Эвремона и аббата де Боса. Затем авторы высказывают свою точку зрения: «нам кажется, что авторы, чью критику мы привели здесь, не могут компетентно судить об этой пьесе; она написана не для тех, ... кому волнения сердца, вынужденного отказаться от того, что оно любит, и отказаться в тот момент, когда оно может стать счастливым, кажутся мелкими и даже смешными». Дальше перепечатывается почти целиком вторая сцена второго акта из «Береники»:

Тит. Увы! Моей любви невыносимо это!

Паулина. Да, вижу, сильная тобой владеет страсть.

Тит. Сильней, чем думаешь, ее над Титом власть.

Мне каждодневное с царицею общенье

Потребность первая, мой друг, и наслажденье³⁴⁷.

Продолжает статью перепечатка «Предисловия» Расина к трагедии, за ней идут насмешливые строки драматурга Барбье д'Окура, а затем авторы приводят отрывок из пародии «Арлекин Протей» со следующим комментарием:

«Мы считаем невозможным обойти молчанием две сцены, спародированные из «Береники», вошедшие в комедию в трех актах «Арлекин

³⁴⁶ Актриса Мари Шанмеле, возлюбленная и ученица Расина, исполняла главную женскую роль.

³⁴⁷ Пер. Н. Рыковой.

Протей» г-на Фатувиля, представленную в старой Комеди Итальен 11 октября 1683 года. На эти сцены жалко смотреть, однако новизна жанра создала им репутацию, которая сохранилась до настоящего времени у многих людей. Отрывок из этих сцен, возможно, поможет избавиться от подобного мнения». Парфе заканчивают статью о «Беренике» хвалебным отрывком из письма в стихах, принадлежащего журналисту Робине де Сент-Жану (ок. 1608-1689)³⁴⁸.

Подобная компилятивность позволяет Парфе – историкам театра – не только разносторонне охарактеризовать трагедию, но и отразить ее влияние на литературный и театральный процессы, и выразить свою точку зрения.

В «Истории французского театра» Ф. и К. Парфе подробно рассматривают только напечатанные произведения.

Спектакли ярмарочных театров они упоминают, как в приведенном примере с «Береникой» только в качестве детали, уточняющей и дополняющей информацию о «правильных» драмах. Иначе обстоит дело в «Словаре парижских театров». Уже в предисловии Ф. и К. Парфе объясняют, что они не захотели ограничиться упоминанием названия пьес, оставшихся в рукописном виде, и им *«показалось важным кратко изложить содержание пьесы и дать ее анализ... Неправедливо по отношению к драматургу считать такую работу бесполезной... Всегда возможно выбрать забавный или поучительный фрагмент из пьесы, недостатки которой или случайные обстоятельства стали причиной провала...»* [DTP, I, P.vi]. В действительности такие пьесы в «Словаре» не анализируются, но их содержание передается довольно подробно, как в статье о комической опере «Мнимая дуэнья» Шарля Симона Фавара (1742) [DTP, II, P.482-484].

Рассмотрим подробнее статью «Музы» («Muses») [DTP, III, P. 475-478], посвященную представлению, состоявшемуся в Комеди Итальен в 1738 г.

³⁴⁸ Parfaict C., Parfaict F. Histoire générale du Théâtre français depuis son origine jusqu'à present. Vol. 11. P. 66-108.

Спектакль состоял из четырех частей: «Музы», пролог в прозе; «Фаназар» («Phanazar»), одноактная трагедия; «Агати́на» («Agathine»), пастораль в прозе; «Орфей» («Orfée»), балет-пантомима. Автором трех первых частей был драматург Пьер де Моран (1701-1757). Интерес представляет то обстоятельство, что трагедия «Фаназар» написана на сюжет, относящийся к истории России петровских времен.

Историю написания трагедии излагает П.Р. Заборов в статье «Россия во французской трагедии XVIII века»³⁴⁹. По замыслу автора пьеса должна была называться «Меншиков» («Menzikof»), однако по ряду причин название было изменено. Дело в том, что Моран решился представить свою трагедию на суд А.Д. Кантемира, бывшего в том момент посланником в Париже. Кантемир, сначала одобрявший пьесу, позднее изменил свое мнение и заявил протест, в результате которого трагедия была отозвана. «Чтобы спасти положение, Моран с помощью своего друга Л. Риккобони-младшего перенес действие трагедии в древнюю Ассирию, переименовав Петра в Бела и Меншикова в Фаназара, и 12 декабря 1738 г. пьеса была показана парижскому зрителю под названием “Фаназар”...»³⁵⁰.

Моран смог напечатать трагедию под первоначальным наименованием «Меншиков» в Голландии в 1739 г.³⁵¹, Словарная статья «Меншиков» («Menzikof») присутствует уже в «Словаре театров» Лериса (DPL 1754, P. 221) с отсылкой к статье «Музы» (DPL 1754, P. 235), где приводится краткий благоприятный отзыв о пьесе и кратко излагаются сложности с постановкой. В статье «Музы» «Словаря парижских театров» авторы излагают переговоры Морана с А. Д. Кантемиром, тем самым фиксируя важные политические моменты, повлиявшие на театральный процесс.

³⁴⁹ Заборов П.Р. Россия во французской трагедии XVIII века // Восприятие русской культуры на Западе. Очерки. Л., 1975. С. 32-50.

³⁵⁰ Там же. С. 12-14.

³⁵¹ Morand P. de. Menzikof, tragédie de M. de Morand. La Haye, 1739.

Авторы биографического словаря XIX в. «Всеобщее жизнеописание» Ж.-Ф. Мишо и Л.-Г. Мишо упрекали труд Ф. и К. Парфе в неточностях и непоследовательности изложения³⁵². Их достижения в истории театра были, бесспорно, превзойдены работами позднейшего времени, основанными на более строгих, научно обоснованных методах исследования. Но нельзя не учитывать, что ни в одной стране Европы в ту эпоху не было создано столь масштабного труда о театре. «Словарь парижских театров» разворачивает и перед читателем XVIII в., и перед нынешним необычайно широкую и подробную картину развития национального театра Франции, подтверждая идею «Библиотеки театров» об отнесении к искусству театра спектаклей самых разных жанров и самых разных достоинств. Труды братьев Парфе редко рассматриваются в контексте зрелого Просвещения, хотя они заслуживают большего внимания.

2.5. «Театральные анекдоты» Ж.М.Б. Клемана и Ж. де Лапорта (1776)³⁵³.

Позднее Просвещение, завершение эпохи Вольтера и Дидро, время углубления экономического кризиса и приближения революции, как известно, отмечено необычайной интенсивностью литературного и художественного процесса, появлением новых форм и тенденций. Французский театр жил в это время очень активной жизнью. Отметим хотя бы появление на национальной сцене шекспировских образов – в интерпретации Ж.-Ф. Дюсиса. В последней четверти века выходят сразу два театральных справочника, труды большого объема, содержащие много новых сведений о сценическом искусстве.

³⁵² Michaud J.-F., Michaud L.-G. Biographie universelle ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leur crimes: in 85 vol. Paris, 1811-1847. Vol. 32. P. 564.

³⁵³ Материал данного раздела опубликован в статье: Усаченко Н.А. Театральная жизнь Франции XVII - XVIII веков в отражении словаря «Театральные анекдоты» Ж.М.Б. Клемана и Ж. де Лапорта // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. №. 2. С. 65-81.

Описанные в предыдущих разделах словари стремились как можно точнее зафиксировать знание об античных, французских и итальянских пьесах и спектаклях. Однако театральная жизнь отнюдь не исчерпывается мыслью о театре, рассуждениями о теории драмы и знанием многочисленных исторических фактов. Театр – это игра актеров, их повседневная жизнь, взаимоотношения театра и зрителей, взаимодействие закулисных и театральных кругов, оценка спектакля в общественном мнении и многое другое. Эта сторона театрального процесса получала отражение в литературных и театральных анекдотах и также была зафиксирована в словаре.

В 1776 г. был опубликован очередной алфавитный каталог французских пьес и драматургов, но с заглавием иного характера – «Театральные анекдоты» в трех томах³⁵⁴. Авторами выступили писатель и переводчик Жан Мари Бернар Клеман (1742-1812) и аббат Жозеф де Лапорт (1713-1779), критик, поэт и драматург. Это сочинение предоставляло заинтересованным зрителям сведения самого разного толка. По форме оно продолжает традиции «Библиотеки театров», театральных словарей А. де Лериса и братьев Парфе: в его первой части (первый и второй тома) представлены названия пьес в алфавитном порядке, во второй части (третий том) перечисляются, также по алфавиту, имена актеров, драматургов и композиторов. По содержанию «Театральные анекдоты» ближе к «Историческому и критическому словарю» П. Бейля и к «Истории французского театра» братьев Парфе.

Различия, существующие между «Театральными анекдотами» и упомянутыми словарями, заключаются не только в том, что в труде Клемана и

³⁵⁴ *Clément M. , Laporte J. , de. Anecdotes Dramatiques, contenant, 1. Toutes les pieces de théâtre, tragédies, comédies, pastorales, drames, opéra, opéra-comiques, parades, proverbes, qui ont été joués à Paris ou en province, sur des théâtres publics, ou dans des sociétés particulieres, depuis l'origine des spectacles en France, jusqu'à l'année 1775, rangés par ordre alphabétique. 2. Tous les ouvrages dramatiques qui n'ont été représentés sur aucun théâtre, mais qui sont imprimés, ou conservés en manuscrites dans quelques bibliothèques. 3. Un recueil de tout ce qu'on a pu rassembler d'anecdotes imprimées, manuscrites, verbales, connues ou peu connues; d'événements singuliers, sérieux, ou comiques; de traits curieux, d'épigrammes, de plaisanteries, de naïvetés & de bons-mots, auxquels ont donné lieu les représentations de la plupart des pieces de théâtre, soit dans leur nouveauté, soit à leurs reprises: in 3 vol. Paris, 1775.*

Лапорта приводятся названия новейших пьес, таких как драмы Бомарше «Евгения» (1767) и «Два друга» (1770). Самое важное отличие зафиксировано в самом заголовке: ключевым в нем является слово «анекдоты», а не «словарь», как у Лериса или братьев Парфе. Хотя в полное название «Театральных анекдотов», как и прежде, включены «Все пьесы, трагедии, комедии, пасторали, драмы, оперы, комические оперы, парады, пословицы, ... имена всех драматургов, поэтов или музыкантов, которые работали для всех наших театров, всех знаменитых актеров или актрис...», но слово «анекдоты», а также «любопытные детали, эпиграммы, шутки и остроты», также присутствующие в подзаголовке, обещают читателю в большей степени занимательное чтение, нежели сухие исторические факты.

Выбрав такое название, Клеман и Лапорт подчеркивают, что они по-новому подходят к истории театра, желая показать прежде всего «характер и дух француза», а «нация познается и демонстрирует свой дух лучше всего через зрелища» [AD I, iii]³⁵⁵. В свою очередь, эти «зрелища» представляются читателю более полно, если он знакомится с ними не только и не столько в виде справочного материала, сколько в литературной форме, поэтому в состав по крайней мере половины словарных статей входят произведения различных литературных жанров, призванные дополнить картины театральной жизни: отрывки из воспоминаний, эпиграммы, хвалебные стихи и литературные анекдоты. призванные дополнить картины театральной жизни. Ниже мы подробнее рассмотрим, какую информацию о театральном процессе можно почерпнуть в этих разнообразных материалах, сейчас только подчеркнем тот факт, что Клеман и Лапорт, взяв за основу форму и содержание общепризнанных театральных словарей, придали анекдотам и другим малым литературным формам то же значение, что и строгим фактам из истории театра.

³⁵⁵ Здесь и далее на это издание даются сокращенные ссылки. В квадратных скобках указывается обозначение издания – AD, номер тома и номера страниц.

В предыдущих театральных словарях эпизодически приводятся и эпиграммы, и анекдоты, в «Библиотеке театров» и в «Карманном словаре парижских театров» Лериса много цитат из сочинений Буало-Депрео, но цель авторов указанных сочинений все-таки написание каталогов, справочников, тогда как Клеман и Лапорт стремились обрисовать общую картину театральной жизни, дополняя и украшая ее художественными подробностями.

Анекдот, в том числе и о театральной жизни, – рассказ о забавном или поучительном случае из жизни исторического лица. Исследователи анекдотов строго подходят к определению границ этого жанра, и, например, современная французская исследовательница К. Абиван подчеркивает, что к анекдотам нельзя относить ни портретные зарисовки, ни отдельные остроумные реплики (*bon mot*)³⁵⁶.

Родоначальником анекдота как особого жанра повествования можно назвать историка Антуана де Варийяса (1624-1696), автора труда «Флорентийские анекдоты, или Тайная история дома Медичи» (1658)³⁵⁷, отталкивавшегося, в свою очередь от книги «*Anekdotia*» византийского историографа Прокопия Кесарийского (между 490 и 507 – после 565)³⁵⁸. Именно А. де Варийяс «легализовал жанр <анекдота>, воссоздав его законы и сравнив с существующими на тот момент типами исторического повествования»³⁵⁹. В XVII – XVIII вв. сборники анекдотов и т. н. ана стали популярны: «За период с 1693 по 1701 гг. появляются как минимум 12 ана: Менажиана, Антименажиана, Арлекиниана, Ориенталиана, Валезиана,

³⁵⁶ Abiven K. La cristallisation narrative comme embrayeur de signification dans le récit anecdotique // *Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières* / Dir. par F. Lecercle, S. Marchand, Z. Schweitzer. Paris, 2012. P. 14.

³⁵⁷ Varillas A. de. *Les Anecdotes de Florence ou l'Histoire secrete de la maison de Medicis*. La Haye, 1685.

³⁵⁸ Рукопись этой книги была найдена и переведена на латинский язык Н. Алеманни в XVII в.: *Prosopii Caesariensis Anecdota seu Arcana Historia*. Lyon, 1623.

³⁵⁹ Голубков А.В. Анекдот как альтернативная биография во французской культуре XVII века // *Материалы Международной научной конференции «В кругу антропологии литературы»*. Белосток, 2012. С. 232.

Фюретриана, Шеврёана, Казабониана, Парразиана, Сент-Эвремониана, Нодзана и Патиниана. Появляется даже Анонимиана (1700)»³⁶⁰.

Сборникам разножанровых текстов, называвшихся «Ана», посвящены исследования современного российского историка литературы А.В. Голубкова. Латинский суффикс *-ана*, обозначающий принадлежность, употреблялся в конце XVI — начале XVIII в. в названиях произведений, посвященных по преимуществу реальным историческим лицам. «В них были собраны фрагменты, остроты, фации, какие-то материалы, которые не выросли в отдельные произведения при жизни того лица, имя которого стоит в заглавии до суффикса *-ана*». Первой *ана* стала *Скалигерана*, напечатанная в 1666 году³⁶¹. «Постепенно к середине XVIII века ана и анекдот уже рассматриваются как синонимы»³⁶².

В 1765 г. был опубликован сборник «Литературный отдых, или Анекдоты и заметки по разным поводам»³⁶³. Так же, как и другие сборники анекдотов, «Литературный отдых...» не претендовал на полноту собранного материала. В нем собраны и без всякой системы изложены анекдоты, эпиграммы, цитаты о писателях и драматургах XVII-XVIII вв. – Мольере, Расине, Буало, Вольтере, Кребийоне, Пироне, а также об известных актерах двух столетий – Бароне, Бежаре, Дюмениль. В качестве примера приведем одно из редчайших сведений о Луи Бежаре, которое повторяется во многих трудах о Мольере и его труппе. У него «была искалечена нога из-за того, что он пытался остановить своих друзей, дравшихся на площади Пале-Рояль... Мольер, который вскоре после этого поставил “Скупого”, дал Бежару роль Лафлеша, про которого Гарпагон

³⁶⁰ Голубков А.В. Anekdoty и ана: компилятивные жанры на исходе Средневековья // Жанры и формы в письменной культуре Средневековья. М., 2005. С. 132.

³⁶¹ Там же. С. 131-132.

³⁶² Там же. С. 139.

³⁶³ Cizeron-Rival F.L. Récréations Littéraires: Ou Anecdotes Et Remarques Sur Différents Sujets. Paris; Lyon, 1765.

говорит: “Видеть не могу хромого пса”. Бежар был настолько хорош в этой роли, что хромать стали все актеры, исполнявшие роль Лафлеша»³⁶⁴.

Авторы «Театральных анекдотов» предпочли бессистемным сборникам «ана» жанр словаря, который позволяет и показать общую картину театрального процесса, и сосредоточиться на ее отдельных деталях. Словарная форма дает составителям возможность сохранить накопленный предшественниками фактический материал и подчеркнуть всеобъемлющий характер их труда. В «Театральные анекдоты» включены и те статьи – названия пьес или имена, – к которым авторы не нашли анекдотов, поэтому статьи не равноценны по объему и сообщаемым сведениям. Некоторые из них чрезвычайно лаконичны: *ЛАПЕРЮЗ (Жан де) родился в Ангулеме или в Пуатье, умер в 1555 г., оставил трагедию “Медея”* [AD III, 274], а есть растянувшиеся на несколько страниц.

В статье о трагедии Вольтера «Китайский сирота» (1755) авторы показывают это произведение с разных сторон: начинают с сообщения об источнике вдохновения драматурга – китайской пьесе «Сирота из рода Чжао» и, возможно, английского романа под названием «Ороноко», затем приводят анекдот о Вольтере и Ш. Монтескье, заснувшем на представлении «Китайского сироты», – «Вольтер кинул в него шляпу со словами “Он думает, что он на аудиенции”». После этого они пишут об игре знаменитой Клерон, исполнившей роль Идаме: «Именно в этой трагедии мадемуазель Клерон смогла достичь высшей точки совершенства в своей игре». Затем – что очень показательное, – идет рассказ, относящийся не к трагедии Вольтера, а к событию, случившемуся в Комеди Франсез во время одного из спектаклей по этой пьесе: 14 апреля 1760 г. оратор, выступавший перед началом трагедии, уведомил публику о выздоровлении комического актера П.-Л. Превиля, что было встречено бурными выражениями восторга. Следующее сообщение касается именно Превиля, а не Вольтера: «Через месяц <после вышеописанного спектакля> был

³⁶⁴ Ibid. P. 15.

выгравирован портрет этого актера в костюме Криспена. Хорошо схвачен его вид, рост, поза, жест. Кажется, что видишь и слышишь его. Под портретом можно прочитать четверостишие...».

В завершении статьи, возвращающем читателя к «Китайскому сироте», дан неоднозначный отзыв о первоисточнике – «Сироте из рода Чжао»: «Это бесценное творение, которое позволяет узнать дух Китая, все отношения, которые были и будут завязаны с этой огромной империей... Правда, что эта пьеса совершенно варварская, если сравнивать ее с удачными произведениями нашего времени, но это шедевр по сравнению с пьесами XIV века. Безусловно, наши трубадуры, наша Базошь, наши «Беззаботные ребята»... не смогли приблизиться к китайскому автору...». С другой стороны, утверждают авторы словаря, китайская пьеса заслуживает сравнения с «чудовищными фарсами Шекспира и Лопе де Веги, которые у них именуют трагедиями» и которые «могут нравиться» только за морем и за Пиренеями: действие длится двадцать пять лет, нагромождение событий чрезмерно... [AD II, 27-29].

Таким образом, благодаря соединению в одной статье разных жанров – исторической справки, литературного анекдота, описания реального момента спектакля и критических замечаний – у читателя складывается «объемное», разностороннее впечатление и о пьесе, и о спектакле, и об отношении к нему зрителей.

По мнению современной исследовательницы французского театра С. Маршан, анекдоты дают читателю информацию о коллективном знании, о коллективном вкусе³⁶⁵. Е. Курганов, специалист по русской литературе, в монографии, посвященной анекдоту, пишет: анекдот «создает иллюзию непосредственного присутствия рядом с героем, предлагая уникальную возможность представить его самым непосредственным образом»³⁶⁶. Подобная

³⁶⁵ Цит. по: *Dumouchel S. Perspectives de lecture et d'écriture: le mode mineur au XVIIIème siècle // Acta fabula. 2009. Vol. 10. № 7. URL: <http://www.fabula.org/revue/document5155.php> (Дата обращения 24.09. 2019).*

³⁶⁶ *Курганов Е.Я. Анекдот как жанр. СПб, 1997. С. 64.*

иллюзия возникает благодаря деталям, которые обычно скрыты от широкой публики, – ядовитым репликам одного драматурга по поводу творения другого или сведениям о личной жизни актеров. Такое чувство эмоционального приобщения к миру современного им театра возникало у читателей в XVIII в., возникает чувство сопричастности и сегодня. Но если двести лет назад читателям анекдотов было достаточно этого ощущения присутствия, то современный исследователь сможет найти в них и иную ценность.

Анализируя анекдоты, надо иметь в виду то обстоятельство, что они являются не записями подлинных событий, а литературными произведениями, которые лишь «выдают себя» за истинные. По этой причине Вольтер возражал против публикации исторических анекдотов и посвятил им целую гневную статью «Ана, Анекдоты» в «Философском словаре», обвиняя их в том, что они не отражают действительность: «Существуют сотни фаций, сотни сказок, которые ходят по свету вот уже тридцать веков. Книги напичканы максимами, которые подаются как новые и которые можно найти у Плутарха, Атеней, Сенеки, Плавта, во всей античности. Там это только ошибки, настолько же невинные, насколько распространенные. Но в качестве сознательных искажений и исторической лжи, которые посягают на честь принцев и репутацию частных лиц, — это серьезное преступление»³⁶⁷.

Действительно, ценность анекдотов совсем не в правдивости информации. Все исследователи анекдотов подчеркивают, что дело не в том, произошла ли история, главное, что она могла произойти: советскому литературоведу В.Э. Вацуру принадлежат слова о том, что в анекдоте «центр тяжести смещается с фактической на психологическую достоверность событий»³⁶⁸. При этом именно «выдуманность» анекдота дает возможность

³⁶⁷ Voltaire, Arouet F.-M., de. Dictionnaire philosophique / avec les notes par M. Beuchot. Paris, 1829. Vol. 1. P. 302-303.

³⁶⁸ Цит. по: Курганов Е.Я. Анекдот – Символ – Миф: Этюды по теории литературы. СПб., 2002. С. 22.

рассказчику выявить, а читателю увидеть те черты личности или специфику отношений, которые важны для общества.

Читая «Театральные анекдоты», современный исследователь прежде всего получает представление о коллективном знании конца XVIII в.: какие спектакли обсуждались, какие персоналии имели значение для читателя. Наличие анекдотов о жизни исторических личностей – драматургов, актеров и музыкантов – свидетельствует о потребности сохранить их биографии в коллективной памяти. Как отмечает Ю.М. Лотман, «далеко не каждый реально живущий в данном обществе человек имеет право на биографию... Из всей массы людей, жизнь и деяния которых не делаются предметом описания и не вносятся в коллективную память, выбирается некто, имя и поступки которого сохраняются для потомков»³⁶⁹. При этом официальное жизнеописание – лишь часть того, что хранится в коллективной памяти. Объемность и выпуклость придаются ему анекдотом.

По принципу объединения официальной биографии с неофициальной строятся многие статьи в третьем томе «Театральных анекдотов», и если первая служит доказательством серьезного и тщательного подхода авторов к составлению словаря, то вторая свидетельствует о наличии интереса к драматургу или актеру не только у дотошных собирателей фактов, но и у более широкого круга любителей театра, желающих дополнить образ деятеля театра (речь идет и о сочинителях/рассказчиках анекдотов, и о читателях). В статье, посвященной Антуану Удару де Ла Мотту (1672-1731), авторы «Театральных анекдотов» сначала описывают биографию драматурга, упомянув между прочим, что у него была прекрасная память, затем высказывают критические замечания по поводу его произведений, а под конец рассказывают следующую историю. «Удар де Ла Мотт обладал удивительно хорошей памятью. Однажды

³⁶⁹ Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 365-366.

г-н де ***, которому тогда было не больше 24-25 лет, прочитал ему трагедию, которую он сочинил. Дослушав до конца, Ла Мотт сказал ему: «Ваша пьеса прекрасна, и я рискну предсказать вам успех. Одно лишь меня затрудняет – то, что вы грешите плагиатом. В доказательство моих слов я могу процитировать вторую сцену четвертого акта». Молодой поэт из всех сил старался оправдаться перед подобным обвинением. «Я всегда высказываю мнение, только зная, о чем говорю», – добавил Ла Мотт, – и, чтобы подтвердить свои слова, я прочитаю эту самую сцену, которую я имел удовольствие выучить наизусть и из которой я не забуду ни одного слова». Действительно, он ее декламировал целиком, не задумываясь, так живо, как если бы он ее сочинил. Все, кто присутствовал при чтении пьесы, смотрели друг на друга и не знали, что и думать. Автор был совершенно обескуражен. Когда Ла Мотт наслаждался его смущением, он сказал: «Успокойтесь, сударь, сцена, о которой идет речь, без сомнения принадлежит вам, так же, как и вся пьеса. Но она показалась мне настолько прекрасной, что я не мог удержаться от того, чтобы выучить ее наизусть» [AD III, 264-268].

Как видим, этот анекдот не только подтверждает действительно блестящую память Ла Мотта, но и демонстрирует некоторые черты его характера.

Одной из черточек, характеризующих того или иного драматурга, может стать его отношение к сочинениям собратьев по перу: «Мольер представил в “Ученых женщинах” особняк Рамбуйе, где встречались лучшие умы того времени. Мольера там хорошо принимали, и он часто туда приходил. Но после нескольких неприятных острот, высказанных в его адрес Котеном и Менажем, он больше туда не ходил и вывел Котена под именем Триссотена, а Менажа – под именем Вадия. Этот последний пошел к мадам де Рамбуйе после первого представления этой пьесы. Она спросила у него: “Как вы терпите этого нахала Мольера, относящегося к нам таким образом?” Менаж ответил: “Я видел пьесу,

она превосходна, в ней ничего нельзя ни переделывать, ни критиковать”. Если этот рассказ правдив, он делает честь Менажу» [AD I, 357].

Более глубокий анализ анекдотов дает возможность выделить основные черты, приписываемые современниками тому или иному лицу, определить, какой образ складывался в глазах их современников. С. Маршан, проанализировав многочисленные анекдоты из труда Клемана и Лапорта, в которых упомянуто имя Вольтера, показывает, что благодаря им складывается образ необычного драматурга, «неординарного даже в своих противоречиях, опережающего свое время в том, какое значение он придавал публике, сценическому воплощению своих пьес, отражению мнения общества в своих произведениях и положению литератора в обществе»³⁷⁰.

Образ литератора или актера, складывающийся в обществе и проявляющийся в анекдоте, может быть не только положительным. Никола Прадон (1632-1698) имел репутацию плохого драматурга. В словарной статье «Театральных анекдотов» авторы пытаются оправдать его: «Нельзя, не будучи несправедливыми, отказать этому поэту в уме, воображении, знании правил. Многие из его трагедий были бы в большей степени оценены, если бы он жил в эпоху, менее щедрую на великих поэтов...» [AD III, 409].

Однако общественное мнение не знает сослагательного наклонения и остается безжалостным к Прадону, о чем свидетельствует следующий анекдот из того же словаря: «Прадон на первом представлении [«Электры»], закутавшись в плащ, отправился вместе со своим другом в толпу зрителей, чтобы, не будучи узнанным, избежать лести и понять, что думает публика о его произведении. Уже начиная с первого акта пьесу стали освистывать. Прадон, готовившийся только к дифирамбам и к аплодисментам, вначале потерял самообладание и затопал ногами. Друг, видя его смущение, взял поэта за руку и сказал: “Сударь, не склоняйтесь под ударами судьбы, а лучше, если

³⁷⁰ *Marchand S. Voltaire et son théâtre au miroir des anecdotes dramatiques // Œuvres et critiques. 2008. T. XXXIII, 2. Le théâtre de Voltaire. P. 60.*

вы доверяете мне, свистите, как и другие”. Прадону, пришедшему в себя, совет пришелся по вкусу; он достал свой свисток и засвистел что было сил...» [AD II, 293-294].

«Театральные анекдоты» отражают интерес не только к творчеству деятелей театра, но и к их частной жизни: так, в статье «Адриенна Лекуврер», наряду с хвалебным стихотворением Бошана, посвященным игре великой трагической актрисы, приводится и сообщение о ее близких отношениях с маршалом Саксонским, «которого она, по слухам, отбила у одной важной дамы...» [AD III, 288].

Появление новых драм зачастую вызывало бурную реакцию в обществе: литературную полемику, пародийные отклики, слухи, а значит, и анекдоты. В словарной статье «Сид», посвященной трагедии П. Корнеля (1636), мы можем прочесть и про ее необыкновенный успех, и про ее осуждение сначала Ришелье, а затем и многими драматургами – членами Французской академии: «Все поэты ополчились против «Сида», и только Ротру отказался угождать ревности кардинала Ришелье, и потому Корнель называл его своим отцом и всегда глубоко почитал его» [AD I, 293-294].

Авторы «Театральных анекдотов» стремились не столько выразить свою собственную точку зрения, сколько сохранить существующие высказывания по поводу того или иного произведения, нередко противоположные. В той же статье названы две разные причины недовольства кардинала «Сидом». На одной странице мы читаем: «Никогда еще пьеса не имела такого успеха... Кардинал Ришелье пожелал, чтобы его считали автором этой трагедии. Корнель, который любил славу больше, чем деньги, не согласился. Тогда всемогущий министр принял решение отдать пьесу на рассмотрение в Академию...» [AD I, 195]. А чуть ниже приводится другое объяснение: «Существуют неопубликованные мемуары, в которых излагается тонкая, но правдоподобная причина, по которой Ришелье испытывал антипатию к «Сиду» и симпатию к «Любви тирана» Скюдери. Дело в том, что в первой пьесе есть

несколько строк, которые потрясли министров, а во второй, напротив, есть строки, воспевающие абсолютную власть королей» [AD I, 197].

Существенное место в комментариях к пьесам в «Театральных анекдотах» занимает литературная – и нарождающаяся театральная – критика, какой она сложилась ко второй половине века Просвещения на страницах журналов. Так же, как и в других театральных словарях, источниками критических отзывов часто были периодические издания, такие как «Журналь де Саван», «Меркюр Галан», с 1724 г. называвшийся «Меркюр де Франс», «Аван-курер».

В «Библиотеке театров» был напечатан, а в «Театральных анекдотах» почти дословно пересказан следующий комментарий к пьесе Ф. Кино «Астрат, царь Тира» (1663): «Г-н Сало в своем “Журналь де Саван” расхваливал эту трагедию. Депрео, напротив, нанес ей тяжелый удар в своей третьей Сатире... Несмотря на эту критику, еще тридцать пять лет назад³⁷¹ эта пьеса производила хорошее впечатление» [AD I, 118-119].

Одним из литературных жанров, отражавших жизнь театра XVII – XVIII вв. стала эпиграмма. В то время «ни одно вызывавшее толки литературное произведение эпохи, будь то роман, поэма или трагедия, не оставалось без эпиграмматического обстрела»³⁷², поэтому этот жанр широко представлен и в «Театральных анекдотах».

О значимости эпиграмм для их современников можно судить, в частности, по словам Вольтера, который утверждал, что трагедия П. Корнея «Агесилай» (1666) нам известна только благодаря эпиграмме Н. Буало-Депрео: «J'ai vu Agesilas ; hélas/ mais après Attila, hola!»³⁷³ (Я видел Агесилая – Увы!/ Но после Аттилы – Хватит!).

³⁷¹ То есть тогда, когда вышла «Библиотека театров».

³⁷² Михайлов А. Три века французской эпиграммы // Французская классическая эпиграмма. М., 1979. С. 25.

³⁷³ Voltaire. Œuvres complètes / Avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire: in 13 vol. Paris, 1837. Vol. 9. P. 625.

Эти строки приводятся и в «Библиотеке театров», и в «Карманном словаре парижских театров», и в «Драматических анекдотах». Автор «Библиотеки театров» цитирует их дважды: первый стих – в статье «Агесилай» («В этой пьесе ощущается старение великого Корнеля, что побудило Депрео сказать: Я видел Агесилая...» [BT, 5]), двустилишие целиком – в статье «Аттила», рядом с другой стихотворной репликой Буало, в которой он упрекает публику: «Если король гуннов ее не очарует, то можно назвать варварскими все стихи Корнеля» (Si le Roi des Huns ne lui charme l'oreille/ traite de Visigots tous les vers de Corneille) [BT, 44].

Клеман и Лапорт приводят в статье «Агесилай» эпиграмму целиком и дополняют ее анекдотом: «Корнель ошибся или сделал вид, что ошибся в толковании смысла эпиграммы и повернул ее в свою пользу: будто бы автор хотел сказать, что первая из пьес достигла цели трагедии, поскольку внушает жалость, а вторая – также не выходит за пределы трагического искусства» [AD I, 23].

Большая часть эпиграмм, приведенных в «Театральных анекдотах», принадлежит Буало, но Клеман и Лапорт цитируют и других авторов. Авторство многих эпиграмм не указывается, поскольку, пущенные в народ, они переходили из уст в уста и, возможно, не всегда было ясно, кому они принадлежат.

При помощи эпиграммы можно было не только высмеять чужое произведение, но и отразить нападки на свое. В статье, посвященной трагедии Расина «Андромаха» (1667), авторы «Драматического словаря» рассказывают следующую историю. «...До Расина дошел слух, что <его пьеса> не понравилась маршалу Креки и г-ну д'Олонну. Он написал по этому поводу эпиграмму, которую адресовал самому себе. Чтобы лучше понять ее смысл, надо знать, что у первого из них была репутация не слишком большого любителя женщин, а второй не мог жаловаться, что его слишком любит жена. Вот эпиграмма:

Мои труды от правды далеки —

Сказали два высокоумных друга.

«Так женщину любить нельзя», — решил Креки,

И рассудил д'Олонн: «Не любят так супруга»³⁷⁴. [AD I, 73-74].

Притом, что одной из характеристик эпиграммы всегда была личная направленность, она не переставала быть литературным произведением, и мы можем наблюдать случай, когда для ее автора литературная ценность выходит на первый план. Поэту и драматургу Жану-Батисту Руссо (1670-1741) принадлежит следующая эпиграмма:

Дебри познал провал своих творений:

Жару и холода винит поэт.

Жара «Глухого» подвела на сцене,

А «Гераклидам» холод был во вред.

Но зритель, выслушав его, взял слово

И несколько иначе рассудил.

«Молчи, — ему сказал он. — И «Глухого»,

И «Гераклидов» холод погубил»³⁷⁵.

С именем Дебри³⁷⁶ она была напечатана в посмертном собрании сочинений Руссо 1751 г. Однако Вольтер указывает³⁷⁷ на то, что автор позже направил ее на драматурга Антуана Данше (1671-1748), перу которого также принадлежала трагедия «Гераклиды». В более поздних собраниях сочинений Руссо в первом стихе стоит имя Данше³⁷⁸, которое сохранилось и в русском переводе. Можно предположить, что Руссо не захотел, чтобы «пропала»

³⁷⁴ Пер. М. Квятковской.

³⁷⁵ Пер. В. Васильева.

³⁷⁶ Об этом драматурге почти ничего не известно. «Бри (...де), сын шляпника в Париже, умер в 1715 или 1716 году, более известен четырьмя эпиграммами Ж.-Б. Руссо, направленными против него, чем трагедией «Гераклиды» и комедией «Глухой», поставленными в Комеди Франсез, но не напечатанными...» (Biographie universelle, ancienne et moderne: in 84 vol. Paris, 1834. Vol. 5. P. 520).

³⁷⁷ Voltaire. Œuvres complètes... Vol. 11. P. 42.

³⁷⁸ См., например: Rousseau J.B. Œuvres choisies. Odes, cantates, epitres et les poesies diverses: in 2 vol. Paris, 1818. Vol. 2. P. 197.

хорошая острота, и использовал ее еще раз несмотря на то, что пьесы под названием «Глухой» у Данше не было. Клеман и Лапорт вставили эту эпиграмму в словарь в статье «Гераклиды» в части, посвященной пьесе Дебри, - в первоначальном варианте. Возможно, потому, что они были более высокого мнения о Данше, чем о Дебри: Дебри «известен теперь лишь благодаря эпиграмме Руссо» [AD I, 421], тогда как Данше заслуживает уважения, хотя в большой мере за личные качества, чем за свое творчество: «он был столько же любим за характер, сколько уважаем за ум. Щедрый, искренний, бескорыстный друг, точный в исполнении своего долга и усердный в работе, у него были все достоинства литератора без его недостатков...» [AD III, 132].

Актерская игра также не оставалась без внимания критиков. Но если в предыдущих театральных словарях замечания в лучшем случае ограничивались биографическими данными и оценкой: в «Библиотеке театров» Барон назван «Росцием наших дней» и «великим актером» [BT, 107-108], а Адриенна Лекуврер – «самой блестящей актрисой» [BT, 224], то в «Театральных анекдотах» мы находим собственно описание действий актера. Вот как описывается игра Мишеля Барона в трагедии «Полиевкт» (1642) П. Корнеля. «Готовясь прочитать строку “У нас богов, сказать по правде, многовато”³⁷⁹ [акт 4, явление 6], Барон подходил к Фабиану как человек, который боялся, что его услышат, и, чтобы его собеседник не упустил ни слова, он клал руку ему на плечо. Из-за привычки других актеров много жестикулировать или распевно декламировать, этот жест и некоторые другие, которые использовал Барон, рассматривались как близкие к фамильярности. Но именно благодаря этому средству его игра приобретала желанное правдоподобие, которое так сильно отличало его от других актеров» [AD II, 85].

Подобное внимание к поведению актера на сцене обусловлено общей тенденцией эпохи Просвещения – признанием значения актерской игры для театрального представления. Говоря о драматурге Дефонте (1610-1652),

³⁷⁹ Пер. Т. Гнедич.

Клеман и Лапорт прямо указывают: «хотя Природа не дала ему ни вкуса, ни таланта, все его пьесы имели явный успех. Этому были две причины: вкус нации к драме и талант актеров» [AD III, 146]. Действительно, этот автор мольеровского круга, совершенно забытый к XVIII в., не пользовался уважением в литературных кругах, однако был очень любим зрителями своего времени.

Критерием высокого уровня актерской игры являются правдоподобие и естественность. Об этом свидетельствует отзыв об игре Барона и Адриенны Лекуврер: «Когда она выходила на сцену со знаменитым Бароном, они принимали в разговоре повседневный тон, никогда излишне не повышая его. Они вели себя настолько естественно, насколько это возможно, сохраняя при этом все достоинство и благородство, присущие их ролям» [AD III, 288].

В качестве другого примера приведем анекдот об актрисе Мари Дюмениль, приобретший большую известность в истории театра. «Мадемуазель Дюмениль в роли Клеопатры [трагедия Корнеля «Родогуна»] в пятом акте извергает свои ужасные проклятия... и чувствует сильный удар кулаком в спину от некоего старого военного, сидевшего на балконе прямо за ней и громко и четко произнесшего: “Убирайся, собака, ко всем чертям!” Этот безумный поступок, прервавший спектакль, не помешал ей потом подойти и поблагодарить его, как за самую лестную похвалу, которую она могла когда-либо получить, настолько правдиво она играла» [AD III, 172].

Этот анекдот демонстрирует еще одну грань театральной жизни, очень важную, но ранее не фиксировавшуюся в специальных словарях: отношения актеров и публики. Действительно, зрители могли активно вмешиваться в представление, вплоть до его прекращения. Отметив, что этот аспект впервые появляется в театральном словаре, будем помнить, что жанр анекдота предполагает амбивалентность и не позволяет делать однозначных выводов о возможной этической оценке современниками такого вмешательства. Специалист по французскому театру XVIII в. М. де Ружмон утверждает, что в

ту эпоху актер был бесправен по отношению к зрителю и ссылается как раз на «многочисленные анекдоты»³⁸⁰. С. Маршан приводит в пример историю про актера Дюфрена (Кино-Дюфрена), которому во время спектакля кричали «Громче»³⁸¹. Тот ответил: «А вы тише», в ответ на что возмущенная публика принялась свистеть, и представление прекратилось³⁸². С. Маршан сравнивает позиции, с одной стороны, Клемана и Лапорта, а также д'Аннетера, расценивавших реплику актера как выражение презрительного отношения к зрителям, с другой стороны, Дидро, оправдывавшего Дюфрена необходимостью решения художественной задачи³⁸³.

Точно так же нет никакой оценки в анекдотах, посвященных отношениям театра с церковью. «Лафонтен, будучи тяжело болен, позвал исповедника. Тот, узнав, что Лафонтен недавно написал пьесу, ... сказал, что он не может причастить больного, если он не откажется передавать пьесу актерам. Лафонтен счел это решение слишком суровым... Исповедник предложил обратиться к людям, известным своей ученостью и строгой моралью. Лафонтен принял предложение и обратился в Сорбонну. Ответ ученых людей оказался схожим с ответом исповедника. Лафонтен более не колебался: он бросил пьесу в огонь, не оставив копии» [AD III, 248-249].

Как видим, «Театральные анекдоты» содержат сведения о самых разных областях театральной жизни, многие из которых ранее в специальных словарях не отражались. Отмечая подобную новизну, мы не надеемся найти в труде Клемана и Лапорта абсолютно новое знание, нигде прежде не зафиксированное, равно как и анализ театральных событий с позиций науки. Мы хотим обратить внимание на то, что благодаря «Театральным анекдотам», являющимся еще

³⁸⁰ Rougemont M. de. La vie théâtrale au XVIII siècle. Paris, 2001. P. 230.

³⁸¹ Этот анекдот воспроизведен в «Парадоксе об актере» Д. Дидро. См.: Вокруг «Парадокса»... С. 36.

³⁸² Marchand S. Le sens de l'anecdote // Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières. P. 35.

³⁸³ Marchand S. Le sens de l'anecdote. P. 35.

одним вариантом специального театрального словаря, то есть изданием, претендующим на полноту и объективность содержащихся в нем сведений, во второй половине XVIII в. границы понятия того, что относится к театру, расширяются за счет осознания театра как общественного института.

2.6. «Драматический словарь» Ж. де Лапорта и С.-Р. Н. де Шамфора (1776)³⁸⁴

В 1776 г. Ж. де Лапорт и С.-Р. Н. де Шамфор, два драматурга и критика, издали трехтомный «Драматический словарь, содержащий историю театров, правила драматургии, наблюдения самых знаменитых мастеров, новейшие размышления о спектаклях, духе и особенностях всех жанров, с комментариями к лучшим пьесам, каталог всех драм и драматических писателей»³⁸⁵ – последний театральный словарь XVIII в.

Аббат Жозеф де Лапорт (1714-1779) был основателем журнала «Обсерватёр литерер» («Observateur littéraire»), публиковал критические заметки в журнале «Анне литерер» («l'Année littéraire») и, кроме того, являлся одним из авторов рассмотренного в предыдущем разделе словаря «Театральные анекдоты», вышедшего за год до издания «Драматического словаря».

Себастьян-Рош Никола де Шамфор (1740-1794) был сочинителем, философом, общественным деятелем эпохи Просвещения. Он писал статьи для «Меркюр де Франс» – переименованного «Меркюр Галан», и «Журналь Энциклопедик» («Journal Encyclopédique»), его перу принадлежат две пьесы: «Юная индианка» (1764) и «Торговец из Смирны» (1770). В 1781 г. Шамфор стал членом Французской Академии, в 1792 г. его назначили директором

³⁸⁴ Материал данного раздела опубликован в статье: Усаченко Н.А. Формирование понятия об амплуа во французских театральных словарях XVIII века // Театрон. 2012. № 2 (10). С.11-18. Здесь с изменениями.

³⁸⁵ La Porte, J. de, Chamfort, S.-R. N. Dictionnaire dramatique, contenant l'Histoire des Théâtres, les Règles du genre Dramatique, les Observations des Maîtres les plus célèbres, les Reflexions nouvelles sur les Spectacles, le génie et la conduite de tous les genres, avec des Notices des meilleures Pièces, le Catalogue de tous les Drames, et celui des Auteurs Dramatiques: in 3 vol. Paris, 1776.

Национальной библиотеки. Но широкую известность Шамфор получил только после смерти, когда были опубликованы его книги афоризмов «Максимы и мысли» и «Характеры и анекдоты» (1795).

Авторы «Драматического словаря» поставили перед собой цель собрать в одном издании все, что касается театра, дать объяснения самым разным театральным предметам и понятиям. Напомним важный тезис из их предисловия, полностью процитированный во введении к настоящей работе: издатели словаря «дают здесь теорию и практику театра, собрав все, что интересно знать о драме, о новейших размышлениях по поводу разных частей театрального искусства...»³⁸⁶. Подобное предуведомление есть и в «Словаре парижских театров», но Лапорта и Шамфора интересуют более общие вопросы, чем братьев Парфе. Авторы «Драматического словаря» описывают не конкретные пьесы, а жанры – как исторические, так и современные (в словаре есть статьи «Латинская комедия», «Мистерия», «Водевиль»), называют не имена актеров, а их названия или амплуа (гистрион, буффон, Арлекин и Пьеро...).

Авторы ввели в свой словарь теоретические статьи, не отказавшись от уже привычного содержания театральных словарей – списка пьес с комментариями. Все статьи – и названия пьес, и театральные понятия – расположены в общем алфавитном порядке, два типа статей различаются шрифтом: толкования театральных понятий напечатаны более крупно, возможно, для удобства читателя. Авторство комментариев к пьесам принадлежит Лапорту, часть теоретических статей написана Шамфором, кроме того, многое было заимствовано из разнообразных источников (как было принято в XVIII в., не указанных авторами словаря).

Наибольший интерес в «Драматическом словаре» представляет как раз его теоретическая часть, которая будет отдельно проанализирована во третьей главе настоящего исследования. В данном разделе мы вкратце остановимся на

³⁸⁶ *La Porte J. de, Chamfort S.-R. N. Dictionnaire dramatique... [P. II-III.]*

его историко-биографической части, чтобы отметить как сходство, так и некоторые отличия от предыдущих театральных словарей.

Авторы «Драматического словаря» в большей степени стремились к единообразию и краткости в подаче материала. Чаще всего информация о пьесе сводится к дате написания и пересказу сюжета, иногда с цитированием текста. Н. Риззони обращает внимание на то, что авторы словаря решили отойти от универсальности и всеохватности, декларируемых в предыдущих словарях и ввести в словарь только «лучшие пьесы»³⁸⁷.

Так же и с биографиями актеров и драматургов. Даже биография Мольера сводится к нескольким основным ее вехам и перечислению его комедий, в отличие от предыдущих словарей, статья *Мольер* занимает меньше одной страницы [DD II, 578-579]³⁸⁸.

Интересной особенностью «Драматического словаря» является статья *Teatr*. Ее значительная часть посвящена описанию театров разных стран: здесь представлены – с соответствующими подзаголовками – английский, голландский, датский, индийский, испанский, итальянский, китайский, немецкий, персидский, перуанский, русский, французский (статья о нем расположена среди прочих, в алфавитном порядке) и японский театры [DD III, 241-264]. Описания неравноценны по объему и содержанию, поскольку заимствованы из различных (неназванных) источников.

Можно предположить, что материал, посвященный английскому театру, заимствован из трактата Л. Риккобони «Исторические и критические размышления о различных театрах Европы с присовокуплением мыслей о декламации»³⁸⁹. Авторы словаря называют Шекспира и Б. Джонсона «первыми

³⁸⁷ Rizzoni N. «Préface» pour l'édition en ligne des articles du *Dictionnaire dramatique* (Chamfort et de La Porte, 1776) consacrés à la poétique. <https://cesar.humanum.fr/cesar2/books/laporte/preface.php> (Дата обращения 02.09.2019).

³⁸⁸ Здесь и далее дается сокращенная ссылка на этот словарь. В квадратных скобках указывается обозначение издания – DD, номер тома и номера страниц.

³⁸⁹ Riccoboni L. *Reflexions Historiques et Critiques sur les Differens Theatres de l'Europe avec les Pensees sur la Declamation*. Paris, 1738.

драматическими поэтами в Англии», и, характеризуя английский театр, высказывают точку зрения, которая, как показывает Ю.И. Кагарлицкий, главенствовала во Франции в первой половине XVIII в.³⁹⁰. «Все, что воображение может представить самого ужасного и самого жестокого, составляет основу английского театра. Сцена обычна залита кровью: часто случается, что пьеса кончается убийством всех главных героев... Английские комедии по большей части непристойны и в действии, и в диалоге. Но они предлагают яркую картину порочного и смешного. Интриги хорошо задуманы и даже сложны» [DD III, 241].

Отметим также, что, несмотря на «признание» Шекспира великим драматургом, в словарных статьях *Гамлет* [DD II, 28] и *Ромео и Джульетта* [DD III, 80-81] его имя не упоминается, поскольку в них идет речь только о переложениях, выполненных Ж.-Ф. Дюсисом соответственно в 1769 и 1772 гг. Однако имя английского драматурга возникает в «Драматическом словаре» несколько раз по разным поводам. В статье *Ужасное (Terreur)*: «Насколько бы ни было прекрасным описание ада у Мильтона, многие находят его слабым по сравнению с той сценой в “Гамлете” у Шекспира, где появляется призрак; правда, что эта сцена является шедевром современного театра в жанре ужасного...» [DD III, 228]. «Гамлет» упоминается и в статье *Машина (Machine)*, где речь идет об уловке драматургов, выводящих на сцену какое-либо божество: «Кроме богов, древние вводили в действие тени, как в “Персах” Эсхила, где появляется тень Дария. Подражая им, Шекспир ввел тени в “Гамлета” и “Макбета”» [DD II, 144].

В статье *Единство* драмы Шекспира «Генрих IV» и «Ричард III» приводятся как пример отсутствия единств в английском театре [DD III, 385-386].

Источником сведений о русском театре является некое сочинение лица, путешествовавшего по России. К сожалению, установить этот источник не

³⁹⁰ Кагарлицкий Ю.И. Шекспир и Вольтер. М, 1980. С.23-24.

удалось: на протяжении всего XVIII в. французско-русские связи расширялись, и к последней трети столетия уже вышло большое количество книг, посвященных России.

Во фрагменте, напечатанном в «Драматическом словаре», содержится точное описание представления ряженных (напоминающего известные в Европе аллегорические действия): «В последний день года в Сибири демонстрируют зрелище, цель которого напомнить о смерти, а основной мотив – заработать немного денег. Мы вдруг увидели, – рассказывает один путешественник, – что в нашу комнату вошла группа людей в масках. Один из них, одетый в белое, держал в руках косу, которую он точил куском деревяшки; он направился прямо ко мне, угрожая косой, и сказал: “Христос хочет, чтобы ты умер”. Другими масками были Дьявол, была Смерть, несколько музыкантов, и мужчины и женщины, танцевавшие под музыку. Смерть и Дьявол смотрели на них, говоря: Скоро эти люди будут в нашей власти. Поскольку это зрелище несколько нас не забавляло, мы быстро дали Смерти выпить за наше здоровье, и нас оставили в покое» [DD III, 262].

Автор описания проводит параллели между зрелищами, увиденными в сибирской деревне, с европейским народным театром: «Дни Пасхи и других больших праздников, когда в Европе театры закрыты, как раз становятся в Сибири днями представлений... Мы узнаем в них наши старинные мистерии и моралите; из этого можно сделать вывод, что драматическое искусство в Сибири является именно тем, что оно было у нас четыреста лет тому назад» [DD III, 262].

Кроме того, тот же путешественник рассказывает о том, как при дворе императриц Елизаветы и Екатерины II создавалась российская опера: «Императрица Елизавета построила в Москве первый оперный театр. Он очень большой и может вместить пять тысяч зрителей. Вскоре в Петербурге была дана опера на русском языке. Композитор, автор либретто, актеры и актрисы – все русские... Екатерина II... пригласила ко двору Бальтасара Галуппи, ...

знаменитого композитора современной Италии. Его “Дидона покинутая” имела огромный успех... За Галуппи последовал Томмазо Третта, итальянский музыкант, так что теперь опера Петербурга является одной из самых блестящих в Европе» [DD III, 264].

Как видим, европейцы имели представление о русском театре, хотя и неполное – расхваливая российскую оперу, неизвестный путешественник ни слова не говорит об искусстве драматического театра, занявшего важное место в российской культуре второй половины XVIII в.

Французско-российские связи были давними и крепкими, российский театр, воспринявший европейские традиции, был не столь уж далек от французского, поэтому статьи о нем в словаре, наряду со статьями о голландском, испанском и итальянском театрах, не были чем-то необычным. Театр же азиатских стран и сейчас является для европейцев экзотикой, а тем более он был чем-то очень далеким в XVIII в. Тем не менее, и ему находится место в словаре: «У японцев есть комедии, которые они любят не меньше, чем мы – наши... Они представляют приключения своих богов, а иногда любовные истории... И трагедии и комедии имеют мораль. Стиль трагедий эмоционален и энергичен. Их сюжет всегда строится вокруг героических поступков... Актеры – юноши, выбранные из местных жителей, за счет которых и ставится спектакль, так как их ставит каждый квартал в городе раз или два в год...» [DD III, 254]. «Замечательный праздник проводится каждым городом в честь своего покровителя. Праздник начинается ранним утром общей процессией, которая проходит по главным улицам, заходит в храм, а затем туда, где показываются разнообразные представления. Сначала мы видим восемь девушек, по-разному одетых, с цветами и веером в руках. Их поддерживают пожилые матроны, которые одеты по-другому...» [DD III, 255-256].

В статье описываются не только отличия японского театра от европейского, но и проводятся параллели с европейской драмой: «произведения делятся так же, как наши: на сцены и акты». Говоря об устройстве сцены, автор

описания, а за ним Шамфор и Лапорт, признают первенство японцев в умении создавать сложные декорации: «Надо признать, что после китайцев никто так не понимает в машинах, как эти островитяне; наши декораторы из Оперы должны были бы поехать к ним, чтобы брать уроки: их научили бы создавать огромных монстров, бродячие горы, населенные живые города, бьющие фонтаны и тысячи других вещей, которые мы можем изобразить только на холсте декорации» [DD III, 254].

Для нас не столь важно, из каких источников заимствованы описания разных национальных театров, но крайне примечательно само обстоятельство, что Шамфор и Лапорт решили вставить их в свой труд. В более ранних словарях «следы» зарубежного театра проявляются только в упоминаниях о том, что та или иная пьеса переведена с одного из иностранных языков. Таким образом, «Драматический словарь» расширяет границы знакомства не только с европейским, но и с мировым театром, что соответствует основной идее Просвещения о необходимости распространения знания.

В целом, историческая часть «Драматического словаря» Шамфора и Лапорта, несмотря на ряд новаций, предстает достаточно традиционной в ряду других театральных словарей XVIII в., гораздо менее оригинальной, чем его теоретическая часть, которой посвящена третья глава настоящей работы.

Историко-биографические театральные словари XVIII в. не потеряли своего значения и в настоящее время.

Благодаря театральным словарям XVIII в. исследователь может не только выяснить, какие драматурги и актеры творили в ту или иную эпоху, особенно – малоизвестные, забытые. В современных российских и европейских театроведческих трудах в качестве подтверждения идей, а также иллюстраций разных аспектов театральной жизни используются материалы, сохранившиеся в словарях с XVIII в. Скажем, биография актера М. Барона, напечатанная в

советской «Театральной энциклопедии»³⁹¹, воспроизводит большинство данных из его же биографии в «Библиотеке театров» и с точки зрения объема является ненамного более подробной, хотя, конечно, дополнена аналитической частью.

Выводы к главе 2.

Возникновение театральных словарей в первой трети XVIII в. было подготовлено всей европейской лексикографической традицией и обусловлено общими тенденциями в развитии знания о театре, как и интенсивным развитием самого сценического искусства. Стремление к накоплению и систематизации информации являлось одной из важнейших особенностей эпохи Просвещения. В то же время новое понимание истории как науки привело к пониманию важности фиксации различных этапов исторического процесса. В этот период во Франции назрела необходимость объединить накопленное историческое знание о драме и театре: имена драматургов и музыкантов разных эпох, а также сведения об их произведениях. Кроме того, сам театр начал осознаваться современниками как часть истории, поэтому большое внимание стало уделяться репертуарным спектаклям и актерам, в них игравших.

Изданная в 1733 г. «Библиотека театров», по сути являющаяся историко-биографическим словарем, объединила в себе материал, охватывающий временной промежуток от середины XV в. до 1732 г. Анонимный автор посчитал нужным включить в свой труд и те факты истории драмы и театра, которые уже описывались ранее: классические пьесы и биографии драматургов, и те, что раньше в словари не включались: во-первых, данные о премьерах и постановках текущего репертуара, во-вторых, биографии актеров и оценки их игры, и наконец, факты, относящиеся к спектаклям как театральным произведениям. Также он начал систематизацию описанных фактов.

Следующие за «Библиотекой театров» издания, которые мы также определяем как историко-биографические словари, продолжили заданные ею

³⁹¹ Театральная энциклопедия. Т.1. Стлб. 443-444.

направления. «Карманный словарь парижских театров» А. де Лериса (выходивший в 1754 и 1763 гг.) улучшил системный подход к подаче материала и, конечно, добавил сведения о более новых пьесах и спектаклях; Ф. и К. Парфе в семитомном «Словаре парижских театров» (1756 г.) сосредоточили усилия на полноте исторических сведений. Трехтомный сборник «Театральные анекдоты», являющийся еще одним вариантом специального театрального словаря, опубликованный в 1775 г., расширил границы представлений о том, что относится к театру, за счет осознания театра как общественного института.

«Драматический словарь» С.-Р. Н. де Шамфора и Ж. де Лапорта, также трехтомный, развивает накопления и достижения предшественников; в частности, впервые обращает внимание французских читателей на другие национальные традиции и на отличительные особенности театров мира. Этот словарь, наиболее значительный по содержанию, должен быть изучен отдельно в аспекте развития театральной терминологии.

Таким образом, во второй половине XVIII в. благодаря историко-биографическим театральным словарям, очерчивается круг того, что позже станет составными частями историко-театральной науки: это элементы истории театра – хронология, репертуар, биографии, а также театральная критика на начальном этапе развития, таким образом, создаются предпосылки для установления предметной определенности театроведения как науки.

Глава 3.

Специальная лексика в «Драматическом словаре» Шамфора и Лапорта и предпосылки создания театральной терминологической системы

В первой главе рассматривалось современное состояние театроведческой терминологической системы, было показано, что театральная лексика обладает важнейшими признаками термина: она обладает специфичностью употребления, дефинированностью, системностью. Задачей настоящей главы является рассмотрение вопросов о том, как формировались границы специальной лексики, как расширялся круг понятийных полей, относящихся к ней, а также того, как и в какое время складывались перечисленные признаки терминологичности.

3.1. Французская театральная лексика XVIII в. в толковых словарях общего типа

Отдельные слова, описывающие театральные жанры или исполнителей, встречаются в документах уже с XV в. В жалованной грамоте (Lettres patentes) от 4 декабря 1402 г. «Братство Страстей Господних» получало привилегию играть «какую бы то ни было мистерию, будь то называемая Страстями или же Воскресением, ... каковую они захотят избрать и представить сверх того, сколько и когда они пожелают»³⁹². В указе Парижского парламента от 1457 г., наоборот, «Запрещается всем клеркам и служителям как гражданского, так и уголовного суда, к какому бы сословию они не принадлежали, исполнять публично ... фарсы, соти, моралите и другие игры, происходящие при сборище

³⁹² Цит. по: Некрасова И.А. Сценическая практика парижского Братства Страстей Господних в первой половине XVI столетия // Вестник СПбГУ. Сер.15. 2013. Вып. 2. С. 73.

народа, под страхом изгнания из этого королевства и конфискации всего имущества»³⁹³.

Развитие театральной мысли во Франции, появление многочисленных трактатов о театре способствует тому, что в XVII в. во французском языке начинает складываться специальная лексика, описывающая все стороны театрального искусства.

«Чтобы действие было правдоподобным, требуется многое: нужно правильно соблюдать время, место, условия, возраст, нравы и страсти; главное же нужно, чтобы всякий персонаж действовал согласно своему характеру...»³⁹⁴.

«Все, что можно в ...пьесе рассматривать как часть происшедших событий, принадлежит подлинной истории, изображаемой театральным действием; именно по отношению к ней и следует говорить о правдоподобии всего того, что совершается в поэме, о благопристойности речей, о связи интриг, о естественности событий.

...То, что роль Цинны исполняют Флоридор или Бошато; то, что они являются хорошими или плохими актерами; то, что они нарядно или дурно одеты; то, что подмостки приподнимают их и отделяют от публики; то что эти подмостки украшены красивой бутафорией и декорациями..., – все это, по моему мнению, относится к представлению»³⁹⁵.

В восемнадцатом веке в трактатах теоретиков и практиков театра появляются аналитические суждения об актерской игре. В качестве примера приведем отрывок из знаменитого «Парадокса об актере»:

«Что же такое правда сцены? Это соответствие поступков, слов, лица, голоса, движений, жеста тому идеальному образу, который создала фантазия поэта и который часто преувеличивается актером. Этот образ оказывает

³⁹³ Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С.С. Мокульского. Т. 1. С. 148.

³⁹⁴ Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид» // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. С. 279.

³⁹⁵ Обиньяк Ф. д'. Практика театра // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. С. 329.

влияние не только на тон речи, – он видоизменяет все вплоть до походки, вплоть до манеры держаться...»³⁹⁶.

Постепенно театральная лексика закрепляется в языке, свидетельством чего является ее фиксация в толковых словарях.

Уже в «Историческом, географическом и поэтическом словаре» Шарля Этьена, вышедшем в 1553 г., дается слово *Амфитеатр* с толкованием³⁹⁷, что само по себе несколько удивительно, т. к. данный труд представляет собой словарь имен собственных, и какая-либо другая театральная лексика в нем отсутствует.

Во французско-латинском словаре Нико 1606 г. приводятся слова *Театр*³⁹⁸, *Комедия*³⁹⁹, *Трагедия* и производные от него – *Трагический поэт*, *Трагический актер*, *Трагически*⁴⁰⁰. На слово-заголовок *Фарс* дается не только его перевод на латынь, но и сочетания, в которые оно входит: *Игра в фарс* (jeu de farces), *Играть фарс* (jouer une farce), *Фарсеры* (Faiseurs de farces), *Это настоящий фарс* (C'est une vraie farce)⁴⁰¹.

В «Теологическом и историческом, космографическом и поэтическом словаре» Жюине-Броссиньера (1644 г.), являющемся в большой степени переводом словаря Ш. Этьена, как и в оригинале, приводится значение слова «амфитеатр»:

«АМФИТЕАТР (AMPHITHÉÂTRE). Это было такое здание, состоящее из двух театров (каждый из которых имел форму полукруга), в виде круга, имевшее несколько уровней, для того, чтобы зрителям были видны со всех сторон упражнения и бои копейщиков, бегуны, псовая охота и тому подобные люди.

³⁹⁶ Дидро Д. «Парадокс об актере» // Вокруг «Парадокса...». С. 22.

³⁹⁷ [Estienne Ch.] Dictionarium historicum, geographicum ac poeticum ... Р. 42.

³⁹⁸ Nicot J. Le Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne. Paris, 1606. Р. 628.

³⁹⁹ Ibid. Р. 131.

⁴⁰⁰ Ibid. Р. 638.

⁴⁰¹ Ibid. Р. 279.

Греки были первыми их строителями, примеру греков следовали римляне, чьи амфитеатры были роскошны, и сейчас итальянцы называют их Колизеями»⁴⁰².

В словаре Ж. Менажа «Происхождение французского языка» (1650) впервые зафиксировано имя персонажа итальянской комедии Арлекина⁴⁰³.

В 1694 г. было опубликовано первое издание «Словаря Французской Академии»⁴⁰⁴, отражавшее «хорошее словоупотребление» («bon usage»), то есть такое, какое принято при дворе⁴⁰⁵. Следовательно, лексика этого издания являлась употребительной и достойной подражания, и наличие в «Словаре Французской Академии» большого количества театральной лексики свидетельствует о ее широком использовании.

«АКТЕР (ACTEUR) – тот, чьей профессией является представление пьес на публике»⁴⁰⁶.

«ДЕКОРАЦИЯ (DÉCORATION) – театральная декорация»⁴⁰⁷.

Там же в качестве третьего значения слова «pantalon» (штаны) приводится Панталон, т. е. Панталоне – «разновидность фарсера, закутанного в этот вид одежды до самой шеи»⁴⁰⁸.

Последующие издания словаря дополняются новыми театральными понятиями. В четвертом, дополненном издании 1762 г. впервые приводится значение слова «единства» в значении «драматические единства»:

ЕДИНСТВО (UNITÉ) ... Говоря о драматических поэмах, утверждают, что необходимо соблюдать три единства: единство действия, единство места и единство времени, то есть нужно, чтобы в пьесе было одно действие, чтобы

⁴⁰² Juigné-Brossinière D. de. Dictionnaire théologique et historique... (Без указания страниц).

⁴⁰³ Ménage G. Origines de la langue française. Paris, 1650. P. 377.

⁴⁰⁴ Dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au roi: in 2 vol. Paris, 1694.

⁴⁰⁵ Будагов Р.А. Развитие французской политической терминологии в XVIII веке. М., 2002. С. 43.

⁴⁰⁶ Dictionnaire de l'Académie française. Paris, 1694. V. 1. P. 17.

⁴⁰⁷ Ibid. P. 308.

⁴⁰⁸ Dictionnaire de l'Académie française. V. 2. P. 175.

*это действие происходило в одном месте и длилось бы не больше двадцати четырех часов*⁴⁰⁹.

Несмотря на то, что в «Словаре Французской Академии» и 1694, и 1762 гг. издания театральная лексика представлена достаточно широко, мы не можем говорить о системности представления в нем понятийной группы «Театр». В толковых словарях XVII – начала XVIII вв. каждое слово существует само по себе, в статьях отсутствуют ссылки на другие слова той же тематической группы, их парадигматические связи не проявляются, а значит, перед нами лишь россыпь слов, не образующая какой-либо системы.

Значительная роль в создании такой структуры, или системы театральных понятий, принадлежала одному из важнейших изданий не только во Франции, но и в Европе, – «Энциклопедии, или Толковому словарю наук, искусств и ремесел» Дидро и д'Аламбера.

В энциклопедиях, начиная со средневековых сочинений, исторически сложился систематический принцип организации знания. Алфавитный порядок, утвердившийся с XVI в., был удобнее для читателя, но нарушал системный подход подачи материала, поэтому одной из целей авторов подобных сочинений было сочетание тем или иным способом этих двух противоположных подходов.

Создатели «Энциклопедии», следуя примеру более ранних трудов, в частности, британской «Циклопедии» Чамберса⁴¹⁰, расположили все слова по алфавиту, в Предисловии они представили читателю систематическую картину мира (также изображенную в виде схемы – «древа знаний»), которая основана на трех главных мыслительных способностях человека: Памяти, Разуме и Воображении. Соответственно, все знание человечества соотносится с этими тремя способностями: с Памятью соотносится история, с Разумом – философия,

⁴⁰⁹ Dictionnaire de l'Académie française: in 2 vol. Paris, 1762. V. 2. P. 895.

⁴¹⁰ Chambers E. Cyclopaedia, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences : in 2 v. London, 1728.

с Воображением – поэзия. Под поэзией авторы «Энциклопедии» понимают все, что является выдумкой, поэтому архитектура, музыка, живопись, скульптура также относятся к поэзии в широком смысле слова. Поэзия в узком смысле слова делится на три группы: нарративная поэзия (рассказ об уже случившемся); параболическая поэзия (воплощение в слове абстрактных вещей) и драматическая поэзия (представление события как происходящего в этот момент).

Говоря о значении «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера для создания новой системы знаний, У. Эко как специалист по семиотике обращает внимание на изменение модели словаря, предпринятое его авторами, а именно, на превращение «древа знаний» энциклопедий Средних веков в т. н. «карту мира», или, говоря современным языком, гипертекст⁴¹¹. В «Предварительном рассуждении» д'Аламбер приводит следующую метафору: «Это своего рода карта мира, которая должна показать основные страны, их положение и их взаимосвязи, прямой путь от одного пункта к другому»⁴¹². Ту же идею о гипертексте в «Энциклопедии» развивает французский ученый Ж.-Ф. Бьянко⁴¹³: Дидро привлекала идея о децентрализованном знании, которое лежит «в сообщении между отраслями знания, в умножении связей, в самостоятельном переходе читателя через лабиринт энциклопедии»⁴¹⁴, и эта идея реализуется в «Энциклопедии». При каждом слове-входе авторы дают пометы, указывающие, к какой области знания относится то или иное понятие. Помета «литература» (“belles-lettres” или “littérature”) стоит при словах, относящихся к театру. Причем не только при словах, описывающих драму, – *Монолог* [Encycl. X,

⁴¹¹ Эко У. От древа к лабиринту. М., 2016. С.49-50.

⁴¹² Цит. По: Философия в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера» (пер. Н.А. Шапиро). М., 1994. С. 83.

⁴¹³ Bianco J.-F. Diderot a-t-il inventé le Web? // Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie. L'encyclopédie en ses nouveaux atours électroniques: vices et vertus du virtuel. 2002. № 31-32. P. 17-25. <https://journals.openedition.org/rde/13> (Дата последнего обращения 10.09.19).

⁴¹⁴ Ibid.

668]⁴¹⁵, *Пьеса* [Encycl. XII, 565] и др., – но и при тех словах, которые описывают элементы театрального произведения: *Актер* [Comédien – Encycl. III, 671]; *Актор* [Encycl. I, 117], *Сцена* [Encycl. XIV, 752], *Механизм* [Encycl. IX, 798]. Несмотря на «драмоцентричность» и даже «литературоцентричность» помет, они объединяют в одну тематическую группу разнообразные театральные явления. Интересно, что помета «франц. театр» появляется при словах *Мистерии страстей* [Encycl. X, 923] и *Моралите* [Encycl. X, 703].

Системные связи между понятиями проявляются в «Энциклопедии» также благодаря аппарату ссылок.

«АКТ (АСТЕ) (литерат.) – часть драматической поэмы, отделенной от другой части интермедией... предполагается, что такое деление пьесы было введено только для того, чтобы сделать интригу более достоверной... См. Достоверность и Правдоподобие... Древние считали, что их пьесы состоят из нескольких частей, которые они называли Протасис, Эпитасис, Катастасис и Катастрофэ,.. См. Протасис, Эпитасис и др.» [Encycl. I, 115].

Обратившись к слову *Катастрофэ* (Catastrophe) [Encycl. II, 772-773], читатель найдет ссылки на следующие статьи: *Драма и Трагедия, Катастасис, Фабула, Перипетия, Узнавание, Страсть, Трагедия, Завязка, Интрига*. В каждой из упомянутых статей также есть отсылки к другим понятиям. Тем самым, сеть ссылок охватывает весь круг театральных понятий.

Таким образом, на протяжении XVII-XVIII вв. театральная лексика постепенно закреплялась в словарях, а «Энциклопедия» Дидро и д'Аламбера зафиксировала место нормативного знания о драме и (в некоторой степени) о сценическом искусстве в общей картине человеческого знания. Наличие в «Энциклопедии» помет, а также межстатейных ссылок демонстрирует складывающийся системный подход к театральной лексике.

⁴¹⁵ Здесь и далее ссылки на «Энциклопедию» даются в сокращенном виде. В квадратных скобках указывается обозначение издания – Encycl., номер тома и номера страниц.

3.2. Терминология в «Драматическом словаре» Шамфора и Лапорта⁴¹⁶

Как уже говорилось во второй главе, в 1776 г. в Париже вышел «Драматический словарь» Ж. де Лапорта и С.-Р. Н. де Шамфора, в котором исторические и критические замечания о пьесах объединены с историческими и теоретическими комментариями к различным театральным понятиям и представлены в общем алфавитном порядке. Историко-биографические статьи словаря составлялись Лапортом, они анализировались в разделе 2.6 нашего исследования. Шамфор отбирал в различных источниках нужные сведения и сам составлял теоретические статьи. Здесь мы попытаемся вычленить именно теоретическую часть «Драматического словаря» и проанализировать ее в ракурсе развития театральной терминологии.

Главной особенностью труда Шамфора и Лапорта является то, что он вообще появился – это первое издание, в котором отобрана театральная лексика. Словари, посвященные другим видам искусства, известные с начала XVIII в., включали в свой состав соответствующую лексику. В частности, «Музыкальный словарь» С. де Броссара⁴¹⁷ (1701 г.) содержал «греческую, латинскую и итальянскую терминологию, которая часто используется в разных музыкальных жанрах...». Но театральные словари ограничивались, как было показано ранее, историко-биографическим комментарием.

Вспоминая слова Аристотеля «познание начинается с удивления», можно сказать, что в основе «Драматического словаря» также лежит удивление по поводу того, что театр как явление включает в себя так много понятий, что им можно посвятить отдельный труд.

«Драматический словарь» включает в себя, помимо названий пьес, около двухсот шестидесяти единиц театральной лексики, комментарии к которым по

⁴¹⁶ Материал данного раздела опубликован в статье: Усаченко Н.А. Французский «Драматический словарь» С. -Р. Н. Шамфора и Ж. де Лапорта (1776) и его вклад в развитие театральной мысли // Вестник КемГУКИ. 2017. № 40. С. 186-192. Здесь с изменениями.

⁴¹⁷ Brossard S. Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert frequemment dans toutes les sortes de musiques, et particulièrement dans l'Italienne. Paris, 1701.

большей части заимствованы из разных источников. Хотя Шамфор чаще всего не указывает авторов, многие из них определены исследователями.

Среди источников словаря важное место занимает «Энциклопедия» Дидро и д'Аламбера. Французская исследовательница Н. Риззони в Предисловии к электронному изданию «Драматического словаря» перечисляет некоторые заимствования. Комментарии к статьям, посвященным музыке, «являются либо частичными, либо полными заимствованиями текстов комментариев, которые Руссо составил для “Энциклопедии” Дидро или для своего “Музыкального словаря”. Это касается таких слов-входов, как *Актер Парижской Оперы, Ария, Ариэтта, Водевиль, Дуэт, Оркестр, Речитатив, Романс, Трио, Увертюра, Хор...* Другие сравнения со статьями “Энциклопедии” показывают, что комментарии к статьям *Актер, Архимим, Арлекин, Ателланы, Буффон, Драма, Комедианты* в большой степени принадлежат аббату Эдму – Франсуа Мале (1713-1755); что у Жана Франсуа Мармонтеля (1723-1799) заимствованы тексты статей *Комедия, Декламация, Диалог...*; что шевалье Луи де Жокур (1704-1779) мог бы претендовать на авторство, полное или частичное, таких статей, как *Завязка, Нравы, Пантомима, Патетика, Буржуазная трагедия (Tragique bourgeoise)...*»⁴¹⁸.

Однако «Энциклопедия» была не единственным источником для «Драматического словаря». Среди писателей, чьи труды использовал Шамфор, Н. Риззони указывает Вольтера, Фонтенеля, Ла Мотта, Аддисона, Драйдена, Дюбо и других авторов, и отмечает, что многие источники заимствований еще не определены⁴¹⁹. Из «Истории итальянского театра» Л. Риккони Шамфор брал определения масок комедии дель арте. Добавим, что в статьях *Субретка* и *Слуга* Шамфор цитирует главу из трактата Ремон де Сент-Альбина «Актер»⁴²⁰. Уже из перечня заимствований видно разнообразие театральных понятий,

⁴¹⁸ Rizzoni N. «Préface» pour l'édition en ligne des articles du *Dictionnaire dramatique* (Chamfort et de La Porte, 1776) consacrés à la poétique. <https://cesar.humanum.fr/cesar2/books/laporte/preface.php> (Дата обращения 02.06.2019).

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ Saint-Albine Rémon P. de. Acteur. P. 128.

включенных в словарь. Полный их список см. в Приложении 2. Уточним еще раз, что заимствования являлись естественными для словарей, так как основная функция этого жанра – собрать воедино как можно больше информации или, по крайней мере, ту ее часть, которая отражает точку зрения авторов словаря. Большое количество источников свидетельствует не только о тщательности Шамфора, но и о том, что его труд является не простой компиляцией, например, «Энциклопедии» Дидро, а самостоятельным сочинением со своим планом и целями.

Шамфор показывает театр как многогранное искусство, заключающее в себе, прежде всего, аристотелевские «фабулу, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальную часть». Вообще, идеями древнегреческого философа «Драматический словарь» пронизан насквозь. В некоторых статьях Шамфор прямо ссылается на Аристотеля:

«ФАБУЛА (FABLE) – в “Поэтике” Аристотеля одна из шести частей трагедии. Он определяет ее как сочетание событий. Он подразделяет фабулы на простые и сплетенные...» [DD I, 466-469].

В некоторых случаях Шамфор не дает ссылки, однако часть словарной статьи может представлять собой дословную цитату из «Поэтики».

«УЗНАВАНИЕ (RECONNAISSANCE). Узнавание, как показывает само слово, это изменение, которое, проводя [зрителя] от незнания к знанию, ведет к ненависти или дружбе в тех, кого поэт назначил к счастью или к несчастью...» [DD III, 18-20]⁴²¹.

Как в «Поэтике» Аристотеля содержится описание и драматургической составляющей спектакля, и зрелищной, так и автор «Драматического словаря» фиксирует понятия, относящиеся к драме и к сценическому представлению.

⁴²¹ Для сравнения приведем фрагмент перевода «Поэтики», сделанный В. Аппельротом и Н. Платоновой: “Узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, ведущий или к дружбе, или к вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью”. Аристотель. Поэтика. СПб., 2000. С. 38.

Кроме того, в словаре присутствуют замечания, касающиеся зрителя как участника театрального действия.

Продолжая историографическую традицию, идущую от начала столетия, «Драматический словарь» уделяет истории театра большое место. Она широко представлена не столько за счет широкого временного охвата пьес, как в предыдущих театральных словарях – здесь собраны пьесы XVII-XVIII вв., сколько историческим подходом к описанию многих сторон театральной жизни. Во-первых, в словаре описываются явления ушедших эпох – античности и средневековья: например, жанры античного театра: *Ателланы*, *Статарии*, *Табернарии*, *Планипедия*; актеры разных эпох: *Буффон*, *Гистрион*, *Мим*, *Архимим*. Во-вторых, частью многих статей, посвященных театру XVIII в., является исторический экскурс: в статье *Декламация (Declamation)* есть подраздел «Декламация у древних», статья *Актер (Acteur)* содержит краткую историю актеров, начиная от Фесписа [DD I, 15-17]., а в статье *Актеры (Comédiens)*⁴²² упоминаются труверы и жонглеры, а также говорится об отношении к актерам как в античном мире, так и в более позднюю эпоху – начиная от Средневековья вплоть до XVIII в.: «В Греции актеры были настолько почитаемы, что иногда из них выбирали послов. В Риме, наоборот, профессия актера была позорной... В нынешней Англии не составило никакого труда похоронить знаменитую <Энн> Олдфилд рядом с Ньютоном и королями.

Во Франции закон и общественное мнение менее благосклонны к актерам. Римская церковь отлучает их от церкви и отказывает в христианском погребении...

Возможно, остается желать, чтобы они не были бы послами и их бы не хоронили рядом с королями, чтобы их профессия не была бы позорной и их не отлучали от церкви; чтобы они были гражданами, которые соблюдают законы и которых уважают соответственно их таланту» [DD I, 272-273].

⁴²² Отметим сейчас, что французские слова «Acteur» и «Comédien» являются сходными по значению, подробнее об этом см. раздел 3.3.2 настоящей работы.

Большую часть словника «Драматического словаря» составляют элементы теории драмы, что естественно, поскольку именно эта часть долгое время представляла все театральное искусство. Поэтому в статье *Искусство театра (Art théâtral)* подробно разбирается только драма, хотя Шамфор и оговаривается, что содержание статьи должно было бы быть равно содержанию всего словаря [DD I, 132-141]. Отметив с самого начала существование правил именно «драматического искусства» и отослав читателя к тем статьям, в которых можно их найти (*Действие, Интрига, Интерес, Единство, Эпизод*), Шамфор переходит к искусству создания сюжета: это «более незаметное и тонкое искусство, которое регулирует все необходимые шаги... Оно состоит в том, чтобы от начала до конца каждая деталь служила бы приготовлением к последующей, но чтобы не казалось, что она что-то подготавливает» [DD I, 133]. И там же: «Подготавливать и одновременно не торопить события – вот два главных секрета театра. Если событие важно, заставьте зрителя предчувствовать его, но не позволяйте ему угадать» [DD I, 138]. Отметим здесь акцент на восприятии зрителя, а не читателя.

Приводя примеры из «Горация» Корнеля, «Заиры», «Брута», «Танкреда» и «Семирамиды» Вольтера, Шамфор рассуждает о мастерстве драматургов в развитии сюжетной линии. Отметим, что в «Драматическом словаре» есть и отдельная статья *Сюжет*, где Шамфор рассматривает теоретический аспект этого понятия: «Это основа действия трагедии или комедии... Не все сюжеты могут появиться на сцене... Сцена не показывает предметы такими, какие они есть на самом деле, а лишь такие, какими они могли бы быть... Различают несколько видов сюжетов...» [DD III, 195-196].

Статью *Драма (Drame)* [DD I, 405-407] можно назвать классификационной: после исторической справки Шамфор приводит характерную для классицизма иерархию жанров: трагедия, комедия, пастораль, фарс и опера, к которой он относит трагедии, комические оперы и балеты. Там

же сначала перечисляются «древние» основные части трагедии: *Протасис*, *Эпитасис*, *Катастасис*, *Катастрофэ*», а затем – «современные»: экспозиция, интрига, развязка. Шамфор отсылает читателя к статьям, посвященным каждому из названных понятий [DD I, 406].

Некоторые понятия настолько масштабны, что даже при том, что им посвящаются отдельные статьи, все равно упоминания и размышления о них возникают в разных местах. Таково понятие правдоподобия, которое занимает в словаре значительное место: Ему посвящены две статьи: во-первых, *Правда и Правдоподобие*, где Шамфор дает определение этого понятия:

«ПРАВДА (VRAI) – все, что существует, правдоподобие – то, что мы считаем возможным, о чем мы судим только по тем идеям, которые являются результатом нашего повседневного опыта...» [DD III, 403].

И, во-вторых, *Правдоподобие (Vraisemblance)*, в которой рассматриваются особенности правдоподобия в театре по сравнению с правдоподобием в романе. «Существует два вида правдоподобия – обычное, простое, и необычное, единичное (*singulier*)... Единичное хорошо в театре для характеров, но для сюжета – это иное дело. Единичное, по крайней мере, такое, как в романах, не подходит трагедии, поскольку она обращается к сердцу, а не к разуму. Она в большей степени воздействует на зрителя с помощью характеров и тех чувств, которые они вызывают, а не непредвиденными событиями» [DD III, 405].

Кроме того, поскольку с понятием правдоподобия связаны многие другие театральные понятия и явления, оно встречается и в других статьях: *Характер*, *Шарж*, *Комедия*, *Иллюзия* и др. Анализируя точку зрения Шамфора на это понятие, французская исследовательница А. Кудрез приходит к выводу, что его взгляды на правдоподобие варьируются в различных статьях⁴²³. С одной стороны, Шамфор понимает правдоподобие в соответствии с классицистской

⁴²³ Coudreuse A. La vraisemblance dans le Dictionnaire dramatique (1776) de Chamfort: le debut de la fin // Revue des sciences humaines, 2005. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655175>. (Дата обращения 25.08.2019).

теорией и приводит в подтверждение своих слов (в статье *Действие (Action)*) цитату из Буало:

Невероятное растрогать неспособно.

Пусть правда выглядит всегда правдоподобно...

(Поэтическое искусство. Песнь III)⁴²⁴.

С другой стороны, в статье *Чудесное (Merveilleux)* он признает, что иногда правдоподобным может быть и необыкновенное:

*«ЧУДЕСНОЕ ... термин, относящийся к эпической поэзии, под которым подразумевается вымысел, иногда дерзкий, но правдоподобный...»*⁴²⁵

Кроме того, как отмечает исследовательница, автор «Драматического словаря» признает, что возможен некоторый отход от правдоподобия, например, в том случае, если этого требует красота сюжета (Шамфор ссылается на «Танкреда») или религиозное содержание (пророчества в «Гофолии»)⁴²⁶. В размышлениях Шамфора о правдоподобии А. Кудрез обращает внимание на его идею «самостоятельности театрального произведения и специфичности драматических средств, связанных с проблемой мимесиса»⁴²⁷: «Правда не нуждается в доказательствах, правдоподобию они нужны. Однако в театре, где все только кажется, необходимо, чтобы правдоподобие заняло место правды».

Подобные противоречия А. Кудрез связывает с расположением статей в алфавитном порядке, который «позволяет передавать разные оттенки, ссылаться на авторитеты, при этом подвергая сомнению их аргументы...»⁴²⁸.

Поскольку в поэтике XVII в. одним из важных способов достижения правдоподобия являлись единства, неудивительно, что Шамфор посвящает им большую статью. Утверждая необходимость трех единств – действия, места и времени, он широко использует ссылки на теоретические труды – от Аристотеля и Горация до Расина и Буало. В качестве примера приводятся и

⁴²⁴ Пер. Э. Линецкой.

⁴²⁵ Ibid. P. 54.

⁴²⁶ Ibid. P. 55-56.

⁴²⁷ Ibid. P. 59.

⁴²⁸ Ibid.

«Сид» Корнеля, нарушивший единство времени, и «Мнение Французской Академии...», «Сида» осудившей [DD III, 389].

Предметом настоящего исследования является описание драматического театра в «Драматическом словаре», поэтому несколько статей, посвященных музыкальному театру, а также фигурам речи и тропам, остаются за рамками нашего внимания.

На фоне статей, описывающих теоретические понятия в строгом энциклопедическом стиле – с ясно сформулированной точкой зрения, подкрепленной ссылками на знаменитых мыслителей, – совершенно неожиданно выглядит статья *Правила (Règles)*.

Начинается она с привычного определения: правила – это «общие и частные рецепты, которые учат тому, как надо создавать драму, для того чтобы она была приятной и интересной. Эти рецепты были созданы из замечаний, которые сделали люди критического ума по поводу всего того, что могло бы послужить улучшению драматических произведений» [DD II, 24-25]. Следовательно, они необходимы для того, чтобы пьеса нравилась. Даже если публике нравится пьеса, нарушающая правила, то, возможно, это происходит вовсе не благодаря «неправильным» фрагментам.

С другой стороны, Шамфор признает, что «искусство нравиться – это совершенно не изученная “магия”... Очень может быть, что все, что важно для театра, не может быть сведено к правилам, или, по крайней мере, эти правила еще до конца не известны... Чтобы найти правила театра, надо вернуться к истокам прекрасного, надо понять, что нравится людям, то есть что может занять их ум или заставить сердце приятно биться... После того, как будут обнаружены действия, которым свойственно нравиться, надо исследовать, как на них влияет театральная форма... Когда эти разыскания будут проведены со всей тщательностью, ... мы будем уверены, что мы нашли все театральные правила» [DD I, 25-26]. Эта статья тем более интересна, что, по замечанию М. де Ружмон, «французские мыслители решительно отвергают то, что

впоследствии будет названо эстетикой театра и что найдет свое наиболее полное выражение во взглядах Гегеля. Что такое театр, и как он воздействует на зрителя? Почему трагедия, почему комедия? В обществе XVIII века не казалось правильным задавать подобные вопросы»⁴²⁹. Тем не менее, как мы видим, Шамфор поднимает, пусть крайне бегло, именно эти вопросы и намечает пути к тому, что через двести лет будет названо общей теорией театрального искусства.

Рассмотрим теперь те понятия, которые описывают театральное произведение. Прежде всего, это элементы актерской игры. Судя по межстатейным ссылкам, Шамфор изначально хотел посвятить несколько статей искусству актерской игры: в статье *Актер (Acteur)* он отсылает желающих больше узнать об актерском искусстве к статьям *Актер (Comédien)*, *Жест* и *Декламация* [DD I, 17]. Однако в первой статье, помимо исторических замечаний, речь идет лишь об общественном статусе комедиантов (о реальном положении дел и о желаемом), а статьи *Жест* в «Драматическом словаре» нет совсем.

Тем не менее, мысли об игре актера можно найти, прежде всего, в статье *Декламация* [DD I, 339-346]. Шамфор здесь пишет не только о владении речью, но о разных аспектах игры на сцене, причем исходит из мысли о необходимости для актера серьезного изучения, приобретения профессиональных навыков.

«ТЕАТРАЛЬНАЯ ДЕКЛАМАЦИЯ (*Déclamation théâtrale*) – искусство выражать на сцене голосом, позой, жестом и мимикой чувства персонажа с той точностью и правдивостью, которых требует ситуация, и с тем изяществом, которого требует театр...» [DD I, 339].

В качестве примера образцовой декламации Шамфор приводит игру Барона. «Он появлялся [на сцене], и это был Митридат или Цезарь и т. д. Не

⁴²⁹ Rougemont M. de. La vie théâtrale en France au XVIII siècle. P. 105.

было ни интонации, ни жеста, ни движения, которые бы противоречили природе. Иногда безыскусный, но всегда правдивый... Декламация Барона вызывала изумление, смешанное с восхищением. Зрители наслаждались игрой спокойной, но без холодности, игрой пылкой, неистовой, но приличной» [DD I, 340].

В этой же статье говорится и о необходимости актеру изучать общество и «страсти», «состояния», «характеры» реальных людей, но на сцене ни в коем случае «не рисовать их с натуры», ибо они несовершенны; для создания сценического образа требуется «глубокое понимание прекрасных пропорций». Для каждого эмоционального состояния, изображенного драматургом, актер должен найти точные, выразительные и вместе с тем правдивые жесты: «Превозмогание боли требует скупых жестов, глубокая задумчивость не нуждается в них; чувство требует такого же простого жеста, как оно само. Возмущение, презрение, гордость, угроза, ярость нуждаются в выразительности глаз и лица. Особый взгляд, поворот головы – вот естественное действие. Жест только ослабляет его...» [DD I, 339-340].

Продолжая разговор об актерской игре в «Драматическом словаре», обратим внимание на статьи, описывающие различные амплуа. Слова-заголовки, обозначающие некоторые из названий амплуа, можно найти уже в «Библиотеке театров» и в «Карманном словаре парижских театров» Лериса, но там речь идет только о некоторых масках комедии дель арте (Арлекин, Коломбина, Доктор, Панталоне), французские амплуа в них не упоминаются. Кроме того, сильно различается и содержание статей, несмотря на то что у них один и тот же источник – «История итальянского театра» Л. Риккобони. Приведем содержание статей *Панталон* из разных словарей. Вот что пишет автор «Библиотеки театров»:

«ПАНТАЛОН. Ограничимся тем, что скажем, что последний актер, который исполнял эту роль в новой итальянской труппе, был из Венеции и звали его Пьер Альборгет [Пьетро Альборгетти], он играл под маской

благородного венецианца, его игра естественна и наполнена действием и совершенно во вкусе его нации...» [BT, 230-231].

Лерис сообщает гораздо больше не об актере, а о персонаже в целом:

«ПАНТАЛОН – это обычно роль отца в итальянских комедиях, полный достоинства, изысканный в выражениях, очень суровый по отношению к детям, которые, впрочем, его всегда обманывают. Иногда это горожанин, простой и честный, всегда влюбленный. Его всегда обманывают соперник, слуга или служанка. Наконец, это часто муж или любовник, которого все с удовольствием надувают. Актеры, которые исполняли роль Панталона:

Пьетро Альборгетти, родом из Венеции. он играл под маской благородного венецианца, в чем у него были последователи. Его игра естественна и наполнена действием и совершенно во вкусе его нации...

После Альборгетти Фабио играл роли Панталона до 1744 года. За ним последовал Карло Антонио Веронезе... Актера, который сейчас исполняет роль Панталона, зовут Кокальто...» [DPL 1763, 649-650].

В «Драматическом словаре» увеличилось количество словарных статей, посвященных амплуа⁴³⁰. Конечно же, Шамфор поместил статьи о персонажах комедии дель арте (имена которых уже по сложившейся словарной традиции приводятся во французской огласовке): *Арлекин, Баладен, Бельтрам, Доктор, Капитан, Криспен, Меццетин, Панталон, Полишинель, Пьеро, Скапен, Скарамуш, Тарталья, Дзанни*. Но, помимо этого, впервые в театральном словаре появляются статьи о французских амплуа, таких как *Мерлин, Наперсник, Слуга, Служанка (suivante) и Субретка*.

Если Лерис берет у Риккобони для «Карманного словаря парижских театров» только описание характера персонажа и обязательно добавляет из других источников информацию об актерах, то в статьях «Драматического словаря», присутствуют значимые для Шамфора элементы: помимо описания

⁴³⁰ Материал данного раздела был опубликован в статье: Усаченко Н. А. Формирование понятия "амплуа" во французских театральных словарях // Театрон. 2012. № 2 (10). С.11-18. Здесь с изменениями.

характера и внешности персонажа, он непременно цитирует или пересказывает те фрагменты «Истории итальянского театра», где речь идет о происхождении той или иной маски либо о том, чем нынешний персонаж отличается от прежнего.

«ПАНТАЛОН. Персонаж итальянской комедии. Современный Панталон отличается от прежнего только одеждой, от которой и сохранилось его имя, то есть штанами. Остальная одежда такая, которую раньше носили в Венеции... Панталон носит маску старика, обычно это горожанин или купец. Характер у него простой и честный, всегда влюбленный. Его всегда обманывают соперник, слуга, служанка или кто-нибудь еще. Начиная с прошлого века, из него делают то отца семейства, полного достоинства, то скупого или капризного отца. Он разговаривает всегда на венецианский манер, так же, как и одевается» [DD II, 366-367].

Привязки к прошлому могут быть разнообразны: в статье *Скапен Шамфор*, вслед за Риккобони, утверждает, что «характер Скапена – характер рабов из комедий Плавта и Теренция» [DD III, 108]. (При этом он оставляет за рамками статьи национальный вариант этой же маски – Скапена у Мольера.)

Как было сказано выше, в «Драматический словарь» вошли и статьи, описывающие французские амплуа. Содержание статей *Субретка (Soubrette)* [DD III, 169-170] и *Слуги (Valets)* [DD III, 347] заимствованы из трактата «Актер», совершенно иного по содержанию, чем «История итальянского театра», поэтому их наполнение тоже резко отличается от статей, посвященных итальянским маскам. Хотя по ним можно сделать вывод о характере персонажей, но написаны они совершенно другим слогом, гораздо более пространном, поскольку Шамфор цитирует Ремона де Сент-Альбина дословно, вплоть до местоимения «Я»:

«СЛУГИ (VALETS)... Я замечал, что в хорошей пьесе все персонажи должны быть в движении. По отношению к слугам это выражение должно пониматься буквально. Важно, что они все время радуют наши глаз, так же,

как и ум. Из этого принципа следует, что полнота им подходит не более, чем заикание болтливой сублимации» [DD III, 347].

Особняком стоит статья *Наперсник (Confident)* [DD I, 292-294], которую написал сам Шамфор. Это единственное амплуа в словаре, обозначающее функцию персонажа в пьесе, все остальные называют их социальный статус. В этой статье Шамфор рассуждает о роли в развитии действия: «Большое количество наперсников в пьесе тормозит ее ход и интерес, что приносит холод и скуку». Шамфор упоминает некоторые правила введения в пьесу наперсников, указывая, что «хороший вкус и разум запрещают во французском театре сцены, в которых два наперсника беседуют об интересах своих хозяев», но отмечая, что Пьер Корнель поступил именно так в трагедии «Родогуна».

Амплуа, отражающие функции и характер персонажей, упоминаются только мельком:

«ХАРАКТЕР (CARACTÈRE)... Мольер в “Мизантропе” делает Мизантропа главным героем сюжета и добавляет характеры Кокетки, Злопыхательницы и Щеголей» [DD I, 216].

Еще одна большая группа понятий, вошедших в «Драматический словарь» – устройство театрального здания.

Почти вся статья *Театр (Théâtre)*, занимающая восемь страниц, посвящена рассказу об устройстве театра как здания в древней Греции и древнем Риме. Отметим, кстати, что значение ‘театральное здание’, используемое в «Драматическом словаре», является для французского слова «театр» относительно новым: раньше оно означало только «сцена»⁴³¹. «Театром у древних называлось роскошное здание, предназначенное для представления спектаклей. Он состоял из амфитеатра в виде полукруга, снабженного каменными сиденьями. За ним располагались портики. Перед амфитеатром находился помост, называвшийся просцениум, со сценой..., позади которой

⁴³¹ См: Rougemont M. de. La vie théâtrale en France au XVIII siècle. P. 155.

было место, где актеры готовились к выходу...» [DD III, 233]. Последний абзац говорит о современном Шамфору театре: «Театр, построенный по правилам, должен быть просторным: он должен представлять часть общественного места, колоннаду дворца, вход в храм. Он должен быть устроен так, чтобы персонаж, которого видит зритель, при необходимости был бы невидимым другим персонажам... Он должен изображать любое, самое пышное великолепие. Все зрители должны все видеть и слышать одинаково хорошо, независимо от того места, где они расположились» [DD III, 240-241].

Шамфор описывает такие части театра, как *Амфитеатр*, *Арена*, *Партер*, *Просцениум*, *Сцена*, *Оркестр (Оркестра)*, *Кулисы*.

Поскольку одним из элементов спектакля является его сценическое оформление, оно также получает отражение в «Драматическом словаре». В статье *Зрелище (Décoration)* содержится крайне скупая информация: «Одна из шести частей, которые составляли трагедию у древних» [DD I, 347].

Но она отсылает читателя к более пространной статье *Театральное убранство (Appareil théâtral)* [DD I, 113-114]. Шамфор, указав на важность декораций для античного театра, отмечает, что во французском театре XVII в. не было возможности для создания больших декораций, исключением являлись «Родогуна» и «Гофолия». Статья завершается мыслью о том, что декорация может повредить спектаклю, в доказательство чего Шамфор приводит слова Вольтера: «Вся помпезность декораций не стоит возвышенной мысли или чувства»: «те полотна, которые были существенны для древних, могут повредить французскому театру, сводя его к бессмысленной декорации (*vaine décoration*)» [DD I, 114].

Конечно, Шамфор понимает значение декорации для театра, но говорит об этом в ином контексте: в статьях *Иллюзия (Illusion)* и *Ужасное (Terreur)* декорация истолковывается как средство создания сценической иллюзии и как способ воздействия на зрителя:

«ИЛЛЮЗИЯ... Актерская игра так же, как... декорации того места, где происходит действие, костюмы, тон (le ton), присущий каждому персонажу, завершают создание иллюзии» [DD II, 55].

«УЖАСНОЕ... Ужасному может способствовать и декорация – мрачная тюрьма, костер, эшафот, гроб и т. п. – все это подходит для усиления ужаса» [DD III, 229].

В словаре есть статьи, посвященные таким составляющим театрального убранства, как театральные механизмы и занавес. Однако в обоих случаях они описываются только с исторической точки зрения. Театральные механизмы конца XVIII в. лишь вскользь сравниваются с теми, что существовали в древности.

«ТЕАТРАЛЬНЫЕ МАШИНЫ (MACHINES THEATRALES). У древних они были в большом количестве. И такие, которые располагались в специально обустроенном пространстве за сценой, и такие, которые находились под входами... Были также машины, находящиеся над сценой, для появления небесных богов, и те, которые находились под сценой для выхода теней, фурий и других созданий ада. Они были примерно похожи на машины, которые мы используем сейчас» [DD II, 145-147].

В середине XVIII в. начинается реформа костюма, предпринятая крупнейшими актерами (А. Лекуврер, Клерон, А.-Л. Лекеном). Конечно же, Шамфор упоминает костюм наряду с декорацией и манерой игры как средство создания иллюзии.

Требования к костюму сформулированы в отдельной статье.

«КОСТЮМ (COSTUME)... термин из живописи, под которым мы понимаем все, что следует времени, духу, нравам, законам, вкусу, характерам, и привычкам той местности, где расположено место действия картины... Недостаточно, чтобы при представлении сюжета в костюме не было бы никаких противоречий. Нужно также, чтобы <в костюме> было, насколько это возможно, какое-нибудь обозначение того места, где

происходит действие, и рода занятий персонажа, который выведен на сцене. Под <правильным> костюмом понимается также все, что касается хронологии и правдоподобия отдельных фактов, которые известны всем...» [DD I, 312-313].

Интересно, что в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера, откуда заимствованы эти слова, они относятся только к изобразительному искусству [Encycl. IV, 298-299]. Шамфор же указывает, что «этот термин часто применяется и к искусству театра». Напомнив то время, когда костюм мог не соответствовать содержанию трагедии, он высказывает надежду, что соответствие костюма содержанию распространится и на комедию: «Пусть Гарпагон не будет одет глупо, пусть госпожа Арган не выглядит чудовищно... Эта реформа станет возможной благодаря какой-нибудь актрисе, которая решится на подобное нововведение» [DD I, 313].

В «Драматическом словаре» получает развитие новация, возникшая в «Карманном словаре парижских театров». Как уже было сказано во второй главе, А. де Лерис, сообщая сведения об Академии музыки, указывает ее штатное расписание, и называет имена не только директора и артистов, но и машиниста сцены, портного, секретаря, копировщика нот, настройщика клавесинов [DPL 1754, Р. xxxii]. Шамфор, отошедший от биографической составляющей, включает в словарь статьи, посвященные нескольким театральным профессиям. Это *Статисты (Figurans)*, *Декоратор (Decorateur)*, *Машинист сцены (Machiniste)* и *Суфлер (Souffleur)*.

«СТАТИСТЫ. Так называют в опере певцов и певиц, танцоров и танцовщиц второго плана, выступающие в хоре или в разных танцах, где они появляются на сцене, в костюмах, которых требует сюжет» [DD I, 504].

«ДЕКОРАТОР. Человек, опытный в рисунке, живописи, скульптуре, архитектуре и перспективе. Он изобретает или выполняет и устанавливает раскрашенные архитектурные элементы, а также все детали убранства, необходимые в театре» [DD III, 347].

«СУФЛЕР – человек, который сидит... так, чтобы его не было видно, и очень внимательно следит по тексту за тем, что говорят актеры, чтобы подсказать, если вдруг им изменит память» [DD III, 170-171].

Вводя в словарь названия «второстепенных» участников представления, Шамфор показывает читателю то, что происходит за пределами сцены во время спектакля. Об этом же аспекте спектакля – и статья *Кулисы (Coulisses)*.

«КУЛИСЫ – пространство..., через которое актер выходит на сцену и через которое уходит. Желательно, чтобы кулисы были устроены так, что ни из партера, ни из амфитеатра не было бы видно, как актеры и актрисы ждут, иногда с шутками, окончания куплета, который вызовет их на сцену и превратит в героев и принцесс» [DD I, 314].

Шамфор стремится раздвинуть не только пространственные рамки театрального представления, но и временные, поэтому он вставляет в словарь статью *Репетиция (Répétition)* (хоть и относящуюся только к опере):

«РЕПЕТИЦИЯ. Проба, которую делают перед тем, как исполнить музыкальное произведение на публике. Репетиции необходимы, чтобы удостовериться, что копии верны и что актеры смогут их просмотреть заранее, сконцентрироваться и сыграть гармонично, чтобы актеры уловили дух произведения и верно передали бы его» [DD III, 35].

Отдельное внимание хотелось бы обратить на статьи «Драматического словаря», в которых описывается взаимодействие актера со зрителями. Их наличие в словаре демонстрирует осознание особенностей восприятия и воздействия не на читателя, а именно на зрителя, присутствующего в театре. Отметим сразу, что отдельной статьи *Зритель* в словаре еще нет.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ – исполнение пьесы перед зрителями. Представление трагедии обычно длится немного менее двух часов. Некоторые сокращают количество стихов до полутора тысяч и считают, что внимание зрителя не может поддерживаться сверх этого количества... [DD III, 36].

Отнесем сюда же понятия *Ужасное (Terreur)*, *Пугающее (Horreur)* и *Жалость*.

УЖАСНОЕ... вызывает в нас спасительный страх, который умиряет наши страсти, благодаря печальному примеру нашего ближнего, и мешает нам тем самым соприкоснуться с несчастьями, вид которых вызывает у нас слезы...[DD III, 227].

Задача, стоящая перед актерами, играющими комедию, иная.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ СМЕХ – [в начале статьи речь идет о том, какие вообще причины смеха выделяются философами] Актер, чей персонаж должен вызывать смех, преуспеет только в случае самоуничтожения, только создав маску, <особый> тон, поведение, которые вызовут на себя смех зрителя. В этом заключался главный талант Армана⁴³², знаменитого Пуассона, а особенно – нашего Превия [DD III,58].

В заключение раздела можно сказать, что «Драматический словарь» стал первым изданием, в котором одновременно можно найти сведения и о традиционной теории драмы, и о начавшей развиваться с начала XVIII в. истории театра, а главное – о театре как о мире, включающем в себя актерскую игру, убранство сцены, а также само представление. Шамфор дополняет и развивает представление о театре не как о мире отвлеченных идей, но как о мире материальном, где происходят взаимодействия разного рода – актеров друг с другом и актеров с пространством.

3.3. Театральные понятия в «Драматическом словаре» и предпосылки создания театральной терминологической системы

Рассмотрим лексику, содержащуюся в «Драматическом словаре» Шамфора и Лапорта, с точки зрения соответствия современным

⁴³² Арман (настоящее имя Франсуа-Арман Юге, 1699-1765) – актер Комеди Франсез, исполнитель ролей комических слуг.

терминологическим требованиям. Необходимо сразу оговориться, что нельзя говорить о театральной лексике XVIII в. как о терминологической, поскольку в ту эпоху театроведение как область научного знания еще не существовало, а терминология появляется только с появлением науки. Тем не менее, как мы видели, специальные понятия уже были широко распространены. Подобные лексические единицы могут называться прототерминами – «специальными лексемами, появившимися и применяющимися в донаучный период развития специальных знаний»⁴³³.

Для определения степени «терминологичности» театральных понятий в «Драматическом словаре» необходимо рассмотреть, во-первых, насколько каждое понятие и комментарии к нему в словарной статье отвечают признакам терминологической лексики, и, во-вторых, проанализировать степень системности театральной лексики, представленной в словаре. Конечно, анализируя соответствие «Драматического словаря» терминологическим требованиям, приходится говорить не только о наличии этого соответствия, но и (в немалой степени) о его отсутствии, поскольку речь идет лишь об истоках, о зарождении терминологической системы. Современный исследователь обратит внимание на неидеальное дефинирование понятий и отсутствие их последовательной систематизации, но, справедливости ради, отметим, что «отсутствие системности в отборе, анализе и описании терминов», а также «недостаточность и неадекватность семантического описания терминов (в особенности многозначных)» отмечены в качестве минуса даже современных терминологических словарей⁴³⁴, и, как указывал Е.С. Калмановский, этот недостаток в полной мере относится к специальным театральным словарям⁴³⁵.

⁴³³ Гринев-Гриневиц С.В. Введение в терминоведение. С. 44.

⁴³⁴ Гринев-Гриневиц С.В. Введение в терминографию. М., 2008. С. 12-13.

⁴³⁵ Калмановский Е.С. Вопросы театральной терминологии. С. 17.

3.3.1. Содержание словарных статей «Драматического словаря» и признаки терминологической лексики

Некоторые понятия, например, обозначения отдельных жанров, и комментарии к ним встречались и в предыдущих театральных словарях – «Библиотеке театров» и «Карманном словаре парижских театров» Лериса, но их авторы не стремятся к обобщениям. Сравним словарные статьи *Балеты* и *Фарсы* из «Библиотеки театров» с соответствующими статьями «Драматического словаря». Комментарий к *Фарсам* в «Библиотеке театров» со ссылкой на «Библиотеку» Антуана Дювердье, начинается с того, что сообщает об огромном количестве существующих фарсов, т. е. говорит о конкретных произведениях. Только затем в статье приводится краткое объяснение, включающее в себя названия конкретных трупп и сценических площадок:

ФАРСЫ ... это шутки, которые «Беззаботные ребята», шарлатаны, а затем актеры играли сначала на подмостках в общественных местах, а затем и в Бургундском отеле... [ВТ, 126].

Сходный комментарий мы видим и в статье *Балеты*, но здесь толкование понятия отсутствует вообще:

БАЛЕТЫ. Прежние балеты, до возникновения оперы бывшие единственным развлечением наших королей и их двора, настолько многочисленны, что мы воздержимся от перечисления их всех... Мы удовольствуемся тем, что назовем в этом каталоге только те, в которых танцевал его величество король... [ВТ, 126].

Кстати, отметим множественное число, использованное в заголовках обеих статей, подходящее не для обозначения отвлеченного понятия, а как раз для большого количества отдельных произведений.

«Драматический словарь» отходит от конкретики названий и трупп и делает очень важный шаг: представляет не описание отдельных фактов – дат, названий, имен, – а определение обобщенного понятия:

ФАРС – вид грубого комического представления, где нарушены все правила благопристойности и правдоподобия. Комизм, к которому наиболее часто прибегают в подобном роде пьес, рождается из намеков, неправильного использования слов или из-за столкновения противоположных смыслов... Несмотря на все недостатки, присущие этому жанру, фарс не может быть произведением человека среднего. Здесь надо много действия и движения, оригинальная веселость и похожие характеры, хотя и в измененном и гротескном виде... [DD I, 471-472].

БАЛЕТ. Танец, исполняемый несколькими персонами, которые передают посредством па и жестов подлинное или волшебное действие под звуки музыкальных инструментов и пения... [DD I, 160].

Подобную тенденцию – от конкретики к обобщению – мы можем наблюдать и в описаниях масок комедии дель арте. В «Библиотеке театров» и в «Карманном словаре парижских театров» на первый план выходят биографии конкретных актеров, выступавших под той или иной маской, и маска неотделима от личности того или актера.

В статье «Библиотеки театров» о комедии Жака Деломе де Моншене (1666-1740) «Меццетин, великий персидский мудрец» мы находим историю Меццетина, «характер которого примерно такой же, как у Скапена», персонажа, придуманного актером Анджело Константи́ни. Основная часть статьи – это биография Константи́ни – Меццетина [ВТ, Р. 208].

В отличие от указанных изданий, в статьях «Драматического словаря» о персонажах комедии дель арте актеры не упоминаются. Большая часть статей о масках комедии дель арте (*Доктор, Капитан, Меццетин, Панталон, Скапен, Скарамуш*) начинаются одинаково: «это имя персонажа итальянской комедии», и продолжают описанием именно персонажа.

ДОКТОР. Имя персонажа Итальянской комедии. Доктор, каким мы его видим сегодня, отличается от прежнего. Его одеяния претерпели некоторые изменения после прибытия во Францию; изменения могут пойти ему только на

пользу, поскольку он стал менее легковесным и более комичным; он говорит на болонском диалекте, по характеру он вечный болтун, который изъясняется исключительно сентенциями и неверными латинскими цитатами [DD I, 399].

По тому же принципу – отнесение понятия к какой-либо категории и перечисление отличий от других понятий, входящих в эту категорию, – составляет большинство статей «Драматического словаря»:

АРЕНА (ARENE). Часть театра у римлян, расположенная ниже ступеней амфитеатра и подиума... [DD I, 116-117].

МАСКА (MASQUE). Часть костюма актера, предназначенная для игры на сцене [DD II, 178].

СОТИ (SOTIE) – вид фарса, характеризующийся безудержной сатирой, часто имевшей личную направленность [DD III, 168].

Отметим все же, что небольшое количество статей содержит не толкование описываемого явления, а лишь рассуждения по его поводу:

РИФМА (Rythme) – несмотря на все наши размышления и жалобы на рифму, мы никогда не сможем избавиться от ее ярма. Она составляет сущность французской поэзии... [DD III, 55].

Возвращаясь к задаче сравнения содержания статей «Драматического словаря» с научными дефинициями, обратим внимание на то, что использование указанного принципа (называние категории и выделение отличий) в словарных статьях XVIII в. коррелирует с современными требованиями, так же, как и с требованием специфичности употребления. Отнесение понятий и явлений именно к области театрального искусства очевидно, благодаря словам «театр», «сцена», используемым в определениях, в том числе и в тех, где отсутствуют категориальные соотношения:

РОЛЬ (ROLE) – в театре это то, что актер должен выучить и продекламировать на сцене. Надо, чтобы кроме своей роли, он знал те слова из ролей других актеров, на которые он должен отвечать. Большими, или

главными, ролями называют те, в которых актеры представляют героя или наиболее интересного персонажа пьесы [DD III, 72].

Дефиниция, созданная по определенным правилам, является не единственным признаком отнесения специального слова к терминам. Еще один признак термина в современной науке – его однозначность. Возможная многозначность термина в гуманитарных науках может быть основана, как было показано в главе 1., на осознаваемом различии ситуаций применения, а также допускается многозначность, возникшая в результате метонимического переноса. В любом случае не должно быть неразграниченных значений одного слова.

«Драматический словарь» стремится, как мы видели в предыдущем разделе, с помощью грамотно построенной дефиниции обеспечить однозначность употребления слова или показать наличие нескольких значений у одного слова. Так, в словарной статье *Сцена* (Scène) предлагаются три особых значения:

СЦЕНА – театр; место, где представляются пьесы. Это слово происходит от греческого “палатка”, “помещение”, “навильон” Сценой также называется место, где, по мнению поэта, происходит действие. Так, в “Ифигении” сцена представляет Авлиду, шатер Агамемнона... Также сцена – это отдельная часть пьесы, определяемая выходом нового актера... (выделено мной – Н. У.) [DD III, 110-116].

Два значения слова «Машина» (Machine) демонстрируются, прежде всего, разнесением по отдельным статьям, а кроме того – использованием множественного числа и уточняющего прилагательного во втором значении:

МАШИНА в драматической поэме – уловка, в результате которой поэт выводит на сцену какое-нибудь божество, или духа, или еще какое-нибудь сверхъестественное существо, чтобы осуществить какое-либо

трудновыполнимое намерение или преодолеть трудность, превосходящую человеческие возможности. [DD II, 143-145].

ТЕАТРАЛЬНЫЕ МАШИНЫ... Были также машины, находящиеся над сценой, для появления небесных богов, и те, которые находились под сценой для выхода теней, фурий и других созданий ада. Они были примерно похожи на машины, которые мы используем сейчас. [DD II, 145-147].

Однако приходится признать, что Шамфор далеко не всегда разграничивает разные значения одного слова.

Продолжая анализировать статью *Сцена*, увидим, что после формального выделения трех значений помещено рассуждение о возможности кровавых сцен в театре. Ясно, что в этом случае слово «сцена» использовано в четвертом значении «тип действия», но это значение не только не имеет четкой дефиниции, но и никак не обособлено от других.

Точно так же, в статье *Театр* дано только одно толкование, а именно «театральное здание». Первая, историческая, часть статьи действительно посвящена истории театральных зданий. Но вторая, описывающая театры мира и имеющая соответствующие подзаголовки («английский театр», «французский театр» и др.), рассматривает не здания, а театральное искусство различных стран. При этом Шамфор не дает никаких указаний на изменение значения используемого им слова:

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР. В английском театре партер переходит в амфитеатр, мужчины и женщины сидят там вместе. В театре всего один ряд лож, над которым располагается галерея со скамьями... Рождение английского театра можно отнести к концу XVI века. Шекспир... стал великим актером и драматургом. Именно Шекспир и Джонсон считаются первыми драматургами в Англии. [DD III, 241].

Приведем еще один пример. Комментарий к сочетанию «Театральная игра» (*Jeu de théâtre*), связан только с одним значением – «вставной эпизод»:

ТЕАТРАЛЬНАЯ ИГРА. Игры в большой степени способствуют правдоподобию и привлекательности пьесы. Чем больше они связаны с действием пьесы, тем лучше, но это необязательно. Достаточно, чтобы они ему не противоречили... Пока Альбер беседует с Эрастом, Криспен делает попытки проникнуть в дом ревнивца ("Любовное безумие" [комедия Ж.Ф. Реньяра], акт 2, сцена 4. Эти события бесполезны для развития интриги комедии, но они ей не вредят. Более того, они добавляют веселья, не нарушая правдоподобия. [DD II, 116-117].

Значение слова «игра» как «действие актера на сцене» Шамфор не приводит, хотя, конечно, его использует, например, рассказывая, о Бароне:

Декламация Барона вызывала изумление, смешанное с восхищением. Зрители наслаждались игрой спокойной, но без холодности, игрой пылкой, неистовой, но приличной. [DD I, 340].

Проблема адекватного выделения значений сохраняется в лексикографической работе и в последующие века⁴³⁶, поэтому неудивительно, что у авторов словаря той эпохи, когда научная лексикография только зарождалась, были сложности с вычленением отдельных смыслов.

Таким образом, несмотря на отсутствие подлинной «научности», понятия, содержащиеся в «Драматическом словаре», обладают достаточно строгими определениями, но, в то же время, не всегда отчетливо выделяются различные значения одного слова. Кроме того, можно отметить, что некоторые слова, обозначающие театральные понятия («зритель», «персонаж комедии дель арте», «сцена» в значении «событие»), активно используются теоретиками и практиками театра XVIII в., в том числе самими Шамфором и Лапортом, но еще не вошли в словарь «на равных» с другими прототерминами, то есть они не осознаются в полной мере как специальные театральные понятия.

⁴³⁶ См.: Касарес Х. Введение в современную лексикографию. М., 1958. С. 71-79.

3.3.2. Системность лексики «Драматического словаря»

Обратимся к анализу лексики «Драматического словаря» с точки зрения ее системности. Исходя из того, что наука – деятельность, направленная на открытие нового и схематизированного знания, важно рассмотреть, как и когда открытое знание складывалось в систему.

Уровень систематизации знания о театре зависит от того, о какой стороне театральной жизни идет речь: размышления о теории драмы восходят еще к Аристотелю и развивались в семнадцатом столетии, поэтому к концу XVIII в. уже существовала стройная система, охватывающая различные драматические жанры и составные части трагедий и комедий. Осмысление собственно сценического искусства еще только начиналось. С другой стороны, факт осознания того, что и другие аспекты театрального искусства, в частности, актерская игра и оформление сцены, тоже значимы, достоин отдельного внимания. Свидетельством подобного осознания являются пласты специальной лексики, которые возможно объединить в понятийные поля.

Само издание «Драматического словаря» свидетельствует о том, что из большой области «литература» (в соответствии с «Энциклопедией» Дидро и д'Аламбера) уже обособилось широкое понятийное поле «Театр». Анализ лексики словаря позволяет выделить в нем более узкие тематические поля.

- 1) основные понятия – театр, пьеса, театральное искусство, трагическое и комическое, правда, правдоподобие;
- 2) структура драматического действия – экспозиция, завязка, развязка и др.;
- 3) правила хорошей пьесы, единства;
- 4) «движущие силы пьесы» – страсти, амбиции, дружба, любовь...;
- 5) элементы пьес и опер – увертюра, монолог, диалог;
- 6) театральные жанры, как исторические, так и современные – латинская/древнеримская комедия, мистерия, балет, опера, водевиль, пастораль...;

7) оборудование и устройство сцены – амфитеатр, сцена, просцениум, кулисы, машины...;

8) различные названия актеров и амплуа – мим, гистрион, буффон, Арлекин и Пьеро...;

9) театральные профессии – актер, суфлер, машинист сцены, декоратор.

10) воздействие на зрителя – жалость, интерес, ужас (*horreur* и *terreur*), смех в театре;

11) тропы и фигуры речи⁴³⁷.

Важно отметить, что заголовки групп сформулированы нами. Шамфор, описывая большое количество театральных понятий, почти не приводит статей, заголовков которых являлся бы обобщающим словом, таким, как «Театральные жанры» или, скажем, «Элементы пьесы». Исключением можно назвать статьи *Второстепенные роли* (*Subalternes*) [DD III, 192], *Тропы* (*Tropes*) [DD III, 338], в которых дается самая общая характеристика слов-заголовков (но отсутствуют ссылки собственно на названия второстепенных ролей и тропов), а также статья *Страсти* (*Passions*), где называются разные чувства, испытываемые персонажами: любовь, ненависть, гнев ... [DD II, 386-390].

Подобное отсутствие обобщающих понятий не случайно, в нем отражается общая закономерность развития любой понятийной системы: на первом этапе происходит инвентаризация, т. е. сбор и описание, терминов и только на следующем – систематизация понятий⁴³⁸.

Важным проявлением системности является наличие и, соответственно, фиксация в словаре парадигматических связей внутри тематических полей. Начиная с Аристотеля, размышления о театре состоят в том, чтобы не просто описывать отдельные явления, но находить связи между ними.

В «Драматическом словаре», так же, как и в «Энциклопедии», выявлены, в первую очередь, парадигматические связи поля «теория драмы». Например,

⁴³⁷ См.: Усаченко Н. А. Формирование понятия "амплуа" во французских театральных словарях // Театрон. 2012. № 2 (10). С. 14.

⁴³⁸ Гринев-Гриневич С.В. Терминоведение. С. 14-15.

понятие *Действие* в соответствующей статье посредством ссылок включено в одно ассоциативное поле с такими понятиями (определяемыми в отдельных словарных статьях), как *Сюжет, Эпизод, Событие, Экспозиция, Театральное искусство, Интрига, Развязка, Комедия, Комическое, Театральный смех* [DD I, 20-22].

Присутствует в «Драматическом словаре» и такой вид ассоциативных полей как противопоставленные парные понятия. В словарной статье *Завязка* мы находим рассуждения о взаимосвязи двух понятий – завязки и развязки:

ЗАВЯЗКА (NOEUD)... Завязка и развязка составляют две основные части эпической и драматической поэмы... если они хорошо устроены, они производят впечатление на всех зрителей и на всех читателей. Завязка состоит, по утверждению Аристотеля, частично из того, что произошло перед началом описываемого драматургом, и частично из того, что в нем происходит. Остальное принадлежит развязке (Denoement)... [DD II, 300].

Точно так же противопоставляются понятия «простой» и «сплетенный» (по отношению к фабуле).

*СПЛЕТЕННЫЙ*⁴³⁹ (IMPLEX). Противоположный простому. Аристотель разделяет фабулы на простые и сплетенные. См. Простые фабулы... [DD II, 60-61].

Отдельной статьи *Простые фабулы (fables simples)* нет, но в статье *Фабула* еще раз говорится о разделении Аристотелем фабул на два вида и дается характеристика обоим.

Частью ассоциативных полей являются синонимы. В «Драматическом словаре» синонимические ряды также представлены. В некоторых случаях автор делает ссылку сразу после слова-заголовка: *Интерлюдия см. Интермедия* [DD II, 83]; *Лирическая комедия см. Комическая опера* [DD I, 270]; *Италийская комедия см. Латинская комедия* [DD I, 270]. Иногда же Шамфор дает краткий комментарий к первому слову-заголовку:

⁴³⁹ В переводе В. Аппельрота, Н. Платоновой.

КОЛЕБАНИЯ (DÉLIBÉRATTON). Под этим словом мы понимаем не те сомнения, которым поддается персонаж, обуреваемый разными страстями, как в монологе, где Родриго колеблется между любовью и долгом... Это Внутренняя борьба (Combat du Cœur). Речи в них пылки, в них все несет на себе отпечаток театра. Они составляют душу трагедии. См. Внутренняя борьба. [DD I, 348].

В «Драматическом словаре» представлены, как было сказано выше (см. раздел 3.2 настоящей работы), близкие по значению слова «Acteur» и «Comédien», обозначающие актера, то есть человека, «играющего роль в пьесе, который представляет в ней какого-либо персонажа или какой либо характер» [DD I, 15]. В первой из указанных статей встречаются оба слова. Однако ссылки на синоним Шамфор не дает. Вторая статья отмечает более узкое значение слова «comédien» по сравнению с «acteur» – последние могут быть и в драматическом театре, и в опере, и в балете, тогда как первые – только в трагедиях и комедиях [DD I, 272]. Иначе говоря, синонимия, пусть и частичная, этих слов остается нечетко выраженной.

Еще одно важное свидетельство наличия системности специальной лексики – иерархические (родовидовые) связи. Выстраивание иерархических связей мы находим еще в «Поэтике» Аристотеля, где он рассматривает составные части трагедии, виды трагедий и др. Например, в статье *Драма (Drame)* приводятся разные виды драматических произведений: комедия, трагедия, фарсы и оперы. Нередко частные понятия составляют содержание отдельных статей, следующих за статьями, посвященными более общим понятиям. Так, за статьей *Pièce* (Пьеса) следуют статьи (переводим в соответствии с русской традицией) *Pièces d'intrigue* (комедии положений), *Pièces de caractères* (комедии характеров), *Pièces de sentimens* (чувствительные пьесы) [DD II, 425-428]; после статьи *Сцена*, рассматривающей наиболее общие аспекты понятия, идут еще три статьи, где даются толкования отдельных, более узких понятий: *Эпизодические сцены (Scènes episodiques)*,

Сцены со слугами (Scènes de valets), Сдвоенные сцены (Scènes doubles) [DD III, 116-123].

В статье *Комедия* классификация видов этого жанра проводится по разным основаниям. Во-первых, в корпусе статьи комедии делятся на комедии интриги и комедии характеров [DD I, 264], во-вторых, подзаголовки статьи вводят различные подвиды жанра: Героическая комедия (*Comédie heroïque*), Лирические комедии (*Comédies lyriques*) (с отсылкой к статье *Комическая опера (Opéra Comique)*) и значительно менее распространенные Метафизические комедии (*Comédies métaphysiques*).

Иерархические связи между понятиями проявляются и в структуре дефиниции. Так, все названия амплуа начинаются с отнесения их к категории персонажей:

«*СЛУГИ. персонажи комедий*» [DD III, 347].

«*Скарамуш. Имя персонажа итальянской комедии*» [DD III, 110].

Само понятие «персонаж» в «Драматическом словаре» с точки зрения эксплицитности родовидовых отношений представляет собой некоторую загадку для исследователя. Отдельной статьи *Персонаж (Personnage)* в словаре нет. Однако есть статьи *Аллегорический персонаж (Personnage allegorique)* («любой неодушевленный объект, который поэт персонифицирует» [DD II, 406]) и *Протатический персонаж (Personnage protatique)* («персонаж, который появляется только в протасисе» [DD II, 409]). При этом в корпусе первой из них присутствует определение персонажей «вообще», а также рассуждения о правилах их появления на сцене: «Собственно персонажи трагедий и комедий – это мужчины и женщины в театре, которые принимают одежду, тон, манеры, язык и само имя того или той, кого они представляют: король, королева, маркиз, служанка, слуга и т.д. ... В трагедии не допускается, чтобы персонаж появлялся на сцене без важной причины... Только главные персонажи должны притягивать внимание зрителя. Не надо опускаться до мелких интересов второстепенных персонажей...» [DD II, 406-409].

Если сравнить содержание «Драматического словаря» и «Энциклопедии», выясняется, что в последней есть статья *Персонаж*, содержащая в себе и родовое и видовые понятия, и что текст соответствующей статьи «Драматического словаря» заимствован оттуда. Кроме того, в статье «Драматического словаря» *Метафизические комедии* [DD I, 270] Шамфор отсылает читателя к статье *Персонаж*. Поэтому можно предположить, что отсутствие в словаре понятия, гиперонимического (т. е. выражающего родовое понятие) для «аллегорического персонажа» и «протатического персонажа», является скорее ошибкой редакции, чем свидетельством особой позиции автора.

Резюмируя сказанное, можно констатировать, что лексика «Драматического словаря» в большой степени отвечает тем требованиям, которые современная наука предъявляет к терминам. Лексика, собранная и описанная Шамфором, обладает специфичностью употребления, дефинированностью и содержательной точностью. Кроме того, Шамфор стремился систематизировать понятия, вошедшие в «Драматический словарь». Это стремление выразилось в обозначении, хотя и далеко не полном, парадигматических связей между понятиями – создании понятийных полей – ассоциативных и иерархических. Следовательно, можно рассматривать лексику «Драматического словаря» как прототерминологическую.

3.3.3. Значение «Драматического словаря» для развития знания о театре

Итак, мы рассматриваем «Драматический словарь» как собрание прототерминов, то есть специальной лексики, применявшейся в донаучный период развития специального знания. Мы можем считать, что прототермины, описывающие театральные явления, выполняли те же функции, что и – позднее – термины: функцию фиксации знания, функцию передачи знания и эвристическую функцию. Реализация этих функций специальной лексики в

«Драматическом словаре» и определяет его значимость для дальнейшего изучения театра.

Функция фиксации знания выполняется «Драматическим словарем» с достаточной очевидностью: так же, как и любой трактат по теории драмы, он содержит сведения о театре. Заслуга Шамфора в том, что он особо отмечает новые понятия, создавая новые статьи, то есть выделяет и фиксирует ту информацию об элементах театральной системы, которая ранее не воспринималась как таковая. Также он переводит некоторые явления из одного вида искусства в другой: костюм как отвлеченное понятие до Шамфора относился только к миру живописи.

К этой же функции относится и фиксация уровня знаний. На основании анализа «Драматического словаря» можно сделать выводы о тех гранях знания о театре, которые представлялись «правильными» в последней четверти XVIII столетия: теория драмы, история драмы и история театра, актерское искусство и сценография. С одной стороны, подтверждается важность проверенного временем знания об «устройстве» драмы, о ее составных частях и разделении на жанры, о необходимости единств для создания правдоподобия. При этом суть «правдоподобия» не опровергается явно, но фактически, как показала А. Кудрез, начинает размываться. С другой стороны, мы видим, что перед театральным сообществом ставятся новые задачи, такие как изменение костюма в комедиях или формулирование действенных правил сценического искусства.

В «Драматическом словаре» зафиксирован один из промежуточных этапов перехода с эмпирического на теоретический уровень. Большая часть дефиниций прототерминов имеет в своем составе ссылку на родовое понятие, часто на одно и то же. То есть, хотя это родовое понятие еще не вошло в словарь в виде отдельной статьи, оно является устойчивым и осознаваемым. Кроме того, как было показано в предыдущих разделах, произошло обобщение таких театральных явлений, как названия жанров (фарс, балет) и маски комедии дель арте.

Эвристическая функция прототерминов «Драматического словаря» представляется также очень важной. Построение системы терминов (в данном случае прототерминов) дает возможность «установления и использования семантических ассоциаций терминов, сближения и систематизации понятий, а тем самым и систематизации знаний, ... уточнения границ понятий и формулировок дефиниций, в целом – в создании возможности организации знаний в связные теории»⁴⁴⁰. В словарной практике это означает, во-первых, тщательность формулировок определений, во-вторых, развитие системы межстатейных ссылок. На основе «Драматического словаря» в дальнейшем было создано множество словарей, развивающих его принципы. Даже отрицая его концепцию, каждый последующий автор отталкивается именно от него. В конце XIX в. создатель «Исторического словаря театра...» (1885) А. Пужен пишет: «Шамфор ограничился тем, что представил некоторое количество статей, впрочем, интересных, но говорящих о драматической поэтике, развитии драматических произведений и упоминающих разные сведения о театральных играх у древних. О современном театре, рассматриваемом с материальной или художественной точки зрения, о спектакле, об актерской игре – ничего, абсолютно ничего!»⁴⁴¹. Эта характеристика представляется не очень справедливой с исторической точки зрения, с другой стороны – она свидетельствует об изменившемся подходе к анализу театральных явлений и понятий век спустя.

Подводя итоги третьей главы, можно сказать следующее.

В «Драматическом словаре» Шамфора и Лапорта проделана значительная часть инвентаризационной работы, лежащей в основе создания терминологической системы: в нем собрано большое количество специальной лексики, которая не только была достаточной для описания театра XVIII в., но

⁴⁴⁰ Гринев-Гриневиц С.В. Терминоведение. С. 20.

⁴⁴¹ *Pougin A. Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Paris, 1885. P. viii.*

и составляет ядро театроведческой терминологии ХХI в. «Драматический словарь» является первым изданием, где специальная лексика охватывает основные тематические поля, описывающие театр как вид искусства: теорию драмы, устройство и оформление сцены, актерское искусство, а также отдельные понятия, относящиеся к восприятию спектакля. Кроме того, словник демонстрирует широкий временной охват, описывая явления античного и средневекового театра.

Комментарий к словам-заголовкам во многих случаях представляет собой определение понятия, близкое к терминологической дефиниции. Продолжается в словаре и та работа по систематизации театральных понятий, которая ведется и в настоящее время. Иначе говоря, в «Драматическом словаре» наблюдаются важные элементы будущей театральной терминосистемы.

Анализ комментариев к словам-заголовкам «Драматического словаря» показывает, что в словаре зафиксирован один из важных этапов перехода с эмпирического на теоретический уровень описания театрального искусства: описываются уже не конкретные театральные произведения или деятели театра (как в более ранних театральных словарях), а отвлеченные понятия.

Таким образом, ценность «Драматического словаря» заключается не только в том, что благодаря ему мы можем оценить уровень знания о театре во Франции XVIII в. Как уже было сказано, он внес важный вклад в развитие системы театральной терминологии. Но, помимо этого, появление подобного словаря стимулировало теоретиков и практиков театра к дальнейшим размышлениям о том, что относится и не относится к понятию «театр», к более точному истолкованию отдельных специальных слов, к выявлению связей между понятиями, а, следовательно, побуждало к развитию театральной мысли.

Заключение

К концу XVIII в. Франция не только накопила большие художественные достижения в области театра, укрепила свое влияние на театральную культуру большинства западно- и восточноевропейских стран, но оказалась лидером в развитии мысли о театре. Достижения французской сцены были зафиксированы и осмыслены в научных трудах нового типа – специальных театральных словарях. Такие словари, создававшиеся на протяжении всей эпохи Просвещения, были востребованы как научным и профессиональным сообществом, так и широким кругом читателей и зрителей (о чем свидетельствуют многочисленные переиздания), причем не только во Франции. Они формировали объективный взгляд на театральный процесс, позволяли связывать историю и актуальные спектакли, вообще давали возможность осмыслить театральное искусство во всей полноте: от вопросов драматургии до вопросов устройства театрального здания и театральных профессий. Они также закрепили новое, сложившееся в эпоху Просвещения, понимание актерского ремесла как искусства, имеющего свои законы. Методы, используемые в диссертации, позволили рассматривать специальные театральные словари как отражение художественного процесса эпохи, что открывает новые перспективы в изучении справочных изданий по искусству.

В настоящей работе французские театральные словари XVIII в. (анонимная «Библиотека театров», «Карманный словарь театров» А. де Лериса, многотомный «Словарь парижских театров» братьев Парфе, «Театральные анекдоты» Ж.М.Б. Клемана и Ж. де Лапорта и «Драматический словарь» С.-Р.Н. Шамфора и Ж. де Лапорта) были рассмотрены как один из этапов развития теоретического знания о театре, в контексте эпохи Просвещения – когда складывалась парадигма будущей театроведческой науки, возникали новые театральные термины, а также создавалась терминологическая система. Поскольку французская сцена являлась в ту эпоху образцом для других

национальных традиций, этот процесс также оказывал влияние на всю европейскую театральную мысль.

На основании выполненного исследования театральных словарей XVIII в. мы приходим к следующим выводам:

– Французские специальные театральные словари формировались в общем русле европейской традиции словарей и энциклопедий, развивавшейся с XVI-XVII вв., и опирались на опыт ранних литературных справочников (называемых «Библиотеками», в том числе итальянской «Драматургии» Л. Аллация). Они явились воплощением потребности эпохи Просвещения в накоплении и систематизации информации, отражением нового понимания истории как науки. В восприятии современников это были полноценные исторические научные публикации.

– В рассматриваемых словарях учитывались все накопленные знания по истории античного и национального театра, теоретические концепции XVII в. и своего времени, исследования ранних историков французской и итальянской сцены (С. Шаппюзо, Л. Риккобони, К. и Ф. Парфе и др.), поэтому они являются трудами, подытоживающими результаты развития театральной мысли XVII-XVIII вв.

– Значительным новшеством театральных словарей XVIII в. стало включение в них материалов, относящихся к актуальной сценической практике: сведений об актерах, танцорах и музыкантах, о спектаклях, о декорациях и костюмах, об организации театрального дела. Словари охватывали и драматический, и музыкальный театр.

– Словари, создававшиеся на протяжении всей эпохи Просвещения, отразили эволюцию театрального процесса и мысли о театре. Изменение в отборе фактов для словарных статей (при сравнении изданий первой и второй половины века) свидетельствует об изменениях в представлении о значимости элементов биографии актеров, композиторов, драматургов. Содержание статей эволюционирует от набора случайных фактов биографии к перечню событий,

важных для понимания творчества театральных деятелей. Использование анекдотов и эпиграмм в специальных словарях демонстрирует значимость людей театра для социума.

– На протяжении XVIII в. театральная лексика закрепляется в словарях различных типов; постепенно увеличивается количество слов, характеризующихся составителями словарей именно как театральные. Использование помет способствует формированию и расширению тематических полей в главном понятийном поле «театр».

– Построение словарных статей, описывающих театральную лексику, изменялось на протяжении XVIII в., и эволюционировало от описания элементов конкретных спектаклей, фактов театральной жизни и биографий отдельных актеров и драматургов к дефинициям театральных понятий. В дефинициях, хотя и нерегулярно, появляются признаки описания терминологической лексики: толкование явления, название категории и выделение отличий. Именно поэтому мы обнаруживаем в специальных театральных словарях (прежде всего в итоговом для эпохи «Драматическом словаре» Шамфора и Лапорта) предпосылки возникновения театральной терминологической системы, имея при этом в виду все сложности ее последующего развития вплоть до настоящего времени. Использование в XVIII в. французского языка как основного инструмента международного общения, особенно – в сфере искусства и образования, определило приоритет французской театральной лексики (наряду с итальянской музыкальной) во многих европейских культурах.

Таким образом, роль французских специальных словарей не ограничивается функцией накопления знания. С одной стороны, они отражают эволюцию мысли о театре. С другой стороны, словари, развиваясь в соответствии с изменениями театрального сообщества, сами участвуют в формировании парадигмы теоретического и практического знания о театре.

Специфические особенности словарного жанра – возможность широкого охвата и компоновки информации, удобство для читателя при поиске необходимых сведений – сделали французские театральные словари образцом для подобных изданий в других странах.

Мы продемонстрируем это на примере, хорошо известном в российском театроведении, – на некоторых материалах «Драмматического словаря» (1787).

Как было сказано выше (см. с. 7 настоящей работы), анонимный автор в Предуведомлении упоминает «Театральные анекдоты» М. Клемана и Ж. де Лапорта, которые послужили толчком для начала работы. Современные исследователи упоминают о связи «Драмматического словаря» с европейскими источниками. М.В. Хализева лишь вскользь отмечает влияние европейских образцов на «Драмматический словарь», сосредотачиваясь на особенностях русского сочинения⁴⁴². П.А. Зуева рассматривает отражение в нем представлений о театральных связях между Россией и Западной Европой, какие существовали в ту эпоху⁴⁴³. В контексте настоящей работы важно продемонстрировать, в чем проявляется преемственность между французскими и русским справочными изданиями.

При их сравнении становится очевидным сходство в структуре словарных статей: обязательно приводится имя автора или переводчика, дата опубликования пьесы или ее постановки. Кроме этого, автор может добавить некоторые существенные, по его мнению, детали.

*БРИГАДИР, сочинение г. Фон Визина, нравящаяся публике, часто представлялась на театрах, как в СПб, так и в Москве завсегда к отменному удовольствию зрителя и не выходящая изо вкуса*⁴⁴⁴.

ГОНИМЫЯ. Слезная драма сочинения г. Хераскова, представлена в первый раз на Российском театре в 1775 году 11 дня. Публикою была принята

⁴⁴² Хализева М.В. Русские театральные справочные издания и их составители. Автореф. дис... канд. искусствоведения. С. 17.

⁴⁴³ Зуева П.А. Русский театр XVIII века в театральной терминологии. С. 198-199.

⁴⁴⁴ Драмматической словарь. С. 28.

*с удовольствием. Роль пустынного есть лучшая в пьесе, что привлекает внимание зрителей. Напечатана в Университетской типографии в 1775 году*⁴⁴⁵.

Совпадение построения статей не случайно. Поскольку в конце XVIII в. в стремительно развивающемся русском театре назревает потребность в систематизации новых знаний, то автор российского словаря использует уже сложившуюся во Франции форму для реализации этой потребности, что свидетельствует и о проявлении общего французского влияния, и об общности осмысления процессов, происходивших в русском и французском театрах⁴⁴⁶.

О важной роли театральных словарей как особого вида справочника свидетельствует и то обстоятельство, что их различные варианты продолжали появляться в разных странах и в последующие эпохи. В Германии подобные словари стали публиковаться в XIX в.⁴⁴⁷ Их анализ остается за рамками настоящей работы.

Во Франции традиция создания справочников, посвященных сценическому искусству, не прервалась и после Великой французской революции. На протяжении следующего, девятнадцатого века, был издан целый ряд театральных словарей, отразивших новый этап развития национального театра. Изучению этих материалов должна быть посвящена самостоятельная научная работа. Здесь мы только назовем наиболее показательные из них и вкратце отметим их характерные особенности.

Отметим, что если в XVIII в. под театральными словарями подразумевались, в первую очередь, историко-биографические издания (как мы

⁴⁴⁵ Там же. С. 37.

⁴⁴⁶ Подробнее см. Усаченко Н.А. Французские источники «Драмматического словаря» (1787) // Французские чтения 26-31 марта 2012 г., СПбГУ: Материалы XLI Международной филологической конференции. СПб., 2012. С. 76-80.

⁴⁴⁷ См., например, семитомный «Всеобщий театральный словарь, или Энциклопедию всех нужных познаний для мастеров сцены, любителей и друзей театра» (Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde / Hrsg. von R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff: in 7 Bde. Altenburg; Leipzig, 1839-1842).

видели, было опубликовано пять историко-биографических словарей и только один терминологический), то в следующем столетии ситуация меняется, и на первый план выходят издания, так или иначе описывающие театральную лексику.

В 1824 г. был опубликован «Театральный словарь, или тысяча двести тридцать три истины» Ф.-А. Ареля, А. Жаля, М. Алуа⁴⁴⁸ (1824), в 1832 г. – анонимный «Словарь закулисья, или путеводитель для театралов»⁴⁴⁹ – несмотря на стоящее в заголовке слово «Словарь» и соответствующую форму издания – отдельные статьи, расположенные по алфавиту, – эти сочинения надо рассматривать не как полноценные справочники, а как сборники субъективных заметок авторов по поводу разнообразных театральных явлений:

«АМПЛУА. Группа ролей, предназначенная для каждого актера или актрисы, в зависимости от его возможностей. Способности проходят, но амплуа остается; оно пожизненно»⁴⁵⁰.

«СОВЕРШЕНСТВО (ACCOMPLIE). – Мадемуазель Марс»⁴⁵¹.

Собрание и толкование театральной лексики стало целью последующих трудов, к которым относятся «Словарик закулисья» (1835), автор которого скрылся под псевдонимом Jacques-le-Souffleur⁴⁵², «Словарь театрального искусства» Ш. де Бюсси (1866)⁴⁵³, а также труд «Язык театра» А. Бушара (1878 г.)⁴⁵⁴.

Наконец, в 1885 г. был опубликован «Исторический и красочно иллюстрированный словарь театра и соприкасающихся с ним искусств» А. Пужена (A. Pougin “Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre...”), ставший

⁴⁴⁸ Harel F., Jal H. Dictionnaire théâtral ou Douze cent trente-trois verités. Paris, 1824.

⁴⁴⁹ Dictionnaire des coulisses ou Vade-mecum à l’usage des habitués des théâtres... Chez tous les libraires, 1832.

⁴⁵⁰ Harel F., Jal H. Dictionnaire théâtral... P. 137.

⁴⁵¹ Ibid. P. 6.

⁴⁵² Jacques-le-Souffleur. Petit dictionnaire des coulisses”. Paris, 1835.

⁴⁵³ Bussy Ch. de. Dictionnaire de l’art dramatique à l’usage des artistes et des gens du monde. Paris, 1866.

⁴⁵⁴ Bouchard A. La langue théâtrale. Vocabulaire historique, descriptive et anecdotique des termes et des choses du théâtre. Paris, 1878.

наиболее полным справочным изданием о театре в XIX в. В предисловии Пужен указывает более шестидесяти изданий, на которые он опирался при составлении своего словаря⁴⁵⁵, в том числе все театральные словари XVIII в.

Хотя Пужен не использовал систему межстатейных ссылок, но он составил систематический указатель, где все слова-входы распределены по тематическим группам⁴⁵⁶. Приведем в качестве примера заголовки нескольких таких групп: Символизм, связанный с театром, танцем и музыкой (имеются в виду мифологические покровители искусств, Дионис и музы); Античное искусство; Происхождение театра во Франции; История парижских театров; Основные места, предназначенные для показа спектаклей; Цензура; Театральная машинерия; Свет в театре; Актеры; Сценическое действие, индивидуальное и коллективное; Амплуа и профессии в театре; Внутренние театральные службы...⁴⁵⁷ Как видно даже из неполного перечня, А. Пужен рассматривает самые разные аспекты театрального искусства.

Словарные статьи в словаре Пужена развернуты, часто снабжены иллюстрациями, благодаря чему его труд до сих пор является одним из важнейших источников знания о французском театре XVIII-XIX вв.

Перспективы дальнейшей разработки темы видятся в возможности сравнительного изучения специальных театральных словарей разных стран и разных периодов, в том числе и самых современных. Анализ подхода авторов к отбору материала, уровня развития системы терминов позволит проанализировать уровень развития исторического и теоретического знания о театре на определенном этапе. Анализ изменений в формировании содержания словарей, происходивших на протяжении того или иного отрезка времени, – изменений в отборе словника, в способах формирования словарных статей, в принципах дефиниций терминов и тому подобного, – даст возможность изучить

⁴⁵⁵ *Pougin A. Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre... P. xiii-xiv.*

⁴⁵⁶ *Ibid. P. 770-775.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

изменения не только в развитии терминологического аппарата театроведения, но и изменения самой парадигмы науки о театре.

Анализ развития театральной лексики требует сопоставления данных не только специальных словарей, но и толковых словарей общего типа. Подобную возможность предоставляет исследователю франко-американская база данных ARTFL, источниками которой являются франкоязычные и латинские словари XVI-XVIII вв., в том числе все издания Словаря Французской академии наук, «Энциклопедия» Дидро и д'Аламбера, а также «Циклопедия» Э. Чамберса. Данный проект позволяет проследить, как изменяется описание лексических единиц и проанализировать изменения в их значении и функционировании. Благодаря указанным электронным ресурсам, расширяются возможности для дальнейшего анализа функционирования театральной терминологии и ее развития на различных этапах ее существования.

К сожалению, ресурс, подобный ARTFL, касается только толковых словарей общего типа, в настоящий момент нет подобного ресурса для театральной лексики ни на французском, ни на русском материале.

Изучение специальных театральных словарей имеет и практическое значение. В наши дни, в соответствии с развитием театральных форм, возникновением ранее не известных видов спектаклей складывается потребность в постоянном обновлении терминологического аппарата. Этой цели призваны служить специальные словари с новыми терминами либо новыми толкованиями уже известных терминов, отражающие в равной мере и эволюцию в театральном искусстве, и новые исследовательские подходы. Кроме того, театроведение как любая наука, требующая обучения, требует и обучающих словарей. Создание и переводных, и толковых обучающих словарей должно основываться на понимании исторических и теоретических аспектов терминоведения и терминографии применительно к науке о театре.

Современное российское театроведение располагает не очень большим количеством специальных отечественных и переводных словарей. Помимо уже

названных во введении к диссертации классической Театральной энциклопедии, переведенного с французского «Словаря театра» П. Пависа, трех выпусков «Театральных терминов и понятий» 2005-2015 гг., можно выделить «Словарь театральной антропологии: тайное искусство исполнителя» Э. Барбы и Н. Саварезе (перевод с итальянского издан в 2010 г.), отражающий важные процессы западного театра рубежа XX-XXI вв. Тенденции самого последнего времени, применительно к современному российскому театру, отражает «Экспериментальный словарь новейшей драматургии» под ред. С.П. Лавлинского⁴⁵⁸.

Преобладание английского языка в международных театральных контактах конца XX в. и современности отразилось в публикации краткого «Русско-английского и англо-русского Словаря театральных терминов» (составитель – известный петербургский театровед И.В. Ступников, Санкт-Петербург, 1995 г.) и более объемного «Англо-русского и русско-английского театрального словаря» Э. Перель (М., 2005). К сожалению, французско-русский словарь театра, отвечающий современным потребностям практиков, исследователей и переводчиков специальной литературы, пока не создан⁴⁵⁹ – за исключением небольшого учебного пособия, напечатанного в СПбГАТИ в 2010 г.⁴⁶⁰

Кроме этого, издаются справочники практического и учебного характера⁴⁶¹, нередко спорные в плане научного подхода к терминологии. В

⁴⁵⁸ Об этом словаре см. <http://oteatre.info/slovar-novejshej-dramaturgii/> (дата обращения 30.09.2019).

⁴⁵⁹ Есть только иллюстрированный справочник по изобразительному искусству: *Золотова Е.* Французско-русский словарь терминов искусства. М., 2003.

⁴⁶⁰ Краткий словарь французской театральной лексики: Учебно-методическое пособие для студентов и аспирантов. СПб., 2010. (Составитель – Г.А. Кургаева при участии Т.И. Кузовчиковой.)

⁴⁶¹ См.: «Система» К.С. Станиславского: Словарь терминов / Сост. Н. Балатова, А. Свободин. М., 1994; *Зверева Н.А., Ливнев Д.Г.* Создание актерского образа: Словарь театральных терминов. М., 2007; Театр. Актер. Режиссер: Краткий словарь терминов и понятий / Сост. А. Савина. СПб., 2010.

распоряжении практиков театра (особенно для организации международных гастролей) имеются также постоянно переиздаваемые и обновляемые многоязычные издания наподобие «New Theatre words»⁴⁶², однако русская театральная терминология не отличается в них большой точностью. Со всей уверенностью можно утверждать, что театральные словари требуют и дальнейшего изучения в историческом аспекте, и дальнейшей практической работы, отвечающей запросам современного театра.

⁴⁶² См., например: New Theatre Words: Central Europe. Amsterdam, 1998. (Словарь на 11 языках, включая русский.)

Приложение 1

ШКОЛА ОТЦОВ⁴⁶³. Комедия, найденная в бумагах г-на Барона после смерти.

При последней пьесе каждого драматурга мы сообщали год его смерти и некоторые подробности из его жизни. Г-н Барон, Росций нашего века, обладая большими талантами в представлении спектаклей и в сочинительстве, заслуживает подобного описания жизни его самого и его семьи. Отец этого великого актера, родившийся в городе Иссуден в <провинции> Берри, сам был комедиантом королевской труппы Бургундского отеля. Причина его смерти примечательна. Исполняя роль дона Диего в «Сиде», в соответствии с указаниями в пьесе он выронил из рук шпагу и, оттолкнув ее с возмущением ногой, наткнулся мизинцем на острие. Сначала он не придавал значения этой ранке, но вскоре на ноге развилась гангрена, из-за которой ему надо было бы отрезать ногу, однако он не захотел подвергаться мучениям. «Нет-нет, – сказал он. – Король сцены будет освистан, если выйдет на деревянной ноге». И предпочел смиренно ждать смерти.

Мать г-на Барона также была актрисой, и притом такой красивой женщиной, что когда она появлялась, чтобы присутствовать при туалете королевы, ее величество говорила присутствующим дамам: “Сударыни, вот госпожа Барон, и тотчас же они присоединялись к ее свите.

Их сына, нашего знаменитого актера, звали Мишель Барон [Baron или Boyron]. Сначала он поступил в детскую труппу комедиантов, выступавшую на выставке Сен-Жермен и привлекавшую весь Париж. Их называли маленькими актерами Дофина, потому что они ранее они показывали представления при дворе в детстве его высочества. Когда труппа Мольера получила разрешение обустроиться в Париже, юный Барон поступил к нему, но через несколько лет он ушел из труппы и отправился в провинцию. Затем он вернулся в Париж, к своему дорогому учителю Мольеру, и его талант заблистал на сцене Пале-

⁴⁶³ Ecole des pères // Bibliothèque des théâtres. P. 107-111.

Рояля. После смерти Мольера он перешел в труппу Бургундского отеля, где он постоянно играл главные роли с теми благородством и естественностью, благодаря которым он заслужил свою великолепную репутацию. Поскольку в 1680 году труппа Бургундского отеля указом короля была присоединена к труппе театра Генего, Барон вошел в нее вместе с другими актерами и по-прежнему с блеском исполнял ведущие роли вплоть до 1691 года, когда он покинул театр с пенсионом в 3000 ливров. Подлинной причиной его отставки было то, что он претендовал на должность камердинера его величества, в которой ему было отказано. Через тридцать лет он снова появился на сцене, в среду после Святой Седмицы 1720 года. Хотя Барон не использовал своих талантов столько лет, они не стали меньше – наоборот, кажется, что они расцвели, и сама его старость придавала правдоподобие ролям, где требуется зрелый возраст. При этом он не отказывался от того, чтобы играть молодых людей, и великолепно исполнял эти роли, несмотря на несоответствие возраста актера и персонажа.

Он продолжал наслаждаться аплодисментами публики вплоть до 3 сентября 1729 года: выступая в роли Венцеслава, после произнесения слов из первой сцены «Так близок гроб, куда я сойду...», он почувствовал себя настолько плохо, что не смог продолжать. Он умер в Париже 22 декабря 1729 года после соборования и был похоронен в своем приходе в церкви Св. Бенедикта, так как его собственный дом, где проживал, располагался на Эстрапад. Нельзя с уверенностью сказать, сколько ему было лет, поскольку он напускал на себя таинственный вид, словно какая-нибудь кокетка, так что каков его возраст – все еще вопрос. Считалось, что ему восемьдесят два или восемьдесят три года. После его смерти сделали выпись из метрической книги за октябрь 1653 года, но она не может быть подлинной, так как в 1658 года он стал актером труппы Мольера уже после того, как играл в детской труппе г-жи Резен. Он женился на Луизе Лемуар, сестре г-на Латорильера и г-жа Данкур. От этого брака у него родился сын Антуан Барон, который умер 15 ноября 1711

года в расцвете лет. Это был молодой, красивый, хорошо сложенный актер, чьи таланты только начинали раскрываться. Но эти господа, которые трудятся для того, чтобы доставить удовольствие публике, часто сами за ним гонятся. Барон-сын женился на дочери г-жи Морис <Вондребек>, директрисы ярмарочного театра, от которой у него было две дочери, одна по имени г-жа де Латраверс, дебютировавшая в театре 8 октября 1730 года; другая – г-жа Дебросс, которая только на короткое время появилась в театре, уйдя из него в октябре 1729 года.

Мишель Барон-отец был любителем литературы и у него было прекрасное собрание книг. Он написал несколько пьес, про некоторые из которых, однако, говорят, что он не был их автором: «Ревнивец», «Похищения», «Свидания в Тюильри», «Братья», «Кокетка», «Девушка с Андроса», «Школа отцов».

Приложение 2

Словник «Драматического словаря» С.-Р.Н. Шамфора и Ж. де Лапорта

Словник представляет собой перечень статей «Драматического словаря», посвященных театральным явлениям и понятиям, в него не вошли словарные статьи, описывающие отдельные пьесы. При заголовках статей приводится французский вариант, римские цифры обозначают номер тома, арабские цифры – номер страницы.

Королевская академия музыки (Académie royale de Musique) I- 4

Заключение (Achevemens) I -5

Акт (Acte) – I -7

Акт в опере (Acte d'opéra) I- 12

Священные действия (Actes sacramentaux) I- 12

Актер (Acteur) I- 18

Актер Парижской Оперы (Acteur de l'Opéra de Paris) I- 18

Действие (Action) I- 20

Восхищение (Admiration) I- 25

Узнавание (Agnition) I- 30

Ария (Air) I- 32

Аллегория (Allégorie) I- 38

Аллюзия (Allusion) I- 38

Честолюбие (Ambition) I- 59

Дружба (Amitié) I- 64

Любовь (Amour) I- 67

Любовь супружеская (amour conjugal) I- 71

Любовь в комедии (Amour dans la comédie) I- 73

Любовь в лирической трагедии (Amour dans la tragédie lyrique) I- 75

Амфитеатр (Amphithéâtre) I- 96

Антистрофа (Antistrophe) I- 108

Антитеза (Antithèse) I- 108

Апарте (Aparté) I- 109

Театральное убранство (Appareil théâtral) I- 113

Архимим (Archimime) I- 116

Арена (Arène) I- 116

Ариетта Ariette I- 119
 Арлекин (Arlequin) I- 120
 Театральное искусство (Art théâtral) I- 132
 Аттеланы (Attelanes) I- 145
 Авансцена (Avant-scène) I- 148
 Шут (Baladin) I- 160
 Балет (Ballet) I- 160
 Бельтрам (Beltrame) I- 171
 Буффон (Bouffon) I- 181
 Бравада [Сцены бравады] (Bravades) I- 184
 Высокие сандалии (Brodequin) I- 188
 Канва (Cannevas) I- 196
 Капитан (Capitan) I- 196
 Характер (Caractère) I- 201
 Карикатура (Caricature) I- 218
 Катастасис (Catastase) I- 221
 Катастрофэ (Catastrophe) I- 222
 Шарж (Charge) I- 231
 Хирономия (Chironomie) I- 241
 Хор (Choeur) I- 241
 Хорег (Chorège) I- 247
 Внутренняя борьба (Combats du coeur) I- 256
 Комедия (Comédie) I- 262
 -Лирические комедии (Comédies lyriques) I- 270
 -Метафизические комедии (Comédies métaphisiques) I- 270
 -Комедия-балет (Comédie-ballet) I- 270
 -Италийская комедия (Comoedia Italica) I- 270
 -Слезные комедии (comédies larmoyantes) I- 271
 Актер (Comédien) I- 272
 Комическое (Comique) I- 276
 Слезная драма (Comique larmoyant) I- 272
 Сравнение (Comparaison) I- 288
 Наперсник (Confident) I- 292
 Фарсеры (Conteours) I- 295

Контраст (Contraste) I- 296
Противоречие (Contre-sens) I- 299
Приличия (Convenances) I- 301
Корифей (Coryphée) I- 247
Костюм (Costume) I- 312
Котурн (Cothurne) I- 314
Кулиса (Coulisse)_ I- 314
Театральный эффект (Coup de théâtre) I- 314
Строение оперы (Coupe d'opéra) I- 323
-Членение стиха (Coupe de vers) I- 323
Куплет Couplet I- 325
Криспен (Crispin) I- 328
Дебют (Début) I- 339
Декламация [преувеличенная] (Déclamation) I- 339
-Декламация театральная (Déclamation) I- 339
-Декламация у древних (Déclamation des anciens) I- 346
Декоратор (Décorateur) I- 347
Зрелище (Décoration) I- 347 *одна из 6 частей трагедии по Аристотелю*
Сомнения (Délibérations) I- 348
Развязка (Dénouement) I- 386
Детали (Détails) I- 366
Развитие (Développemens) I- 367
Диалог (Dialogue) I- 384
Речь (Diction) I-394 *одна из 6 частей трагедии по Аристотелю*
Дивертисмент (Divertissements) I-398
Доктор (Docteur) I- 399
Дублер (Double) I- 403
Драматическое (Dramatique) I- 405
Драма (Drame) I- 405
Дуэт (Duo) I- 408
Антракт (Entr'acte) I- 436
Выход (Entrée) I- 438
Промежуток между сценами (Entre-scène) I- 439
Эпилог (Epilogue) I- 440

Эпизод (Episode) I- 440
 Эпитасис (Epithase) I- 444 V. Exposition
 Игра ума (Esprit) I- 452
 Эксод (Exode) I- 458
 Эксодиарий (Exodiaire) I- 460
 Экспозиция (Exposition) I- 460
 Фабула (Fable) I- 466
 Фарс (Farce) I- 471
 Фея. Феерия (Fée, féerie) I- 483
 Праздник (Fête) I- 495
 -Придворный праздник I- 496
 Статисты (Figurans) I- 504
 Фигуры [речи] Figures I- 504
 Ярмарочный театр I- 512
 Повышение интереса (Gradation d'intérêt) II- 20
 Группа (Groupe) II- 24
 Гистрион (Histrion) II- 39
 Ужас (Horreur) II- 43
 Иллюзия (Illusion) II- 54
 Воображение (Imagination) II- 57
 Сплетенный (Implex) II- 60
 Проклятие (Imprécation) II- 61
 Событие (Incident) II- 62
 Интерес (Intérêt) II- 75
 Интерлюдия (Interlude) II- 83
 Интермедия (Intermède) II- 83
 Вопрос [риторический] (Interrogation) II- 84
 Интрига (Intrigue) II- 85
 Ирония (Ironie) II- 94
 Театральная игра (Jeu de théâtre) II- 116
 Жонглеры Jongleurs II- 125
 Латинская комедия (Latina comoedia) II- 135
 Лацци (Lazzi) II- 136
 Лелио (Lélio) II- 137

Литота (Litote) II- 140
Машина (Machine) II- 143
Машинерия (Machines de theatre) II- 145
Машинист (Machiniste) II- 147
Маги (Magiciens) II- 148
Маска (Masque) II- 179
Максимы (Maximes) II- 193
Мелопея (Melopée) II- 213
Мерлин (Merlin) II- 224
Чудесное (Merveilleux) II- 227
Метафора (Méaphore) II- 230
Метонимия (Métonymie) II- 232
Меццетин (Mezetin) II- 235 – personnage de comedie Ital.
Мимы [пьесы] (Mimes) II- 236
Мимы [актеры] (Mimes) II- 238 – acteurs
Нравы (Moeurs) II- 244
Момент (Moment) II- 249
Монологи (Monologues) II- 252
Мораль (Morale) II- 260
Мораль (Moralité) II- 262
Моралите (Moralité) II- 263
Средства /Приемы (Moyens) II- 277
Музыка (Musique) II- 280
Мистерия (Mystère) II- 283
Завязка (Noeud) II- 299
Нюансы (Nuances) II- 317
Опера (Opéra) II- 327
Опера французская (Opéra Français) II- 332
Опера итальянская (Opéra Italien) II- 336
Комическая опера (Opéra comique) II- 337
Оракул (Oracle) II- 346
Орхестра. Оркестр (Orchestre) II- 350
Увертюра (Ouverture) II- 360
Панталоне (Pantalon) II- 366

Пантомима (Pantomime) II- 367
Парад (Parade) II- 373
Пародия (Parodie) II- 378
Партер (Parterre) II- 382
Сочетание частей в пьесе (Partition) II- 386
Страсти (Passions) II- 386
Пастораль (Pastorale) II- 390
Патетика (Pathétique) II- 391
Перипетия (Péripétie) II- 402
Перифраз (Périphrase) II- 404
Аллегорический персонаж (Personnage allégorique) II- 406
Протатические персонажи (Personnages protatiques) II- 409
Философия (Philosophie) II- 423
Пьеса (Pièce) II- 424
-Комедии положений (Pièces d'intrigue) II- 425
-Комедии характеров (Pièces de caractère) II- 426
-Чувствительная пьеса (Pièce de sentiments) II- 427
Пьеро (Pierro) II- 429
Жалость (Pitié) II- 429
План (Plan) II- 432
Планипеды (Planipèdes) II- 436
Планипедия (Planipédie) II- 437
Подиум (Podium) II- 439
Драматическая поэма (Poème dramatique) II- 439
Опера (Poème lyrique) II- 441
Поэтика (Poétique) II- 452
Полишинель (Polichinelle) II- 454
Арьерсцена (Post-scénium) II- 461
Пролог (Prologue) II- 485
Просцениум (Proscénium) II- 487
Прозопопея (Prosopopée) II- 487
Протасис (Protase) II- 488
Пословица (Proverbe) II- 491
Помост (Pulpitum) II- 494

Конная кадриль (Quadrille) II- 501
 Повествование трагическое (Récit dramatique) III-9
 Речитатив (Récitatif) III-14
 Речитатив аккомпанированный (Recitatif obligé) III- 16
 Узнавание (Réconnaissance) III-18
 Рефрен (Refrain) III-27
 Правила (Règles) III- 24
 Повтор (Répétition) III-33
 Репетиция (Répétition) III-34
 Представление (Représentation) III-36
 Немое представление и представление «в надписях» (Représentation à la muette et à l'écriteaux) III-37
 Умолчание (Réticence) III-39
 Rhintonae [одно из названий латинской комедии] III- 49
 Смешное (Ridicule) III-50
 Рифма (Rime) III- 55
 Театральный смех (Rire théâtral) III-56
 Роль (Rôle) III-72
 Роман (Roman) III- 72
 Романеди, чувствительная комедия (Romanedie) III- 72
 Романс (Romance) III-72
 Сатира (Satyre) III- 100
 Сатировская драма (Satyre dramatique) III-104
 Скапен (Scapin) III-109
 Скарамуш (Scaramouch) III-109
 Сцена (Scène) III- 110
 Сцены эпизодические (Scènes épisodiques) III-116
 Сцены со слугами (Scènes de valet) III-117
 Сдвоенные сцены (Scènes doubles) III-117
 Сентенция (Sentence) III-133
 Чувства (Sentiments) III-134
 Простота (Simplicité) III-146
 Ситуация (Situation) III-150
 Монолог (Soliloque) III-159

Сон (Songe) III-160
Соти (Sotties) III-168
Субретка (Soubrette) III-169
Суфлер (Souffleur) III- 170
Сатура (Spectacle satyrique) III-174
Стансы (Stances) III-182
Древнеримская спокойная комедия (Statariae) III-182
Строфа (Strophe) III- 187
Стиль (Style) III-188
Второстепенные персонажи (Subalternes) III-192
Возвышенное (Sublime III-192
Служанка (Suivante) III-196
Сюжет (Sujet) III-195
Умолчание (Suspensions) III- 201
Комедия тогата (Tabernariae) III- 201
Картины (Tableaux) III-201
Тарталья (Tartaglia) III-213
Ужас (Terreur) III- 226
Тетралогия (Tetralogie) III- 230
Театр (Théâtre) III- 233
-английский 241
- китайский 242
- датский 242
- испанский 242
- французский 245
- немецкий 246
- голландский 248
- японский 253
- индейский 257
- итальянский 258
- персидский 260
- перуанский 260
- русский 261
Тирада (Tirade) III- 277

Занавес (аулеум) (Toile de théâtre) III-283
Трагедия (Tragédie) III-290
Трагедия-балет (Tragédie –ballet) III-303
Религиозная трагедия (Tragédie de pitié) III-304
Лирическая трагедия (французская опера) (Tragédie lyrique) III-304
Римская трагедия (Tragédie romaine) III- 306
Трагикомедия (Tragi-comédie) III-307
Трагическое (Tragique) III-308
Мещанская трагедия (драма) (Tragique bourgeois) III- 312
Трио (Trio) III-321
Тропы (Tropes) III- 338
Единство (Unité) III-383
Единство действия (Unité d'action) III- 393
Единство цели (Unité de desseins) III-395
Единство места (Unité de lieu) III- 396
Единство времени (Unité de temps) III- 396
Слуги (Valets) III- 347
Водевиль (Vaudeville) III- 350
Правда (Verité) III- 361
Стихи (Vers) III-363
Белые стихи (Vers blancs) III- 365
Версификация (Versification) III-365
Правда (Vrai) III- 402
Правдоподобие (Vraisemblance) III-403

Список использованной литературы:

1.

1. *Allacci, L.* Drammaturgia di Leone Allacci divisa in sette indici / di Leone Allacci. — Roma : Mascardi, 1666. — 816 p.
2. Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde / Hrsg. von R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff: in 7 Bde. — Altenburg; Leipzig : Expedition des Theater-Lexikons, 1839-1842.
3. *Bartoli, F.* Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a giorni presenti : in 2 vol. / da Francesco Bartoli. — Padova : li Conzatti, 1782. — Vol. 1 — 302 p. Vol. 2 — 299 p.
4. *Bayle, P.* Dictionnaire historique et critique : in 2 vol. / P. Bayle — Rotterdam : R. Leers, 1697. Vol. 1. — 1360 p.
5. *Bayle, P.* Dictionnaire historique et critique : in 3 vol. / P. Bayle — Rotterdam : [s. ed.], 1715. Vol. 3. — 1030 p.
6. Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéra, parodies... avec des anecdotes sur la plûpart des pieces contenuës en ce Recüeil. — Paris : L.F. Prault, 1733. — 369 p.
7. *Bouchard, A.* La langue théâtrale. Vocabulaire historique, descriptive et anecdotique des termes et des choses du théâtre” / Alfred Bouchard. — Paris: Arnaud et Labois, 1878. — 387 p.
8. Bussy, Ch. de. Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde / Ch. de Bussy. — Paris : Achille Faure, 1866. — 414 p.
9. *Brossard, S.* Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert frequemment dans toutes les sortes de musiques, et partuculièremment dans l'Italienne / par Brossard. — Paris : Christoph Ballard, 1701. — 380 p.
10. *Chambers, E.* Cyclopedia, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences : in 2 vol. /by E. Chambers. — London : J. and J. Knapton, J. Darby..., 1728. — Vol. 1

11. *Chompré, P.* Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des poètes, et la connoissance des tableaux et des statues, dont les sujets sont tirez de la fable / Par Chompré. — Paris : Vve. Foucault, 1727. — 333 p.
12. *Clément, M.* Anecdotes Dramatiques: in 3 vol. / M. Clément, J. de Laporte. — Paris : chez la veuve Duchesne, 1775. — Vol. 1 — 590 p. Vol. 2 — 580 p. Vol. 3 — 576 p.
13. *Compan, Ch.* Dictionnaire de la danse / Ch. Compan. — Paris : Cailleau, 1787. — 395 p.
14. *Corvin, M.* Dictionnaire Encyclopédique du théâtre / — Paris : Bordas, 1991. — 519-1014 p.
15. *D'Aviler, A.-Ch.* Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique, et des arts qui en dépendent / par Augustin-Charles. D'Aviler. — Paris : Ch.-Jombert, 1755. — 366 p.
16. Dictionnaire de l'Académie Françoise dédié au roi : in 2 vol. Paris : Veuve de J.B. Coignard et J.B. Coignard, 1694. — Vol.1 — 676 p. Vol. 2 — 671 p.
17. Dictionnaire de l'Académie française: in 2 vol. — 4ème édition. — Paris: Vve B. Brunet, 1762. — Vol. 2. — 968 p.
18. Dictionnaire européen des Lumières / Sous la dir. de M. Delon. — Paris: Presses Universitaires de France, 1997. —1128 p.
19. Dictionnaire des journalistes (1600-1789) : in 2 vol. / Sous la dir. de J. Sgard. — Oxford, Voltaire Foundation, 1999. —538 p.
20. Dictionnaire des journaux 1600-1789 : in 2 vol. / Sous la dir. de J. Sgard. — Paris : Universitas, 1991.— 1209 p.
21. *Doni, F.* Libreria del Doni fiorentino. Nella quale sono scritti tutti gl'Autori vulgari con cento discorsi sopra quelli. Tutte le tradutioni fatte dell'altre lingue, nella nostra e una tavola generalmente come sicostuma fra Librari / del Doni Fiorentino. —Vinegia [Venezia] : G.G. de Ferrari, 1550. — 70 p.
22. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers / Par une Société de gens de lettres; Mis en ordre & publié par M. Diderot ... & quant à

- la partie mathématique par M. d'Alembert... : in 35 vol. — Paris, 1751-1780. — Vol. 1 — 916 p. Vol. 2 — 872 p. Vol. 3 — 905 p. Vol. 4 — 1098 p. Vol. 9 — 956 p. Vol. 10 — 927 p. Vol. 14 — 949 p.
23. [Estienne, R.] Dictionnaire François latin, contenant les motz & manières de parler François, tournez en Latin. — Paris : R. Estienne, 1539. — 527 p.
24. *Furetière, A.* Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts : in 3 vol. / par Antoine Furetière. — La Haya ; Rotterdam : A. et R. Leers, 1690. — Vol. 1 — 564 p.
25. *Gessner, C.* Bibliotheca Universalis sive catalogus omnium scriptorium locupletissimus in tribus linguis Latina, Graeca et Hebraica / Conradi Gessneri. — Tiguri [Zurich] : Apud Christophorum, 1545. — 648 p.
26. *Juigné-Brossinière, D. de.* Dictionnaire théologique et historique, poétique et cosmographique, etc. / D. De Juigné-Brossinière. — Paris : G. le Bé, J. Roger, 1644. — 1280 p.
27. *La Croix du Maine F.* Premier volume de la Bibliothèque du sieur de la Croix du Maine qui est un catalogue général de toutes sortes d'Autheurs qui ont escrit en François depuis cinq cent ans et plus, jusqu'à cejourd'huy... / F. Grudé la Croix du Maine. — Paris: A. Angelier, 1584. — 564 p.
28. *La Porte, J., de.* Dictionnaire dramatique, contenant l'Histoire des Théâtres, les Règles du genre Dramatique, les Observations des Maîtres les plus célèbres, les Reflections nouvelles sur les Spectacles, le génie et la conduite de tous les genres, avec des Notices des meilleures Pièces, le Catalogue de tous les Drames, et celui des Auteurs Dramatiques : in 3 vol. / J. De La Porte, S.-R. N. Chamfort. — Paris : Lacombe, 1776. — Vol. 1 — 527 p. Vol. 2 — 510 p. Vol. 3 — 615 p.
29. *Leris, A., de.* Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres / A. Leris. — Paris : C.A. Jombert, 1763. — 730 p.
30. *Leris, A., de.* Dictionnaire portatif des théâtres / A. Leris. — Paris : C.A. Jombert, 1754. — 557 p.

31. *Moreri, L.* Grand Dictionnaire historique, ou Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane / L. Moreri. — Lyon : I. Girin, B. Rivière, 1674. — 1205 p.
32. *Mouhy, Ch. de F.* Tablettes dramatiques contenant l'abrégé de l'histoire du théâtre françois, l'établissement des théâtres à Paris: Un dictionnaire des pièces, et l'abrégé de l'histoire des auteurs & des acteurs... / Ch. de F. Mouhy. — Paris : Jorry, 1752. — 88 p.
33. *New Theatre Words: Central Europe* / OISTAT – Amsterdam: Sttf, 1998. – 293 p.
34. *Parfaict, C.* Dictionnaire des théâtres de Paris contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents Théâtres français et sur celui de l'Académie Royale de Musique : in 7 vol. / C. Parfaict, F. Parfaict. — Paris : Lambert, 1756. — Vol. 1 — 508 p. Vol. 5 — 592 p.
35. *Parfaict, C.* Dictionnaire des théâtres de Paris : in 7 vol. / F. Parfaict, C. Parfaict. — Paris : Rozet, 1767. — Vol. 1 — 530 p. Vol. 2 — 667 p.
36. *Pavis, P.* Dictionnaire du théâtre / P. Pavis — Ed. revue et corrigée. — Paris : Armand Colin, 2006. — 447 p.
37. *Pierron, A.* Dictionnaire de la langue du théâtre / Agnès Pierron. — Paris : Dictionnaires Le Robert, 2002. — 622 p.
38. *Pougin, A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent / A. Pougin. — Paris : Firmin-Didot et Cie., 1885. — 775 p.
39. *Stephano, C.* [*Estienne, R.*] Dictionarium historicum, geographicum, poeticum : gentium, hominum, deorum. Gentilium, regionum, locorum, civitatum, aequorum, fluviorum, sinuum, portuum, promonteriorum, ac montium, antiqua recentioraque ad sacras & prophanas historias, poëtarumque fabulas intelligendas, necessaria nomina, quo decet ordina complectens / C. Stephano. — [Genève] : Apud Iacobum Crispinum, 1633. — [1042 p.]
40. *Verdier A., du.* La Bibliothèque d'Antoine du Verdier, seigneur de Vauprivas, contenant le catalogue de tous ceux qui ont escrit ou traduit en françois et autres dialects de ce royaume / A. du Verdier. — Lyon : B. Honorat, 1585. — 1233 p.

41. *Querard, J.M.* La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres en France : in 14 vol. / J. M. Querard. — Paris : Firmin-Didot frères, 1833. — Vol. 5. — 668 p.
42. *Барба, Э.* Словарь театральной антропологии: тайное искусство исполнителя / Э. Барба, Н. Саварезе / Пер. И. Н. Васюченко и др. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2010. — 318 с.
43. Драматический словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов, с обозначением имён известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены в театрах, и где, и в которое время напечатаны. — М. : Тип. Анненкова, 1787. — 166 с.
44. *Зверева, Н.А.* Словарь театральных терминов. Создание актерского образа / Н.А. Зверева, Д.Г. Ливнев. — М. : Российская акад. театрального искусства ГИТИС, 2007. — 133 с.
45. *Золотова Е.* Французско-русский словарь терминов искусства / Е. Золотова. — М. : Слово, 2003. — 240 с.
46. *Компан, Ш.* Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам / Ш. Компан / Пер. с франц. — М. : Тип. В. Огорокова, 1790. — 438 р.
47. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. — М. : Интелвак, 2001. — 799 с.
48. Мир Просвещения. Исторический словарь / Под ред. В. Ферроне и Д. Роша; Пер. с итал. Н.Ю. Плавинской под ред. С.Я. Карпа. — М.: Памятники исторической мысли, 2003. — 668 с.
49. *Ожегов, С.И.* Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. — 3-е изд., стер. — М. : АЗЪ, 1996. — 928 с.

50. *Павис, П.* Словарь театра / Пер. с фр.; Под ред. Л. Баженовой / Патрис Павис. — М.: ГИТИС, 2003. — 516 с.
51. *Перель, Э.С.* Англо-русский и русско-английский театральный словарь / Элли Перель. — М. : Филоматис, 2005. — 438 с.
52. Российский гуманитарный энциклопедический словарь : в 3 т. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС ; СПб. : Филол. фак. СПбГУ, 2002. — Т. 3. — 702 с.
53. Русско-английский и англо-русский словарь театральных терминов / Сост. И. В. Ступников. — СПб. : Изд-во Европ. Дома, 1995. — 127 с.
54. «Система» К.С. Станиславского: Словарь терминов / Сост. и ред. Н. Балатова, А. Свободин. — М. : Московский наблюдатель : Арт, 1994. — 80 с.
55. Словарь античности / Сост. Й. Ирмшер, Р. Йоне. Пер. с нем. — М.: Прогресс, 1989. — 704 с.
56. Театр. Актер. Режиссер: Краткий словарь терминов и понятий / Сост. А. Савина. — СПб. : Лань : Планета музыки, 2010. — 350 с.
57. Театральная энциклопедия : в 5 т. — М. : Сов. энциклопедия, 1961 - 1967. — Т. 1. — 1214 стлб. Т. 5 — 1136 стлб.
58. Театральные термины и понятия. Материалы к словарю : вып. 1-3. — СПб. : РИИИ, 2005-2015. Вып. 1 - 250 с. Вып. 2 - 210 с. Вып. 3 - 295 с.

2

59. *Beauchamps, P. F. G. de.* Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cens soixante-un, jusques à présent : in 3 vol. / P. F. G. de Beauchamps. — Paris : Prault, 1735. — Vol. 1 — 508 p. Vol. 2 — 544 p. Vol. 3 — 521 p.
60. *Chappuzeau, S.* Le théâtre François divisé en trois livres ou il est traité : I. de l'Usage de la comédie ; II. des Auteurs qui soutiennent le théâtre ; III. de la Conduite des comédiens / S. Chappuzeau. — Lyon : M. Mayer, 1674. — 284 p.
61. *Chappuzeau, S.* Théâtre français / Préface et notes par G. Monval / S. Chappuzeau. — Paris : J. Bonassier, 1867. — 183 p.

62. *Cizeron-Rival, F.L.* Récréations Litteraires : Ou Anecdotes Et Remarques Sur Différents Sujets / F.L. Cizeron-Rival. — Paris : Dessaint ; Lyon : J.-M. Bessiat, 1765. — 264 p.
63. *Fréron, E. C.* Lettres sur quelques écrits de ce temp : in 13 vol. / E. C. Fréron — Paris : Chez Duchesne, 1752. — Vol. 6. — 355 p.
64. *Grimaret, J.L.* La vie de M. Molière / J.L. Grimaret. — Paris: J. Le Febre, 1705. — 101 p.
65. [*Hannetaire, d'*]. Observations sur l'art du comédien, èt sur d'autres objets concernant cette profession en général. Avec quelque Extracts de différents Auteurs et des Remarques analogues au même sujet : en reponse à de jeunes acteurs et actrices / Par le Sieur D*** — [Paris] : [s. ed.], 1772. — 246 p.
66. *Loret J.* La Muze historique ou Recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps : in 5 t. / Ed. par J. Ravenel, E.V. de La Pelouse. — Nouvelle éd. — Paris: P. Jannet, 1857-1878. — T. 1 — 582 p.
67. Manuscrits inédits de la famille Favart, de Fuzelier, de Pannard et de divers auteurs du XVIII siècle / Documents inédits, recueillis et annotés par A. Marandet. — Paris : Librairie théâtrale E. Jorel, 1922. — 156 p.
68. *Ménage, G.* Origines de la langue française. / G. Ménage. — Paris: A. Courbé, 1650. — 796 p.
69. *Michaud, J.-F.* Biographie universelle ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leur crimes : in 85 vol. / J.-F. Michaud, L.-G. Michaud. — Paris : Michaud frères, 1832. — Vol. 32. — 668 p.
70. *Morand P. de.* Menzikof, tragédie / M. de Morand. — La Haye: Z. Chastalain, 1739. — 32 p.
71. *Nicot, J.* Le Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne / J. Nicot. — Paris : D. Douceur, 1606. — 964 p.

72. *Parfaict, F.* Histoire de l'ancien théâtre Italien, depuis son origine jusqu'à sa suppression en l'année 1697 / F. Parfaict, C. Parfaict. — Paris : Lambert, 1753. — 455 p.
73. *Parfaict, F.* Histoire générale du Théâtre François depuis son origine jusqu'à present : in 15 vol. / F. Parfaict, C. Parfaict. — Paris : A. Maurin; Le Mercier; Flahaut; Saillant, 1734-1749. — Vol. 1 — 486 p.
74. *Parfaict, F.* Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain : in 2 vol. / F. Parfaict, C. Parfaict. — Paris : Briasson, 1743. — Vol. 1 — 240p. — Vol. 2 — 322p.
75. *Pellisson-Fontanier, P.* Histoire de l'Académie Française : in 2 vol. / P. Pellisson-Fontanier, P. J. T. d'Olivet. — Paris: J.-B. Coignard fils, 1729. — Vol. 1 - 363, [13] p. — Vol. 2 — 386 [10] p.
76. *Procopii Caesariensis Anecdota seu Arcana Historia* / [Trad. N. Alemanni] / Procopii Caesariensis, Nicolao Alemanno. — Lyon: Sumpt. Andreae Brugiotti Bibliopolae Romani, 1623. — 475 p.
77. *Reish, G.* Margarita Philosophica / G. Reish. — Freiburg: Joanne Schottu Argen, 1503. — 618 p.
78. *Rémond de Saint-Albine, P. de.* Le Comédien / P. Rémond de Saint-Albine. — Paris : Desaint, Saillant, Vincent fils, 1749. — 317 p.
79. *Riccoboni, A.-F.* L'art du théâtre / A.-F. Riccoboni. — Paris : Simon-Giffart, 1750. — 102 p.
80. *Riccoboni, L.* Dell'arte rappresentativa / L. Riccoboni. — Londra : [s. ed.], 1728. — 60 p.
81. *Riccoboni, L.* Reflexions Historiques et Critiques sur les Differens Theatres de l'Europe avec les Pensées sur la Déclamation / L. Riccoboni. — Paris : J. Guerin, 1738. — 380 p.
82. *Riccoboni, L.* Histoire du théâtre italien : in 2 vol. / L. Riccoboni. — Paris : A. Cailleau, 1730-1731. Vol. 1 - 319 p. — Vol. 2 — 60 p.

83. *Sauval, H.* Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris : in 3 vol. / H. Sauval. — Paris : Ch. Moette, J. Chardon, 1724. — Vol. 3. — 779 p.
84. Théâtre Français ou Recueil des meilleures pièces de théâtres : in 33 vol. — Paris : Ribou, 1704-1733.
85. *Varillas, A.* Les Anecdotes de Florence ou l'Histoire secrète de la maison de Médicis / A. Varillas. — La Haye : A. Leers, 1685. — 260 p.
86. *Voltaire.* Ana, Anecdotes // Œuvres de Voltaire : in 72 vol. / Voltaire. — Paris: Werdet et Lequien fils, 1829. — Vol. 26 - 295-339 p.
87. *Вольтер.* Эстетика: Статьи, письма, предисловия и рассуждения / Сост., вступит. статья и коммент. В.Я. Бахмутского; пер. Л. Зониной, Н. Наумова, Э. Линецкой / Вольтер. — М. : Искусство, 1974. — 211 с.
88. *Дидро Д.* Собрание сочинений: в 10 т. / Под. общ. ред. И.К. Луппола / Д. Дидро. — М.;Л. : Академия, 1936. — Т. 5. Театр и драматургия. — 657 с.
89. *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика / Сост. М. Лифшиц / Дени Дидро. — М. : Худож. лит., 1980. — 659 с.
90. *Дюбо, Ж.-Б.* Критические размышления о Поэзии и Живописи / Ж.-Б. Дюбо. — М. : Искусство, 1975. — 767 с.

3

91. *Аникст, А.А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. — М. : Наука, 1967. — 454 с.
92. *Апресян, Ю.Д.* Избранные труды : в 3 т. / Ю. Д. Апресян. - 2-е издание, испр. и доп. — М.: Языки русской культуры; Восточная литература РАН, 1995. Т. 1. — 472 с.
93. *Артемьева, Т.В.* История метафизики в России XVIII века / Т.В. Артемьева. — СПб : Алетейя, 1996. — 320 с.
94. *Артемьева, Т.В.* Плоды «энциклопедического древа», или два великих проекта / Т.В. Артемьева, М.И. Микешин // Философский век: альманах. Вып. 27. Энциклопедия как форма универсального знания: от эпохи

- Просвещения к эпохе Интернета. — СПб. : Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2004. — С. 13-24.
95. *Ахманова, О.С.* Научное определение как лингвистическая и семиотическая проблема / Ахманова О.С., Тер-Мкртичан С.А. // Проблематика определений терминов в словарях разных типов. - Л. : Наука, 1976. - С. 57-63.
96. *Барахов, В.С.* Литературный портрет: (истоки, поэтика, жанр) / В. С. Барахов. — Л. : Наука, 1985. — 312 с.
97. *Барбой Ю.М.* К теории театра / Ю. Барбой. — СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. — 240 с.
98. *Беленький, И.Л.* Биография и биографика в отечественной культурно-исторической традиции / И. Л. Беленький // История через личность: историческая биография сегодня. — 2-е изд. - М. : Квадрига, 2010. — С. 37–54.
99. *Березин, Ф.М.* Общее языкознание / Ф. М. Березин, Б.Н. Головин. — М. : Просвещение, 1979. — 416 с.
100. *Березкин, В.И.* Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века / В.И. Березкин. — М. : УРСС, 1997. — 541 с.
101. *Березкин, В.И.* Искусство сценографии мирового театра: Мастера XVI-XХ вв. / В.И. Березкин. — Изд. 2-е. — М. : УРСС, 2010. — 294 с.
102. *Берков, В.П.* Двухязычная лексикография : учеб. для студентов вузов / В. П. Берков. - 2-е изд., перераб. и доп. - М. : Астрель [и др.], 2004. — 236 с.
103. *Берков, П.Н.* "Драмматический словарь" 1787 года / П.Н. Берков // Из истории русских литературных отношений XVIII-XX веков. - М.; Л.: АН СССР, 1959 — С. 52-65.
104. *Берков, П.Н.* История русской комедии XVIII в. / П. Н. Берков. — Л.: Наука, 1977. — 390 с.
105. *Биржакова, Е.Э.* Специальные словари / Е.Э. Биржакова // Русская лексикография XVIII века. — СПб. : Нестор-История, 2010. - С. 33-37.

106. *Богуславский, В.М.* Великий труд, впервые обосновавший права человека / В.М.Богуславский // *Философия в "Энциклопедии" Дидро и Даламбера.* – Отв. ред. В.М. Богуславский. – М. : Наука, 1994. С. 5-41.
107. *Богуславский, В.М.* Пьер Бейль / В.М. Богуславский. — М.: РАН. Ин-т философии, 1998. — 181 с.
108. *Бордонов, Ж.* Мольер / Пер. с фр. С.И. Великовского, Ю.А. Гинзбург / Ж. Бордонов. – М. : Искусство, 1983. — 415 с.
109. *Бояджиев, Г.Н.* Мольер: исторические пути формирования жанра высокой комедии / Г.Н.Бояджиев. – М. : Искусство, 1967. — 556 с.
110. *Валевский, А. Л.* Основания биографики / А. Л. Валевский. — Киев: Наукова думка, 1993. – 109 с.
111. *Введение в театроведение* / Сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. – 366 с.
112. *Винокур, Г. О.* Биография и культура; Русское сценическое произношение / Г.О Винокур. — М.: Русские словари, 1997. — 186 с.
113. *Винокур, Г.О.* О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии / Г.О. Винокур // *Татаринов В.А.* История отечественного терминоведения. Классики терминоведения: очерк и хрестоматия. — М. : Московский Лицей, 1994. — С. 218-284.
114. *Виппер, Ю.Б.* Ренессансные традиции и пути развития французской поэзии и драматургии начала XVII века / Ю.Б. Виппер // *Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы.* — М. : Наука, 1967. — С. 340-381.
115. *Волгин, В.П.* Развитие общественной мысли во Франции в XVIII веке / В.П. Волгин. – М. : Наука, 1977. – 376 с.
116. *Вокруг "Парадокса..."* / Под ред. А. А. Якубовского. – М. : ГИТИС, 2011. – 232 с.
117. *XVIII век : топосы и пейзажи: Сборник статей* / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – СПб.: Алетейя, 2014. – 568 с.

118. XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох : Сборник статей / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – СПб.: Алетейя, 2016. – 758 с.
119. Всеволодский-Гернгросс, В.Н. История театрального образования в России. / В.Н. Всеволодский-Гернгросс. - [СПб.] : Дирекция Имп. театров, 1913. – Т. 1. 463 с.
120. Всемирная история : в 6 т. – М. : Наука, 2013. Т. 4. Мир в XVIII веке / отв. ред. С.Я. Карп. – 787 с.
121. Гвоздев, А. А. Из истории театра и драмы / А. А. Гвоздев. – 2-е изд. – М. : URSS : Либроком, 2012. – 102 с.
122. Герд, А.С. Основы научно-технической лексикографии (Как работать над терминологическим словарём) / А.С. Герд. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 73 с.
123. Герман, М. Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса / Пер. с нем.; под. ред. И.А. Некрасовой. / М. Герман. – СПб. : Изд-во РГИСИ, 2017. – 584 с.
124. Голованова, Е.И. Введение в когнитивное терминоведение: учеб. пособие / Е.И. Голованова. — М. : ФЛИНТА : Наука, 2011. — 224 с.
125. Голубков, А.В. Anekdotia и ана: компилятивные жанры на исходе Средневековья / А.В. Голубков // Жанры и формы в письменной культуре Средневековья. — М. : ИМЛИ РАН, 2005. — С. 126-141.
126. Голубков, А.В. Анекдот как альтернативная биография во французской культуре XVII в. / А.В. Голубков // Материалы Международной научной конференции «В кругу антропологии литературы». — Белосток, 2012. — С. 229-242.
127. Гринев-Гриневиц, С.В. Введение в терминографию. Как просто и легко составить словарь : учебное пособие / С.В. Гринев-Гриневиц. – М.: URSS, 2009. – 224 с.
128. Гринев-Гриневиц, С.В. Терминоведение : учебное пособие / С.В. Гринев-Гриневиц. – М. : Академия, 2008. – 304 с.

129. *Гумбольдт, В.* Язык и философия культуры / В. Гумбольдт ; пер. с нем. ; под ред. А. В. Гулыш, Г. В. Рамишвили. – М. : Прогресс, 1985. – 451 с.
130. *Дарнтон, Р.* Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры / Р. Дарнтон; [Пер. с англ. Т. Доброницкой, С. Кулланды]. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 384 с.
131. Д. Дидро: Pro et contra. Дени Дидро в русской литературной критике, словесности, идеологической и философской рецепции: Антология / Сост. В.Д. Алташина. – СПб. : Изд-во РХГА, 2013. – 1026 с.
132. *Державин, К.Н.* Вольтер / К.Н. Державин. – М.: АН СССР, 1946. – 483 с.
133. *Дживелегов, А.К.* История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года / [Текст] / А.К. Дживелегов, Г.Н. Бояджиев. М. : ГИТИС, 2013. – 526 с.
134. *Динерштейн, Е.А.* «Драматический словарь» 1787 года и его издатель / Е.А. Динерштейн // Театральная пьеса. Создание и бытование: доклады / Рос. гос. б-ка по искусству. — М.: Российская гос. библиотека по искусству, 2008. — С. 88-96.
135. *Длугач, Т.Б.* Дени Дидро / Т.Б. Длугач. — М. : Мысль, 1986. — 190 с.
136. *Дубичинский, В.В.* Лексикография русского языка : учебное пособие / В.В. Дубичинский. - М. : ФЛИНТА : Наука, 2009. – 427 с.
137. *Дунаева, Е.А.* Великий лицедей или обманщик : Эволюция фарса в высоких комедиях Мольера / Елена Дунаева. — Изд. 2-е. —М.: Навона, 2018. — 400 с.
138. *Евдокимова, Л.В.* Французская ренессансная комедия второй половины XVI века и античная традиция / Л.В. Евдокимова // Античное наследие в культуре Возрождения. — М. : Наука, 1984. – С. 198-204
139. *Заборов, П.Р.* Россия во французской трагедии XVIII века / П.Р. Заборов // Восприятие русской культуры на Западе. Очерки. – Л.: Наука, 1975. – С. 32-50.
140. Задачи и методы изучения искусств / Отв. ред. А.Ф. Некрылова. – СПб. :

РИИИ, 2012. – 264 с.

141. *Захаржевская, Р.В.* История костюма : От античности до современности / Р.В. Захаржевская. – М. : РИПОЛ классик, 2006. – 288 с.
142. *Иванов, И.И.* Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века / Ив. Иванов. – М. : Университет. тип., 1895. – 748 с.
143. История и философия науки / Под ред. А.С. Мамзина. – СПб.: Питер, 2008. — 304 с.
144. История Франции : в 3 т. / Отв. ред. А. З. Манфред [и др.]. – М. : Наука, 1972-1973. – Т. 1 – с. Т. 2 – с.
145. *Кассирер, Э.* Философия Просвещения / Пер. с нем. В. Л. Махлин / Э. Кассирер. – М. : РОССПЭН, 2004. – 399 с.
146. *Кагарлицкий, Ю.И.* Завоевание континента : Перекрестки культурных традиций / Ю.И. Кагарлицкий. — М. : Прогресс-Традиция, 2014. — 464 с.
147. *Кагарлицкий, Ю.И.* Западноевропейский театр эпохи Просвещения в оценке русской и советской критики (1870—1930-е гг.) / Ю.И. Кагарлицкий. — М. : ГИТИС, 1976. – 195 с.
148. *Кагарлицкий, Ю.И.* Театр на века : Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции / Ю. И. Кагарлицкий. — М. : Искусство, 1987. – 348 с.
149. *Кагарлицкий, Ю.И.* Шекспир и Вольтер / Ю.И. Кагарлицкий. — М.: Наука, 1980. – 111 с.
150. *Калмановский, Е.С.* Вопросы театральной терминологии : Учеб. пособие / Е. С. Калмановский. – Л. : ЛГИТМиК, 1984. — 36 с.
151. *Карская, Т.Я.* Французский ярмарочный театр / Т.Я. Карская. — Л. ; М. : Искусство, 1948. – 232 с.
152. *Касарес, Х.* Введение в современную лексикографию / Пер. с испан. Н. Д. Арутюновой / Х. Касарес. — М: Изд-во иностр. лит., 1958. — 354 с.
153. Комеди Франсез : Сб. статей / Сост. М. Молодцова, Л. Гительман. – Л.: Искусство, 1980. – 223 с.

154. *Корндорф, А.С.* Дворцы Химеры: Иллюзионная архитектура и политические аллюзии придворной сцены / А.С. Корндорф. – М. : Прогресс-Традиция, 2011. – 624 с.
155. *Кубрякова, Е.С.* Язык и знание: На пути получения знаний о языке; Части речи с когнитивной точки зрения; Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
156. *Кун, Т.* Структура научных революций / Пер. с англ. И. Налётова / Т. Кун. – М. : АСТ, 2015. —320 с.
157. *Курганов, Е.Я.* Анекдот как жанр / Е. Курганов. – СПб. : Академический проект, 1997. — 123 с.
158. *Курганов Е.Я.* Анекдот – Символ – Миф : Этюды по теории литературы / Е. Курганов. — СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2002. —с.
159. *Лансон, Г.* История французской литературы. XVII век / Пер. с франц. З. Венгеровой / Г. Лансон. — СПб. : Ред. журн. "Образование, 1899. — 257 с.
160. *Л.А. Левбарг.* Из научного наследия : Сборник статей под ред. Л.И. Гительмана, В.И. Максимова / Лидия Аркадьевна Левбарг. — СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 1997. — 308 с.
161. *Лейчик, В.М.* Терминоведение: Предмет, методы, структура / В.М. Лейчик. – 4-е изд. – М. : Либроком, 2009. – 256 с.
162. *Лемов, А.В.* Система, структура и функционирование научного термина / А.В. Лемов. – Саранск : Мордов. Ун-т, 2000. – 199 с.
163. *Лилти, А.* Публичные фигуры: изобретение знаменитости (1750-1850) / Пер. с франц. П.С. Каштанова / А. Лилти. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2018. – 496 с.
164. *Литературные манифесты западноевропейских классицистов : Собрание текстов, вступит. статья и общ. ред. Н. П. Козловой. — М. : Изд-во МГУ, 1980. — 617 с.*
165. *Лотман, Ю.М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) /

- Ю.М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 365-376.
166. *Луппол, И.К.* Дени Дидро. Очерки жизни и мировоззрения / И.К. Луппол. – М. : Изд-во АН СССР, 1960. – 296 с.
167. *Мельников, Г.П.* Основы терминоведения / Г.П. Мельников. – 2-е изд. – М. : URSS, 2014. – 115 с.
168. *Минц, Н.В.* Театральные коллекции Франции / Н.В. Минц. – М.: Искусство, 1989. – 447 с.
169. *Максимов, В.И.* Из истории теории театра и науки о театре / В. И. Максимов. – СПб. : Чистый лист, 2014. – 178 с.
170. *Михайлов, А.Д.* Французская литература в первой половине XVIII в. / А.Д. Михайлов // История всемирной литературы: в 9 т. – М. : Наука, 1988. –Т. 5. – С. 90-95.
171. *Михайлов, А.Д.* Три века французской эпиграммы / А.Д. Михайлов // От Франсуа Вийона до Марселя Пруста : страницы истории французской литературы Нового времени (XVI-XIX века): в 3 т. — М. : Языки славянской культуры, 2009. — Т. 1. — С. 319-334.
172. *Михайлова, Е.Н.* *Studia litterarum* в научном наследии Шарля Этьена (1504?–1564) / Е.Н. Михайлова // Вестник МГПУ. Серия: «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2011. – № 1(7). – С. 44-51.
173. *Мокульский, С.С.* Изучение специфики театра / С.С. Мокульский // Наука о театре : Межвузовский сб. трудов преподавателей и аспирантов. –Л.: ЛГИТМиК, 1975. – С.44-57
174. *Мокульский, С.С.* История западноевропейского театра : в 2 ч. / С.С. Мокульский. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2011. – 720 с.
175. *Мокульский, С.С.* О театре / С.С. Мокульский. – М. : Искусство, 1963. – 544 с.
176. *Мокульский, С.С.* Мольер / С.С. Мокульский. – 2-е изд., испр. – СПб. : Планета музыки ; Лань, 2011. – 489, XXXII с.

177. *Молодцова, М.М.* Комедия дель арте : Движение во времени / Майя Молодцова. – СПб.: Изд-во РГИСИ, 2019. – 617 с.
178. [*Молодцова, М.М.*] Театр XVIII века. Эпоха Просвещения // История зарубежного театра / Под ред Л.И. Гительмана. – СПб.: Искусство-СПб., 2005. С. 203-252.
179. *Момджян, Х.Н.* Французское Просвещение XVIII века : Очерки / Х.Н. Момджян. – М. : Мысль, 1983. – 447 с.
180. *Монгредьен, Ж.* Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера / Пер. с фр. Е. В. Колодочкиной / Ж. Монгредьен. – М. : Молодая гвардия ; Палимпсест, 2008. – 306 с.
181. *Неклюдова, М.С.* Что такое «правильный» анекдот и почему он был (не) нужен Вольтеру / М.С. Неклюдова // Фольклор, постфольклор, быт, литература. – СПб. : СПбГУКИ, 2006. – С. 98-108.
182. *Некрасова, И.А.* Религиозная драма и спектакль XVI - XVII веков / И.А. Некрасова. – СПб. : Гиперион, 2013. – 364 с.
183. *Обломиевский, Д.Д.* Французский классицизм: Очерки / Д.Д. Обломиевский. – М. : Наука, 1968. – 375 с.
184. *Огурцов, А.П.* Философия науки эпохи Просвещения / А. П. Огурцов. – М. : ИФРАН, 1993. – 213 с.
185. *Ольшки, Л.* История научной литературы на новых языках : в 3 т. / Л. Ольшки. – М.; Л. : Гос. Техн.-теоретич. изд-во, 1933. – Т. 1. – с.
186. Памяти Льва Иосифовича Гительмана : Коллективная монография. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2012. – 284 с.
187. *Пахсарьян, Н.Т.* Просвещение как тип культуры / Н.Т. Пахсарьян // Культура, искусство, образование: Актуальные проблемы. Материалы научно-практической конференции. — М.: Издательство МГОПУ, 1996. — С. 3-5.

188. *Пахсарьян, Н. Т.* Эволюция понятия правдоподобия во французской литературе от Возрождения к Просвещению / Н.Т. Пахсарьян // Живелеговские чтения. – Ереван : Лингва, 2009. — Вып. 1, ч. 2. — С. 4-11.
189. *Петровская, И.Ф.* Биографика: Введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801 - 1917 годов / И.Ф. Петровская. — 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Петрополис, 2010. — 384 с.
190. *Потебня, А.А.* Мысль и язык / А.А. Потебня // Слово и миф. – М. : Правда, 1989. – 622 с.
191. *Прутков, Г.В.* Введение в мировую журналистику: От Античности до конца XVIII века / Г. В. Прутков. — М. : Аспект Пресс, 2010. — 432 с.
192. *Рассел, Б.* История западной философии / Б. Рассел. – Ростов н/Д. : Феникс, 1998. – 991 с.
193. Русский исторический анекдот от Петра I до Александра III / Сост. Е. Курганов. – СПб. : Пушкинский фонд, 2018. – 368 с.
194. *Рыкова, Н.Я.* Адриенна Лекуврер / Н.Я. Рыкова. Л. : Искусство, 1967. – 196 с.
195. *Сахновская-Панкеева, А.В.* «Итальянский театр» Эваристо Герарди // Итальянский театр Герарди : Избранное : в 2 т. / А.В. Сахновская-Панкеева – СПб. : Балтийские сезоны, 2007. – Т. 1. – С. 5-139.
196. *Скир, А.Я.* Предмет искусства в эстетике Д. Дидро / А.Я. Скир. – Минск : Наука и техника, 1979. – 160 с.
197. *Суперанская, А.В.* Общая терминология: Вопросы теории / А.В. Суперанская, Н.В. Подольская, Н.В. Васильева. – 6-е изд. – М. : URSS ; ЛИБРОКОМ, 2012. – 243 с.
198. *Татаринов, В.А.* Теория терминоведения : в 3 т. / В. А. Татаринов. – М. : Московский Лицей, 1996. – Т. 1. Теория термина: история и современное состояние – 312 с.

199. Французский театр // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С.С. Мокульского : в 2 т. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Искусство, 1953.— Т. 1. С. 571-764.
200. Французский театр // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С.С. Мокульского : в 2 т. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Искусство, 1955.— Т. 2. Театр эпохи Просвещения (XVIII век). — С. 171-522.
201. *Шайкевич, А.Я.* Проблемы терминологической лексикографии. Обзорная информация. Вып. 8. / *А. Я. Шайкевич.* — М.: Всероссийский центр переводов, 1983. — 71 с.
202. *Шартье, Р.* Письменная культура и общество / Пер. с фр. и послесл. И.К. Стаф / *Р. Шартье.* — М.: Новое издательство, 2006. — 272 с.
203. *Шоню, П.* Цивилизация Просвещения / Пер. с франц. / П. Шоню. — Екатеринбург; М. : У-Фактория ; АСТ, 2008. — 688 с.
204. *Щерба, Л.В.* Опыт общей теории лексикографии // *Щерба Л.В.* Языковая система и речевая деятельность / Л.В. Щерба. — М. : Наука, 1974. — С. 265-304.
205. *Хамаза, Е.И.* Время в зеркале жанра: французская драматургия XVI – первой трети XVII века / Е.И. Хамаза. — М. : Государственный институт искусствознания, 2012. – 200 с.
206. *Эко, У.* От древа к лабиринту / У. Эко. – М.: Академический проект, 2016. – 559 с.
207. Эстетика Дидро и современность: Сборник статей / Отв. ред. В.П. Шестаков. - М. : Изобразительное искусство, 1989. – 334 с.
208. *Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières / Sous la dir. de F. Lecercle, S. Marchand, Z. Schweitzer.* – Paris : PUPS, 2012. – 331 p.

209. *Chappey, J.-L.* Ordres et désordres biographiques: Dictionnaires, listes de noms, réputation, des Lumières à Wikipedia / J.- L. Chappey. – Seyssel : Champ Vallon, 2013. – 400 p.
210. *Didier, B.* Alphabet et raison. Le paradoxe des dictionnaires au XVIII siècle / B. Didier. – Paris: P.U.F., 1996. – 283 p.
211. *Dupront, A.* Qu'est-ce que Les Lumieres? / A. Dupront. – Paris : Gallimard, 1996. – 437 p.
212. *Hatin, E.* Histoire politique et littéraire de la presse en France avec une introduction historique sur les origines: In 8 vol. / E. Hatin. – Paris : Poulet-Valassis et de Broise, 1859-1861. – Vol. – p.
213. *Larthomas, P.* Le langage dramatique: sa nature, ces procédés / P. Larthomas. – Paris : P.U.F., 2012. – 478 p.
214. *Larthomas, P.* Le théâtre en France du XVIIIe siècle / P. Larthomas. – Paris: P.U.F., 1980. – 128 p.
215. *Loriga, S.* Le petit X: de la biographie à l'histoire / S. Loriga. – Paris : Éditions du Seuil, 2010. – 284 p.
216. *Picht, H.* Terminology: an introduction / H. Picht, J. Draskau. – Guildford : The University of Surrey, 1985. – 265 p.
217. *Quemada, B.* Les dictionnaires du français moderne 1539-1863: Etude sur l'histoire, types et leurs méthodes / B. Quemada. – Paris : Didier, 1968. – 683 p.
218. *Renouard, A.A.* Annales de l' imprimerie des Estienne ou histoire de la famille des Estienne et de ses éditions / A.A. Renouard. – 2-e éd. – Paris : J. Renouard et Cie, 1843. – 585 p.
219. *Rey, A.* Essays on Terminology / A. Rey. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1995. – 223 p.
220. *Rey-Debove, J.* Etude linguistique et semiotique des Dictionnaires Français contemporains / J. Rey-Debove. – Hague : Mouton, 1971. – 329 p.
221. *Roche, D.* La France des Lumières / D. Roche. – Paris : Fayard, 1993. – 651 p.

222. *Rougemont, M. de. La vie théâtrale au XVIII siècle / M. de Rougemont. – Paris : Champion, 2001. – 537 p.*
223. *Trott, D. Théâtre du XVIII siècle. Jeux, écritures, regards / D. Trott. – Montpellier : Espaces 34, 2000. – 304 p.*
224. *Viala, A. Le théâtre en France / A. Viala. – Paris: P.U.F., 2009. – 496 p.*
225. *Yeo, R. Encyclopaedic visions : Scientific Dictionaries and Enlightenment culture / R. Yeo. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2001. – 336 p.*

4

226. *Аверинцев, С.С. Два рождения европейского рационализма / С.С. Аверинцев // Вопросы философии. 1989. – № 3. – С. 3-13.*
227. *Докторов, Б.З. И.Ф. Петровская: «Эпоха – не исторический фон, а партнер человека в драме его жизни» / Б.З. Докторов // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. 2008. – № 4. – С. 39-42.*
228. *Лейчик, В.М. О языковом субстрате термина / В.М. Лейчик // Вопросы языкознания. — 1986. — № 5. — С. 87-97.*
229. *Миньяр-Белоручева, А.П. К истории возникновения и развития искусствоведческих терминов / А.П. Миньяр-Белоручева, Н.А. Овчинникова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – 2011. – № 22. – С. 58–62.*
230. *Неклюдова, М.С. Спор о чувствительном комедианте, или четыре источника "Парадокса" / М. Неклюдова // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 136. – С. 174-192.*
231. *Некрасова, И.А. Жан Лоре – обозреватель театральной жизни Парижа середины XVII столетия / И.А. Некрасова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2017. – № 3. – С. 111-136.*
232. *Некрасова, И.А. Французская католическая драма и театр в XVII веке / И.А. Некрасова // Театрон. – 2008. – № 1. – С. 54-65.*

233. Некрасова, И.А. Сценическая практика парижского Братства Страстей Господних в первой половине XVI столетия / И.А. Некрасова // Вестник СПбГУ. – Сер. 15. – 2013. Вып. 2. – С. 71-84.
234. Некрасова, И.А. Споры о природе театра в эпоху становления профессиональной сцены в странах Западной Европы / И.А. Некрасова // Театр в движении эпох : Коллективная монография. – М. : ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. – С. 7-15.
235. Некрасова, И.А. Первый выход Гамлета на французскую сцену: Ж.-Ф. Дюсис – Ф.Р. Моле. 1769 г. / И.А. Некрасова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2019. – № 1. (Т. 9) – С. 79-92.
236. Некрасова, И.А. «Каменный пир» и «Дон Жуан»: из истории мольеровского театра / И.А. Некрасова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2019. – № 1. – С. 9-24.
237. Панов А.А. Неизвестные известные де Сен-Ламбер и де Броссар / А.А. Панов, И.В. Розанов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15. Искусствоведение. – 2012. – Вып. 1. – С. 28-45.
238. Попов, Ю. В. Теофраст Ренодо – основатель французской журналистики / Ю.В. Попов // Вестник МГУ. Сер. 10. Журналистика. – 1978. – № 4. – С. 37-52.
239. Попов, М.Х. К вопросу качества систематизированной технической терминологии / М. Х. Попов, А. Ф. Ширялкин // Вестник УлГТУ. – 2014. – № 3 (67). – С. 69-70.
240. Хижняк, С.П. Терминология искусствоведения как особый тип терминосистем / С. П. Хижняк // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2014. – № 3 (31). – С. 144–150.
241. Corvin, M. Problématique d'un dictionnaire de théâtre / M. Corvin // L'Annuaire théâtral. – 1999. – № 26. – P. 152–161.

242. *Marchand, S.* Voltaire et son théâtre au miroir des anecdotes dramatiques // *S. Marchand // Œuvres et critiques*, XXXIII. – 2008. – № 2. – P. 47-60.
243. *Haiman, J.* Dictionaries and Encyclopedias / *J. Haiman // Lingua : International Review of General Linguistics* 50. – 1980. – № 4. – P. 329–357.
244. *L'Avant-coureur*, feuille hebdomadaire. – Paris: J. Panckoucke, 1763. — № 38. — P. 603-604.
245. *Le Journal des sçavans*. — 1665. — 23 mars. — P. 142-143.
246. *Mercure Galant*, contenant plusieurs histoires veritables. —1672. —№ I. // *Mercure Galant 1672-1674*. — Genève ; Paris : Slatkine, 1982. — P. 523.
247. *Зуева, П.А.* Русский театр XVIII века в театральной терминологии : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. / П.А. Зуева. – М., 2016. – 235 с.
248. *Иванова, Л.В.* Лексика театрального искусства: структурно-семантический и лексикографический аспекты : Автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 10.02.01 / Л.В. Иванова. – Орел, 2008. – 22 с.
249. *Кимягарова, Р.С.* Из истории театральной терминологии конца XVII-XVIII вв. : Автореф. дис. канд. филолог. наук. / Р.С. Кимягарова. – М., 1970. – 20 с.
250. Краткий словарь французской театральной лексики: Учебно-методическое пособие для студентов и аспирантов / Сост. Г.А. Кургаева, Т.И. Кузовчикова. – СПб., 2010. – 30 с.
251. *Сахновская-Панкеева, А.В.* Французский ярмарочный театр первой половины XVIII века: Ален-Рене Лесаж, Алексис Пирон, Шарль-Франсуа Панар: Дис... канд. искусствоведения : 17.00.01. / А.В. Сахновская-Панкеева. СПб., 1999. – 288 с.
252. *Хализева, М.В.* Русские театральные справочные издания и их составители: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / М.В. Хализева. – М., 2001. – 25 с.

5.

253. Тараканова, Н.И. Теофраст Ренодо и его «La Gazette» [Электронный ресурс] / Н.И. Тараканова. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2869>
254. Bianco, J.-F. Diderot a-t-il inventé le Web? [Электронный ресурс] / J.-F. Bianco // Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie. L'encyclopédie en ses nouveaux atours électroniques: vices et vertus du virtuel. – 2002, avril. – № 31-32. – P. 17-25. – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/rde/13>
255. Dictionnaire des journalistes (1600-1789) [Электронный ресурс] / – Режим доступа: <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/>
256. Dictionnaire des journaux (1600-1789) [Электронный ресурс] / – Режим доступа: <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/>
257. Rizzoni, N. Propos du *Dictionnaire dramatique* et de sa publication sous forme d'hypertexte [Электронный ресурс] / N. Rizzoni. - *Dictionnaire dramatique* de J. e La Porte, S.-R. N. Chamfort (1776) – режим доступа: <https://cesar.humanum.fr/cesar2/books/laporte/preface.php>
258. Rosselini, M. La Bibliothèque française de Charles Sorel : integration ou liquidation de la bibliothèque humaniste ? [Электронный ресурс] // M. Rosselini. – *Littératures classiques* 2008/2. – № 66. – P. 93-113. – Режим доступа: URL: <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2008-2-page-93.htm>
259. Wagner, J. L'Avant-coureur 3 (1760-1773) [Электронный ресурс] / J. Wagner. –Dictionnaire des journaux (1600-1789) / Sous la dir. de J. Sgard. – Édition électronique revue, corrigée et augmentée. – Режим доступа: <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0129-lavant-coureur-3>
260. Coudreuse, A. La critique par alphabet: le Dictionnaire dramatique de Chamfort et La Porte. [Электронный ресурс] / A. Coudreuse. – Malcom Cook. Critique, Critiques au 18e siècle. – 2004. – Exeter : Peter Lang, 2006. – P. 209-

222. – Режим доступа: URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655177/document>
261. Centre national de ressources textuelles et lexicales [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <http://www.cnrtl.fr/>
262. The ARTFL Project [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <http://artfl-project.uchicago.edu/>
263. Gallica [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop#chap_1
264. Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <https://cesar.humanum.fr/cesar2/>
265. *Chaouche, S.* Interview de Dr Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva [Электронный ресурс] / S. Chaouche. – The Frenchmag. Performance and drama. – 2010, February 24th. – Режим доступа: URL: https://www.thefrenchmag.com/Interview-de-Dr-Anastasia-Sakhnovskaia-Pankeeva_a221.html
266. Edition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie [Электронный ресурс] – Режим доступа: URL: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/>
267. Naissance de la critique dramatique [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?supportCode=10>