

Л. А. СОФРОНОВА

**ТЕАТР В ТЕАТРЕ:
РУССКАЯ И ПОЛЬСКАЯ СЦЕНА В XVIII ВЕКЕ**

Театр! Театр!
Моя отрада! Чем я не жертвовал тебе?
(книгопродавец А П, 1829 г.)

Самоосознание искусства фиксируется в различных формах, например в руководствах по поэтике, или в аналитических трудах, посвященных основным парадигмам «невысказанной» теории искусства. Существует еще один способ выражения этого самоосознания — неукоснительное следование заданным образцам. Не выраженные явно, но незримо передающиеся из текста в текст на протяжении длительного времени элементы самоосознания искусства постепенно складываются в единое целое и переходят в разряд присутствующих в культуре, хотя и не зафиксированных в тексте. Так создаются предписания и запреты. Существует, предположительно, еще один способ самоописания искусства, видимо занимающий срединное положение между названными двумя. Это вписывание текста в текст или отражение искусства в искусстве, особенно значимым является отражение-соотношение однородных видов искусства. Отражая, искусство создает и прочитывает свой образ, свидетельством чему выступают стихи о стихах, романы о романах и т. д.

В театре также используется этот прием, когда в спектакль вырастает еще один спектакль (или только отдельные его элементы), когда в нем разыгрываются пьесы-вставки, не обязательно интермедийного плана.

Сцена может разрастаться до размеров зрительного зала, когда персонажи вступают в действие, нарушая границу-рампу. Театральные герои, превращаясь в зрителей, выключаются из действия и наблюдают за тем, что происходит в пьесе-вставке, порой

вмешиваясь в ее сюжет Роли актеров при этом удваиваются Знаком театра в театре бывает появление на сцене актера или драматурга В театре используется архаичный мотив переодевания — он дает возможность не только продемонстрировать исполнителям актерскую технику, но также способствует ответственности сюжета, отдельные эпизоды пьесы при этом удваивают свою условность

Театр в театре отвлекает зрителей от движения основного сюжета, как бы останавливает действие или замедляет его, т е видоизменяет художественное время

Итак, театр отражает сам себя и делает это наиболее наглядно среди других видов искусства Во всех своих разновидностях этот прием важен как несущий идею повторения, отражения искусства в искусстве Отражение берет на себя множество эстетических задач, в нем сходятся сложно переплетенные между собой философские идеи Предлагая зрителям увидеть на сцене театр, включенный в пьесу, искусство сцены познает суть своих ведущих категорий зрелищности, театральности и игры Таким приемом театр проверяет сам себя, утверждает свою особость Это происходит всегда, даже тогда, когда на первый взгляд театр в театре — всего лишь много раз обыгранный традиционный прием Этот прием, перерастая сам себя, участвует в сложении образа театра своей эпохи, становится отражением театра вообще

Продолжая тему, в свое время заданную и блестяще разработанную П Н Берковым,¹ рассмотрим, как складывался этот образ в театре XVIII века в Польше и в России Театр тогда не копировал, но моделировал действительность, преподнося уроки добродетели и осуждая пороки, выставляя напоказ плоды достойного воспитания и результаты пренебрежения им В осуждении пороков можно уловить гораздо больше примет действительности, чем в резонерских речах, хотя и они содержат немало реалий, создающих фон, на котором разворачивается сюжет В этом фоне значительное место занимает театр

Дидактическая функция театра постоянно оказывалась в центре внимания персонажей Например, герой комедии В И Лукина «Шепетильник», действие которой происходит «в вольном маскараде», говорит следующие знаменательные слова «Несколько раз ты видел комедии и меня обрадовал, что они тебе в противность мнения других людей, которые зрелища пуше порчею, нежели поправлением нравов, почитают, показались в истинном их виде»²

¹ Берков П Н Русско-польские культурные связи в XVIII веке М, 1958

² Шепетильник // Российский феатр, или Полное собрание всех российских театральных сочинений М, 1790 Ч XXXV С 275–276

Речь шла о назначении театра и в предисловиях к пьесам, как в комедии Ф Богомольца «Фигляцкий, политик современной моды»³

На сцену выводили зрителей, делившихся своими впечатлениями о спектаклях. Особенно часто тех, для кого театр — это «игрище, гулябще и разврат» (М И Попов) В «Щепетильнике» некий Самохвалов, не желая прослыть «ненавистником», обещает ходить в комедию в особых очках и в них «смотреть на театр, отнюдь не слушая, что актеры болтать станут»⁴ Драматурги представляли вертопрахов и щеголих, которые не любили театр за то, что в зале из-за плохого освещения невозможно показать модные туалеты (А К Чарторыский «Кофе») ⁵ Авторы пьес высмеивали тех, кто просаживал состояния на устройство театров, мучил крестьян не только в поле, но и на сцене. Особой мишенью были новоиспеченные зрители, предпочитавшие «конские рыскания» и «гоняние голубей». Зрители, обсуждающие театральные новинки, также поднимаются на сцену. В пьесе польского драматурга Я Дроздовского они вспоминают комедии ведущего польского комедиографа Ф Заблоцкого, в «Неудачном сговоре» А Майкова предметом обсуждения становится «Обращенный мизантроп» А. Д. Копиева.

Не только зритель, но и драматург становится театральным персонажем. Зрители легко узнавали прообразы этих персонажей, например А П Сумарокова и Я Б Княжнина. Событиям из их жизни посвящали пьесы И А Крылов («Сочинитель в прихожей»), «Проказники») и Н П Николев («Самолюбивый стихотворец»). Обобщенный образ драматурга Маскина вывел Н Ф Эмин в комедии «Смешное с полезным, или День рождения стихотворца». Маскин простодушно рассказывал, как угодить публике и как с помощью клакеров можно добиться успеха. Для последнего нужны родственники и приятели, у которых «на руках кожа толстая, силы и голосу довольно». В пьесе Ф Богомольца «Комедиограф» драматург Правдомувский предается горестным размышлениям о капризах публики, рассуждает о театральном жанре, о проблемах приспособления для польской сцены французских образцов, цитируя известные статьи о театре⁶.

Знаменательно, что рядом с драматургом выступает актер. Он наделен отрицательными свойствами, не разделяет устремлений Правдомувского и стремится только угодить публике. Не только

³ *Bobomolec F Figlacki, polityk terazniejszej mody // Komedia Warszawa, 1960 T 1 S 75*

⁴ Щепетильник С 341

⁵ *Czartoryski A K Kawa // Czartoryski A. K Komedia Warszawa, 1955 S 331*

⁶ *Bobomolec F Autor komedii // Bohomolec J Komedia T 2 S 422*

польский, но и русский драматург (М. Попов) вывел на сцену актера («Придворный комедиант»). Так основные действующие лица театра: актер — зритель — автор становились драматическими персонажами.

Словом и действием на сцене создавались конкретные очертания театра, а также театральная жизнь в ее реальных измерениях. Со сцены говорили о том, как люди того времени становились актерами — одна из героинь убегает в другой город, чтобы играть на тамошнем вольном театре. Обсуждались цены на билеты. Мы узнаем о них из предположений одного потенциального зрителя из польской комедии нравов о том, что платить за право посмотреть представление можно и натурой — пшеницей.

Театр иногда как бы готовится стать особым художественным пространством. Действие в него пока не переносится, но персонажи постоянно сообщают о своих намерениях посетить театр и отправляются туда по окончании своих монологов, как Змеяд у М. М. Хераскова («Ненавистник»), или Свистацкий в комедии А. К. Чарторыского «Пышноскомпский», или дамы из польской комедии нравов, которые назначают в театре свидания, едят мороженое и демонстрируют свои наряды. В комедии Ф. Заблоцкого «Ухаживания повесы» («Fircyk w zalotach») ⁷ Повеса даже собирается устроить представление, требует собрать певцов для постановки оперы. Он знает, что в поместье, где он гостит, есть в зале театр, потому его затея удастся.

Тенденция перенести театр на сцену реализуется полностью, как в «Комедии о графе Фарсоне». ⁸ Два явления этой пьесы происходят в театре. Кролевна бывает в театре часто, ибо того требует придворный этикет. Граф Фарсон старается попасть в театр, ибо Кролевна «изволит часто в комеди пребывать». ⁹ Он посылает слугу к комедмастеру, чтобы тот «уготовил место скоро за сто или за пятьдесят червонных. И прибрал бы к нам игор весьма склонных». ¹⁰ Комедмастер место предоставляет, предлагает посмотреть комедию, и Фарсон отправляется в театр. Театр описан персонажами как место, где веселятся, куда ездят «гуляти, и тамо в забавах всю печаль провождати». ¹¹ В театре, как гласит ремарка шес-

⁷ *Zabłocki F. Fircyk w zalotach // Dzieła Franciszka Zabłockiego. Warszawa, 1877. Т. 1. S. 138.*

⁸ *Комедия о графе Фарсоне // Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975. С. 357–411 (Ранняя русская драматургия. XVII — первая половина XVIII в.).*

⁹ Там же. С. 365.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 369.

того явления, играют на «музыках», представляют интермедии и танцуют. Во время танцев знакомятся Кролевна и граф Фарсон. В театральном зале сидят по чину: Кролевна — с сенаторами, обедневший Фарсон — с «купецкими детьми».

Театр не только дань культуре нового времени. Естественно, он стоит рядом с дуэлями, «шпажным блистанием», банкетамы в честь дней рождения, которые заменяют именины. Но, кроме того, театральные эпизоды имеют важную сюжетообразующую функцию. Ставший в пьесе особым пространством, он обособляет любовную линию. Кролевна и Фарсон встречаются в театре: Фарсон отдает ей комплимент, берет за руку, и они начинают танцевать — так описывается их встреча в распространенной ремарке Кролевны, следуя этикету, приходит к Фарсону на свидание в маске «под мушкаротом». Очевидно, драматург ввел в сценический ряд этот обычай для завязывания интриги, но, кроме того, «мушкарот» Кролевны — это и знак театральности, и перенесение в вещный ряд иллюзии любви. Как только любовники ссорятся, пространство тотчас же изменяется, действие переносится во дворец и на место казни. Театр исчезает со сцены, как и иллюзия любви.

Знаменательно, что тему иллюзорности театра использовали и польские декораторы, театральные художники. Я. Б. Плерш, расписывавший королевский театр в Лазенках, на одной из фресок поместил зрителей в театральной ложе. Присоединившись к зрителям подлинным, они каждый вечер — и до сих пор — с живым интересом смотрят на сцену, не забывая о театральной игре на отведенной им художником сценической площадке. Зрительный ряд здесь удваивает, но не сцену, а зрительный зал.

Образ театра на сцене поддерживается многочисленными трансформациями тезиса «мир — театр». эпизоды с переодеванием и маскарадами, как в пьесе А. И. Клушина «Смех и горе». Они были столь распространены, что пародировались. Маскин в уже упоминавшейся комедии Н. Ф. Эмина рассказывает, как он применяет его: старуха в маскараде, вместо того чтобы плясать с внучкой, пляшет «с седым профессором моральной философии», которого нарядили в маскарадное платье внучки. Иногда сюжет разворачивается в сюжете. В комедии Ф. Заблоцкого «Примиренные супруги»¹² персонажи решают разыграть комедию *en société*, пишут для всех роли и раздают черновики ролей. Эти роли учат, ими недовольны, от них отказываются, все готовится к представлению, которое совпадает по времени с костюмированным балом, на котором появляются переодетые и в масках персонажи.

¹² *Zabłocki F. Małżonkowie pojednani, czyli przesąd modny // Dzieła F. Zabłockiego Warszawa, 1877 T 2 S 168–254*

Мир как театр предстает в пьесах Ф Заблоцкого В пьесе «Суеверный» («Zabobonnik») разыгрывают главного персонажа, Ансельма Его слуга Филютович вместе с сыном Дамоном и служанкой сочиняют настоящий сценарий («Myszę dać komedią któга nas dowoli Zabaw»),¹³ по которому должна развернуться игра с суеверным Ансельмом Организатор сюжета в сюжете сам притворяется постоянно то пьяным, то испуганным, то огорченным Ремарки — «делая вид» — всегда сопровождают его выходы на сцену Почти каждый персонаж принимает роль и выступает как бы в двух пластах комедии Невестка Ансельма появляется в роли колдуньи-предсказательницы, Франтович — в роли юриста, а также доктора Они, пугая Суеверного скорой смертью, играя оппозицией «жизнь/смерть», добиваются своего, и комедия заканчивается всеобщим согласием Так тема театра удваивается

Время от времени персонажи нарушают иллюзию, созданную ими, стараются выйти из роли, нарушая правила игры в игре Они постоянно объявляют себя актерами, или возводят в ранг актера других персонажей

В театре XVIII века создавался и целостный образ театра на сцене Перед тем как представить такой образ на русской сцене, обратимся к великому образцу театра в театре — к пьесе-мышеловке в «Гамлете» Для нашего анализа она важна как эталон приема отражения

Шекспир не раз изображал театр в театре — не только в «Гамлете», но и в «Сне в летнюю ночь», в «Бесплодных усилиях любви», в «Укрощении строптивой» Но, видимо, именно в «Гамлете» сконцентрировалось и раскрылось значение театра как вида искусства — в эпизоде отражения театра в театре Драматург последовательно прослеживает этапы создания спектакля — от приезда бродячих актеров и репетиций, которые ведет с ними Гамлет, до придворного представления Гамлет не только ставит спектакль, но пишет небольшой монолог в двенадцать или шестнадцать строк, во время представления выступает как шут и как хор¹⁴ Во вставной пьесе играют персонажи, не участвующие в действии Основные и второстепенные персонажи становятся зрителями, чьей реакции отведено значительное место (Гамлет «Я слышал, что иногда преступники в театре бывали под воздействием игры так глубоко потрясены, что тут же свои провозглашали злодеянья») ¹⁵ Представление особо не занимает зрителей, они сле-

¹³ *Zabłocki F Zabobonnik // Ibid T 1 S 45*

¹⁴ *Пинский Л Шекспир М, 1971 С 569*

¹⁵ *Шекспир У Гамлет, принц датский // Шекспир У Полн собр соч В 8 т М, 1960 Т 6 С 66–67*

дят за реакцией друг друга. Вставная пьеса оказывается средством разоблачения короля, важным стимулом для развития трагедии.

Для Шекспира мир был театром, а театр — миром, самой жизнью (ср. «Жизнь — это только тень, комедиант, паясничавший полчаса на сцене, и тут же позабытый») ¹⁶ Пьеса в пьесе усиливает звучание тезиса о театральности мира и условности театра. Она будто отвечает словам Гамлета о лицедействе, «чья цель как прежде, так и теперь была и есть — держать зеркало как бы перед природой» ¹⁷ Пьеса-мышеловка — зеркало, отражающее и природу, и театр вообще, являясь «*imago theatri*». Происходит удвоение принципа отражения. Зеркало, каким является основная пьеса, оказалось перед другим зеркалом, второе зеркало по отношению к первому поставлено под некоторым углом. «Большая» и «малая» сцены ¹⁸ не совпадают, а «малая сцена» на какое-то время становится вместительнее большой, ибо она моделирует театр вообще. Благодаря этому строению и чрезвычайной семантической насыщенности пьеса-мышеловка превращается в театральную эмблему. Зрители, взглядываясь в двойное отражение, не только раскрывают значение «Гамлета» и обнаруживают скрытый механизм сюжета. Одновременно они приближаются к сути великих идей о театральности иллюзии и мире-театре, которые у Шекспира слиты с подробностями театральности бытия. Очевидно, не всегда прием отражения театра в театре столь многогранен, насыщен таким количеством значений, но какие-то из них непременно вытягиваются на поверхность и создают особую, «двойную», жизнь театра.

Так происходит в «Смешном сборище, или Мещанской комедии» Я. И. Благодарова ¹⁹. П. Н. Берков обратил внимание на то, что здесь «высмеиваются почти все современные для эпохи жанры „слезные драмы“, нравоописательные и развлекательные комедии и трагедии из „восточной жизни“» ²⁰. Действительно, в этой пьесе налицо элементы пародии. Пародийны названия пьес «Опустошенная Ока», «Сожжение скотного двора сельского попа», монологи персонажей «Что слышу я < > Трепещу! фурии! ад! небо! боги! Нещастие! рок! судьба!» ²¹. Пародиен характер игры

¹⁶ Шекспир У. Макбет // Там же Т. 7 С. 93–94

¹⁷ Шекспир У. Гамлет, принц датский С. 75

¹⁸ Пинский Л. Шекспир С. 567

¹⁹ Благодаров Я. И. Смешное сборище, или Мещанская комедия // Российский феатр, или Полное собрание всех российских театральныи сочинений СПб., 1790 Ч. XXXVI С. 146–289

²⁰ Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977 С. 270

²¹ Смешное сборище, или Мещанская комедия С. 262

персонажей. Когда один герой умирает, другой поднимает и опускает ему ноги, «подобно тому как учат собак представляться мертвыми», как гласит ремарка одной из вставных пьес трагедии. П. Н. Берков также заметил, что пьеса свидетельствует о распространении театра в мещанско-купеческой среде.

Но не менее важным представляется то, что в «Смешном сборище» неожиданно сплетаются решительно все театральные идеи того времени. О театре говорят со сцены постоянно. В том числе и те, кто не любит театр и предлагает ходить по воскресеньям в церковь, а не на комедии дьявольские, которые только молоденьких девушек портят. О целях искусства, цитируя Горация, говорят со сцены комические персонажи.

В «Смешном сборище» выходит на сцену весь театральный мир — драматурги, актеры и актрисы, которые в пьесе называются «кумидьянтами» и «игрунами»; музыканты (некто Бемолин и «два слепые, для оркестра», которые появляются на сцене с гудками), декораторы, суфлеры (один из актеров, Прыгалов, «сохлирует» все пьесы, которые ставятся в домашнем театре) и, конечно, зрители.

Среди театралов — люди благородные и простые служанки, как Притираха, которая причисляет себя к актрисам. Театр для нее все; она даже не идет служить в другой дом, где больше платят, но зато нет театра. Одни зрители страстно любят театр и не знают ничего веселее комедии, другие «оплудируют руками и ногами», как купцы, специально приехавшие в Москву на представление из Коломны. Они невпопад хохочут и хлопают в ладоши, когда на сцене погибают персонажи доморощенной трагедии.

Уже список действующих лиц задает идею театральности, пронизывающую всю пьесу: персонажи предстают сразу в нескольких ролях (ср.: Бемолин — Сухоедов, Чернилин — Голодин, Петухов — Простосерд). Все они — актеры-любители, каждый из них уверен, что имеет «дарование к комедии». Они называют себя не иначе как «изрядными комедиантами». Все они признаются в искренней любви к театру, которая их объединяет: «Я комедиант, и ты комедиант, так надо друг другу помогать».²² Для всех нет ничего страшнее, чем потерять роль. Если устроитель театра, Петухов, хочет наказать актеров, то обещает, что они не получат «ни кончика рыла» из новой пьесы. Персонажи-актеры тянут жребий — кому играть, спорят и даже дерутся между собой за роли; то и дело между ними вспыхивают драки за право выступить на сцене. Происходит путаница в выборе амплуа. Престарелая Кружалова старается играть невест, а свою юную племянницу заставляет изображать матерей.

²² Смешное сборище, или Мещанская комедия. С. 162.

Тема актерской жизни — одна из сквозных тем русского театра уже явственно слышна в этой комедии. Уже здесь появляется тема высокой любви к театру, благородства нищего актерского братства (один из актеров-любителей, Чернилин, из-за своей неумейной любви к театру отставлен от места в Вологде, но Петухов готов его приютить) и, конечно, тема буфета и его роли в жизни актера

Петухов, хозяин дома, просто «одурен комедией», как, впрочем, и многие, которые пробуют свои силы в сочинении комедий и трагедий. Петухов уже просадил на театр свое состояние, но все равно мечтает перещегоолять французов. Он постоянно пишет драмы и трагедии, не ожидая вдохновения, а веля затопить и закрыть печи и окна. В угарном чаду он «сделался как бешеный. философический ум, восхищение и угар объяли меня вдруг», говорит он, объясняя, откуда берется вдохновение. Петухов не только драматург, но и «человек театра». Он мечтает о театре в Коломне, а не только в Москве, приглашает оттуда зрителей. Они согласны с ним, что театр нужен, но боятся, что река Коломенка узковата. Петухов, не теряясь, предлагает им открыть театр на плотках.

Очевидно, представленному на сцене театру отведен особый сегмент пространства, и как художник им занимается Стихомалярин. Он — и это представлено на сцене — подкрашивает «столбы на киятре», при этом энергично вмешиваясь в репетиции. Он же «приготавливает краски на рожу госпожи Кружаловой»,²³ т е выступает гримером, зарисовывает драки актеров. Стихомалярин постоянно носит горшки с красками и кисти, а также бутылки и рюмочки.

В ремарках к первым двум действиям сказано «действие в Москве в доме Петухова», «действие там, где хотят»; к третьему же — «действие в верхней Азии». Для устройства сцены на глазах у зрителей ставят стулья — они изображают кулисы. Как явствует из ремарок, вешался и занавес, из-за которого Петухов наблюдал за происходившим в зале и, «высуня голову в дыру занавеса», кричал. Во втором действии «Смешного сборища» на сцене, как явствует из ремарок, делался *маленький театр* «от коего до самых плошек по обеим сторонам поставлены по четверо кресел»²⁴

Театр в театре в «Смешном сборище» — это серия картинок закулисной жизни. Они усиливают тему театральности. В первом действии происходит читка комедии, персонажи-актеры «протверживают» пьесу, во втором «делают пробу комедии», т е идет ре-

²³ Смешное сборище, или Мешанская комедия. С. 169

²⁴ Там же. С. 206

петиция, в третьем разыгрывается трагедия «Наперсник мнимомертвый». Персонажи, превратившиеся в актеров, уже «убранные» к вечернему выступлению, играют подготовку к спектаклю, отвлекаясь на ссоры, драки и пьянку, пугая роли и музыку. Ни читка, ни репетиция, ни сам спектакль не доходят до конца. Они прерываются обедом («Кушанье поставили, судари»),²⁵ полдником — («надо пополдничать»), т. е. принять по рюмочке, а можно и по две). Комедия не состоится, потому что актеры разбежались, потому что приехали гости, а также потому, что центр внимания со сцены перенесся в зрительный зал.

Так жизнь и театр смешиваются. Становится трудно различить, где большая и где малая сцены, где театр и где жизнь, важным знаком чего служит перемещение в третьем действии зрителей в «маленький театр» Есть и другие этому примеры. Кружалова мгновенно со сцены перемещается в жизнь, собираясь выйти замуж. Исполняя роль княжны, охваченная ревностью, она покидает сцену, делая знаки, которые часть публики принимает за элементы сценического поведения. Изображая плута-полковника, Голодин-Чернилин перебранивается прямо со сцены с суфлером Прыгаловым. Бемолин, исполняющий, по замыслу, роль пьяницы Трезвина, так напился, готовясь к выступлению, что падает, но не в зрительном зале, а на сцене.

Грань между театром и жизнью не только не проводится, но намеренно стирается, на что указывает выступление в конце пьесы «великих знатоков» комедии — коломенских купцов. Они думают, что представление продолжается, а перед ними разыгрывается представление жизни. Их комплимент актерам звучит так: «Вы это так сделали, как будто и впопалену»²⁶ Они же уверяют, что пьеса особенно хороша своей развязкой. Оказывается, «три коломенца» думали, что трагедия неожиданно закончилась свадьбой, и это также знаменательно. Театральность свадебного обряда не раз привлекала драматургов XVIII века.

Идея театральности постоянно усиливается в пьесе. Вся настоящая жизнь течет в зрительном зале и подобна театру, комедии с ее неразберихой «Свояченица хозяина, Кружалова, очень пожилая старая дева, без души влюбленная в приказчика Тавтина, жениха племянницы < > Но Тавтин влюблен в Маланью < . > в то же время Бемолин, совсем напившись, без стеснения целует Звонареву, в которую влюблен Чернилин . »²⁷ В жизни также розданы роли, которые кто-то, как Маланья и Тавтин — юные

²⁵ Смешное сборище, или Мещанская комедия С 264

²⁶ Там же С 287

²⁷ Цит по История русского театра М, 1914 Т 1 С 271

влюбленные, играют охотно, а кто-то, как Кружалова,— нет, и потому она ищет для себя новые роли. Тавтину велено играть влюбленного, «подголубливать» престарелую Кружалову, чтобы та не расстроила его брак.

Жизнь, кроме того, неотделима от театральных репетиций и представлений. Юные влюбленные Тавтин и Маланья делают вид, что репетируют, т. е. играют репетицию, а сами договариваются о женитьбе. Любовная интрига развивается на фоне читок и репетиций и достигает кульминации во время представления трагедии. Представление сорвано, но согласие на брак получено. Маланья и Тавтин теперь жених и невеста, но только потому, что дядя Маланьи Петухов боится потерять лучшего актера. Итак, комедия, разыгрываемая на большой сцене, насквозь театральна.

Знаменательно, что ее роли никак не собираются в единое целое, не составляют пьесу, тем более что необходимых для просветительской комедии препятствий на пути к счастью молодых автор даже не расставил, если не считать притязаний Кружаловой. Не прописана также линия слуг-помощников. Служанка Притираха, мальчишка Яшка мало участвуют в интриге. И это не случайно. Театр жизни в «Смешном сборище» — это цепь недоразумений, ссор и потасовок, драки и брань — «ее вещество». В этой пьесе главное — не интрига, а идея игры, которую удваивает актерство в жизни и на сцене.

Так театральные эпизоды «Смешного сборища», внешне никак не связанные с собственно комедией, оказываются не только пародией на театр, не только отражением всеобщего увлечения искусством сцены, но и «зеркалом перед природой». Так любительский театр превращается на сцене в театральную эмблему.