

Санкт-Петербургская государственная
академия театрального искусства

театрон

Научный альманах

2010 № 1(5)

Выходит два раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

Барбой Ю. М.
(председатель Экспертного совета)
Барсова Л. Г.
Богданов И. А.
Галендеев В. Н.
Клитин С. С.
Красовский Ю. М.
Кулиш А. П. (главный редактор)
Максимов В. И.
Молодцова М. М.
Титова Г. В.
Цимбалова С. И.
(ответственный секретарь)
Чепуров А. А.
Шор Ю. М.

Адрес редакции:

191028, Санкт-Петербург,
Моховая ул., дом 34
E-mail: teatron@tart.spb.ru

Редактор Е. В. Миненко
Эскиз обложки, макет
и компьютерная верстка
А. М. Исаев

При перепечатке ссылка
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

© Санкт-Петербургская
государственная академия
театрального искусства, 2010

Содержание

Теория и методология

<i>Максимов В. И.</i> Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии	3
---	---

Историческая перспектива

<i>Таранова Е. П.</i> Забытое имя. Павел Меншиков.....	16
--	----

Театральные системы

<i>Молодцова М. М.</i> Некоторые историко-критические суждения театроведов XX века о комедии дель арте	21
--	----

Виды театра

<i>Константинова А. В.</i> О творческом методе Гедрюса Мацкявичюса. Спектакль «Преодоление» (1975 г.)	44
<i>Наумов Н. П.</i> Об искусстве играющих кукол	51

Зеркало сцены

<i>Латкина Г. А.</i> Современные концепции сценического пространства. Режиссер и сценограф	66
---	----

Театральные комментарии

<i>Синицкая С. В.</i> Тригей, Арлекин, Бонардин, Поприщин, или Театральный комментарий к «Запискам сумасшедшего»	70
<i>Гришков В. В.</i> Автолитографии Н. П. Дмитриевского к лирическим драмам А. Блока	82

Театральная педагогика

<i>Васильев Ю. А.</i> Проблемы речевой характеристики в учебной литературе по сценической речи.....	88
--	----

Аудиторный практикум

<i>Попов Г. Б.</i> Формирование классических параметров театрального здания в итальянском зодчестве.....	98
<i>Ганелин Е. Р.</i> Ваш выход! (С чем мы идем на сцену?)	106

В. И. Максимов

Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии*

3. Судьба трагедии в XX веке в оценках исследователей

Если жанр трагедии воплотился в XX веке только в исключительных случаях, то трагическая форма находила всевозможные художественные модификации. Сохранение трагической формы в XX веке обусловлено наличием в новом искусстве двух стихий, обозначенных Ницше. Соотнесение этих стихий есть многообразии вариантов трагического конфликта: «Есть два состояния, в которых искусство само проявляется в человеке как природная стихия, властная над ним, хочет он того или нет: одно — как тяга к видению и другое — как тяга к оргазму»¹. Важно, что Ницше допускает проявление этих состояний в обыденной жизни: сновидение и опьянение. Таким образом, трагическое противоречие присутствует повсеместно, но осознание этого возникает только в эпоху рубежа веков. Потому что в последние века, предшествовавшие модернизму, использовалась только внешняя схема трагедии. Суть конфликта, смысл театра и противоборство антагонистических начал не осознавались.

Поиск трагического происходит почти во всех режиссерских системах, модернистские художественные направления разрабатывают театральные концепции, в которых в самой причудливой форме воплощается вселенская борьба аполлоновского и дионисийского.

Трагическое остается основополагающим в *модернизме* хотя бы потому, что для него характерно катастрофическое мироощущение: «Вся наша европейская культура уже с давних пор движется в какой-то попытке напряжения, растущей из столетия в столетие, и как бы направляется к катастрофе: беспокойно, насильственно, порывисто, подобно потоку, стремящемуся к своему исходу, не задумываясь, боясь задумываться»².

То, что стало очевидным к концу XIX века, могло найти разрешение только в новых художественных формах. Но эти формы стремились к трагической наполненности.

Исследователи трагедии XX века чаще всего ограничиваются рассмотрением трагедии античной и классицистской, намеренно уходя от темы «трагедия в XX веке». Эрик Бентли дает емкое и современное определение трагедии: «Трагедия воплощает в себе ощущение хаоса, и единственной упорядоченной системой, которую поэт-трагик может гарантировать как средство преодоления хаоса, является упорядоченная система его трагедии с ее интеграцией сюжета, характера, диалога и идеи»³. Но примеры трагедии ограничиваются именами Софокла, Шекспира, Расина, Шелли. «Последним отголоском античной трагедии» Э. Бентли называет творчество Клейста. Далее наступает время «социальной драмы», которая может достичь высокого художественного уровня: «У Ибсена социальная драма обретает подлинный драматизм, благодаря тому, что она перестает быть „социальной“ в обычном смысле этого слова»⁴. Драматургия XX века — от Ибсена до Ионеско — трактуется Э. Бентли как «трагикомедия». Исследователь ставит акцент на отказе от трагедии, на различных вариантах этого отказа: «предотвращении» и «преодолении».

Один из самых глубоких исследователей трагедии Люсьен Гольдман охватывает все пространство этого жанра, но нарочито игнорирует театр XX века. Исходным положением его углубленного определения трагического можно считать следующее: «Отметим... одну черту, присущую всем... формам трагического сознания: они отражают глубочайший кризис отношений человека, социального и космического мира.

Совершенно очевидно, что кризис был отражен в творчестве Софокла — единственного бесспорного трагика среди трех трагических драматургов, которых принято считать трагическими»⁵.

* Окончание. Начало см.: Театрон. 2009. № 2. С. 3–15.

Отсюда и скрытый спор с Ницше, и критерий оценки классицистской трагедии, и определение трагедии как сущности «классического искусства» — в терминологии Гегеля.

Размышляя в первой части своего исследования (1959) об античной трагедии, Л. Гольдман опирается на общее определение трагедии, данное Дьёрдем Лукачем. «Мы полностью согласны с Георгом Лукачем, который видит в трагедии одну из двух вершин классического выражения (другой является эпопея — полное природное единство человека и мира). Можно определить трагедию как вселенную навещающих ужас вопросов, на которые человек не находит ответа. <...> Трагедия — это выражение мгновений, в которых высшая ценность... единство человека и мира оказываются под угрозой»⁶.

Л. Гольдман выводит свою концепцию классической трагедии из понимания трудов диалектиков-философов. Д. Лукач стоит здесь в одном ряду с Гегелем и Марксом. В фундаментальном итоговом труде «Своеобразие эстетического» (1963) Д. Лукач рассматривает трагедию как наиболее глубокое воплощение катарсиса, а катарсис как всеобщую эстетическую категорию. В этом сугубо философском сочинении мимесис трактуется как отражение жизни, а общая проблема трагедии — проблема выбора индивидуума: «...индивид предельными испытаниями доказывает подлинность своей личности и... на вопрос, кто он — ядро или оболочка, нужный ответ можно получить только здесь. Вот почему трагедия рождает наиболее ярко выраженную форму катарсиса в собственном смысле слова»⁷. Не отвлекаясь на критику собственно философской концепции мимесиса, эволюционирующей от Зиммеля и Вебера в сторону марксизма, отметим, что Лукач строго следит за любым искажением трагедии. В XX век она не попадает. «Трагическое, как часто было в истории, искажается, превращаясь в бессмысленный ужас, или опошляется до обыденной сентиментальности»⁸. Превращение трагедии в пафос или в мелодраму Лукач наблюдает уже у Шиллера, не говоря о новой драме.

Одна из ранних работ Д. Лукача «Метафизика трагедии» (1910), на которую, собственно, и опирается Л. Гольдман, насыщена глубокими философскими параллелями и искусствоведческой точностью. «Драматическая трагедия есть форма высших пунктов существования,

его последних целей и последних границ. <...> Чудо трагедии есть формотворческое начало; самость является его сущностью с той же исключительностью, с какой там сущностью была самоутраченность»⁹. Подчеркнем здесь бесспорное суждение: трагедия — это, прежде всего, структура, форма. Д. Лукач все время выходит из пространства искусствоведческих понятий, что, впрочем, углубляет его исследование. Трагедия есть самое совершенное воплощение «тоски человеческого существования». Но трагедия стала иным качеством «тоски». «От тоски отпочковалась трагедия, поэтому ее форма должна исключать всякое выражение всякой тоски»¹⁰, — пишет Д. Лукач. Действительно, тоска — это состояние, а трагедия — форма (т. е. аполоновское начало воздействует гармонически на необработанную стихию).

И здесь Д. Лукач переходит к современной трагедии: «На этом должна была потерпеть поражение современная лирическая трагедия. Она хотела внести а priori трагического в самое трагедию, из причины она хотела сделать действие; но она смогла только форсировать свою лирику до внутренне изнурительной брутальности; она осталась на пороге драматической трагедии»¹¹. Трактовка понятна: новая драма вознамерилась передать трагическое в чистом виде, а это невозможно, т. к. отвергает форму. Д. Лукач упоминает в связи с этим поэзию и поэтизацию обыденной жизни, из чего можно сделать вывод, что он намекает на символистскую драму. Однако, как и многие современники, не видит строгой композиции символистской драматургии. Но он и не претендует на анализ современной драмы, констатируя «упадок» трагедии: «Поборники [трагической этики] слишком слабы, чтобы суметь вынести трагедию в ее царственном величии»¹². Понятно, что классическая трагедия не может в неизменном виде войти в XX век. «Только с виду Ибсен является учеником греков, продолжателем композиции „Эдипа“». Подлинный смысл его аналитических драм заключается в том, что прошлое не имеет в себе ничего неизменного и новыми познаниями превращается в нечто новое»¹³. В новой драме утрачивается сущность трагедии, считает Д. Лукач. Он спокойно воспринимает конец трагедии и наблюдает путь развития «драматического»: «Упрощение человека и событий в трагической драме не есть бедность, а напротив, является заданным

сущностью вещей, мощно сплывающим богатством. <...> Драматическое и лирическое здесь — и только здесь — более не являются противостоящими принципами; эта лирика есть высочайшая вершина подлинно драматического»¹⁴. Это говорит лишь о том, что Д. Лукач предпочитает в современности лирическую драму.

Убеденным сторонником неизменности законов трагедии является Б. О. Костелянец. Пожалуй, наиболее ярким примером избыточности трагедии является для него пьеса М. А. Булгакова «Бег». В статье «Как исцелить недужное сознание?» Б. Костелянец бросается в дискуссию с К. Рудницким, М. Блейманом, А. Смелянским, видящим в произведении Булгакова первостепенность гротеска и фарса. Б. Костелянец решительно заявляет, что «Бег» — «это не драма, а трагедия, сопряженная с фарсом. Прежде всего — трагедия»¹⁵. По К. Рудницкому, «Бег» начинается трагедией, а завершается фарсом. Б. Костелянец аргументированно возражает: «Неужели критик не увидел фарсовых „превращений“ в первом, монастырском „сне“, где беременная Барabanчикова обращается генералом Чарнотой, а химик Махров — архиепископом Африканом? Возникает подозрение, что для критика „Бег“ кончается седьмым „сном“, карточной игрой в Париже, сном действительно сверхфарсовым. Но у Булгакова есть еще восьмой — сугубо трагический»¹⁶. Аргументация Б. Костелянца построена на рассмотрении Хлудова как трагического героя, на изживании им трагического заблуждения. «Хлудову предстоит пройти через особого рода очищение — от безверия, от представления о жизни как обступившей его непробиваемой стене цинизма»¹⁷ к подлинному очищению. Развязка пьесы «рисует нам трагедию утраченной и обретенной Хлудовым веры в человека и человечество»¹⁸.

Таким образом, трагедия продолжает развиваться в XX веке. Неизменность формы обусловлена наличием трагического героя, преодолевающего внутренний конфликт. Конфликту трагического героя соответствует общая трагическая ситуация — революция, порождающая бесчисленные общечеловеческие конфликты. То есть «судьба народная» воплощается в трагическом конфликте личности.

Изменяемость формы трагедии сопряжена с наличием фарсового начала. В «Беге» в пол-

ной мере трагически звучит «тема балагана»¹⁹. Фарсовость усиливает трагическое. И все же Б. Костелянец нигде не упоминает трагикомедию. Это другой жанр, другая форма. «Бег» остается трагедией, имеющей фарсовые и «сверхфарсовые» структурные элементы, как шекспировские трагедии имели «фальстафовский фон».

Авторов, обращающихся, подобно Б. Костелянцу, к проблеме трагедии в современной драме, немного. Чаще речь идет просто о драме, что подтверждает «размытость» жанров в XX веке и желание критиков найти утопическую неизменную трагическую форму.

Говоря о судьбе трагедии в XX веке очень не хотелось бы затрагивать Юрия Борисовича Борева с его книгой «О трагическом» (1961), но мы вынуждены это сделать. Не хотелось бы потому, что книга насквозь пропитана демагогией «соцреализма» и любые позитивные зерна тонут в общей установке. Идею книги можно сформулировать достаточно просто: трагическое утрачивается в буржуазной культуре, а в соцреалистическом реализме достигает высшего, завершающего развития; трагическое — это достижение личного бессмертия, утверждение жизни через общественное. Эта мысль варьируется с помощью риторики, которую цитировать не хочется, хочется помолчать. А вынуждены мы обратиться к этой книге прежде всего потому, что здесь много внимания уделяется трагедии. Ю. Боров разграничивает трагическое и трагедию. Трагическое мы оставляем в стороне, не только для того, чтобы не ввязываться в полемику с Ю. Боровым, но и чтобы не утонуть в море философских толкований трагического. Автор делает объектом своего рассмотрения именно «трагическое», однако трагедии дает определение: «В центре нашего внимания в этой книге находится не трагедия, а трагическое как категория эстетики. Трагедия — это драматургический жанр, концентрирующий в себе трагические противоречия эпохи, это форма, в которой осознаются и осваиваются эти противоречия. В этом смысле мы не делаем принципиального различения трагического и трагедии. По нашему мнению, всякое трагическое в искусстве (в лирике, в прозе, в музыке и т. д.) содержит в себе зерна трагического драматизма. И именно проникновением трагико-драматических элементов в другие виды и жанры объясняется наличие в них трагедийных тем и мотивов. <...> Таким образом,

говоря о трагедии, мы о ней говорим лишь как о концентрированном выражении трагического и не исследуем вопросы жанра, требующие специального рассмотрения»²⁰. Свести трагический конфликт к формам освоения противоречий эпохи, мягко говоря, — дать неубедительное и неисчерпывающее определение. Но, еще раз оговорим, автор в трагедии ищет не трагедию, а только трагическое. В цитате интересно то, что трагедия называется «концентрированным выражением трагического» и, наоборот, во всяком трагическом содержится зерна «трагического драматизма». Последний термин любопытен. Из него можно вывести справедливое и очевидное наблюдение: трагедия — трагическое, переведенное в плоскость конфликта и развивающееся в драматической форме. (Ясно, что драматическая форма — шире «трагической».)

В связи с этим следует, наконец, уточнить понятие «драматическое» относительно «трагического». Если мы исходим из того, что *трагическое* — основополагающее понятие европейской (а в настоящее время — мировой) культуры, то *драматическое* обозначает принадлежность к роду литературы (наряду с эпическим и лирическим). Как и трагическое, драматическое изначально связано с театром. При этом драматическое подразумевает принадлежность к любым жанрам драматургии.

Но если в драматической «поэзии» допускается любая драматургическая форма, драматическое закономерно обнаруживается за пределами драмы. Драматическое получает предельно широкое толкование, когда выясняется, что в любом искусстве непременно содержится *действенное начало*.

О. А. Кривцун высказывает мнение, что в любом виде творчества содержится драматизм, т. к. везде присутствуют конфликт, кульминация, развязка²¹. Действительно, все виды искусств имеют ту или иную композицию. Даже не имеющие длительности виды искусства содержат конфликт не на уровне сюжета, а в самой форме, в элементах воздействия на зрителя. Но будет ли это драматизмом? О. Кривцун также считает, что драматизм в драме — просто концентрируется: «Образцы театральной драматургии по сравнению с драматургией других видов искусств в отдельные эпохи обнаруживают квинтэссенцию драматизма в совокупности всех его внешних и внутренних проявле-

ний»²². Разумеется, драматизм воплощается в «театральной драматургии». И конечно же, «драматургия» присуща другим видам искусств.

Вопрос в другом — в соотношении трагического и драматического. Если в аристотелевской «Поэтике» сформулированы общие законы драмы — законы этого рода литературы и законы сцены как искусства, производного от драматургии, — то трагедия является квинтэссенцией драмы. Наиболее строгая структура, наиболее ясный, хотя и сложный, конфликт, все то, что в других жанрах будет присутствовать в более «размытой» форме, — в чистом виде представлено в трагедии.

Именно из этого исходят позитивистские и модернистские исследователи, приходящие к выводу, что трагедия как таковая исчезает то ли после классицизма, то ли в XIX веке.

Но помимо этой концентрированности трагедия (как и любой жанр) имеет свои специфические черты: в той или иной форме в трагедии происходит прозрение, познание героя, переход от заблуждения к истинному знанию; конфликт общечеловеческий усиливается за счет воплощения в одном герое (этот закон со времен Шекспира может нарушаться — «главный герой» может быть представлен двумя персонажами). При этом характер вторичен — по Аристотелю — по отношению к действию, а действие не является специфической чертой трагедии.

А теперь вернемся к Ю. Б. Бореву.

Вторая причина, по которой мы вынуждены обратиться к его книге, — та важная роль, которую играет модернизм в его концепции. «В модернистской литературе произошел распад трагического и его преобразование в „атрагическое“»²³, — утверждает Ю. Борев. Далее поясняет: «„Атрагедия“ как бы вывернула наизнанку внутренние законы мирового классического искусства и законы трагического, в частности»²⁴.

Несмотря на то, что теперь уже «атрагедия» и «атрагическое» совершенно утрачивают разделительную границу, мы вынуждены найти ответ на вопрос: что же именно вывернуто наизнанку?

«Закономерности трагедии» рождаются — по Ю. Бореву — внутри культа Диониса. Эти закономерности — экзальтация чувств, соединение скорби и веселья. В связи с воссоедине-

нием скорби и веселья, на которое постоянно «нажимает» автор, у читателя возникает риторический вопрос: почему родилась трагедия, а не трагикомедия? Вряд ли это одно и то же.

Из этой главной «клеточки» постоянно выводится определение собственно трагедии: «По нашему мнению, глубокой сущностью трагедии, тем, что составляет ее природу и ее специфику, является раскрытие бессмертия человека и выявление этим путем общественного смысла человеческой жизни — жизни для людей, для народа; опровержение эгоцентризма и вынесение сути и цели жизни индивида за пределы „я“, к людям, к человечеству, а также утверждение высших ценностей настоящего ценой гибели и страданий; предвосхищение торжества высших современных идеалов в грядущем»²⁵. Здесь, как и на других страницах книги, Ю. Боров использует справедливую идею о преодолении в трагедии личностного начала, то есть речь идет о выходе на общечеловеческий уровень. Действительно, любая трагедия — это преодоление своеволия, раздвигание границ личности. Развязка трагедии — не гибель, а слияние с конфликтующим роком, познание мировой космической сущности, а не решение своих частных проблем. Однако у Ю. Борева «вынесение сути» «за пределы „я“» направлено — куда? В безликую сторону — «к людям, к человечеству».

Опираясь на позитивистские, «марксистские» установки, Ю. Боров использует ложную методологию, по которой развитие художественных форм идет от худших к лучшим, пока не достигает конечного совершенства. Поэтому античная трагедия оказывается примитивной — зачаточной, а подлинное понимание трагического (и трагедии?) возникает в классицизме, высшего же расцвета трагедия достигает в соцреализме, естественно. На первых этапах это, собственно, и не трагическое: «Ведущим эстетическим свойством античного искусства было прекрасное, в свете которого греки видели весь мир, воспринимавшийся ими как гармония. В средние века ведущим эстетическим свойством стало возвышенное, получившее божественно-мистическую трактовку и наиболее полно выразившееся в архитектуре соборов. Классицизм, художественно осмысляя разлад индивида и регламентирующего его абсолютистского государства, основной упор перенес на эстетическую категорию трагического»²⁶.

У Шекспира, впрочем, тоже есть трагедия, но его герои не выбрали еще «чаяния народа»: «Поэтому великое шекспировское решение проблемы бессмертия героя не есть еще полное и окончательное решение»²⁷.

Забавно представить себе трагедию с окончательным решением всех проблем! Оказывается, такое возможно: «Идея бессмертия как основа жизни обрела ныне свое истинное, земное, реальное выражение»²⁸. Далее следует заверение, что подлинная трагедия возможна только в искусстве социалистического реализма.

Отсюда в модернизме трагедия оказывается невозможной. Но тут нас ждет новое разочарование: модернизм — это просто искусство буржуазного общества. Примерами служат абсурдизм и экзистенциализм. Таким образом, речь идет о явлениях, уже завершающих эпоху модернизма (в этом смысле — кризисных) и для модернизма не вполне характерных.

Что же «атрагического» в «модернизме»? Ю. Боров отвечает: «Если Восток поставил проблему личности и общества так, что личность абсолютно растворяется в обществе, то буржуазный эгоцентризм западного мировоззрения провозгласил нечто совершенно противоположное — *личность абсолютно не растворяется в общем*. Абсолютной заменяемости личного общим буржуазный Запад противопоставил *абсолютную незаменимость* личного общим, отождествлению смерти с жизнью противопоставлено отрицание жизни и приравнивание ее к смерти (жизнь есть смерть)... На этой экзистенциалистской основе тоже не может возникнуть трагедия, а возникает „атрагедия“ и „атрагическое“, то есть трагедия, во всех своих законах перевернутая вверх ногами, обратно отраженная»²⁹. Тут логика хромает: если говорить о перевернутости вверх ногами (невольно вспоминается Маркс, переворачивающий, по ленинскому определению, Гегеля с головы на ноги), то это отношение «модернизма» скорее к восточной эстетике, чем к Аристотелю. «Переворачивание» в данном случае только красивое слово.

Итак, главный (или даже — единственный) упрек «модернизму» в том, что личность не растворяется в общественном. Так как мы вполне согласны с тем, что преодоление личностного начала есть критерий подлинной трагедии, можно было бы признать аргумент

Ю. Борева правомочным... если бы это было действительно так.

Экзистенциальная драма Жана Ануя, Жан-Поля Сартра, Альбера Камю и других — те немногие произведения XX века, которые воплощают трагическое в традиционной форме трагедии. Конечно, эта трагедия иная. Упрекать, скажем, ануевскую Антигону в том, что она несет в себе конфликт не софокловский, а ануевский, значит нарушать всякую систему научной аргументации. Почему экзистенциальная драма должна быть такой же, как античная или классицистская? Это в ануевской Антигоне «эгоцентрическая абсолютизация»? Или в сартровском Оресте? Кстати, античные сюжеты в XX веке возникают именно ради неизбежного их сравнения. Софокловская Антигона несла идею родовой принадлежности, исполняла свой долг наперекор узкогосударственным — и в этом смысле «общественным» — интересам Креонта. «Общественное» и «природное» сталкиваются в конфликте пьесы, причем переходят на уровень внутреннего конфликта в самом Креонте и, отчасти, в Антигоне. В развязке «торжествует», конечно, рок — побеждает «природное», — но осознает его человек, преломляется рок в индивидууме. Сверхчеловеческое и человеческое сливаются воедино.

В «Антигоне» Ануя конфликт другой. Креонт постепенно разбивает все логические объяснения долга Антигоны по отношению к брату Полинику, труп которого осквернен. И вообще это труп не ее брата. Действие Антигоны исходит теперь не из логического объяснения причины, а из чувства свободы, которое она, впрочем, осознает. Любое ее действие мотивировано свободой ее собственного выбора, а не жизненной необходимостью. Эта реализация свободы является проявлением внутренней общечеловеческой необходимости и в развязке не несет уже личностного начала. Антигона сама становится свободой, как Орест в «Мухах», Жанна в «Жаворонке». В этом явная параллель с античным роком и построением конфликта в античной драме. Ануевский Креонт, находящийся в том же конфликте, не в состоянии реализовать свободу в себе: общественный долг (целесообразность в интересах государства) оказывается для него важнее. Антигона растворяется в чувстве свободы, а Креонт оказывается в логическом тупике.

Но не только Креонт. К сожалению, и Ю. Боров. Сведение трагедии к поиску человеком общественного смысла жизни ограничивает ее направленность социальной проблематикой. Поиск несостоятельности экзистенциальной трагедии приводит к приписыванию ей совершенно несвойственных черт, объявленных «атрагическими»³⁰. Еще более удивительно то, что для Ю. Борева нет никакой разницы между драмами экзистенциальной и абсурдистской. Конечно, пьесы С. Беккета и Э. Ионеско не назовешь трагедиями, но и «эгоцентрической абсолютизации» здесь никак не найти. Обозначение жанра беккетовской пьесы «Эндшпиль» как «атрагедия» делает предложенное понятие алогичным и анаучным: «Современная „атрагедия“ есть гимн смерти и отчаяния, проповедь бессмысленности жизни. В одной из последних пьес Самюэля Беккета перед зрителем разворачивается страшный безысходный мир тщеты людской жизни. Беккет раскрывает, как утверждает буржуазная французская критика, во всей ее наготе всю трагедию человеческой жизни, выводя на сцену человека (парализованного слепого старика) и его родителей (безогное существа, обитающие в двух мусорных ящиках и подающие время от времени из них свои реплики). Парализованный и заживо разлагающийся герой ненавидит своих родителей за то, что они ему дали жизнь, — он глубоко осознает смертность человека, неизбежность гибели и потому всю бессмысленность жизни. В этом источник конфликта и ненависти человека к его родителям и вообще ко всему живущему на земле»³¹. Логика Ю. Борева сводится к тому, что «атрагической» пьеса Беккета становится из-за «трагической бессмыслицы» жизни. Но тут уж что-нибудь одно: либо Беккету присуще трагическое мироощущение, либо пьеса находится в поле внеатрагического, но и «трагической бессмыслицы» в ней нет.

В пьесе «Эндшпиль» Клов полностью подчинен Хамму. Хамм беспомощен, прикован к инвалидному креслу, слеп, но он — хозяин. Хамм осознает, что мучает Клова. Клов осознает, что не может без хозяина. Можно сказать, что в этой пьесе детально разработана схема взаимоотношений Поццо и Лакки из «В ожидании Годо». Жизнь героев примитивна и однообразна, т. е. бессмысленна. Это и есть ответ абсурдизма экзистенциализму. Герои не спо-

собны на поступок. Нет никакой экзистенции. Возможность трагедии исключается.

Что же есть? Беккет пользуется приемом контраста — добавляется вторая пара. Это Нагг и Нелл, которые живут в мусорных бачках, время от времени высываясь оттуда. Есть намек на то, что у них нет ног. Первое появление:

Нагг. Где моя кашка!
Хамм. Производитель проклятый!
Нагг. Моя кашка!
Хамм. Вот какое теперь старичье пошло!
Жрать, жрать, больше ни о чем не думают!

Когда появляется Нелл, выясняется, что когда-то они любили друг друга, жизнь была красивой, они и сейчас еще любят. И мучаются жизнью.

Потуги Нагга и Нелл сохранить человеческие отношения в мире ненависти и унижения вызывают щемящее ощущение жалости. Это не комические герои, формально — мелодраматические. Но и трагедия здесь невозможна.

Функция этой второй пары в том, чтобы показать главных персонажей — слугу и хозяина — как героев, находящихся в более привилегированном положении. Хамм и Клов не столь схематичны, как персонажи «В ожидании Годо». Здесь не только внешняя заданность их связи, но и нюансы взаимоотношений. Они страдают не от личного положения, а от отношений друг с другом. Аналогия с трагедией возникает потому, что в пьесе поднимается проблема свободы. Клов (единственный ходячий) мог бы уйти, только куда и зачем? И вдруг он «неожиданно» уходит: «Я отворяю дверь темницы, я ухожу». Хамм осознает свое реальное одиночество, постепенно отшвыривает все окружающие его предметы: «Этого мгновения я ждал».

Все это такие же формальные действия, как и каждодневные. Беккет пародирует схему трагедии, не давая персонажам возможности трагического конфликта. Трагическая реакция возможна в зрительном зале, но не через отождествление себя с персонажами. Автор играет приемами комедии и мелодрамы, не используя принципы жанра трагедии. А вот трагическое мироощущение автора и зрителя, вероятно, предполагается. Но это вовсе не означает наличия главных признаков трагедии.

Самый авторитетный исследователь театра абсурда (и создатель этого термина) Мартин Эсслин чрезвычайно высоко оценивает пьесу «Эндшпиль»: «„Конец игры“, стрелой пронзая сердцевины бытия, больше, чем просто исследование внешнего мира. В пьесе множество новых, подробно разработанных уровней»³². Это действительно так, основная схема пьесы — взаимозависимость и желание героев освободиться друг от друга — не исчерпывает ее содержания. М. Эсслин делает очень смелый вывод: Беккет сталкивает зрителя с проявлением глубинных страхов, «осознаваемых на полуподсознательном уровне»; это «позволяет ощутить катарсис и освобождение от страхов, аналогичное терапевтическому эффекту в психоанализе, когда в подсознании сталкиваются голоса „за“ и „против“»³³.

Вот существенная заявка на признание беккетовской драмы абсурда новой формой трагедии — наличие главного признака трагедии, катарсиса! Есть ли у М. Эсслина объяснение? Есть. «Возможно, такое освобождение мог испытать Клов, когда нашел в себе мужество разорвать оковы рабства и рискнуть уйти в мир, который мог и не погнубить, как это представлялось в клаустрофическом царстве Хамма»³⁴. Однако ни о каком освобождении и о разрыве оков рабства у Беккета речи не идет. Клов поступка не совершает, если кто и действует, так это Хамм, но только для того, чтобы остаться в одиночестве.

М. Эсслин задается вопросом: умрет ли Хамм, когда Клов осознает иллюзорную природу материального мира?³⁵ Но это вопрос риторический, он вне логики пьесы. Через две страницы М. Эсслин сам себе отвечает: Клов в финале не уходит от Хамма. Такова единственная реальность пьесы.

О каком же освобождении и катарсисе упоминает М. Эсслин? На это есть ответ: «Разрешение проблемы происходит в точке, в которой не существует ни характеров, ни сюжета»³⁶. Действительно, герои Беккета не становятся характерами, что и необязательно в трагедии. Сюжет, конечно, есть, но это схема насыщенная знаками, с минимумом театрального действия. Ясность вносит сравнительный метод, использованный М. Эссилиным. Он сопоставляет «Эндшпиль» с монодрамой Николая Евреинова «В кулисах души», переведенной на английский язык в 1915 году. Все происходит в душе

героя. Эмоциональное Я и рациональное Я находятся в конфликте, пока не погибают оба, остается только бессмертное начало.

М. Эсслин называет «Эндшпиль» монодрамой³⁷. Становится понятным, что зритель в театре абсурда не приходит в психологическое взаимодействие с трагическим героем — отчего происходит катарсис. Трагического героя просто нет. М. Эсслин видит пьесу Беккета глазами Бертольта Брехта. Зритель наблюдает за разными состояниями души человека и делает вывод из этого сопоставления. Через брехтовское остранение катарсис никогда не возникнет. М. Эсслин признает, тем самым, и отсутствие трагического героя, и отсутствие связи предполагаемого «освобождения от страхов» зрителя с катаргическим процессом.

Знаменательно, что, когда М. Эсслин говорит о пьесе, действительно сопоставимой с «В кулисах души» Н. Евреинова, — «Король умирает» Э. Ионеско, русская пьеса ему не вспоминается. Объяснение простое: пьеса Ионеско появилась позже, чем был написан первый вариант исследования. Но ни в пародийной гротескной пьесе Н. Евреинова, ни в мрачной комедии Э. Ионеско нет трагической формы. В них разрабатывается эстетика жанра моралите.

А мы возвращаемся к вопросам театра абсурда, возникшим в связи с эстетикой Ю. Борева.

Т. Б. Любимова, автор книги «Трагическое как эстетическая категория», не называя имени Ю. Борева, вступает с ним в полемику: «Эволюция „трагического чувства жизни“ и попыток его осмысления, завершившаяся эстетизацией абсурда, определяется нежеланием буржуазной философии и эстетики постичь социальную суть бытия человека и социальную природу литературы и искусства. <...> Наиболее яркими представителями этого умонастроения во французском экзистенциализме являются А. Камю и Ж.-П. Сартр. Это умонастроение было, в свою очередь, объектом пародии (зашифрованной) в пьесе „Fin de partie“ Беккета»³⁸. Ну вот, справедливость восторжествовала! Кроме того, Т. Любимова верно отмечает завершенность именно у Беккета «категории трагического» и уделяет большое внимание переосмыслению трагического в творчестве Мигеля де Унамуно.

Но обращаемся мы к Т. Любимовой не вследствие ее заочной полемики с Ю. Боровым,

а, опять-таки, по двум причинам. Во-первых, трагическое рассматривается на примере трагедий Эсхила, Шекспира и т. д. Во-вторых, «трагическое» в искусстве XX века не исключается: «Трагическое — одна из наиболее популярных тем современного искусства и эстетики. Чаще всего в качестве образца для понимания трагизма принимается теперь либо опыт духовного страдания Кьеркегора, либо теория трагического Ф. Ницше. В классических системах трагическое представлялось как бы перекрестком наиболее общих противоречий: между идеальным и реальным, индивидом и обществом, старым и новым миропорядком, целями человека и „хитрым“ мировым разумом и т. п.»³⁹. При всей упрощенности понимания «классического» трагического конфликта здесь за трагическим признается возможность эволюционировать, а не только следовать некой жесткой схеме.

В то же время Т. Любимова вторит Ю. Бореvu: в западной эстетике XX века «внимание сосредотачивается на переживаниях индивида»; у Сартра «трагическое растворяется в чистом субъективизме, лишается объективного значения и общественного звучания, а героем буржуазной трагедии становится абсурдный индивид или, иначе, индивид в абсурде»⁴⁰.

Этот злополучный «индивид в квадрате» — который на самом деле уже куда менее индивидуален, чем, например, герой ренессансных гуманистов, — все время выступает как недостаток европейской культуры XX века, вероятно, в противовес советскому коллективизму, тоже, впрочем, надуманному и всерьез не реализованному. В результате все то, что позитивно в высказываниях Т. Любимовой, теряется в общей установке. «Для Ионеско, например, всякая человеческая трагедия смехотворна, — пишет автор, — настоящей „интуицией абсурда“ является комическое»⁴¹. Но является ли это новой формой трагедии или открывает иную эстетику — неясно, так как автора это вообще не интересует. Констатируется, что трагическое и комическое теперь трудноразличимы, но попытаться разобраться с этим феноменом автор не хочет.

Для Ю. Борева же отповедь «модернизму» нужна только для создания схемы: истинной трагедией является то, что находится между абсолютной растворимостью личного в общем и абсолютной нерастворимостью личного в общем.

При желании легко доказать, что в каждом конкретном случае нет *абсолютной* растворимости/нерастворимости. С другой стороны — что же остается посередине? Если «трагедия раскрывает бессмертие человека, силу и мощь его духа, гуманистически утверждает общественный смысл жизни людей»⁴², то такая трагедия действительно умерла.

Представление о судьбе трагедии в XX веке, выраженное Ю. Боревым, и полемика вокруг него (в которую и нам пришлось ввязаться) получили очень широкое, хотя и однообразное, воплощение. Противоположную эволюцию трагедии можно найти в концепции глубокого христианского философа Татьяны Горичевой.

Т. Горичева видит в трагедии постоянную альтернативу «христианскому морализму», лишенному героизма и, следовательно, лишенному священного: «Всем видам удешевленного христианства можно противопоставить напряженный катарсис трагического»⁴³. Т. Горичева ведет разговор о структуре, об античном герое, о преемственности античности в христианстве — поэтому ее позиция выходит за рамки религиозных и философских понятий. «Еретическая» позиция Т. Горичевой расширяет и углубляет, прежде всего, понятие христианства: Христос, взяв на себя грехи человечества, вынул из мира трагедию. «Но почему тогда христианская культура дала нам Шекспира, Паскаля, Клейста, Кьеркегора, Достоевского, Гамсуна, Ницше? Да именно потому, что христианство, с одной стороны, преодолело трагедию, с другой же — усилило ее»⁴⁴. Из этого ясно, что те личности и произведения, которые Т. Горичева считает трагическими, формировались в споре с христианской доктриной, как и сама Т. Горичева. В этом смысле они действительно — порождения христианской культуры.

Так вот, Т. Горичева считает любую человеческую ситуацию трагической и путь человека изначально трагическим. Трагизм в преодолении ситуации: «Герой трагедии осуществляет невозможное. Он побеждает благодаря своему поражению»⁴⁵ — универсальный подход, обобщающий трагедию и античную, и экзистенциальную.

Эдипа Т. Горичева трактует как воплощение античной трагедии, в которой человек соприкасается с тайной и выдерживает этот груз. Масштаб трагедии достигается максимальным

расстоянием «между божественным и человеческим полюсами». Действительно, кульминацию «Царя Эдипа» можно определить таким образом.

А далее — полагает Т. Горичева — усиление трагедии связано с фигурой Христа: «Что может быть более трагичным, чем крик Господа на Кресте: „Зачем ты оставил меня?“»⁴⁶. Действительно, Христос трагичен. И не только в распятии, в его одиночестве, когда глас народа милует Варраву, а не его. Он трагичен в сомнениях предшествующего пути. Люди требуют от него чудес, и он восклицает: как поверите мне в час испытаний, если не верите мне сейчас!

Но фигура Христа исключительна в христианстве. Возникает подозрение, что Т. Горичева, формулируя «христианскую трагедию», исходит не столько из христианской доктрины, сколько из художественного творчества (в том числе и текста Евангелия). Такова же судьба «христианского» художника: «Люди, всерьез искавшие Бога, на Западе сходили с ума (Гелдерлин, Ницше, Кьеркегор), на Востоке бежали в пустыню»⁴⁷. Конечно, это далеко от проповеди христианской церкви. Т. Горичева описывает личность, преодолевающую гуманизм и индивидуализм. В этом смысле речь действительно идет о трагедии. Т. Горичева действительно ищет выход из изначального человеческого трагизма, и этот выход, естественно, в трагическом разрешении.

«Трагическая коллизия образуется из столкновения двух ценностей, одинаково высоких: сыновства-послушания и свободы-ответственности»⁴⁸. Конфликт Христа Т. Горичева распространяет на все человечество.

Философ придерживается позиции, что трагедия неизбывна. В истории одерживает победы христианский «морализм», но человек находит разрешение всегда только через трагический катарсис. «Трагическое видение — это видение целого. В этом его необыкновенная актуальность»⁴⁹.

Для нас ценность работ Т. Горичевой в том, что неизбывность трагедии доказывается не наличием тех или иных произведений, а самим положением дел. Трагедия — форма человеческого существования, и исчезновение ее означало бы конец света. Те же мыслители, которые констатируют конец света, просто не допускают, что Вселенная может переходить на другой

уровень существования по сравнению с привычным и уже «проработанным». Оттого, что человечество прилагает невероятные усилия для собственного уничтожения, конец света еще не наступит. Проект, в который вписано человечество, более длительный и более вариативный. Вопрос лишь в том, как сохранить преемственность. Как воплотить незыблемую сущность, одним из ярких достижений которой и является трагедия.

Для доказательства актуальности трагедии отвлечемся теперь от трагедии как жанра и обратимся, наконец, к словам Н. А. Бердяева, для которого трагическая сущность человеческого существования также не подлежит сомнению.

В книге «Царство Духа и царство Кесаря» (1949) Н. Бердяев пишет: «Наиболее жалка и низка претензия победить трагизм смерти — главный трагизм человеческого существования. Это достигается через потерю памяти смертной, через окончательное погружение человека в жизнь коллектива вплоть до уничтожения личного сознания. В действительности верно обратное тому, что говорят марксисты и на что они рассчитывают. Более справедливый и более усовершенствованный социальный строй делает человеческую жизнь более трагической, не внешне, а внутренне трагической»⁵⁰.

Нам, чтобы искать трагические формы современности, чтобы видеть перспективы развития культуры, нужно исходить из того, что человеческая жизнь изначально трагична. Трагедия как жанр — органичное художественное воплощение сущности человеческой жизни.

Н. Бердяев ведет речь не об эволюции жанра, а об эволюции общечеловеческой основы трагического. Трагедии Софокла и Шекспира представляются Н. Бердяеву отягощенными «социальными предрассудками». Социальные конфликты — по мысли Н. Бердяева — не позволяли проявить «чистый внутренний трагизм». Таким образом, трагические формы в чистом виде проявятся только в будущем, в обществе, свободном от конфликтов социальных. «Чистый внутренний конфликт является в том случае, когда обнаруживается безысходный трагизм любви, корнящийся в самой природе любви, независимо от социальной среды, в которой людям приходится жить»⁵¹.

Н. Бердяев предполагает развитие трагического не в сторону слияния с противополо-

жными качествами (широкое развитие трагикомического стало реальностью XX века), а в направлении очищения трагедии.

Философия Н. Бердяева отличительна своей актуальностью, непосредственной связью философской картины мира с реальными процессами. Общественное развитие, на фоне которого эволюционирует трагедия, Н. Бердяев видит таким: «Социалистическое общество, которое в результате образуется, не будет ни совершенным, ни гармоничным, ни лишенным противоречий. Трагизм человеческой жизни в нем еще возрастет, но станет более внутренним, углубленным. <...> Царство мещанства окрепнет, и его блага получат всеобщее распространение. И предстоит напряженная духовная борьба против царства мещанства. <...> Окончательная победа царства Духа, которая ни в чем не может быть отрицанием справедливости, предполагает изменение структуры человеческого сознания»⁵².

Н. Бердяев мыслит далеко вперед. Человеческое сознание стремится к преодолению индивидуальности. Трагедия — художественный прообраз этого преодоления. Но в реальной жизни трагическая основа лишь углубляется. Это не значит, что трагическая форма остается неизменной. Чтобы понять изменение трагической формы, нужно вникнуть в специфику эпохи модернизма, когда в человеческом сознании начинаются принципиальные изменения.

Из песни слова не выкинешь. Н. Бердяев ведет трагедию к тому, от чего она уходит с момента своего рождения. «Самый большой, самый предельный трагизм есть трагизм отношения человека к Богу»⁵³. Но ведь изменение сознания проявилось именно в преодолении религиозной картины мира. Неужели это глубокое чувство трагического, которое так ясно обнаруживает Н. Бердяев, остается в рамках пусть не «социальных», но религиозных «предрассудков»?

Так уж случилось, что русская философия является по сути религиозной философией. Это не мешает ей видеть стремительные изменения форм. Н. Бердяев увидел, что «немногие обращены к новой форме мистики, мистике грядущего»⁵⁴. Новая мистика Н. Бердяева — «процесс духовного углубления» — не имеет ничего общего с традиционным мистицизмом. Возможно, развитие трагической формы за преде-

лами модернизма приведет к перерастанию ее в мистерию. Но эта мистерия будет мало похожа на ту, которая предшествовала трагедии.

Заключение. Постановка проблемы

А пока эпоха новой мистерии не наступила, поставим вопрос: как преобразуется трагическая форма в модернистской драме? Очевидно, что двадцатый век продолжал сохранять классическую трагическую структуру в отдельных произведениях. Это, возможно, и Михаил Булгаков, и Юджин О'Нил, и Альбер Камю с Жан-Полем Сартром. Но это лишь тоненькая струйка между Сциллой ремесленных подражаний подражаниям и Харибдой ярких новаторских образований.

Тот же Ж.-П. Сартр бросил как-то в 1946 году: «Во Франции последних лет было немало толков о „возврате к трагедии“, о „возрождении философского театра“. Оба эти ярлыка вносят путаницу и потому неприемлемы. Для нас трагедия — явление историческое, ее расцвет относится к XVI–XVIII векам, и мы отнюдь не намерены ее воскрешать»⁵⁵. Формальное следование канонам античной трагедии привело к созданию особого жанра, который только по внешним признакам обозначался «трагедией» и достиг своего предела в XVIII веке, а потом пошел на убыль. И Лессинг, и Кьеркегор, и Ницше по-разному объясняли утрату трагедии и трагического в античном его понимании. Модернизм рубежа XIX–XX столетий решительно отказался от внешних атрибутов трагедии и пошел по другому пути — в поисках духа трагедии. Именно модернистские направления в кризисную нестабильную эпоху дали новые формы трагического взамен бесконечно долго угасавшей «классической» «трагедии».

«Новая драма» рубежа веков принципиально отказывалась от трагедии, противопоставляя своих повседневных персонажей исключительным героям Ренессанса и классицизма. Если здесь возникала трагедия, то скорее как объект пародирования. Но и в пародиях заявлялась вариативность трагической формы.

Яркий пример этого — чеховская «Чайка». Использование в ней гамлетовской фабулы было показано в свое время В. Б. Шкловским. Но ассоциации с Гамлетом и Гертрудой создают, скорее, пародийный фон для постоянного обыгрывания приема «театра в театре», кото-

рый и формирует сюжет. И все же в «Чайке» заявлены два трагических героя — Треплев и Нина. И нельзя определить, кто из них в центре действия. Этот очень сложный прием изредка создает феноменальную трагическую форму. Вот исключительные примеры: ранняя шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта», одна из «великих трагедий» «Антоний и Клеопатра», пушкинский «Борис Годунов», в котором параллельно развиваются трагические судьбы двух персонажей, а в развязке трагическим героем обозначен новый «персонаж» — народ.

Если бы конфликт в «Чайке» развивался по схеме классической трагедии, герои должны были бы совершить самопознание друг через друга. Вот тут-то Чехов и ломает канон, создавая принципиально новую форму. Впрочем, каноном исходную схему тоже нельзя назвать, т. к. она изначально является маргинальной (примеры только что названы). Треплев и Нина проходят каждый свой индивидуальный путь познания, показывающий их очевидное родство, но никак не взаимодействуют друг с другом. Кульминационная сцена, в которой они оба присутствуют, только показывает их абсолютную разобщенность. Трагедия здесь именно в невозможности реализации себя через другого, трагедия некоммуникабельности. Смерть здесь не утверждает любовь («Ромео и Джульетта») или индивидуальную свободу («Кориолан»). Смерть Треплева доказывает невозможность трагической развязки именно для него. Его смерть не разрешает его проблемы. Но ситуацию с конфликтом пьесы спасает Нина. При очевидной схожести эволюции героев, Нина движется к совершенно иному результату, который за границами сюжета. Это движение Нины, наверное, более наивно и безвыходно, чем даже эволюция Треплева. Но именно героиня (как, кстати, и в «Ромео и Джульетте») придает объемность конфликту и не позволяет отказать композиции пьесы в возможности трагической развязки.

Модели модернистской драмы менее зависимы от трагедии традиционной, но тем актуальнее для модернизма появление новых трагических форм. Символизм предложил пьесу, где конфликт определяется «трагическим повседневным», т. е. возникает некий двойственный конфликт, в котором любое

бытовое событие соотносится с трагическим действием невыразимой сущностной реальностью. Футуризм предложил драматургию, в которой трагическое и лирическое начала соединяются с ритуально-мифологической структурой многожанрового произведения. Музыкально-синтетическая модель драмы в XX веке нащупала различные подходы в развитии трагедии⁵⁶. И так далее.

Новая трагедия XX века рождается в новых условиях — в законах режиссерского театра. Драма теперь не закон, определяющий конечный продукт, а исходная точка театра. Подлинно новая драматургия изначально ориентирована на спектакль, а не на законы литературы. Трагедия XX века — это спектакль. Поэтому новая трагедийная форма — это не столько пьеса, сколько сценарий, либретто спектакля.

Примечания

¹ Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М., 2005. С. 432.

² Там же. С. 25.

³ Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978. С. 272.

⁴ Там же. С. 268.

⁵ Гольдман Л. Сокровенный бог. М., 2001. С. 49.

⁶ Там же. С. 50.

⁷ Лукач Д. Своеобразие эстетического: В 4 т. М., 1986. Т. 2. С. 428.

⁸ Там же.

⁹ Лукач Г. фон. Душа и формы. М., 2006. С. 222.

¹⁰ Там же. С. 225.

¹¹ Там же. С. 225–226.

¹² Там же. С. 226.

¹³ Там же. С. 219–220.

¹⁴ Там же. С. 226.

¹⁵ Костелянец Б. Мир поэзии драматической... Л., 1992. С. 423.

¹⁶ Там же. С. 427.

¹⁷ Там же. С. 439.

¹⁸ Там же. С. 440.

¹⁹ См.: Там же. С. 432.

²⁰ Боров Ю. О трагическом. М., 1961. С. 18–19.

²¹ См.: Кривицун О. А. Эволюция художественных форм: Культурологический анализ. М., 1992. С. 176.

²² Там же. С. 179.

²³ Боров Ю. О трагическом. С. 152.

²⁴ Там же. С. 153.

²⁵ Там же. С. 31.

²⁶ Там же. С. 153.

²⁷ Там же. С. 29.

²⁸ Там же. С. 30.

²⁹ Там же. С. 39.

³⁰ Актуальность книги «О трагическом» в том, что в сжатом виде ее концепция продолжает здравствовать в «Эстетике» Ю. Борева, издающейся в новейшее время.

³¹ Боров Ю. О трагическом. С. 158.

³² Эсслин М. Театр абсурда. СПб., 2010. С. 71.

³³ Там же. С. 73.

³⁴ Там же.

³⁵ См.: Там же. С. 77.

³⁶ Там же. С. 78.

³⁷ См.: Там же. С. 69.

³⁸ Любимова Т. Б. Трагическое как эстетическая категория. М., 1985. С. 87.

³⁹ Там же. С. 82.

⁴⁰ Там же. С. 89.

⁴¹ Там же. С. 89.

⁴² Боров Ю. О трагическом. С. 159.

⁴³ Горичева Т. М. О христианской трагедии // Лотос: Санкт-Петербургские чтения по философии культуры. Кн. 2. СПб., 1992. С. 133.

⁴⁴ Там же. С. 134.

⁴⁵ Там же. С. 139.

⁴⁶ Там же. С. 134.

⁴⁷ Там же. С. 139.

⁴⁸ Там же. С. 134.

⁴⁹ Там же. С. 138.

⁵⁰ Бердяев Н. А. Царство Духа и царство Кесаря. М., 1995. С. 352.

⁵¹ Там же. С. 353.

⁵² Там же. С. 355.

⁵³ Там же. С. 353.

⁵⁴ Там же. С. 355.

⁵⁵ Сартр Ж.-П. Кузнецы мифов // Сартр Ж.-П. Ситуации. М., 1997. С. 336.

⁵⁶ См.: Максимов В. И. Модели музыкально-синтетической концепции театра и катарсис // Цветаева, ее эпоха и современный театр. СПб., 2010. С. 63–80.

Е. П. Таранова
Забывтое имя.
Павел Меншиков

Репертуар русского театра 1840–1850-х годов известен: казенно-монархическая драма, пропитанная пресловутым уваровским триединством «православие, самодержавие, народность», псевдопатриотическая драма, «кровавая» мелодрама, неистовая трагедия и т. п. Кукольник, Полевой, Ободовский, генерал Скобелев, Феликс — имена, определявшие репертуар. Господство водевилей с дивными названиями: «Букеты, или Петербургское цветобесие», «Обезьяна жених, или Жених обезьяна», «Баранья ножка». На сцене безумные страсти, велеречивые монологи, нелепая путаница, легкая насмешка над незадачливыми персонажами. «Взгляните во время представления патриотической драмы, где беспрестанно вопиют о разных величественных предметах, где все знатные люди — герои добродетели, а злодеи все из маленьких; или комедии, без капли комизма и с огромным количеством нравственности, или водевили, где маленькие чиновники выставлены в смешном и жалком виде, взгляните на публику... не на ту, которая зеваает внизу, а на другую, замыкающую театральные вершины, в каком она восторге, какому неистовому увлечению предается», — вспоминал писатель натуральной школы Я. Бутков¹. Графы, маркизы, субретки, актеры, кушцы, гусары и вдруг... Хлестаков, Сквозник-Дмухановский. Репертуарной чехарде противостояли только Н. В. Гоголь и позднее А. Н. Островский. «Ревизор» Гоголя поначалу скорее вызвал недоумение, нежели имел громкий успех — слишком резко отличалась комедия от привычных сценических поделок.

Разумеется, Гоголь и Островский — своего рода генеральная линия русской драматургии. Но в этой драматургии были авторы и сюжеты, заслуживающие внимания, поскольку, отталкиваясь от открытий Гоголя, подготавливали новаторство Островского. Один из них — Павел Никитович Меншиков (1809–1879). Г. А. Гуковский в незаконченном исследова-

нии «Реализм Гоголя» пишет: «Укажу также на целую серию пьес П. Н. Меншикова, замечательного и незаслуженно забытого драматурга 1840-х годов, во многом восходящих к Гоголю»². Заметили Меншикова и современники, в первую очередь, разумеется, Белинский: «„Богатая невеста“, драматический рассказ г. М., написан под влиянием комедий Гоголя и есть едва ли не единственный опыт в этом роде, который читается с наслаждением и после комедий Гоголя»³.

О Меншикове до недавнего времени было известно немного. Уже в 1911 году С. А. Венгеров в примечаниях к собранию сочинений В. Г. Белинского писал: «Теперь совсем забытый драматург П. Н. Меншиков в 40–50-х гг. пользовался симпатией лучшей части критики. О нем всегда благосклонно говорили Белинский, Валериан Майков, Дружинин. Биографических сведений о Меншикове не сохранилось, даже имя и отчество неизвестны»⁴. А. В. Мезьер в книге «Русская словесность с XI по XIX столетие включительно» (1902) приводит далеко не полный список его произведений⁵. В словаре Брокгауза и Ефрона говорится, что «произведения Меншикова в свое время нравились публике»⁶.

В 1999 году в биографическом словаре «Русские писатели. 1800–1917» была опубликована статья К. Р. Антонова о Павле Никитовиче Меншикове, в которой приводятся подробные биографические сведения о драматурге.

Меншиков родился и жил в Петербурге, покойся на Тихвинском кладбище Александрово-Невской лавры. «По окончании Санкт-Петербургского высшего училища в 1829 году определен в особенную канцелярию министерства финансов по кредитной части в чине коллежского регистратора. В дальнейшем служил в Министерстве внутренних дел: младшим (1833–37), а затем старшим (1838) помощником столоначальника... чиновником по распоряжению министра (1844–47). В 1856 заседатель

в Санкт-Петербургской палате гражданского суда, в 1860-е гг. — в Палате уголовного суда Петербургской губернии. Умер в чине статского советника.

В 1840–50-е гг. близок к кругу журналов „Современник“ и „Отечественные записки“, в которых в основном печатался. <...> С 1859 г. член только что учрежденного Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым⁷. Семья происходила из купцов, в 1835 году вместе с отцом и братьями он был возведен в дворянское достоинство⁸.

Меншикову исполнился 31 год, когда в альманахе «Пантеон русского и всех европейских театров» в 1840 году появились сразу две его пьесы: «драматическая фантазия» «Очерки канцелярской жизни. Торжество добродетели» и комедия «Благородные люди», авторство первой указано только инициалами «П. М.».

В библиографической хронике февральского номера «Отечественных записок» за 1840 год В. Г. Белинский писал: «Не представляя собою целого, в художественном значении, она [пьеса] обнаруживает в авторе большую наблюдательность и заметный талант схватывать черты действительности. Не знаем, что выйдет из этого таланта, но готовы радушно приветствовать его, если он развернется и не обманет ожиданий, возбуждаемых этим опытом»⁹. И в апрельском обзоре Белинский снова упоминает пьесы Меншикова: «Одни „Сцены из канцелярской жизни — торжество добродетели“ — выше всего, вместе взятого, чем угощает „Репертуар“ свою невзыскательную публику уже другой год, и выше всего, что в два или три последние годы произвела наша драматическая литература»¹⁰.

В более поздней литературе имя Меншикова практически не встречается. Мельком его упоминает Л. М. Лотман в связи с ранней пьесой Островского «Картина семейного счастья», о которой исследователь пишет, что пьеса «носит еще в значительной степени характер драматизированного очерка», а название «указывает на ее связи с бытовавшим в литературе натуральной школы переходным жанром очерков-картин, дающих быт в диалогической, драматизированной форме (см., например, „Омнибус“ Кульчицкого или „Торжество добродетели“ Меншикова)»¹¹ (в литературе XX века фамилию стали писать с мягким знаком, в упомянутой выше статье К. Р. Антонова приведены оба варианта написания).

За 21 год литературной деятельности он написал 9 пьес и 3 прозаические вещи. Последняя повесть «Диета души» с подзаголовком «Тельсингфорская легенда» была опубликована в 1861 году. Однако на сцене появилась только комедия «Благородные люди» (1840), и то лишь через 24 года после опубликования. Меншиков начинал писать еще при Гоголе, на сцену попал только при Островском. Причина банальна — цензурный запрет.

Островский горько сетовал на цензурные дела: «Театральная цензура по самому учреждению, по самой своей отдельности и изолированности от общей цензуры... строже и подзрительнее других цензур»¹², «Моя вещь не пропущена, а бездна вещей, совершенно куда не годных, пропускается...»¹³. Постоянные запреты приводили и к снижению заработков: «Выгод от театра я почти не имею... играть роль вечно кланяющегося просителя тяжело и унижительно...»¹⁴.

Меншиков не оставлял службы и потому не так безусловно зависел от авторских гонораров. Быть может, потому автор и не добивался постановок своих пьес, а общение с дирекцией Императорских театров явно не могло доставить тогда удовольствия; как писал Ф. А. Бурдин, «в это доброе старое время управление (театрами. — Е. Т.) было наполовину семейное, наполовину крепостное»¹⁵. Павел Никитович предпочитал живое общение с друзьями и коллегами, о чем свидетельствует запись в дневнике А. В. Никитенко за 1868 год: «Раза два в год он [Меншиков] дает своим приятелям лукулловские обеды. Для меня это, как говорится, корм не в коня, но я не мог уклониться от безгранично ласкового, радушного приглашения»¹⁶.

Тем не менее в 1864 году пьесу «Благородные люди» поставили сразу и в Александринском театре, и в Малом театре в Москве. В Санкт-Петербурге пьеса шла в бенефис А. А. Яблочкина¹⁷, в Москве — в бенефис Л. П. Никулиной-Косицкой с участием П. М. Садовского¹⁸.

В Александринском театре премьера комедии «Благородные люди» состоялась 6 мая 1864 года. В этот же вечер шли «Псковитянка» Л. Мея, «Взбаламученное счастье» — переделка с французского А. Я., оперетта Ф. Зуппе «10 невест и ни одного жениха» и «Лес» — сцена из народного быта в исполнении И. Ф. Горбунова¹⁹. За сезоны 1863/64 и 1864/65 годов

состоялось 14 спектаклей. Автор получил 128 руб. 86 коп.²⁰. Обосновывая столь малую по-спектакльную плату, начальник репертуарной части П. С. Федоров писал на имя директора: «...по положению о вознаграждении авторов, означенная пьеса принадлежит к *четвертому классу*, дающему сочинителю ее право на получение *тридцатой части* (курсив мой. — Е. Т.) поспектакльной платы, но не с двух третей, а с половины сбора, так как пьеса эта, по краткости своей, не составляет капитального произведения для спектакля и должна подкрепляться другими пьесами»²¹. (К примеру, А. Н. Островский получал за свои пьесы 1/15 с 2/3 сбора.)

В Москве премьера состоялась 26 сентября 1864 года²² (в сезон 1864/65 года комедия прошла всего два раза²³). В этот же вечер давали «Ворожею» В. Сежура²⁴. При этом на афише Александринского театра автор пьесы представлен кратко — «комедия в 2-х действиях П. М-ва»²⁵, в Москве имя напечатано полностью. Не потому ли, что Меншиков служил в Петербурге?

«Благородные люди» — пьеса о чиновниках. Само название иронично. Чиновник Сорокин собирается отдать замуж свою дочь Настеньку за квартального надзирателя Федосеева. Конечно, Настенька любит другого — молодого чиновника Рябинина, но приходит весть, что Рябинин утопился. Федосеев с помощником осматривают комнату и находят письмо Настеньки, но появляется Рябинин, он собирался купаться, испугался большой собаки и убежал. Федосеев из-за письма отказывается от Настеньки, и финал благополучен. Как видим, сюжет незамысловат, что отметил Э. фон Берг в работе 1912 года, посвященной русской комедии до Островского: «сюжет... не находится в тесной связи с сатирической обрисовкой изображаемой среды», однако комедии Меншикова «сильно выделяются из ряда пьес того времени жизненной правдивостью и в характерах, и в положениях, и в языке действующих лиц»²⁶.

Действительно, сильная сторона комедии именно в живости характеров и язвительном изображении нравов. «Содержание комедии взято из русской, или, лучше сказать, из петербургской, современной жизни; действующие лица в ней — живые люди; характеры очеркнуты игриво и естественно, язык действующих лиц — сама натура; все свежо, оригинально,

похоже на действительность; резонерства — ни тени»²⁷, — писал В. Г. Белинский.

Главная удача — образ квартального надзирателя Федосеева и сцена, когда квартальный с помощником описывают имущество мнимо умершего чиновника Рябинина.

Квартальный. <...> Сигарки.

Помощник. Сосчитать, Семен Семеныч? Тут полсотни будет. Растеряются неравно.

Квартальный. В самом деле. Дайте-ка, я лучше их спрячу. Нам довольно написать, что нашли несколько сигар, ведь уже все равно сколько бы их ни было: по крайней мере видно будет, что покойник занимался курением. <...> Не хотите ли и вы для пробы, хоть парочку?

Помощник. Очень хорошо-с. (*Берет*).

Квартальный. Так и напишите: несколько сигар...

Находят початую бутылку вина. Начинают спорить — херес или мадера и, разумеется, все вытывают.

<...>

Помощник. Как же написать теперь, Семен Семеныч? Початая бутылка ни с чем?

Квартальный. Ну, напишите просто: бутылка из-под вина²⁸.

Мелкое воровство, незамысловатое жульничество, но все это сопровождается постоянными рассуждениями о благородстве. Один из персонажей, узнав о мнимом самоубийстве Рябинина, важно изрекает: «Я не понимаю, что за идея пришла ему в голову топиться, застрелиться гораздо благороднее».

Пьесе явно не хватает внутреннего развития, динамичности действия, к тому же присутствует элемент случайности, что, в общем-то, свойственно драматургии середины века, но при всем этом у автора нет нарочитой надуманности. Случайность простенькая, рядовое происшествие с самыми обыкновенными людьми. Однако характеры живые, упивающиеся собственной значимостью и погруженные в обыденность. Следует заметить, что у Меншикова нет так называемых положительных героев, нет противопоставления, открытого столкновения, персонажи мирно сосуществуют, не вступая

в конфликт. Оттого-то и становится сначала смешно, а потом весьма грустно от беспросветной серости. Меншиков обращается к теме неисчерпаемой: банальность, кичащаяся благородством, понимаемым своеобразно.

Во второй пьесе Меншикова «Очерки канцелярской жизни. Торжество добродетели» рассказ ведется о петербургском чиновничестве. Действующие лица в основном безымянны, фамилии есть только у просителей в приемной князя ***. Чиновники обозначены функциями, которые они исполняют, они — винтики бюрократической машины (сразу вспоминаются Герц, Шерц, Шмерц и Весьма Важное Лицо в «Деле» А. В. Сухова-Кобылина). Прием, подчеркивающий обезличенность и одновременно всеобщность явления. «Один из самых печальных результатов петровского переворота — это развитие чиновнического сословия, — писал А. И. Герцен. — Класс искусственный, необразованный, голодный, не умеющий ничего делать, кроме „служения“, ничего не знающий, кроме канцелярских форм... Чиновничество царит...»²⁹. (А уродо, самое печальное, что «класс» чиновничества к тому же способен как бы саморазмножаться, и это не зависит ни от времени, ни от страны: «...число государственных служащих неумолимо растет независимо от объема работы — и даже если таковой нет вовсе»³⁰.)

Как же строится работа канцелярии у Меншикова? Лакей сообщает экзекутору, что нужно объездить лошадей князя.

Экзекутор. Вот мило! <...> Пускай бы уж купить провизии, присмотреть за хозяйством: это дело домашнее; да и то иногда уж чересчур взыскивают. Намедни купил я запас рябчиков; вдруг княгиня говорит: не хороши, зачем прострелены? <...> И все я, да я; как будто мало у нас чиновников для особых поручений?³¹

Вот возникает необходимость послать курьера с важным пакетом.

Лакей (*приносит письмо*). Вот, сударь, пакет вам: некого послать теперь.
Дежурный. А что курьеры делают?
Лакей. Один уже давно уехал с пакетами; другой...
Дежурный. Пустяки, ничего еще не посылали.

Лакей. Не могу знать-с, он так сказывался по крайней мере; другой послан к баронессе... как их... да, Фабель... к баронессе Фабель, узнать о здоровье попугая...

Экзекутор. Ну, а третий?

Лакей. Третьего-с ключница посылает в Милютины лавки за прованским маслом.

Дежурный. Вот прекрасно! Ты бы сказал, что пакет нужный.

Лакей. Я сказывал-с, да она говорит, что масло еще нужнее³².

Чиновничество и лакейство сливаются воедино. Прислуга в доме распоряжается чиновниками, чиновники отыгрываются на посетителях, и вполне понятно, что, так сказать, «лицо» канцелярии определяет начальство.

Изразцова. ...Нельзя ли доложить? Я 5-го класса, Изразцова.

Секретарь. Нет-с, князь очень занят теперь.

Начальник канцелярии (*разбирает бумаги*). А что он теперь делает?

Секретарь (тихо). Когда я ушел, так он ногти стриг.

<...>

Экзекутор. <...> Третьего дня я нечаянно пришел в канцелярию, в кабинет к Никанору Петровичу: он сидит за бумагами, и что же вы бы думали делает? — спит!

Чиновник. Как спит?

Экзекутор. Да надо же когда уснуть человеку.

Чиновник. Что же он ночью делал?

Экзекутор. Что делал-с? Уж конечно не спал. Иногда случается, что он, бедный, по три дня в канцелярии не бывает: столько дела накопится, что некогда ходить и в канцелярию³³.

«Несколько сцен в приемной... чрезвычайно характеристичны; — это верная картина происходящего каждый день в приемной вельможи: одно и то же, всегда и везде, с некоторыми только, может быть, незначительными вариациями... г. Меншиков в „Торжестве добродетели“ ясно выказал свою способность наблюдать и насмешливый, смешанный с презрением взгляд... Чиновники... все люди обыкновенные, встречающиеся повсюду, особенно в Петербурге»³⁴.

Однако автор не ограничивается ироничным изображением всем знакомого чиновничества. В канцелярские дела и чиновничьи судьбы с нескрываемым удовольствием и чувством полного права вмешивается и княгиня. Очень любит она подыскивать женихов для своих воспитанниц и выбирает одного из чиновников. Разумеется, он тут же изъявляет готовность. Правда, ему повезло, княгиня, к радости чиновника, передумала.

Чиновничество главной добродетелью почитает демонстрацию смирения, всячески подчеркивая, что место свое знает и даже восхищается своим положением, но ведь за этим стоит очень ясно понимаемая линия поведения. Поведения, ярко проявившегося в николаевскую эпоху, но корнями уходящего даже не во времена отца Николая I, Александра I, произнесшего знаменитую фразу «Мне не нужны умные. Мне нужны послушные». Меншиков высмеивает чиновничество, тему эту потом подхватит Островский, а своего апогея она достигнет в трилогии А. В. Сухова-Кобылина. Комедии Меншикова, рисуя с натуры действительности, запечатлевают черточки, кажется и не очень страшные, однако неуклонно ведущие к превращению ничтожного человека в незначительного чиновника, обладающего пусть «маленькой», но столь сладкой властью, становящейся способом жесточайшего самоутверждения. Меншиков как-то спокойно и незаметно подводит не к проблеме собственно чиновника, а к проблеме чиновничества, вскрывая психологию целого класса, особенности его мировосприятия.

Пьесы Меншиковы просты, без громких фраз, высокопарных сентенций. У него нет длинных монологов, мыслей вслух, что было

свойственно современной ему драме, где герои впрямую объясняли залу свои чувства или раскрывали потаенные мысли, как это, к примеру, было в комедии В. А. Соллогуба «Чиновник», где честный Надимов вовсе обличал взяточничество. Меншиков же избегает подобной прямолинейности и преувеличений, метко отображая характерные картины действительности. Чего стоит хотя бы его «Выгодное предприятие»³⁵! В пьесе некие жулики с выразительными фамилиями Розенкранц, Обрывкин и Затычкин организуют выгодное предприятие по очистке улиц от мусора. Наделали долгов, деньги прокутили, кредиторов надули. Чем не современный сюжетец?

Герои его лучших пьес всегда актуальны в русской жизни — чиновники, полицейские. Мелкая властная сошка, отражающая суть более высоких ступеней российской государственности. (Правда, сегодня эта тема практически не затрагивается театром, не потому ли, что драматургия XIX века, не исчерпав проблему, обозначила и раскрыла ее суть с беспощадной и неувядающей определенностью?)

Пьесы Меншикова — верный список с натуры — не претендуют на глубокий анализ. Однако на фоне чудовищной драматургии, заполонившей сценические подмостки театра 1840–1850-х годов, его комедии выгодно отличаются верностью жизненных наблюдений, точностью взгляда и спокойной ироничностью.

Имя Павла Никитовича Меншикова забыто. Разумеется, он не стал известным драматургом. И все же иногда стоит вспоминать имена, пусть и затерявшиеся во времени, но вписавшие свою оригинальную страницу в историю драматургии и отечественного театра.

Примечания

¹ Бутков Я. Петербургские вершины. Кн. 2. СПб., 1846. С. 152.

² Гукковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 243.

³ Белинский В. Г. Русская литература в 1845 г. // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 9. С. 397.

⁴ Венгеров С. А. Примечания // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1901. Т. 5. С. 379.

⁵ См.: Мезьер А. В. Русская словесность с XI по XIX столетие включительно. Ч. 2. СПб., 1902. С. 222.

⁶ Меншиков П. Н. // Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1896. Т. 19. С. 107.

⁷ Антонов К. Р. Меншиков (Меншиков П. Н.) // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1999. Т. 5. С. 11.

⁸ Дело о дворянстве рода Меншикова // РГИА. Ф. 1343. Оп. 25. Ед. хр. 3312. Л. 9.

⁹ Белинский В. Г. Репертуар русского театра, издаваемый И. Песо-

ким; Пантеон русского и всех европейских театров. Ч. 1 // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 4. С. 57.

¹⁰ Белинский В. Г. Репертуар русского театра, издаваемый И. Песоцким. Кн. 1 и 2; Пантеон русского и всех европейских театров. Ч. I и II // Там же. С. 67.

¹¹ Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.; Л., 1961. С. 43.

¹² Островский А. Н. Обстоятельства, препятствующие развитию

драматического искусства в России // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 37.

¹³ *Островский А. Н.* Письмо П. С. Федорову от 26 окт. 1861 г. // Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1979. Т. 11. С. 137.

¹⁴ *Островский А. Н.* Письмо Ф. А. Бурдину от 25 сент. 1866 г. // Там же. С. 227.

¹⁵ *Бурдин Ф. А.* Материалы для истории русского театра, 1843–1883 гг. // Вестник Европы. 1901. Кн. 10. С. 579.

¹⁶ *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. Л., 1956. Т. 3. С. 110.

¹⁷ См.: Репертуарная книга. 19/IV-1862 – 30/VII-1865 // РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Ед. хр. 117. Л. 58.

¹⁸ См.: *Зограф Н. Г.* Малый театр второй половины XIX века. М., 1960. С. 571.

¹⁹ См.: Афиши Санкт-Петербургских императорских и частных театров // РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Ед. хр. 3075. Л. 249.

²⁰ См.: Книга на уплату поспектакльной платы авторам и переводчикам. 1864 г. // ЦГИА. Ф. 497. Оп. 4. Ед. хр. 1233. Л. 81.

²¹ Прошения авторов о постановке их пьес и назначения поспектакльного вознаграждения // ЦГИА. Ф. 496. Оп. 2. Ед. хр. 19713. Л. 1.

²² См.: Афиши Московских Императорских и частных театров. 1864 г. // ЦГИА. Ф. 497. Оп. 4. Ед. хр. 3189. Л. 187.

²³ Там же.

²⁴ См.: *Зограф Н. Г.* Малый театр второй половины XIX века. С. 571.

²⁵ Афиши Санкт-Петербургских Императорских и частных театров. 1864 г. // ЦГИА. Ф. 497. Оп. 4. Ед. хр. 3075. Л. 249.

²⁶ *Берг Э. П.* Русская комедия до появления А. Н. Островского. Варшава, 1912. С. 244.

²⁷ *Белинский В. Г.* Репертуар русского театра, издаваемый И. Песоцким. Шестая и седьмая книжки. Пантеон русских и всех европей-

ских театров. Часть II. №№ 5 и 6 // Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. С. 291.

²⁸ *Меншиков П.* Благородные люди: Комедия в двух действиях // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. 2. С. 18.

²⁹ *Герцен А. И.* Былое и думы. Ч. 2. М., 1974. С. 234–235.

³⁰ *Паркинсон С. Н.* Законы Паркинсона. М., 1989. С. 164.

³¹ *П. М. [Меншиков П. Н.]* Очерки канцелярской жизни. Торжество добродетели: Драматическая фантазия // Пантеон русского и всех европейских театров. 1840. Ч. 1. С. 55–56.

³² Там же. С. 72.

³³ Там же. С. 62–64.

³⁴ *Исаев Дм.* Критические заметки: Соч. г. Меншикова. Т. 1. СПб. 1858 // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 2. 11 янв. С. 14–15.

³⁵ *Меншиков П. Н.* Выгодное предприятие: Драматическая фантазия // Современник. 1849. № 5. С. 5–72.

М. М. Молодцова

Некоторые историко-критические суждения театроведов XX века о комедии дель арте

Микропредисловие

Автор данной статьи не претендует на широкий обзор многообразных суждений о комедии дель арте. В сфере внимания — только русские и итальянские труды театроведов и только некоторые проблемы, касающиеся в основном тех вопросов, которые вызывали и вызывают противоречивые суждения. Из трудов на русском языке главным объектом внимания являются два фундаментальных исследования, разделенные сорокалетием во времени и «железным занавесом» в идеологии. Это труд К. М. Миклашевского, опубликованный (с лакунами) по-русски в 1914–1917 годах «La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII столетий»¹, дописанный в эмиграции и изданный по-французски в 1927 году под именем Const. Mîc. Вторая работа — книга А. К. Дживелегова «Итальянская народная комедия»², изданная посмертно в 1954 году.

В 1956 году Г. Н. Бояджиев скорректировал некоторые положения А. К. Дживелегова как соавтор и редактор (в первом томе учебника «История западноевропейского театра»), а в 1962 году выпустил второе издание книги. В данной статье рассматривается только первое издание.

В Италии практически нет театроведов, которые бы не касались комедии дель арте. Весьма широк и круг ученых, которые со второй половины XX века активно занялись комплексным пересмотром документов и материалов по истории театра эпохи Возрождения, вырабатывая новую театроведческую методологию (с привлечением, например, семиотики, антропологии, социальной психологии и др.), но и не опровергая культурно-исторических подходов к предмету исследования.

В данной статье рассматриваются главным образом концепции Марио Аполлоннио³, которые начиная с 1930-х годов надолго стали основополагающими в историческом изучении

комедии дель арте, а также концептуальные положения театроведа второй половины XX века Фердинандо Тавиани — наиболее радикального из последователей Аполлоннио. По оценке Марко Де Мариниса, прогнозирующего поиски новых методов в театроведении, труды Тавиани «означают новый поворот в исследовании этого театрального феномена и являются сейчас отправным пунктом для всех последующих изысканий»⁴.

Вступительные замечания

Комедия дель арте — явление давно изучаемое. Начало суждениям о комедии дель арте положили ее же пионеры, выступавшие не только как актеры и драматурги, но и как хронографы, критики, теоретики. Вероятно, самое раннее свидетельство об органичном включении деятелей театра дель арте в культурную жизнь содержится в путеводителе венецианца Томмазо Гарцони «Площадь всех профессий, какие только ни есть на свете»⁵ (1587), который содержит 130 статей. В статье 45 даны сведения о площадном жонглерском (джулларском) искусстве (*de' saltatori e ballarini*, то есть об акробатах и танцорах), а в статье 103 много сведений о комиках и трагиках, как об авторах, так и об исполнителях, то есть гистрионах, — *de' comici e tragici, cosi autori, come recitatori, cioe histrioni*. В статье 104 рассказывается также о спектаклях профессионалов — шарлатанов и актеров (*comici dell'arte*). Следовательно, статьи 103 и 104 прямо касаются актеров дель арте.

Наиболее ранний трактат, включающий рассуждения о профессиональном актерском искусстве, «Четыре диалога о театре»⁶ (ок. 1565), принадлежит мантуанцу Леоне де Сомми.

Одно из ранних собраний репертуара — «Сюжеты для театральных представлений»⁷ (1611) Фламиньо Скала, включающие 50 названий. Ф. Скала был драматургом и актером

труппы *Джелози* (1568–1604), а в конце карьеры — капокомико труппы *Конфиденти*. Сборник не только отражает репертуар прославленной труппы *Джелози*, но и представляет драматургический материал, типичный для всех тогдашних профессиональных трупп. Глава отжившей *Джелози* Франческо Андреини с 1607 года сделал ряд памятных публикаций. Среди них — «Письма Изабеллы Андреини»⁸ (1617), содержащие ее рассуждения об актерском искусстве.

Из первых обобщений практики комедии дель арте наиболее весом труд активного деятеля театра (а заодно ученого юриста) неаполитанца Андреа Перруччи. Его полное название: «Об искусстве ставить готовые пьесы и импровизированные спектакли. Книга в двух частях, предназначенная не только для любителей играть на сцене, но и для проповедников, ораторов, академиков и всех любопытных»⁹ (1699). (На фактические данные и некоторые суждения Перруччи опиралось немало театроведов. Этот труд активно использовал К. М. Миклашевский.)

Историческое изучение комедии дель арте приходится уже на XVIII век, начиная с такого значительного сочинения, как труд Луиджи Риккобони (с 1718 года капокомико парижской Комеди Итальян) «История итальянского театра после упадка латинской драматургии с каталогом итальянских трагедий и комедий, напечатанных с 1500 по 1660 год и с приложением диссертации о современной трагедии»¹⁰ (1728). Этот же труд, переизданный в 1730 году в парижском издательстве Андре Кайо, вышел с иллюстрациями знаменитого художника Шарля Антуана Куапеля, запечатлевшего основные маски комедии дель арте того времени. «Риккобони первым из историков театра начал отсчет комедии дель арте с Рудзанте, считая Рудзанте последним автором „правильных“ пьес и первым создателем масок»¹¹. Суждения Л. Риккобони о соотношении комедии дель арте с античным театром (ателланой и паллиатой), его трактовка ряда масок и приемов актерской игры остаются в сфере театроведческого внимания до сих пор.

В 1782 году появилось сочинение историка Франческо Саверио Бартоли¹², посвященное актерам XVI–XVIII веков. Одновременно с Бартоли систематизировал свои представления о комедии дель арте ее реформатор Карло

Гольдони (в «Мемуарах»¹³, изданных в 1787 году на французском языке).

В XIX веке рассуждения о комедии дель арте чаще всего включались в труды филологов при сравнительном анализе творчества Мольера и Гольдони, или при их монографическом рассмотрении, или в связи с проблемами комедийной драматургии XVII–XVIII веков (например, в книгах Эудженио Камерини «Предшественники Гольдони»¹⁴ (1872) или Адольфо Бартоли¹⁵, в 1880 году сосредоточившегося на сценариях, в отличие от однофамильца, который за сто лет до того изучал актеров).

На рубеже XIX–XX веков много сделал для изучения комедии дель арте Микеле Скерилло¹⁶. Но особенно принципиальной была публикация в 1895–1905 годах большого словаря Луиджи Рази (актера, педагога, театроведа) «Итальянские актеры: биография, библиография, иконография»¹⁷. Словарь Рази и изыскания Скерилло стимулируют интерес к комедии дель арте у Гордона Крэга, с теориями которого возникают (одновременно с идеями Миклашевского) суждения о комедии дель арте как об особой театральной системе.

С XVIII века историко-критическая литература о комедии дель арте становится такой обширной, что нуждается в библиографических путеводителях. На 1927 год наиболее полной библиографией располагал К. М. Миклашевский (учитывая второе, французское издание). В конце XX века наиболее полный свод сведений о комедии дель арте сделал американский театровед Томас Хек¹⁸.

В XX веке в бесконечном списке литературы, посвященной комедии дель арте, российское театроведение оставило свой след, существенный в двух отношениях.

Во-первых, в русском переводе (в основном В. К. Третьяковского) сохранены сценарии, игравшиеся в 1733–1735 годах труппой итальянских комедиантов при дворе Анны Иоанновны¹⁹. Подлинники сценариев не уцелели, так что издание является единственным документом, содержащим репертуар типичной для первой трети XVIII века гастрольной труппы комедии дель арте, имевшей успех при нескольких европейских дворах.

Во-вторых, русскими театральными деятелями (режиссерами, актерами, педагогами,

театроведами, эстетиками) была теоретически и критически освещена концепция комедии дель арте, привившаяся в сценической практике 10–20-х годов XX века, где лидировала концепция комедии дель арте Вс. Э. Мейерхольда. Этот опыт нашел отражение в изданиях с 1914 по 1916 год журнала «Любовь к трем апельсинам», на страницах которого велись научные дискуссии и делались сообщения, впервые вводившие в русское театроведение проблемы, связанные с изучением комедии дель арте и ее традиций. В кругу сотрудников Мейерхольда созрела блестящая монография К. М. Миклашевского, обратившая европейское театроведение к изучению комедии дель арте как целостной театральной системы. За Миклашевским последовали такие крупные театроведы, как итальянец Марио Аполлоньо (он написал свою монографию в 1930 году) и англо-американка Элордис Николл (ее монография «Маски, мимы и миракли: Исследования в области народного театра»²⁰ появилась в 1931 году). В настоящее время суждения Миклашевского, Аполлоньо и Николл, оставаясь достаточно живыми и дискуссионными, стали театроведческой классикой, с которой считаются следующие поколения ученых.

Укажем также на принципиально важные публикации иконографических материалов в монографии Миклашевского, где впервые представлены рисунки XVI–XVII веков из фондов римской библиотеки Корсини и из коллекции Эрмитажа. Из принципиально важных зарубежных сборников иконографии значителен труд Пьера-Луи Дюшартра «Комеди Италия: импровизация, сценарии, жизнеописания, характеры, портреты, маски знаменитых персонажей комедии дель арте»²¹ (1925).

Единого мнения о комедии дель арте не существует. Очертить круг разночтений тоже довольно трудно. Вот, например, как это сделал Ферруччо Маротти: «Комедия дель арте рассматривалась то как некая „категория“, которая сквозь призму истории современной сцены представляется самим источником театра; то как монолитный блок, чудесным образом сохранивший неизменность характерных черт и художественных ценностей на протяжении двух веков (первые крупные компании дель арте действовали во второй половине Чинкве-

ченто); не редки случаи, когда ученые пытались исследовать искусство импровизации на базе тех приемов, которые были рассмотрены Перруччи (дилетантом, писавшим в конце XVII века). То в комедии дель арте видели пример народного театра, находящегося в оппозиции к культуре господствующих классов, то рассуждали прямо наоборот, видя в ней застывшие, превратившиеся в стереотипы (посредством аристократической игры) формы, которые прежде были рождены на почве живой обновляющейся культуры»²².

С. С. Мокульский заметил еще в 1936 году: «Чем больше мы приближаемся к современности... тем более расширяется круг явлений, подводимых под категорию комедии масок»²³.

Замечено также, что многим критикам просто достаточно обнаружить факт наличия масок или импровизации, чтобы связать явление с комедией дель арте, будь то в кукольных представлениях, в эстрадных гэггах или цирковых клоунадах, будь то любительское ряжение или ролевые игры.

Две гипотезы о происхождении комедии дель арте

В целом научные театроведческие концепции XX века о комедии дель арте группируются вокруг двух гипотез: а) о фольклорном происхождении и б) о профессиональном происхождении этого театра.

Под фольклорной линией развития подразумевается бессознательно-стихийная эволюция бытовых и праздничных театральных форм к профессиональным формам, востребованным на историческом этапе высокого Возрождения демократическим зрителем.

Вторая гипотеза на первое место ставит формирование комедии дель арте на базе предшествующих достижений в области «ученого» и придворного театра и предполагает, что такой театр был стимулирован к широкой практике элитарным зрителем.

Напомним (поясним), что спектакль гуманистов итальянского Ренессанса складывался поэтапно: сначала на основе новаторских достижений в архитектуре и изобразительном искусстве спектакль создавали сценографы (рубеж XV–XVI веков; среди сценографов: Бальдассаре Перруцци, Андреа Мантенья, Леонардо да Винчи, Рафаэль Сантио, Джорджо Вазари и др.), а репертуар составляли латинские

или переведенные на вольгаре древнеримские пьесы; затем появилась современная «ученая» драматургия (ее зачинатель Лудовико Ариосто написал и поставил первую пьесу такого жанра в 1508 году). На этих начальных этапах актерское искусство гуманистов оставалось любительским и полулюбительским вплоть до середины XVI века. Джуллары, маттаччины, морескьеры, то есть профессионалы буффонады, пантомимы и фигурных танцев, приглашались для исполнения интермедий.

Обе гипотезы имеют общую точку пересечения — размышления о *проблеме народности* — и предлагают разную трактовку этой проблемы.

Доминанта проблемы народности

Концепция природной народности комедии дель арте проникла в театроведение в середине просветительского XVIII века. Она берет начало от критических выступлений Гоцци против Гольдони. Народность как исходное свойство комедии дель арте отстаивал Гоцци. Он понимал народность на аристократический лад как фольклорно-сказочную ценность культуры и как венецианскую карнавальность, обеспечивавшую этнографическую почвенную общность господ с народом. Гоцци презирал Гольдони за буржуазность. Этот класс Гоцци считал не народом, а чернью, опережая в своем отращении к мещанам-бюргерам романтиков.

Отец итальянского театроведения Алессандро Д'Анконе в фундаментальном сочинении «Происхождение итальянского театра», сосредоточившись на изучении текстов лауд (lauda) и Священнодейств (Sacra Rappresentazione), опираясь на эволюционистскую концепцию прорастания светского (мирского) театра из реликтовых культовых форм. Ученый внимательно проследил неуклонный прогресс театральной культуры от жанров, подконтрольных церкви, к народным и гуманистическим формам. Комедия дель арте (очертания ее даны им бегло) заняла свое место, согласно логике исследования, в верхнем слое происходящего процесса, когда мирское народное начало стало определяющим. Таким образом, Д'Анконе привел весь эволюционный процесс к факту формирования комедии дель арте на фундаменте народности и возрожденческого гуманизма.

Как собственно народный театр рассматривает комедию дель арте в середине XX века

Паоло Тоски²⁴. Сфера интересов этого исследователя — фольклор. Он строит концепцию языческого происхождения комедии дель арте и прослеживает демонические свойства масок на огромном материале начиная от античности. Правда, по большей части материал Тоски однороден — он берется из арсенала архетипов и сюжетных схем ритуала плодородия (в этом отношении идеи Тоски близки к изысканиям Дж. Дж. Фрезера «Золотая ветвь», 1890). Тоски мало интересуют литературная интерпретация персонажей, а театральные маски ученый рассматривает типологически.

Доминанта проблемы народности характерна для русских театроведов. Она является опорной и у Миклашевского, но наиболее устойчиво выдерживается у советских исследователей комедии дель арте — А. К. Дживелегова (1952–1954), близкого к нему (в том числе как соавтора) С. С. Мокульского, затем у их учеников — Г. Н. Бояджиева, Ю. И. Кагарлицкого.

У Миклашевского (подробнее во французском издании 1927 года) в целом вычерчена пирамида соотношений фольклорного начала и профессионализма комедии дель арте. У этой пирамиды широкое площадно-карнавальное подножие. Затем проложен нижний (базовый) слой, который несколько приподнят над уровнем бродячих лицедеев и шарлатанов. Но Миклашевский недалеко уводит актеров дель арте от синкретических лицедеев типа джулларов — скоморохов, в естестве которых шут и человек не разделены как персонаж и актер, а слиты функционально и социально. Он уверен в «низком» происхождении актеров дель арте: «Этот театр, зародившись где-то в трактире, на ярмарке, в нищете, чуть ли не на большой дороге, покорила Европу и чувствовал себя одинаково хорошо и во дворцах королей, и на базарной площади»²⁵.

Над шарлатанами возвышается актер, который социально дистанцируется от площадных фигляров, но по мере окультуривания актерской профессии и увлечения ученостью он все более отрывается от базовой народной эстетики и идеологии, все больше поддается сервиллизму. Далее — актер дель арте переходит на чужую почву — во Францию, где теряет свои народные корни. Тогда, согласно Миклашевскому, комедию дель арте постигает упадок. Таким образом, Миклашевский отводит комедии дель арте период полноценной «настоя-

щей» работы протяженностью не более столетия — от середины XVI до середины XVII века, а от времени укоренения актеров дель арте на парижской сцене в 60-е годы XVII века отсчитывает начало ее деградации.

В 1954 году появилась книга А. К. Дживелегова с демонстративным названием «Итальянская народная комедия». Название должно было подчеркнуть оппозицию театра дель арте к «ученой» комедии гуманистов.

Алексея Карповича Дживелегова, большого ученого, одного из самых талантливых советских театроведов-зарубежников, к тому времени уже не было в живых (он умер в 1952 году). Ответственный редактор издания А. А. Губер, вероятно, добросовестно проследил за тем, чтобы все формулировки проблем и оценки явлений, представленные в книге, «прошли» через цензурный барьер и соответствовали тогдашним идеологическим установкам. Книга была написана и издана в условиях идеологической изоляции за «железным занавесом», когда доступ к зарубежной научной литературе и периодике был предельно ограничен. У Дживелегова, однако, наличествует высокий уровень осведомленности в предмете — вплоть до сведений о продолжении традиций комедии дель арте после Второй мировой войны в итальянских диалектальных театрах (хотя эти сведения даны не без промахов).

Книга Дживелегова содержит большой объем объективной исторической информации и по охвату явлений театральной культуры итальянского Ренессанса до сих пор остается самым богатым сочинением на русском языке. Текст включает ряд реконструкций живых сценических эпизодов, серию творческих портретов ренессансных театральных деятелей, в нем дан убедительный анализ отношений между демократическим зрителем и актерской средой. К книге приложен сборник из 8 сценариев (в переводе Н. К. Георгиевской и самого А. К. Дживелегова), что делает ее документально оснащенной.

Из-за эмиграции К. М. Миклашевского его монография (русское издание 1917 года) стала библиографической редкостью, а ее французский эквивалент оказался и вовсе недоступным для отечественных театральных деятелей. Таким образом, книга А. К. Дживелегова выполняла и до сих пор выполняет функцию ба-

зового русского исследования комедии дель арте.

А. К. Дживелегов не мог в начале 1950-х годов ни анализировать книгу Миклашевского, ни напрямую полемизировать с автором-эмигрантом. Он только упомянул это сочинение в обзоре литературы. Однако труд Дживелегова содержит и внутреннюю полемику с Миклашевским, и ряд совпадающих с предшественником идей и положений.

Как и Миклашевский, Дживелегов считает, что комедия дель арте потеряла свою национально-народную специфику на зарубежных гастролях. Как и Миклашевский, Дживелегов отсчитывает упадок комедии дель арте с момента завоевания ею в Европе наивысшей славы (вторая половина XVII века), он так же полагает, что «настоящая» комедия дель арте в XVIII веке совсем умерла, оставив после себя лишь стилизованную форму. Главное расхождение между двумя русскими учеными содержится в трактовке понятия «настоящая» комедия дель арте.

Для Миклашевского в этом вопросе на первом плане оказывается эстетический смысл. Ученый выявляет художественную специфику комедии дель арте, стремясь охарактеризовать ее особую театрально-игровую стилистику и увидеть в ней специфическую систему. Поиск в комедии дель арте системы у Миклашевского параллелен и по сути сходен с одновременными поисками Гордона Крэга и Вс. Э. Мейерхольда.

Крэг мыслит комедию дель арте именно как *категорию*. Согласно Крэгу, комедия дель арте — квинтэссенция театральности, воплощение всей сценической условности. Ее три важнейшие принципа — маска, импровизация и движение (motion по терминологии Крэга — движение, действие, пантомима, динамика и пр.), — согласно Крэгу, являются сутью театрального искусства как такового. Крэг борется в театре против тирании слова, реализма в трактовке сценического пространства, против актерского психологизма и переживания. Комедия дель арте представляется ему землей обетованной для создания условных спектаклей, свободных от всех вышеперечисленных пороков.

Поиск системы в поэтике комедии дель арте связан у Миклашевского с участием в творческих экспериментах студии Вс. Э. Мейерхольда

и с общим увлечением Гоцци, которого анализировали и другие сотрудники Мейерхольда, среди них особенно пронизательные В. Н. Соловьев, В. М. Жирмунский, К. В. Мочульский.

В. М. Жирмунский в статьях «Комедия чистой радости» (термин Перруцци, усвоенный В. Н. Соловьевым и В. М. Жирмунским) и «Карло Гоцци — политик или художник?»²⁶ выразил ту концепцию «*импровизированной* народной комедии», которой студийцы и сотрудники Доктора Данпертутто поверяли творчество Карло Гоцци, трактованное сквозь мнения немецких романтиков рубежа XVIII–XIX веков (отправные идеи, взятые у немецких романтиков: романтическая ирония в понимании Ф. Шлегеля и фантастический гротеск «в манере Калло», заимствованный у Э.-Т.-А. Гофмана). Согласно Жирмунскому, комедия дель арте способствовала рождению романтической «комедии чистой радости» (анализируется пьеса Л. Тика), потому что в ней, как в комедии дель арте, искусство — это игра — «легкая, веселая, фантастическая, не похожая на будничную, слишком обыденную жизнь»²⁷, потому что ее смех свободен от примеси нравственного отношения к вещам — негодования, осуждения, обличения, потому что ее маски «обнаруживают иллюзорность всего того, что происходит на сцене», там — «не твердая материальная действительность, а только веселая игра...»²⁸.

Одной из подоплек статьи Жирмунского была полемика с А. А. Гвоздевым (печатно и устно она велась с 1914 по 1916 год). Гвоздев выявлял в творчестве Гоцци сатиру, навеянную идейно-классовыми конфликтами эпохи Просвещения. Сотрудники журнала ратовали за приоритет эстетического (непреходящего) начала, идеологический же аспект они считали устаревающим во времени и в случае с Гоцци уже отжившим, не актуальным. Рядом с Жирмунским К. В. Мочульский в статье «Техника комического у Гоцци»²⁹ сделал важную попытку проникнуть в область поэтики комедии дель арте, рассматривая не правдоподобие впечатлений от сцены дель арте, а правомочность ее сценических законов и приемов, ее театральную убедительность. Однако Мочульский не всегда был достаточно точен в своих формулировках и терминах. Поэтому вполне прав Ю. И. Кагарлицкий³⁰, указывая на двойственность результата, достигнутого Мочульским: желая поддержать Жирмунского, он оказался скорее на

стороне Гвоздева. Ценность же анализа Мочульским комических приемов Гоцци состоит в выработке собственно театроведческих методов выявления сценического языка, тех средств воплощения замысла, которые реализуются лицедеем — действующим лицом спектакля, обеспечивающим то, что Крэг называл *motion*. Методика Мочульского перекликается с методикой Миклашевского.

В 1930-е годы все достижения этой группы лиц либо замалчивались, либо отрицались как формалистические. В это время С. С. Мокульский под влиянием господствовавшего социологизма (так называемого «вульгарного социологизма»), не отходя от правды исторического факта, отказал и немецким романтикам, и адептам «условного театра» в понимании истинной комедии дель арте. «Если Гоцци еще исходил из конкретной комедии дель арте, какой она дошла до него, то немецкие романтики (Тик, Шлегель, Гофман) уже неразрывно связывали *commedia dell'arte* с Гоцци и воспринимали первую через призму второго, а режиссеры „условного театра“ XX века во главе с Мейерхольдом включали в корпус комедии масок и самих романтиков и смотрели на нее сквозь очки романтической эстетики»³¹. Здесь все исторически верно и совпадает с действительной связью названных явлений в сценической практике: Гоцци — немецкие романтики — условный театр XX века. Но оценка этой практики С. С. Мокульским в данной статье — отрицательная. И дело не только в том, что ученый вынужден из-за цензуры применять камуфляжные словосочетания вроде «домыслы романтиков», «сквозь очки», и не только в том, что за немецкими романтиками в это время прочно закрепилась репутация реакционеров и что кавычки превращают термин «условный театр» в негативный. Дело в том, что С. С. Мокульский находится в эстетической оппозиции к предшественникам: он не на стороне условного театра, он на стороне реалистов (и на этой стороне он как ученый-театровед сделал очень много, в том числе и по изучению комедии дель арте в ее связях с творчеством Гольдони, а также и в непосредственном анализе творчества Гольдони. Заслуга С. С. Мокульского еще и в том, что он в 1932–1933 годах перевел с французского языка и снабдил подробными комментариями «Мемуары» Гольдони, и этот перевод остался до сих пор единственным).

Мокульский и его старший коллега Дживелегов оказываются поборниками театра бытового, проникнутого жизненным правдоподобием.

Образец такого театра почти все русские театроведы и режиссеры первой половины XX века видят в театре Гольдони. Дживелегов следует за Гольдони и в понимании комедии дель арте. В отличие от Гоцци, Гольдони исходил из анализа социально-этнических корней масок-типов. Именно его классификация, отражающая конкретные классовые реалии прототипов масочных персонажей (*tipi fissi*) как выходцев из крестьянской среды (*дзанни*) и из буржуазных кругов (*старики*), была воспринята русскими театроведами в качестве научной. В период, когда к комедии дель арте обратился Дживелегов, он не мог избежать идейно-классового подхода к предмету своего исследования и построил концепцию «настоящей» комедии дель арте как народно-демократического творчества, опирающегося на быт, сатирически направленного против феодализма и не имеющего никакого отношения к условно-игровой эстетике «чистой радости». Согласно Дживелегову, приверженность к «чистой радости» обрекала на провал. Согласно Дживелегову, условность — похоба художественности. «Благодарная публика... — пишет он, — уносит с собой из зрительного зала впечатление высокохудожественной актерской игры, осененной не редко светом подлинной поэзии, *несмотря на условности, ей мешавшие* (курсив мой. — М. М.)»³².

Даже когда речь идет о технических игровых установках, читаем: «Требование динамичности как основной задачи сценической техники было тесно связано с народно-демократическими корнями комедии дель арте... в свой технический аппарат... театр комедии дель арте внес почерпнутые им из народных представлений игровые установки»³³.

Доминанту народности в театре комедии дель арте решительно опровергает Тавиани. Сразу же укажем и на то, что Тавиани не соглашается считать комедию дель арте ни особой категорией, ни квинтэссенцией театральности. Эту позицию он рассматривает как «миф»³⁴ о комедии дель арте, созданный еще Э.-Т.-А. Гофманом, и ответственность за его реанимацию в XX веке возлагает на великих режиссеров, конкретно на Крэга, Мейерхольда и Вахтангова, для которых (особенно для русских) «маска — дитя народа».

Тавиани полагает, что в целом представление о комедии дель арте как о народном театре покоится на трех весьма стойких заблуждениях.

Во-первых, на академических представлениях о фольклоре как о бездонном колодеце, из которого можно почерпнуть что угодно.

Во-вторых, на априорном отношении к широкой (всякой) публике как к народной, без учета того, что труппы дель арте в большинстве были придворными или состояли под патронажем вельмож. Актеры дель арте могли арендовать балаган на ярмарке, ибо, будучи профессионалами, нуждались в постоянном заработке, но они неустанно добивались придворного положения и казенных привилегий. (Напомним, что труппа, игравшая в России при Анне Иоанновне, занимала придворное положение в нескольких государствах поочередно, а Комеди Итаьлен в Париже имела привилегии и в XVII и в XVIII веках.)

Наконец, на прочно укоренившемся в общественном мнении предрассудке в отношении низкого, даже маргинального социального происхождения актеров. Их причисляли к представителям «дна» — *malavita*, актрис к *prostuzione*, в них видели воров, колдунов, попрошаек: *histrioni* — *stregghoni* (лицедеи — лиходеи) — такова была общая неприязнь в отношении актеров.

Что касается определения социально-экономического положения в XVI–XVIII веках актеров вообще и итальянских комедиантов в частности, Тавиани и Клаудио Мельдолези³⁵ предлагают применить термин «микросоциум», чем констатируют резкую дистанцию, которую закон и общественное мнение установили между актерами и другими социальными слоями. В общественном сознании актеры были четко отделены и от других, полностью легитимизированных представителей культуры, людей так называемых «свободных профессий». Поэтому для актеров обретение профессиональной квалификации входило в борьбу за социальный престиж, а не за сохранение связей с народом. Актер, изображавший королей, стремился стать королем актеров, чтобы затем оказаться кумом королю. Такова в буквальном смысле слов парабола карьеры первого Арлекина — Тристано Мартинелли. Он в своей маске пародировал всех — от крестьян до королей, царил в профессии как величайший из комедиантов,

служил шутом королю Генриху IV Бурбону и имел в кумовьях, крестивших его пятерых детей, двух королев, трех королев, трех герцогов и двух герцогинь³⁶.

«Необходимо подчеркнуть, — пишет Тавиани, — что клише, определяющее комедию дель арте как театр народный, — фальшиво»³⁷.

Гипотеза о профессиональном формировании комедии дель арте

В XX веке общепринято толкование термина *комедия дель арте* как «профессиональный театр», или полнее — «театр профессиональных актеров». Все ученые считают, что сами мастера этого искусства называли себя не совсем так. Они именовались *figli d'arte, comici d'arte* либо по названию труппы *comici Gelosi, comici Confidenti*. Здесь наиболее важно то, что они использовали термин *comico, comici*, а не *histriono, giullaro, buffone* и т. д. *Comico* — это, собственно, актер в новом понимании: это человек с самосознанием мастера театра, а не шута или шарлатана. Театр и сцена — это его *arte* — искусство, творчество, профессия (ремесло). Никколо Барбьери в своем «Прошении» в 1634 году четко различал *comico* и *buffone*. «Актер (*comico*) использует смех как приправу к серьезным разговорам, а глупый шут (*buffone*) только смехом и пользуется... шут он и есть лишь шут, актер же, если играет комическую роль, только притворяется шутом»³⁸.

Паоло Бозизио указывает: «Нельзя идентифицировать выступления первых профессиональных актеров комедии дель арте с выступлениями шарлатанов, как это упорно делали литераторы и церковники того времени. Не только потому, что шарлатаны использовали зрелищные приемы лишь с целью продажи своего товара, но собственно потому, что актерское искусство было продуктом нового синтеза, обработки тем новым, что содержала культура и что привело к новому качеству и новому результату.

Чтобы создать гипотезу о рождении подлинной комедии дель арте, нужно непременно задуматься о контаминации всех уже существовавших зрелищных элементов с элементами аристократической культуры»³⁹.

Всем памятно, что как научный термин словосочетание «комедия дель арте» привилось благодаря Гольдони, который в программной песне «Комический театр» вложил в уста персо-

нажа-капокомико Орацио противопоставление: *commedia dell'arte* — *arte della commedia*. Первая часть выражения значит «театр как ремесло», вторая — «театр как искусство». У Гольдони ощутим иронический оттенок в первой части формулы, его, однако, театроведы не почувствовали, а второй частью формулы пренебрегли. Ф. Тавиани добавляет, что *figli d'arte* порой и сами называли свой театр *commedia dell'arte*, рекламируя во время гастролей «спектакли, играемые „в нашей манере“, то есть в манере профессионалов»⁴⁰. В приведенных цитатах профессионализм понимается как знак качества специфического мастерства, присущего актерам особого склада. Но Тавиани — театровед, склонный к радикальным точкам зрения, — настаивает на включении сюда другого смысла понятия «профессионализм», а именно — рыночного: *commedia mercenaria*⁴¹ — платный театр (качественного смысла он при этом не отрицает).

Новый культурный аспект, согласно Тавиани, состоял в том, что в середине XVI века актеры вышли к широкому зрителю со специальной целью — продажи продукта своего ремесла, спектакля, на основе постоянной практики, а не только по праздничным дням и частным заказам. До этого события зрелища площадные и ритуальные, зрелища академические и придворные были сами в себе замкнуты и эстетически между собой не связаны. Мысль Тавиани с первого взгляда выглядит прямолинейной: начал регулярно зарабатывать на жизнь спектаклями, просто выставив все на продажу, актеры поневоле стали носителями новых художественных достоинств. Но Тавиани вполне точно указывает на новый культурный факт: те, кого стали называть актерами дель арте, выйдя на рынок, «впервые открыли канал» между низовой культурой, академической и элитарной. Эта идея близка мысли Аполлонии о том, что театр дель арте прошел через «площадь, двор и университет», но иначе повернута. По Тавиани, переход от спектаклей по случаю и за случайные гонорары к регулярной практике за плату, взимаемую с любой публики, означал, что уровень художественного профессионализма теперь стал зависеть только от того, какими качествами театр добивался прожиточного успеха. Отсюда и идет неизбежная жесткая работа о повышении и совершенствовании мастерства (с одной стороны), об угождении и при-

способлении к запросам публики (с другой). Но есть и сторона встречная — зрительская реакция и возможность ею управлять, формировать вкусы публики. В праздничных спектаклях таких проблем не было. Дилетанты что могли — то показывали, публика смотрела, что получалось. Она могла потом строго критиковать увиденное, но процесса взаимной требовательности: актер — зритель — не существовало.

Если свести вместе мысли Аполлониио с мыслями Тавиани, во многом навеянными старшим коллегой, то получится, что профессионализм, обретаемый актером нового склада в публичном платном театре, проявляется прежде всего в технической безупречности мастерства. Актер дель арте, который, по Аполлониио, должен выполнять миссию посредника не между публикой и пьесой, но «между публикой и истиной», только этому закону и отвечает. Совершенная актерская техника — только такой закон комедии дель арте Аполлониио готов признать как постоянную категорию. «Мастерство (*L'Arte*), как всякий техницизм, пребывает вне истории»⁴². Эстетически комедия дель арте далеко ушла от религиозного театра средних веков, включая и те формы, которые ей непосредственно предшествовали (как лауды). Комедия дель арте совпадала с испанским и английским театрами во времени, но художественно была иной. Также она отлична от театра романтиков, или Шиллера, или Альфиери (все примеры взяты из рассуждений Аполлониио), но «с точки зрения Искусства в том, как театр ищет первозаданной точности и сценической продуктивности, — в этом отношении комедия дель арте пребует всегда: вчера, сегодня, завтра»⁴³.

В целом путь обретения художественного качества профессиональными актерами очерчен театроведами в трех направлениях: а) синтез (сторонник такого решения Аполлониио и множество согласных с ним историков театра), б) контаминация (Тавиани, Де Маринис, Бозизио, Эудженио Барба), в) отбор и совершенствование народных форм (Крэг, Миклашевский, Дживелегов).

Последнее направление имеет в свою очередь три варианта завершения: а) деградация и смерть (Миклашевский, Дживелегов), б) стилизация и формализм (Миклашевский, Дживелегов, Мокульский), в) кодификация в виде постоянного закона театра (Крэг, В. Н. Соловьев, Николл, Тавиани, Барба).

До утверждения комедии дель арте на рынке профессий понятие актерского профессионализма, как это напомнил П. Бозизио, было связано только с шарлатанами, а Культура и Искусство с большой буквы считались привилегией дилетантов из элиты. Актеры дель арте разорвали с шутами и сделали профессиональными искусниками в высоком смысле. С точки зрения Тавиани — это результат контаминации явлений, сложившихся в Италии к середине XVI века.

«Театр, который мы называем комедией дель арте, родился от пересечения различных линий, которые развивались по отдельности и в некоторых случаях продолжали существовать автономно. Со второй половины XVI века эти линии силою исторических обстоятельств соприкоснулись, были соединены и перекрещены, образуя новое единство. Здесь и возник момент для зарождения комедии дель арте»⁴⁴.

Одним из важных обстоятельств времени Тавиани считает перемену в общественном положении итальянских куртизанок. С этим целиком соглашаются Де Маринис и Бозизио, принимают эту идею Сиро Ферроне, Франка Анджелини и др.

В 1566 году начались гонения на куртизанок, и блистательный век ренессансных гетер кончился, осталась низкая полупрофессиональная проституция. Ушли в легенду сказочные красавицы наподобие римлянки Империи (отравлена в 1512 году). За долгое время культивирования гетеризма в Италии дамы этого круга, находившиеся под покровительством пап и государей, создали элитную среду изящества и образованности, овладевали науками и специализировались в разных видах искусства. Среди них сложился особый клан так называемых «честных б...» (*meretrici oneste*). Правда, сами себя они называли «женщинами искусства» (*donne d'arte*), а еще они носили эмфатический титул *divine* — божественные, «дивы», который соответствует сегодняшнему понятию «звезда». Среди «честных ...» были ученые, писательницы, поэтессы, в том числе импровизаторши, музыкантши, певицы, танцовщицы и др., достигавшие в творчестве полного совершенства.

10 октября 1564 года в Риме в доме такой особы, поэтессы и певицы по имени Лукреция да Сиена, был подписан контракт с труппой актеров дель арте, куда Лукреция входила как

первая в европейской истории патентованная профессиональная актриса. Больше про эту даму ничего не известно. Даже ее имя — только псевдоним (правда, указывающий, что она из Сиены). К этому времени относятся также скудные сведения об актрисе-римлянке Фламинии, а затем — полные драматизма сведения о первой актрисе с великим талантом, отравленной в 1569 году, «божественной» Винченце Армани, которая работала в труппе *Джелози*. Затем прославилась еще одна «дива», сменившая Винченцу, — это Витория Пииссими, тоже великая актриса. Но всех затмила следующая примадонна *Джелози* Изабелла Анд्रेини (в девичестве Канали). Изабелла уже не имела отношения к «честным ...». У нее добропорядочное мещанское девичество, потом прочный брак с капокомико. Приведенные примеры показывают, как быстро совершается изменение социального положения актрис, становящихся деятельницами сцены дель арте. Первый контракт с актрисой — 1564 год, Изабелла вступила в труппу в 1578 году. Между событиями всего 14 лет.

Первыми профессиональными мужскими труппами были: компания сера (сера — это титул мелкого чиновника) Маттео де Ре из Падуи (между 1544 и 1549 годом, когда он был убит), возможно, что труппа Маттео де Ре располагала репертуаром Беолько, умершего в 1542 году. В 1565 году появилась труппа из Рима под руководством флорентийца Аньело Сольдино. *Джелози* — образцовая труппа с полным составом актеров и актрис — начинает играть тоже в это шестое десятилетие (1568–1604).

Вывод Тавиани таков: «Истинная комедия дель арте рождается от встречи мужчин, специализировавшихся в области бурлескных и комических пьес и зрелищ, и женщин, специализировавшихся в области светской культуры в среде аристократов и академиков — в музыке, танце, пении, поэтических импровизациях.

В целом можно сказать, что комедия дель арте оформляется именно между 1560 и 1570 годами, когда представители разных специализаций объединяются в единую профессию и дают жизнь театру, в котором утонченная культура „женщины искусства“ (*donne d'arte*) может обрести место рядом с буффонадой морескьеров-маттаччинов, с опытом сочинителей фарсов, актеров, играющих платные спектакли (*venditori di commedie*) и шутов»⁴⁵.

Тавиани и Кручани связывают мысль о профессиональном происхождении комедии дель арте с вопросом о путях вхождения театра дель арте в европейскую культуру, и здесь возникает некая «вилка» — разнаправленность теории и практики. С точки зрения этих ученых (тут особенно настойчив Ф. Кручани), весь европейский театр высокого Возрождения развивался «по флорентийской указке»⁴⁶. Имеется в виду приоритет теоретической разработки (или, по выражению Ф. Кручани, приоритет «изобретения театра» — *invenzione del teatro*) на основе модели античного римского «витрувианского» спектакля. Эта модель, прогнозирующая строгое сценическое пространство, вмещаемое в архитектурное сооружение по Витрувию («театральная идеология в камне» — Ф. Кручани), предполагала актерское исполнительство по Квинтилиану. (Трактат Квинтилиана об ораторском искусстве был найден Поджо Браччолини в 1410 году.) То есть театральная мысль итальянских эрудитов внушала «правильные» (классические) представления о совершенном спектакле, заложив перспективу театрального классицизма, оказавшегося базовым для всеевропейской сцены XVII–XVIII веков.

Классический спектакль, формируясь как спектакль для ученых знатоков, ими же и ставившийся, начиная от 1476 года (Флоренция, Феррара, позднее — Рим) постепенно стал публичным, ибо привился на праздниках при дворах, где собиралось много разных светских лиц, а затем стал доступен городской публике и иностранцам — вплоть до приглашения на гастроли прославившихся постановок. Уже говорилось, что спектакли бывали чаще всего разовыми, а актерское искусство — любительским. Но ближе к середине XVI века актеры стали переходить на полупрофессиональную практику (Беолько, Керее, Монтефалько, Барлакиа). Актерский профессионализм оказался востребованным временем. Мастерство этих актеров — явных предшественников дель арте — совершенствовалось на усвоении «джулларского» универсализма и тяготело к концентрированным амплу на основе масок и постоянных типажей (*tipi fissi*). Наиболее известный пример — Рудзанте, созданный Беолько. Под маской подобного рода выступала новая актерская фигура — сценическая индивидуальность, ко-

торой в «правильном» спектакле декламационно-ораторского стиля было уже тесновато.

Парадокс, однако, состоит в том, что профессионалы дель арте за подлинную театральность почитали как раз «ученую» модель. Начиная от Леоне де Сомми («Четыре диалога о сценическом искусстве», 1556 год) и Адриано Валерини (трактат 1569 года), далее в XVII веке — Пьер Луиджи Чеккини (1616 год), Никколо Барбьери (1634 год), Джованни Баттиста Андреини (между 1604 и 1623 годами) и в XVIII веке — Луиджи Риккони (1720–1730-е годы) — все, как один, базируют свои рассуждения не на джулларских принципах «эстетики снизу», а на положениях «правильного» искусства. Все теоретики комедии дель арте умозрительно хотят достичь совершенства посредством классических понятий о красоте, благородстве и моральной пользе зрелища. Если мы в XXI веке за единицу «театральности» принимаем условное лицедейство мастеров дель арте, то создатели этого театра в своем XVI и даже в XVIII веке за подлинную театральность почитали «правильную» игру в трех стилях (трагическом, комическом, пасторальном), в пьесах, выдержанных в соответствующей поэтике. Хотя А. Перуччи допускает, что в импровизированных спектаклях можно было бы не стесняться границами строгих правил, особенно в ролях дзанни, более остальных склонных забавлять публику. Но авторы, отдающие при помощи печати свои произведения на суд вечности, должны неукоснительно правилам следовать⁴⁷.

Анализируя расхождение между практикой театра дель арте и теоретическими рассуждениями ее деятелей, итальянские театроведы второй половины XX века подчеркнули следующее обстоятельство. Хотя комедия дель арте обеспечена изобильным количеством документов, среди них нет никаких сведений о методике или технике актерской игры. Об актерах дель арте можно узнать все что угодно, включая подробности личной жизни, состояния здоровья и величины кошелька, но ровно ничего — про методику их поведения на сцене, ничего — про «тайны» их виртуозности. Складывается впечатление, что актеры сознательно придерживались «стратегии тайны». Если эта гипотеза правдива, то историкам театра вряд ли удастся рассекретить комедию дель арте как осознанную профессиональную систему и понять ее «мудрый механизм» (Аполлонио),

сработанный к середине XVI века. Между тем, выдвинув гипотезу о двух контрастных кодексах, которым подчинялась игра в комедии дель арте (о кодексах речь впереди), Тавиани и его единомышленники как раз приблизились к постижению специфики творчества актеров дель арте.

Предполагаемую «стратегию тайны» можно было бы объяснить либо цеховым стремлением хранить профессиональные секреты, либо, наоборот, отсутствием всяких тайн в связи с банальной очевидностью техники. Подобные предположения высказаны и обсуждены Франко Руффини, Фабрицио Кручани, Клаудио Мельдолези, разумеется Тавиани и его соавтором Миреллой Скино и продуманы Марко Де Маринисом. Обратим еще раз внимание на уже обсуждавшуюся мысль Кручани о том, что теория «по флорентийской указке» создавалась как «театр без театра» даже теми теоретиками, которые играли на сцене дель арте. И процитируем Де Мариниса: «Вероятно, физическая и сценическая виртуозность итальянских актеров была профессиональной тайной не только и не столько потому, что *им не хотелось бы распространяться по поводу их техники* (ни потому, что это некое сокровище, ни потому, что тут не о чем было говорить), а потому что они *и не могли этого сделать*, даже если бы и имели такую цель, в силу зависимости от культурных и литературных условий времени»⁴⁸.

Объективное положение вещей в том, что эпоха позднего Возрождения и барокко, породившая комедию дель арте, еще не дала деятелям этого театра возможностей для выработки теоретико-эстетического инструментария, который бы помог описать их поэтику так, чтобы выявить специфику этого искусства.

В результате ученые приходят к умозаключению о том, что комедия дель арте входит в европейскую театральную культуру, не раскрывая, а может быть, и не осознавая своей сути⁴⁹.

Импровизация в комедии дель арте

В театроведении (не только у сторонников гипотезы о фольклорном происхождении театра дель арте) давно укрепились уверенность в том, что *спонтанная актерская импровизация* во время сценического действия является основным принципом комедии дель арте.

Сейчас итальянские театроведы поставили этот вопрос с ног на голову. Де Маринис

пишет: «Сегодня можно уверенно утверждать, без риска впасть в парадокс, что театр так называемой импровизированной комедии в действительности был кодифицирован строже, чем театр так называемой прудумшленной пьесы»⁵⁰ (*premeditata* — то есть готовой, написанной заранее; термин взят у А. Перруччи).

Ф. Тавиани считает, что импровизированные сцены в комедии дель арте подготавливались заранее так, чтобы *казаться* зрителю спонтанными. Сила впечатления зависела от индивидуального мастерства, техника которого актерами никогда не расшифровывалась. Таким образом, импровизация в комедии дель арте, согласно Тавиани, на сегодня остается ее тайной.

Еще в начале XX века некоторые ученые высказывали сомнение в практике актерских импровизаций по наитию. В 1914 году Дель Черро отметил: «Среди современников комедии дель арте кое-кто целиком соглашался с наличием импровизационной игры, а кое-кто противопоставлял ей факт существования фиксированного репертуара и сборников заготовленных диалогов. Это не значит, что вполне правомочны наивные соображения тех, кто обнаруживал самый факт искусства импровизации, ни тех, кто выдвигал на первый план ее кристаллизацию, привычку, формализацию. Нам кажутся необходимыми оба аспекта для выявления самого феномена»⁵¹.

Базовым свойством комедии дель арте считал импровизацию К. М. Миклашевский. Он допускал «несерьезное количество репетиций», основываясь на рассуждении Перруччи о действиях некоего «хорега», организовывавшего репетицию-другую перед выступлениями на подмостках. (Под термином *soago* Перруччи подразумевал директора труппы — *капокомико*.) Миклашевский считал импровизацию настолько органичной для комедии дель арте, что расширял ее функции до масштаба ансамблевой игры.

«Наиболее характерный признак, определяющий понятие *commedia dell'arte*, — писал он, — это коллективное творчество актеров, распространяющееся также на выработку самого текста представления, и отсутствие определенного автора пьесы. <...> Актеры разыгрывали скелет театрального действия (*scenagio*), причем текст каждой роли почти целиком оставался на усмотрение актера»⁵².

Перруччи называет своего «хорега» также словом *concertatore*, то есть распорядителем, тем, кто согласовывает действия партнеров. Поэтому еще один театровед XX века Роберто Тессари⁵³ увидел в функциях этого «хорега» эмбрион режиссуры, что вполне может быть справедливо и к чему можно добавить, что еще по заметкам Леоне де Сомми ясна необходимость координации представления каким-то ответственным лицом. Де Сомми вменяет в обязанность самому *капокомико* иметь записную книжку *libretto*, чтобы отмечать все действия актеров, побуждать их попевать на выход, подавать реплики, не допускать в зрелище лишних пауз и длиннот, а также следить, чтобы актеры не мешали друг другу.

Чезаре Молилари, также учитывая «хорега», считает: «Импровизировать — не значит выступать без репетиций, а значит — выступать без партитуры»⁵⁴.

Раз есть режиссер, должна быть и возможность направлять персональные импровизации так, чтобы спектакль обретал цельность. Эту особенность спектакля дель арте подчеркивает Аполлонио: спектакли не были набором номеров наподобие эстрадных концертов. Напротив, они были цельным зрелищем, подчиненным единству действия. Как это единство обеспечивалось? Сценарием? Режиссером? Кодификацией всех составляющих зрелища?

Вопрос актерской импровизации был очень важен для Аполлонио, который считал ее неотъемлемой чертой комедии дель арте. Ученый был готов согласиться с тем, что эта импровизация не наивна, а подготовлена и выпестована на богатом репертуаре и аналитическом проникновении в законы театра. «Было бы ошибкой не видеть, что миг игры, который кажется родившимся вот сейчас, как бы из актерской фантазии, соотносится с совершенно определенным сценическим языком, но с другой стороны — знакомства с самым богатым репертуаром и самого внимательного проникновения в сценические положения не достаточно, чтобы дать игре основной смысл: непосредственность, неповторимость такого сценического мига»⁵⁵. Подобно тому, как живой человек использует для выражения субъективных чувств и мыслей слова, записанные в словарях, и фразы, построенные по законам грамматики, но применяет их по-своему, так, согласно Аполлонио, играет актер

дель арте: «он не выдумывает, он импровизирует»⁵⁶.

Для Аполлонии спектакль без актерской импровизации не есть спектакль комедии дель арте. Такой спектакль может быть совершенным, но в иной эстетике. Зритель тут посредством актера получит литературный инвариант пьесы. Он придет слушать ее, и его больше взволнует текст автора, чем игра актера, которая просто должна будет соответствовать драматургии. В спектакле с импровизацией публику увлекает в первую очередь феномен самовыражения актера. Тут главное — актер и ожидаемые от него, предполагаемые и внезапные варианты впечатлений, получаемые через его интерпретацию, когда живой человек контактирует со зрителем, пусть и под маской. Импровизация для Аполлонии — это «игра вариаций», а сама комедия дель арте — некая система, «мудрый механизм для уравнивания самых различных импульсов, которые, сойдясь в ней, пытаются сохранить невозможную автономность»⁵⁷.

Де Маринис, отталкиваясь от мысли Аполлонии, доверяет ее так: «Итак, искусство импровизации есть адаптации и комбинации, персональные вариации заимствования всего, что ухвачено *ad hoc* из широкого литературного репертуара, и, следовательно, — это способность выдать за импровизацию то, что в действительности было заранее предусмотрено»⁵⁸.

Ф. Тавиани: «К написанному тексту прибегали мало, потому что каждый сочинял сам то, что говорил со сцены, каждая роль была „сочинением“, а не „исполнением“. Но эти „сочинения“ не были импровизациями, они были именно *персональными вариациями*. <...> Когда же актеров заедала рутина, они играли, выучивая текст наизусть, включая стихотворные трагедии, пасторали, мелодрамы»⁵⁹ (имеется в виду жанр пьесы с пением, предшествовавший опере).

Итак, вопрос: импровизировалась ли словесная ткань по-настоящему, то есть возникала ли она в ходе непосредственного сценического общения партнеров, или озвучивались припасенные заранее речи — на сегодня остается нерешенным⁶⁰.

Сценарий

При импровизации (спонтанной) или стилизации ее (кодифицированной) имеет значение способ разыгрывания спектакля по

сценариям и свободным ролям. Актеры стремятся к автономии от автора. Бытует общее мнение, что авторское участие распространяется только на интригу пьесы (фабулу — *favola, soggetto*). Признано бесспорным, что сценарии создавались на основе других литературных жанров: новелл, поэм, жизнеописаний, «ученой комедии» и др., но фольклорных источников среди них нет. Ч. Молилари отметил: «С драматургической точки зрения, по существу, невозможно отличить комедию дель арте от ученой комедии»⁶¹. К тому же их круг не широк. Лудовико Цорци насчитал «не более тридцати»⁶² стандартных сюжетов, использовавшихся в ученой комедии и в сценариях.

Аполлонии сформулировал общий закон образования сценария вокруг сюжета, в котором содержится «чередa препятствий перед молодыми влюбленными из-за стариков, которая преодолевается усилиями слуг»⁶³. А сам этот закон был установлен еще в античной паллиате Плавта, то есть комедия дель арте воспринимает законы актерской игры посредством драматургии.

Вопрос, волнующий ученых XX века, не сводится к источникам сценариев. Он состоит в другом: какую роль играл сценарий в театре дель арте? Как по сценарию можно представить себе спектакль комедии дель арте? Является ли сценарий заготовкой для будущего спектакля или сжатой записью того, что получилось в случае конкретной постановки? Понятно, что, если сценарий был однажды записан, он может быть и тиражирован и кодифицирован потом. Решить эти вопросы трудно. Показателен спор между Делией Гамбелли и Стефанией Спада по поводу сценариев Бьянколелли⁶⁴ (Доминика — Арлекина парижской Комедии Итальян XVII века). С. Спада считала эти сценарии проектами готовящихся спектаклей⁶⁵, Д. Гамбелли, напротив, — записью уже сыгранных⁶⁶. Исследовательницы не переспорили друг друга, но обе представили весомые аргументы, и вопрос остался открытым. Лишь про один сценарий известно точно, что он написан после спектакля, как разбор впечатлений по воспоминанию. Это «Любовь к трем апельсинам» Карло Гоцци (1761).

До М. Аполлонии превалировала точка зрения Иринео Санези, выразившего скептическое недоверие к сценариям как документам искусства комедии дель арте. «Сценарии,

которыми мы располагаем, — писал он, — дают объективную, но такую холодную, неподвижную, мертвую, немую в своей наготе и сухой схематичности форму, что по ней очень трудно судить о спектакле»⁶⁷. Но Аполлониио, а за ним Ферруччо Маротти взглянули по-другому на сценарий Фламиниио Скала, внимательно отнесясь к размышлениями самого драматурга о своем сборнике.

Ф. Маротти сопоставил сценарий Скала «Муж»⁶⁸ 1611 года с его же готовой пьесой «Поддельный муж» (*Finto marito*), изданной в 1618 году, где прописаны все диалоги. Сюжет идентичен и вкратце таков. Спасаясь от нежеланного брака, Изабелла (дочь Доктора Грациано) делает вид, что уже замужем. Ее супругом притворяется кормилица Франческа, дважды лгунья, поскольку предварительно разыграла свою смерть. В конечном счете девушка выходит замуж за любимого Орацио (сына Панталоне), а кормилица воскресает на утешение своему мужу Корнелио. По ходу интриги возникает много путаницы по вине (она же инициатива) 1-го дзанни Педролино и 2-го дзанни Арлекина. Массу разочарований претерпевают Панталоне и Грациано, а Капитан СпаVENTO получает и пинки, и пряники (одинаково заслуженные), а в конце женится на Фламинии (воспитаннице Панталоне).

Спектакль «Муж» игрался у *Джелози* до 1604 года. Скала (по сцене Любовник Флавио) мог участвовать в спектакле и как актер. «Поддельного мужа» Скала мог ставить в труппе *Конфиденти*, которой руководил между 1615 и 1621 годами и где могли сложиться другие условия творчества. Принципиальная разница в том, что «Муж» — это сценарий конкретно для *Джелози*, а «Поддельный муж» — готовая пьеса для любой труппы. Скала досконально знал актерскую технику *Джелози* и подразумевал ее в сценарии, который играли те, про кого автору было точно известно, что именно они будут делать и как говорить на сцене. Поэтому в сценарии не прописаны слова, а выстроена сама «идея действия». Отсюда вывод: если можно, драматург ограничивается сценарием, если нужно, пьеса пишется целиком. Представление о том, что пьесы в театре дель арте принципиально заменяются сценариями, рассеивается. Хотя как раз на основании Пролога к «Поддельному мужу» историки предполагали, что сценарии пишутся, потому

что принцип состоит в импровизации текста. Ф. Маротти делает убедительную поправку: принцип состоит в активизации действия. Скала был образованным человеком. Для названия сборника он взял термин Аристотеля «фабула» (*favola*)⁶⁹, имея в виду выстроить последовательность событий, перемежая их для динамичности перипетиями с целью «кинетического подражания» реальности (*mimesi cinetica*). Подражание — мимесис — это тоже термин Аристотеля. Как драматург Скала не мог не ценить слово, которое тоже несет (выражает) действенное начало, но как драматург дель арте Скала считает, что истинная комедия заключается в действии и в действиях (*nelle azioni, nelle geste*). Если предусмотреть все возможности действия, то, благодаря образованности, начитанности и искушенности актеров, слова придут к ним сами. Эта мысль у Скала общая с П.-М. Чеккини⁷⁰ (по сцене 1-й дзанни Фрителлино), тоже крупным актером и капокомико, с которым Скала не раз партнерствовал. На основании подобных размышлений премьеров дель арте Аполлониио и выражает уверенность в цельности их спектаклей.

Примат действия над словом не значит пренебрежения словом, но означает безоговорочное подчинение речей динамике сценических положений, средствам овладения актером сценического пространства. Скала прекрасно знал, как это происходит у *Джелози*, и потому представил «модель» (Ф. Маротти), образец фабулы в стиле *Джелози*, не раскрывая, какими средствами этот стиль воплощается. Напомним: если прав Тавиани, то можно предположить, что Скала соблюдал «стратегию тайны». В конце XVII века Перруччи нашел некоторые отмычки к тайнам сцены дель арте (например, указал на возможность чертежей по планшету). Этими подсказками воспользовался В. Н. Соловьев в режиссерско-педагогической «разверстке» типичной для комедии дель арте «сцены ночи»⁷¹. Эксперимент Соловьева, разумеется, не реконструкция исторического факта, а пример овладения условными приемами в «театральном театре» XX века. Однако подобный опыт свидетельствует, что сценарий может служить «школой стиля» (Ф. Маротти). Что же касается реконструкции спектакля по сценарию, то Ф. Маротти, в отличие от И. Санези, не исключает такой возможности. Он предлагает относиться к сценарию не как к мертвой схеме, а как

к черно-белой репродукции картины, которую можно «прочитать», если знать манеру обращения с красками ее художника.

Примерно такой подход применил Сиро Ферроне, анализируя маску Арлекина, создававшуюся Тристано Мартинелли, ее первым автором. Исследователь постарался показать: а) как актерская маска наполняется содержанием, почерпнутым из литературных источников; б) как эта маска в свою очередь насыщает содержанием сценарии и пьесы, где действует дзанни ее типа — второй дзанни, гротесковый дурак. Для анализа С. Ферроне выбрал эпизод из пьесы «Анджелика» 1585 года, то есть времени раннего творчества молодого Мартинелли, начинавшего тогда лепить образ (автор пьесы Фабрицио де Форнарис, на сцене Капитан Коккодрилло), и пьесу «Маленький раб» (Lo Schiavetto), написанную через четверть века в 1612 году, в которой дзанни Ноттола (он же поддельный князь) если не списан с уже побывавшего на всех сценах Европы Арлекина, то именно в этом стиле играем Мартинелли. Автор пьесы, потомственный актер и крупный литератор (поэт, драматург, теоретик, критик) Дж. Б. Андреини, был в это время еще и капокомико, у которого играл Мартинелли. Для С. Ферроне достоверность отраженного в пьесе сценического Арлекина вне сомнений. Он пишет так: «Андреини крадет у жизни все, что можно отдать театру, и вполне естественно, что он крадет у той особенной, насыщенной жизни, которая есть театр, все, что можно отдать литературе. Он крадет у своих актеров тайны их мастерства, сценические изобретения, характерные черты, из которых можно построить персонаж. Лучшие из писателей те, кто наиболее удачлив в кражах, а наилучшие из покраж — для автора театра — те, которые совершены у лучших из избираемых им актеров. И Арлекин — сам безжалостный грабитель и придворных, и купцов — основной объект ограбления для Андреини-писателя. Покражи обнаруживаются ловко спрятанными в складках комедий Андреини. Они там крепко пришиты и задрапированы, но не до такой степени, чтобы их нельзя было найти»⁷².

Театроведы XX века приходят к мысли о диалектической взаимосвязи сценария и актерского действия, рассматривают сценарии как полноценные художественные тексты со своей жанровой спецификой и авторской

стилистикой (будь она гласной или анонимной, индивидуальной или стандартизированной). Преодолевается идея о подсобной, черновой функции сценария, когда считалось (у нас — А. К. Живелеговым), что «из свидетельств современников мы узнаем, что обычный ходовой сценарий представлял собой наскоро набросанный текст, очень коротенький, написанный на листке бумаги и повешенный на гвозде за кулисами, в том месте, где было больше света. Актеры подходили, читали и проверяли себя»⁷³. Живелегов считал, что такие сценарии были характерны «для маленьких групп, ближе стоящих к широкому зрителю», и сожалел, что они не сохранились и потому «ускользают от нашего анализа»⁷⁴. Эта ситуация не документируется. Она навеяна догадками романтиков (Теофиль Готье, Морис Санд) о бродячих актерам — рыцарях и мечтателях или романтическим же отношением к пародиям типа шекспировского спектакля афинских ремесленников в «Сне в летнюю ночь».

С точки зрения Живелегова, в сценарии может быть мало действия: «Разыгрывая сценарий, группа сама вкладывает в него действие. <...> Если в сценарии мало действия, в него вкрапливаются лацци и вставные номера, насыщенные действием»⁷⁵.

Так что вполне был прав Г. Н. Бояджиев, исправляя промах старшего коллеги в первом томе «Истории западноевропейского театра»: «Главная историческая заслуга составителей сценариев заключается в том, что ими впервые были установлены *законы сценичности*... утверждение *действенной линии* спектакля как важнейшего условия сценичности было беспспорной заслугой комедии дель арте, когда сам театр, стремясь к максимальной выразительности, строил фабулу так, чтобы в сценическом отношении она была наиболее впечатляющей»⁷⁶.

Эти положения русских ученых вполне согласуются с позицией итальянских театроведов, практически единодушно убежденных в том, что в сценарии кодифицируются сюжет, интрига, перипетии и предусматривается стиль сценического поведения исполнителей.

Лацци

Серьезных расхождений в трактовке лацци среди ученых нет. Разговор о лацци больше поднимается в связи с проблемой кодифицированной импровизации. Но остались

традиционные неясности, поэтому коротко затронем вопрос.

Считается, что первым слово «лаццо» употребил Базалио Локателли в 1620 году, а до него пользовались словом «шутка» (*burla*). Русским практикам сцены полюбилась формула Карло Гоцци «шутки, свойственные театру», тоже со словом *burla*.

Перруцци в 1699 году использует слово «лаццо» тоже для обозначения шутки, но с синонимом «scherzo». «Лаццо есть не что иное, как некая шутка (*scherzo*), острота или метафора, на словах или в фактах»⁷⁷.

Подробнее всех рассуждал о лацци Луиджи Риккони: «Мы называем *lazzi* то, что Арлекин или другие актеры-маски делают посередине сцены, которую они вдруг прерывают по не относящимся к делу причинам, либо из-за страха, либо по-глупости, но которую потом полагается завершить; или же это такие безделки (*ce sont ces inutilités*), состоящие из игры, которые актер изобретает на свой лад и которые по-итальянски называются *lazzi*. Я спрашивал значение этого слова у старых любов, но они не смогли удовлетворить моего любопытства; я смотрел в старых сценариях, сейчас совсем бесполезных, потому что в них очень трудно что-нибудь понять. (Вот источник мнения о сценариях И. Санези. — М. М.). Мы, как почти все итальянские актеры, говорим на ломбардском наречии в смеси с тосканскими словами и произносим „лацци“ по-ломбардски вместо „лаччи“ по-тоскански. По-французски же и „лацци“ и „лаччи“ означают „льан“ (*liens*), то есть „связки“, „завязки“»⁷⁸.

Аполонио считает, что лаццо — это «смешной фрагмент» (*frammento comico*), «комедийка в комедии» (*commediola in commedia*).

Тавиани же считает так: «Это сценический иероглиф, эмблема, способная концентрировать в одном, молниеносно остановленном мгновении весь смысл действия»⁷⁹.

Двойной антиномический кодекс

Многие искусствоведы полагают, что всей культуре XVI века была свойственна особая ментальность, основанная на осознании резких контрастов, которые в силу своей ощутимости на всех уровнях жизни в искусстве выполняли формообразующие функции. Эстетическое свойство контрастов порой бывало весьма плодотворно и, например, в живописи способ-

ствовало выработке техники светотени, которая позволяла достичь поражающей объемности изображений и т. д. Что касается театра, то в силу самой его природы (ибо театральное событие состоит при наличии конфликта) там контрасты очевидны на всех уровнях: трагедия — комедия, хозяин — слуга, старик — юноша, умный — дурак, черное — белое и даже просто: он — она. Драматургия и сценарии дают многочисленные варианты партнерских контрастов, но, как замечено Тавиани, нет ни одного примера конфликтной сцены между дзанни и Любовницей (или обоими Любовниками). Оказываясь на сцене вместе, они играют только параллельно друг другу, поддерживая один другого, и никогда не ссорятся из-за чего-либо, что может оспариваться на равных. Из этого Тавиани делает вывод, что партии дзанни и партии Любовницы принадлежат к противоположным «кодексам» в технике искусства дель арте.

Кроме Тавиани выявлением и формулированием «кодексов» занимается целый ряд театроведов: Никола Саварезе, Франка Анджелини, Сиро Ферроне, Эудженио Барба, Марко Де Маринис и др.

Сведя вместе их соображения, увидим следующую гипотезу.

На основе различных наблюдений ученые гипотетически предполагают наличие в технике комедии дель арте двух разных «кодексов», двух фиксированных, одновременно задействованных, но противоположных методик игры.

А — низкий, гротесковый набор приемов. Б — высокий, изысканный тон сценического поведения. То же самое в несколько иной характеристике называют еще двумя стилями: а) мужской стиль и б) женский стиль (в этом стиле играют только Любовники). То же Э. Барба называет а) энергетическим кодексом, б) гармоническим кодексом⁸⁰.

Если характеристики расширить, получим: А — энергетический мужской стиль. Низкий, в нем допускаются вольности, граничащие с площадной буффонадой, гротесковый комизм, авантюризм, фантастичность, доводимая до мистики и чертовщины. Ему присущи динамизм, акробатизм, лацци-выходки, вплоть до жестоких, а также черные маски, дикие костюмы, воинственные аксессуары, жаргон, диалекты, тарабарщина.

Б — гармонический женский стиль. Высокий, проникнутый лиризмом, аристократич-

ный, сентиментальный, психологически достоверный. Ему присущи красота, эlegantность, искренность чувств и страстей, поэтический литературный язык, изящные манеры, тонкий вкус в костюмах и аксессуарах, гармоничное пение, балет, открытые красивые лица персонажей и пр.

Оба кодекса условны. Ни тот, ни другой не содержат приемов, направленных на достижение реалистического впечатления. Но сюжетно-тематически изображается житейская проза. Так образуется еще один контраст, который заложен внутри каждой из закодированных техник. А — Дзанни служит скупому хозяину и ухитряется его надуть либо ради своих интересов, либо в пользу Любовников. Это — скучная проза жизни. Но стоит только представить себе контакт Арлекина и Панталоне, как контраст окажется переведенным из жизненного плана в чисто игровой. Театр дель арте есть такой театр, в котором жизненной правды не больше, чем в выдумках Мюнхгаузена (принимая извинения за анахронизм).

Б — Любовница всего лишь добродетельная девица: дочь и (или) невеста. Играя их, актрисы были психологически убедительными скромницами, вплоть до умения краснеть, создавая «очарование стыдливого румянца, розы, распускающейся на белоснежной щеке» (Тавиани). Однако Любовница (обычно дочь Купца или Доктора) вовсе не была мещанкой. Она олицетворяла идеал Женственности. И чем убедительнее была ее игра, тем было яснее, что идеал есть мечта, а среди людей во плоти возможен только театальный, игровой идеальный образ. И театр дель арте играет в мечту, в свой «золотой век», воодушевляясь лирикой (петраркизм, аркадский стиль, маринизм), а позднее над мечтой иронизируя. Эротика Любовниц, преемниц «честных ...», позволявших себе на сцене «ню», была строго закамуфлирована изображением безумия (безумия от любви, конечно, либо притворного, либо наивного, которое вылечивалось сразу после обручения с предметом страсти).

Итак, очевидно, что кодексы контрастны. Как же они взаимодействуют?

Тавиани: «Игра контрастна, которая в других видах искусства проистекала из требований вкуса и содержания, в профессиональном театре была менее предсказуемой и более резкой. Престранное сочетание, образуемое очарова-

тельной женщиной и гротесковым мужчиной (мы говорим о Дзанни и Старике), не ограничивалось изображением дистанции между классами и возрастами. Это был контраст двух стилей и, можно сказать, контраст двух способов понимания театального зрелища»⁸¹.

Показав это, Тавиани предлагает считать, что актеры сознательно шли на «сочетание несочетаемого» в одном спектакле, открыто обнаруживали антиномию стилей и, не стремясь к синтезу, создавали сценический контрапункт двух резко противоположных манер игры. Ученый, правда, не берется объяснить, почему актеры на это шли, хотя предполагает, что это объективный культурный феномен — результат рыночного проката спектаклей. В этом Тавиани отчасти совпадает с Миклашевским, отчасти — потому что у Миклашевского деления на двухстильность внутри спектакля дель арте нет, зато есть предположение о грозившей актерам со временем бесстильности.

Миклашевский писал, что театр дель арте, «опиравшийся на народный балаган... ни на минуту не мог забыть о том, что публике надо давать максимум удовольствия при минимальных затратах... поэтому все скучное... отбрасывалось без пощады.

<...>

...Такой театр не рисковал удариться в риторику и формализм, но легко мог потерять всякий стиль, чувство меры и опуститься до полной бесформенности. Это и случилось, но не сразу: в течение ста лет, пока не выдохлось в нем здоровое, черноземное начало итальянского возрождения, несмотря на интуитивно и коллективно создававшийся его характер (и, может быть, именно благодаря этому театр был крепок своей стильностью и единством)»⁸².

Для Миклашевского «основа стильности и единства» — народный балаган. С точки зрения Тавиани — это «фальшивое клише». По Тавиани (плюс Кручани, Мельдолози, Де Маринис, Бозизио и др.), «черноземного» начала в комедии дель арте не было вообще (напомним, однако, что у Аполлонии возрожденческий «гумус» учитывается). По Тавиани, гротеск и гармония вступают в договорные отношения как профессионалы, осознающие свою специфику. По Миклашевскому, единство игровой системы комедии дель арте поддерживается интуитивно и коллективно, то есть так и остается в фольклорном состоянии. Миклашевский

считает, что театр дель арте, выйдя на рынок, мог потерять свой стиль, а Тавиани — что рынок способствует выработке специфического, присущего именно комедии дель арте стиля, в котором контрапунктом сочетаются два антиномичных способа сценического существования.

Де Маринис резюмирует изыскания Тавиани так: «В надежде приблизиться к пониманию внутренней природы творческой деятельности компаний дель арте между XVI и XVII веками стоит задуматься об их игре как о явлении, целиком регулируемом посредством отчетливых контрастов и крайне резких оппозиций. Точнее, можно выдвинуть гипотезу, согласно которой театральные спектакль между Чинквеченто и Сеиченто регулировался двойным антиномическим кодексом, вследствие совмещения несовместимого, особо выдержанного в духе *concordia discors* двух противоположных методов (кодексов) игры, которые с течением времени и в различной дозировке установили все виды сценического поведения итальянских актеров и актрис»⁸³.

Упадок: аристократизация или рефольклоризация

Два контрастных метода игры и два различных депозитария художественных средств могли сохранить автономию только в условиях практики в элитарной среде: придворной, великосветской, академической, которую составляли образованные зрители с высокими эстетическими запросами. Именно такой зритель и мог улавливать тонкости в «кричащей грубости» этого контраста.

Де Маринис: «Резюмируем: мы видели, что игра актеров дель арте характеризуется во второй половине Чинквеченто сосуществованием в особом гротескном контрапункте двух противоположных кодексов: элегантного дискурса Любовников и энергетического — других персонажей. И можем даже представить себе со всей ясностью, что зачастую кричащая грубость этого контраста придавала особую силу впечатления спектаклю итальянских профессионалов, делая его странным и интересным, едва ли не шокирующим в глазах зрителя»⁸⁴.

В Италии расцвет искусства дель арте и происходит при самом заинтересованном участии элитарных кругов. Два блестящих европейских двора: Австрийский (Бавария, Мюнхен) и Французский (Париж, Лион) восприняли

итальянские театральные начинания и способствовали интернациональному успеху комедии дель арте.

В силу исторических обстоятельств, труппы комедии дель арте не могли обходиться без гастролей. И здесь возникали препоны: а) конкуренция трупп между собой (если в Париже *Джелози*, то *Унити* или *Аччези* вынуждены искать ангажемент вне столицы); б) если истекает срок придворных выступлений, гастролеры выходят к городской публике и сталкиваются с конкуренцией комедиантов-аборигенов (так, в 1570-е годы велась жестокая война между Гро Гильомом и братьями Мартинелли за право выступать в Бургундском отеле. Победили французы).

Целевая задача трупп комедии дель арте стать патентованным, привилегированным, государственным театром кажется утопичной, но она просматривается в деятельности компаний дель арте. Эта задача исторически была неосуществима в Италии эпохи Возрождения, представлявшей собой нацию, но не государство, а конгломерат разномасштабных «полисов». Тем не менее Мантуя, Феррара, Флоренция, Рим, Венеция, Неаполь то и дело пытаются придать театру статус государственного учреждения. Кажется парадоксальным (но за этим парадоксом стоят закономерности), что впервые комедия дель арте приобретает статус государственного театра во Франции. (В 1660 году итальянские актеры в Париже добились привилегий и стали именоваться «королевскими актерами» за 20 лет до учреждения Комеди Франсез. В 1697 году привилегия была аннулирована, в 1718-м — возвращена и действовала до 1791 года.) Получается — в Италии комедия дель арте — национальный театр, а во Франции — государственный. Идеального статуса — национальный государственный театр — комедия дель арте так и не обрела.

Кризис и упадок комедии дель арте как раз и связывают с укоренением ее во Франции. Между тем натурализация театра дель арте во Франции — естественна. Она порождена не только постоянством культурных связей, но и прямым родством королевского французского дома с флорентийскими Медичи. Генрих II Валуа, сочетаясь браком с Екатериной Медичи, правнучкой Лоренцо Великолепного, в 1548 году увидал во Флоренции и выписал на гастроль во Францию спектакль «Каландрия» с буффо-

ном-полупрофессионалом Барлакиа. Так начались постоянные театральные связи Италии и Франции, а во второй половине XVII века появилась парижская Комеди Итальян. Натурализация итальянских актеров во Франции приходилась на время, когда, благодаря театральной политике кардинала Ришелье, повышался престиж и статус актера. Кардинал, правда, любил итальянцев много меньше, чем король Людовик XIII, с детства приученный матерью (королева Мария Медичи) к комедии дель арте. Кардинал покровительствовал французским комедиантам, но от общих щедрот немало перепало и итальянцам.

Притом что отнюдь не весь итальянский театр переселился во Францию, в зависимость от этого перемещения ставится вопрос о кризисе комедии дель арте вообще как вида театрального искусства. Если культурный прогресс состоял в обретении государственного положения и увенчания всеобщей славой, а также обозначился вхождением во всеобщий европейский обиход вплоть до моды, то стал ли этот культурный факт утверждением художественной ценности феномена? Фактом стабилизации «самости» искусства актеров дель арте? Единодушен ответ всех театроведов — нет: это начало упадка. Так считают оба лагеря историков: и сторонники «народности», и сторонники «профессиональности» как исходных «генов» комедии дель арте. Ответ один, но его толкования — разные, аргументируемые в стиле а-ля контраст. Сторонники «народной» комедии дель арте находят причины упадка в аристократизации театра. Сторонники «профи» видят причины упадка в фольклоризации и рефольклоризации искусства дель арте.

Миклашевский: «Апогей ее славы наступил около конца XVII столетия, когда все, относящееся к *Comedie Italienne* стало модным. <...> Однако выдохлась былая цельность, а внутреннее веселье и юмор часто заменялись развязностью разжиревшего каботина... выработалась стереотипность и традиционность приемов, постепенно погубившая этот жанр. <...> Упадку способствовали и постоянные гастроли за границей, где они теряли самих себя»⁸⁵.

А. К. Дживелегов: «По мере того, как итальянские комедианты все более привыкали к положению приемышей Франции, они утрачивали особенности, свойственные начальному, самому блестящему периоду комедии дель арте —

прежде всего близость к итальянскому быту, к итальянской народной стихии. Свежий, яркий реализм комедии второй половины XVI века уступает место почти абстрактным фигурам и формалистическим трюкам на сцене. С середины XVII века начинается обратная эволюция. Возникнув как театр, отражающий народную стихию, комедия дель арте во Франции попала в атмосферу дворянского придворного быта и аристократизировалась»⁸⁶.

Де Маринис: «Упадок начался... в момент высшего интернационального признания и прочного укоренения во Франции»⁸⁷.

Напомним: эстетически полноценно контрапункт двух кодексов воспринимался только элитарной публикой, способной расшифровывать антиномии. На гастролях в иноязычной среде смысл контрастов терялся, а заодно терялись тонкости контрастных сочетаний внутри каждой из манер. Гармоничная, элегантная женственная стилистика наскучивала и опрощалась. От изящной игры в идеальную любовь стали переходить к насмешкам над Любовниками. Место идеальной дамы, импровизирующей стихи, заняла простушка (инженю). Энергичный стиль, напротив, воспринимался с энтузиазмом, но не шедшим ему на пользу. В нем сокращался объем речей, сильно снизилась доза интеллекта и остроумия, увеличилась пантомимическая часть, умножились грубые лацци с упрощенными эффектами. Тавиани считает, что миф о комедии дель арте как о народном театре начал складываться на основе впечатлений публики, до которой равно не доходила ни изысканность одного, ни изощренность другого стиля игры актеров дель арте.

Отмечены театроведами еще два «кризисных» момента. Во Франции насаждалась «правильная» классицистская концепция театра, и итальянцы, вышедшие в «королевские актеры», стали стусевывать контрасты, ослаблять гротесковый стиль и подчинять гармоническим законам «правильной» комедии. В этом виде спектакль давался как раз элитной публике.

Второй момент отмечен во встречной реакции французских деятелей сцены на искусство итальянцев. Для французозов, ощущавших классицистскую концепцию как прокрустово ложе, комедия дель арте олицетворяла собой ту свободу творчества, в которой не урезывались полет фантазии, феерия, гротеск, импровизация и можно было сочетать высокое и низкое.

Французы ценили в итальянцах природное начало и, составляя суждения об итальянском театре, взывали к тем запасам народности, которая была памятна по ярмаркам и балаганам. Аполлоном считает, что именно за такими впечатлениями приходил Мольер на спектакли Скарамуша. Возможно, что итальянцы, отзываясь на эти реакции, стали стилизованно подчеркивать площадные оттенки в своих спектаклях. А после катастрофы 1697 года ярмарочные манеры стали неизбежны для итальянских комедиантов, высланных из Парижа по капризу мадам де Ментенон. Итальянцы осели на Сен-Жерменской ярмарке, используя топографическую зацепку: ярмарка располагалась за городской чертой.

Приспосабливаясь к ситуации, итальянские комедианты стали черпать краски из гротескового фольклорно окрашенного депозитария своего мастерства. Они явно отступили к фольклору, но одновременно стали акцентировать свой эстетизм, стилизовать приемы, усваивать стиль рококо. На ярмарке итальянцы встретились с Лесажем и стали не только конкурировать, но и взаимодействовать с просветителями.

Есть и еще одна линия «упадка», характерная не для итало-французской, а для отечественной вариации комедии дель арте: рефольклоризация национального театра Италии. Эту концепцию выдвинул Бенедетто Кроче (великий итальянский философ XX века), который в молодости был увлечен театроведением и специализировался на изучении неаполитанской сцены эпохи Возрождения. С точки зрения Кроче, упадок произошел в период, когда профессионалы сцены были оттеснены, даже сброшены с привилегированных подмостков на площадные. В Италии комедию дель арте туда сбросила опера. По мнению философа, театр комедии дель арте возвратился к плебсу, поскольку опера оттеснила драматическую сцену на исходные позиции⁸⁸.

С точки зрения Миклашевского, «нисхождение» комедии дель арте на ее родине было так закономерно, что от него не спасла реанимация масок, задуманная Гоцци. Миклашевский, рассматривавший Гольдони как врага комедии дель арте, считал, что его «реформа блестяще удалась», ибо была нацелена на уничтожение масок и импровизации, а реформа Гоцци «так и осталась эстетской прихотью»,

и в результате «Commedia dell'arte снова низошла на те самые подмостки, с которых она была 200 лет назад извлечена для исполнения ее большой культурной миссии»⁸⁹.

Фольклорное как этническое и демократическое начало оставалось в распоряжении местных диалектальных театров Италии XVIII века, работавших на своих наречиях, со своими местными масками и такой тематикой, которую И. В. Гете, видевший неаполитанский театр с Пульчинеллой в 1786 году, считал «живой газетой». Сами итальянские критики и театроведы видели в диалектальных театрах курьезы местного колорита и свидетельства общего упадка драматического театра.

Немного об иконографии

Иконография комедии дель арте — вопрос, безусловно, требующий особого рассмотрения, хотя бы потому, что столь богатым отражением в изобразительном искусстве не располагает никакое другое явление театра. Иконография постоянно востребована театроведами, занимающимися комедией дель арте, и представляет собой особую отрасль изысканий. Здесь мы коснемся только двух примеров, свидетельствующих о спорности концепций, составленных на основе иконографии.

Один пример очень конкретный. Это попытка «увидеть» первого Арлекина на полотне, приписываемом знаменитому фламандцу Порбюсу-старшему (или его школе), — «Спектакль итальянских комедиантов при дворе Карла IX» (масло, 87x85, ок. или не позднее 1574 года). Театроведческий анализ картины сделан П.-Л. Дюшартром в 1925 году и пересказан в книге А. К. Дживелегова⁹⁰, причем так выразительно, что поневоле видишь воображаемую сцену, хотя у Дживелегова и нет репродукции.

П.-Л. Дюшартр предполагал, что Порбюс запечатлел спектакль труппы Дзан Ганасса (Альберто Назелли) с участием в качестве любителей членов королевской семьи и придворных. В центре композиции в фигуре молодого Арлекина, стоящего за спиной Панталоне, опознавался Ганасса. А в одной из темных боковых фигур справа признавался автопортрет художника. Новый театроведческий анализ этого изображения сделан Сиро Ферроне на основании новейшей атрибуции картины и привлечения еще двух голландских работ на ту же тему⁹¹.

Сиро Ферроне опровергает все выводы Дюшартра. В фигуре Арлекина, юноши примерно 17 лет, опознается Тристано Мартинелли, которому к 1574 году как раз и было столько лет. В темной фигуре сбоку запечатлен не сам художник, а капокомико труппы Друзиано Мартинелли, брат Тристано, старше него лет на 20. Спектакль расценивается как сугубо профессиональный. Члены королевской семьи и придворные опознаются только среди зрителей. Этот пример показывает резкие, но все же частные расхождения в театроведческих опытах с иконографией.

Гораздо сложнее обстоит дело с трактовкой самого знаменитого среди иконографических материалов по комедии дель арте: альбома из 24 рисунков Жака Калло «Фесценинские пляски» (*Balli di Sfessania*) 1622 года. Э.-Т.-А. Гофман убедил романтиков и их преемников в том, что у Калло документально запечатлены динамика, пластика, мизансцены, актеры, персонажи, маски, костюмы, аксессуары, пространство

действия, зрители и даже эстетические свойства комедии дель арте. Последователи Гофмана — романтики, неоромантики и модернисты — воспринимали и использовали изображения Калло как модели для сцены, на которой реконструировались приемы, возрождались традиции комедии дель арте, отработывалась техника условного театра.

Однако «Фесценинские пляски» отображают не ту, «настоящую» комедию дель арте, за эталон которой их принимали романтики, а искусство морескьеров-маттаччинов, техника которых была особо популярна у южных масок, в основном неаполитанских. У Калло зарисованы и танцоры, и несколько неаполитанских актеров, в чьем искусстве эксцентрика и гротеск морескьеров очевидны, но классических масок «золотого века» у Калло нет. Гофман практически кодифицировал рисунки Калло в качестве эталона, и они сами оказались материалом, этапным накоплением средств художественной выразительности для театра рубежа XIX–XX веков.

Примечания

¹ Миклашевский К. М. La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII столетий. Пг., 1914–1917; *Mic. Const.* La commedia dell'arte. Paris, 1927.

² Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М., 1954; 2-е изд. М., 1962.

³ *Apollonio M.* Storia della commedia dell'arte. Roma, 1930; 2 ed. Firenze, 1982; *Apollonio M.* Storia del teatro italiano. Firenze, [1940–1946] (переиздавалось несколько раз); *Taviani F.* La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro. Roma, 1969; *Taviani F., Schino M.* Il segreto della commedia dell'arte. Firenze, 1982.

⁴ *De Marinis M.* Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatologia. Roma, 2003.

⁵ *Garzoni T.* La piazza universale di tutte le professioni del mondo. Venezia, 1587. (Издание повторялось в 1589, 1595, 1616 гг.)

⁶ *De Sommi L.* (Ебрео). Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche. Трактат был впервые частично опубликован в 1891 г.

в кн.: *D'Ancona A.* Origini del teatro italiano: In 2 v. Torino, 1891. V. 2. P. 411–422.

К. М. Миклашевский, цитируя Сомми, ссылается на рукопись в Национальной библиотеке Турина. См.: Миклашевский К. М. La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII столетий. С. XII.

⁷ *Scala F.* Il teatro delle favole rappresentative. Venezia, 1611.

⁸ *Andreini I.* Le Lettere. Venezia, 1617.

⁹ *Perrucci A.* Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso. Napoli, 1699.

¹⁰ *Riccoboni L.* Histoire du Théâtre Italien depuis la decadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660 et une dissertation sur la tragédie moderne. Paris, 1728.

¹¹ *Cappelletti S.* Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Ravenna, 1986. P. 28.

¹² *Bartoli F. S.* Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino ai giorni presenti. Padova, 1782.

¹³ *Goldoni C.* Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et son théâtre: In 3 v. Paris, 1787. (См. русское издание: Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра / Перевод и примечания С. С. Мокульского. Т. 1. М., 1932; Т. 2. 1933. Наиболее компактно мысли Гольдони о комедии дель арте изложены в: Т. 2. С. 235–242.)

¹⁴ *Camerini E.* I precursori di Goldoni. Milano, 1872.

¹⁵ *Bartoli A.* Scenari inediti della commedia dell'arte: contributo alla storia del teatro italiano. Firenze, 1880.

¹⁶ *Scherillo M.* La commedia dell'arte in Italia: studi e profili. Torino, 1884.

¹⁷ *Rasi L.* I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia. Firenze, 1897. V. 1; 1905. V. 2.

¹⁸ *Heck T. F.* Commedia dell'arte. A Guide to the Primary and secondary Literature. New York; London, 1988.

¹⁹ *Пеpec B. H.* Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 годах: Тексты. Пг., 1917.

²⁰ *Nicoll A.* Masks, mimes and miracles: studi in popular theatre. New York, 1931.

²¹ *Duchartre P.-L.* La Comédie Italienne: l'improvisation, les canevases, vies, caractères, portraits, masques des illustres personnages de la commedia dell'arte. Paris, 1925.

²² *Marotti F.* Prefas // La commedia dell'arte e la società barocca / a cura di F. Taviani. Roma, 1969.

²³ *Мокульский С. С.* Судьба комедии масок в буржуазном театре // Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена и ГИИП. Т. 2. Вып. 1. Л., 1936. С. 339.

²⁴ *Toschi P.* Le origini del teatro italiano. Torino, 1955.

²⁵ *Миклашевский К. М.* La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов... С. 17.

²⁶ *Жирмунский В. М.* Комедия чистой радости // Любовь к трем апельсинам. 1916. Кн. 1. С. 85–87; Карло Гоцци — политик или художник? // Любовь к трем апельсинам. 1916. Кн. 2–3. С. 126–130.

²⁷ *Жирмунский В. М.* Комедия чистой радости // Любовь к трем апельсинам. 1916. Кн. 1. С. 86.

²⁸ Там же. С. 87.

²⁹ *Мокульский К. В.* Техника комического у Гоцци // Любовь к трем апельсинам. 1916. Кн. 2–3. С. 83–87.

³⁰ *Кагарлицкий Ю. И.* Западно-европейский театр эпохи Просвещения в оценке русской и советской критики. (1870–1930). М., 1976. С. 123–124.

³¹ *Мокульский С. С.* Судьба комедии масок в буржуазном театре // Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена и ГИИП. Т. 2. Вып. 1. Л., 1936. С. 339.

³² *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. С. 191.

³³ Там же. С. 187.

³⁴ *Taviani F., Schino M.* Il segreto della commedia dell'arte. P. 488.

³⁵ *Meldolesi C.* La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più // Inchiesta. 1984. № 63/64. P. 100–105.

³⁶ См.: *Ferrone S.* Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore. Roma; Bari, 2006. P. 185–187.

³⁷ *Taviani F.* L'Ingresso della Commedia dell'arte nella cultura del

Cinquecento // Il teatro italiano nel Rinascimento / a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli. Bologna, 1987. P. 327.

³⁸ *Barbieri N.* La Supplica // Pandolfi V. La Commedia dell'arte. Storia e testo: In 6 v. Firenze, 1959. V. 3. P. 399–401.

³⁹ *Bosisio P.* Teatro dell'occidente. Elementi di storia della drammaturgia e dello spettacolo teatrale: In 2 v. Milano, 2007. V. 1. P. 308.

⁴⁰ *Taviani F.* L'Ingresso della Commedia dell'arte nella cultura del Cinquecento // Il teatro italiano nel Rinascimento. P. 321.

⁴¹ Ibidem.

⁴² *Apollonio M.* Storia del teatro italiano. P. 258.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ *Taviani F.* L'Ingresso della Commedia dell'arte nella cultura del Cinquecento // Il teatro italiano nel Rinascimento. P. 332.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ См.: *Cruciani F.* Il teatro a Roma alla fine del Quattrocento // Scritti in onore di Giovanni Macchia, Milano, 1983. V. 2. P. 46–65; *Cruciani F., Taviani F.* L'indice fiorentino // Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento / a cura di R. Guarino. Bologna, 1988. P. 345.

⁴⁷ См.: *Миклашевский К. М.* La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов... С. 40: примечание.

⁴⁸ *De Marinis M.* Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia. P. 47.

⁴⁹ См.: *Cruciani F., Taviani F.* L'indice fiorentino // Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento. P. 363.

⁵⁰ *De Marinis M.* Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia. P. 132.

⁵¹ *Del Cerro E.* Nel regno delle maschere. Цит. по: *Apollonio M.* Storia del teatro italiano. P. 299.

⁵² *Миклашевский К. М.* La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов... С. 11.

⁵³ См.: *Tessari R.* Commedia dell'arte. La Maschera e L'Ombra. Milano, 1981. P. 94.

⁵⁴ *Molinari C.* La Commedia dell'arte. Milano, 1985. P. 39.

⁵⁵ *Apollonio M.* Storia del teatro italiano. P. 299.

⁵⁶ Ibidem. P. 300.

⁵⁷ *Apollonio M.* Storia della commedia dell'arte. P. 151.

⁵⁸ *De Marinis M.* Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia. P. 132.

⁵⁹ *Taviani F.* L'Ingresso della Commedia dell'arte nella cultura del Cinquecento // Il teatro italiano nel Rinascimento. P. 320–321.

⁶⁰ Между тем студентам и аспирантам до сих пор рекомендуется весьма спорная концепция импровизации, изложенная в обстоятельной и во многом исторически и эстетически корректной главе, написанной Г. Н. Бояджиевым на основе изысканий Дживелегова в учебнике «История западноевропейского театра». Приводим выдержку из учебника и обращаем внимание на то, что в свете современных исследований она не выдерживает критики: «Непрерывно пополняя новыми материалами роль, актеры комедии дель арте могли пользоваться только такими приемами игры, при которых они сохраняли полную творческую самостоятельность. Импровизация как метод, конечно, практиковалась и раньше, она лежала в основе всякого изначально развивающегося театра фольклорной поры... но нигде, кроме комедии дель арте, импровизация не была самым существом, самой основой театрального представления.

Причина появления импровизации была связана с тем, что в Италии драматургия не могла создать профессиональный театр, создала этот театр комедия дель арте. Ей пришлось строить спектакль, заменить пьесу сценарием, исходя не от драматургии, а от актерского искусства, основой которого как раз и стал метод импровизации» (*Бояджиев Г. Н., Дживелегов А. К.* Итальянский театр // История западноевропейского театра / Под общ. ред. С. С. Мокульского и др.: В 8 т. М., 1956. Т. 1 / Под ред. Г. Н. Бояджиева. С. 242.

⁶¹ *Molinari C.* La Commedia dell'arte. P. 23.

⁶² *Zorzi L.* La raccolta degli scenari italiani della commedia dell'arte. Firenze, 1976. P. 109.

⁶³ *Apollonio M.* Storia della commedia dell'arte. P. 137.

⁶⁴ См.: *Gueullette Th. S.* Notes et souvenirs sur Théâtre Italien au XVIII siècle, publiés par J. E. Gueullette. Paris, 1938.

⁶⁵ См.: *Spada S.* Domenico Biancolelli. Napoli, 1969.

⁶⁶ См.: *Gambelli D.* «Quasi un recamo di concertate pezzette» // Biblioteca teatrale. 1971. № 1. P. 17–69.

⁶⁷ *Sanesi I.* La Commedia dell'arte. Milano, 1911. Цит. по: *Marotti F.* Il teatro della favole rappresentative: un progetto utopico // Biblioteca teatrale. 1976. № 15/16. P. 191.

⁶⁸ *Скала Ф.* Муж / Пер. с итал. А. К. Дживелегова // Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. С. 238–242.

⁶⁹ А. К. Дживелегов перевел название сборника Скала как «Театр актерских сказок». Перевод лексически точен, и если слово «сказка» воспринимать метафорически, то оно также трактуется как «сюжет», то, о чем актеры сказывают. Но сам Скала имел в виду термин Аристотеля.

⁷⁰ См.: *Cecchini P. M.* Discorso sopra l'arte comica < око-

ло1620 г.> // *Pandolfi V.* La Commedia dell'arte. Storia e testo. V. 3. P. 354–369.

⁷¹ *Соловьев В. Н.* Опыт разверстки «сцены ночи» в традициях итальянской импровизованной комедии // Любовь к трем апельсинам. 1815. № 1–3.

⁷² *Ferrone S.* Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli, attore. P. 188–189.

⁷³ *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. С. 176.

⁷⁴ Там же. С. 177.

⁷⁵ Там же. С. 202.

⁷⁶ *Бояджиев Г. Н., Дживелегов А. К.* Итальянский театр // История западноевропейского театра. Т. 1. С. 238.

⁷⁷ Цит. по: *Apollonio M.* Storia del teatro italiano. P. 315.

⁷⁸ *Riccoboni L.* Histoire du Théâtre Italien. Paris, 1717. Цит. по: *Apollonio M.* Storia della commedia dell'arte. P. 316.

⁷⁹ *Taviani F., Schino M.* Il segreto della commedia dell'arte. P. 481.

⁸⁰ См.: *Barba E.* La cossa dei cuntrari. Antropologia teatrale. Milano, 1981.

⁸¹ *Taviani F.* L'Ingresso della Commedia dell'arte nella cultura del Cinquecento // Il teatro italiano nel Rinascimento. P. 332.

⁸² *Миклашевский К. М.* La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов... С. 39–40.

⁸³ *De Marinis M.* Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia. P. 145.

⁸⁴ *Ibidem.* P. 154.

⁸⁵ *Миклашевский К. М.* La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов... С. 42–43.

⁸⁶ *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. С. 217.

⁸⁷ *De Marinis M.* Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia. P. 161.

⁸⁸ См.: *Croce B.* Sul significato storico e il valore artistico della commedia dell'arte. Napoli, 1929.

⁸⁹ *Миклашевский К. М.* La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов... С. 43.

⁹⁰ *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. С. 208.

⁹¹ *Ferrone S.* Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore. P. 24–30.

А. В. Константинова

О творческом методе Гедрюса Мацкявичюса. Спектакль «Преодоление» (1975 г.)

Характерной чертой русского драматического театра 1970-х (а затем и 1980-х) годов стало «активное внедрение зрелищных и музыкальных средств выразительности в спектакли драмы», поиски выразительных средств за пределами психологизма, «процесс сценического претворения идей и образов авторского первоисточника в пластике спектакля»¹.

В то же время пантомимический бум, зародившийся в 1960-е, на спад не шел, и одна из главных причин тому — выразительные возможности бессловесного искусства как «способа диссидентского иносказания»². Сценическая пластика по-прежнему не имела серьезной образовательной базы, но продолжали возникать многочисленные любительские коллективы, и именно в недрах студийного движения произошло рождение «пластической драмы».

Бесспорное авторское право создания нового театрального жанра принадлежит Гедрюсу Мацкявичюсу. Окончив химический факультет Вильнюсского университета, проработав шесть лет актером-мимом в труппе Модриса Тенисона (Каунасский драматический театр), удостоившись звания «Лучшего мима Прибалтики» (1967), Мацкявичюс отправился в Москву и поступил в ГИТИС, на курс профессора М. О. Кнебель (1972). Вопреки собственным планам стать драматическим режиссером и «завязать с пантомимой», уже в 1973 году он возглавил самостоятельный Ансамбль пластики и движения (отсутствие в названии слова «пантомимический» было вполне принципиальным). Здесь он продолжил поиск новых средств сценической выразительности в области синтеза драмы и пластики, музыки и жеста, идеи и образа, а также — привнесения в пластический театр структурных принципов драматического спектакля. «Я определяю наш жанр, — говорил Мацкявичюс, — как театр пластической драмы. Драма — значит, есть драматургия, есть конфликт, есть разработка

характеров, отношений... И все это выражено через пластические средства»³.

Начиная заниматься со своими студийцами в Доме культуры им. Курчатова, Мацкявичюс еще не предполагал, что эти занятия вырастут в дело его жизни. Но уже знал, что для воплощения накопленных им замыслов необходим особый сценический язык, в котором движение человеческого тела должно оправданно и гармонично передавать драматическое содержание. И первый же пластический спектакль, поставленный в студии («Балаганчик» по мотивам А. Блока), стал «некоей переходной формой от драматической режиссуры и полученных в Каунасе уроков Модриса Тенисона к тому новому жанру, который будет создан Мацкявичюсом позже»⁴.

Формирование языка пластической драмы потребовало нового типа актера, владеющего особым языком выражения эмоций, а молодые люди, пополнявшие ансамбль, обладали подготовленностью самой разной степени и специфики. Ни традиционное театральное образование (во многом обусловленное необходимостью работы со звучащим драматическим текстом), ни собственно пантомима (живущая в пределах иллюстративного номера-миниатюры), ни классическая балетная школа (с ее строго канонизированным движенческим диапазоном) — сами по себе профессиональные навыки каждой из этих школ не удовлетворяли требованиям нового жанра, который предполагал включение «в палитру выразительных средств самых разных видов сценической пластики, в том числе и психопластики пространства»⁵. Еще во времена зарождения Театра пластической драмы Мацкявичюс начинает создавать свою собственную систему воспитания синтетического актера. В ней серьезное внимание уделяется не только системе К. С. Станиславского как «методологической

основе актерского мастерства»⁶, достижениям школы Э. Декру, многократно расширившим диапазон выразительных пластических средств, и опыту Ж. Л. Барро, успешно синтезировавшего в своих спектаклях «современное мышление и космогонию мистерийного действия»⁷. Столь же необходимым для актера пластической драмы Мацкявичюс считал понимание театрального искусства как «института познания духовного бытия»⁸, осознание мировоззренческих и общекультурных категорий, позволяющих строить в своем творчестве некую «духовную вертикаль» и, «оперируя мыслями-формами, эмоциями-формами, ощущениями-формами, раскрывать зрителям ту информацию, которая глубоко спрятана в каждом из них и дарует ему то откровение, которое никогда не доступно человеку, существующему в проблемах горизонтального бытия»⁹.

Говоря о режиссерском и педагогическом методе Мацкявичюса, нельзя не подчеркнуть, что важное место в нем, наряду с мастерами сцены, занимает Карл Густав Юнг. С трудами создателя аналитической психологии режиссер, очевидно, познакомился еще в годы работы с Тенисоном, в эпоху, когда многочисленное «официально запрещенное» упрямо просачивалось из-за рубежа и из закрытых фондов усилиями «великого и могучего самиздата». Работы корифеев психоанализа стали доступны широкому советскому читателю лишь в конце восьмидесятых, и, по понятным причинам, свое знакомство с ними в семидесятые годы режиссер не афишировал. Но юнгианский аспект режиссерско-философского зрения отчетливо прослеживается уже в первых работах Мацкявичюса, тяготеющего к архетипической трактовке материала¹⁰.

«Спектакли театра Мацкявичюса разворачивались как бы в „духовном пространстве“: предметом интереса была не внешняя жизнь, а именно жизнь внутренняя, внутренний мир героев, их духовная жизнь, метафорически воплощаемая с той же тщательностью и максимальной убедительностью, с какой первые мимы стремились воссоздать внешнюю окружающую среду, а Тенисон — воплотить собственные „мысли“. Поэтому у Мацкявичюса „конкретно-бытовое“ могло прочитываться как самый изощренный символический образ, а аллегорические персонажи — обретать подлинную достоверность; его символы и абстрак-

ции обладали даже слишком горячей кровью. А в целом театру Мацкявичюса были в равной мере чужды как абстрактно-символический подход, так и „бытовые жизнеописания“»¹¹.

Премьера «Преодоления», первого спектакля большой формы, поставленного в студии Мацкявичюса, состоялась 12 октября 1975 года. И, как напишет впоследствии Е. В. Маркова, «даже тогда, в самостоятельном исполнении, спектакль этот производил огромное впечатление. Специалисты припоминали в связи с ним постановку А. Таировым „Покрывала Пьеретты“, предварившую рождение Камерного театра, и опыты в области так называемого „драмбалета“... но с самого начала было ясно, что перед нами явление самобытное и достаточно уникальное»¹². А сам процесс работы над этим спектаклем практически уже определил структуру творческого метода, принципы создания пластической драмы, сформировал основы ее самобытного языка, которые станут точкой отсчета и эстетическим ориентиром в дальнейших поисках.

Образы спектакля, посвященного пятидесятилетию «Титана возрождения» Микеланджело, — это персонажи-символы, составляющие его очевидно юнгианское содержание. В «генеральной» теме 70-х — «художник и социум» — Мацкявичюс акцентирует линию природы творчества, рассматривая ее противоречивые стороны как глубоко индивидуальный конфликт героя. Драматургию спектакля, которая позволила бы полностью отказаться от слова на сцене, пришлось создать самому режиссеру. В его сценарии «действующие лица как бы абстрагируются от своих исторических прототипов, на сцене господствуют персонажи-символы. Мацкявичюс разрабатывает подчеркнута простые ситуации. Он сознательно жертвует частностями ради главного»¹³. И если театровед отметил бы, что Мацкявичюс ставит преимущественно монодраму, то психолог-юнгианец сказал бы, что в каждом из своих сценариев, а затем и в спектаклях Мацкявичюс так или иначе раскрывает проблему индивидуации¹⁴, этапы которой он выявляет в творческой биографии своего героя и делает ключевыми точками сюжета, воплощая их на сцене в форме «живых» произведений художника.

Мацкявичюса «всегда волновала проблема природы творческой личности, творческой природы человека, самого творчества»¹⁵. Его героем становится творческий человек, и даже не столько художник, не столько его произведение, сколько таинственный подсознательный процесс, приводящий к замыслу скульптуры, картины или поэтического слова. Процесс, возведенный в миф, обозначенный персонажами-символами, графически структурированный, пластически обозначенный, музыкально озвученный, — «жизнь человеческого духа» Художника, а не иллюстрация его биографии. Кто-то когда-то сказал, что восприятие художественного произведения обратно его сотворению: зритель в идеале проходит путем мысли художника, «разматывая клубок» от видимого результата до сокровенного замысла. И Мацкявичюс, создавая сценарий своего спектакля, отгалкивался от художественного произведения, искал в нем отражения тех ситуаций, которые привели художника к его созданию. Символические небытовые формы выражения этих ситуаций он обнаруживал как в творчестве самого художника, так и в историческом и культурном контексте его эпохи, а затем воспроизводил их смысловое содержание на языке пластической драмы.

Поиск принципов пластической образности, по сути, стал в «Преодолении» главной темой метафорического режиссерского высказывания. Скульптуры и фрески Микеланджело были развернуты в сценическом времени и пространстве как ряд эпизодов, визуализирующих и мотивацию художественных образов, и процесс их создания, и обоюдное влияние Творчества, Творца и Творения.

В душе Мальчика пробуждается высшая творческая сила в образе Саваофа: «...возникает из угла сцены волнообразно вибрирующий клубок тел, сгруппированных вокруг одной центральной фигуры. Тянутся в сторону мальчика извивающиеся руки, как будто рождая и посылая ему сгустки воли, вынул из себя душу и через всю сцену вложил ее в лежащее тело стоящий над всеми Саваоф»¹⁶. Соприкосновение с этой силой становится вторым рождением героя, осознанием противоречивых сторон своей натуры — Скульптора и Шута: «...отделилось и двинулось к мальчику вибрирующее, как бы размытых очертаний тело. Оно коснулось его, переплелось с ним, в неулови-

мый миг заменило его, и вот уже щуплая фигура, втянутая магическим силовым полем, исчезла в сонме вибрирующих тел, растворилась и потерялась в нем, исчезла вместе с ним со сцены. Но за секунду до исчезновения, посланное тем же Саваофом, из самой гущи выпрыгнуло дьявольское существо — Шут в живописных лохмотьях — и, издевательски изогнувшись, замерло. А лежавшая фигура начала медленно приподниматься. <...> Встал полный сил и решимости Скульптор»¹⁷; для него начинается новая жизнь, и мы знаем (а потому — уже включены в самую сердцевину драматических связей), что в этой жизни ему суждено будет запечатлеть произошедшее на фреске «Сотворение Адама».

Все, что происходит в «Преодолении», происходит в некой «сверхреальности»: таким видит мир «Титан Возрождения», чье мироощущение во многом близко к мифу. Мифологически циклична и композиция спектакля.

Хтоническая тьма выплескивает из себя картину реальной человеческой жизни, события которой формируют Художника (будь то безмятежно-равнодушно-орнаментальный ренессансный танец-бал или же обьятая страхом фанатично злобная толпа), а затем «историческая ситуация» становится массой, клубящейся глыбой, которая выкатывается на сцену, под взгляд-резец ваятеля, и тот силой своей творческой мысли претворяет жизненный процесс, ощущения, чувства — в скульптурные образы. Он то ныряет в глубь клубящейся массы, одухотворяя собой скульптурный материал, то отстраняется, жестом «отсекая лишнее», а затем, движениями собственного тела, на расстоянии диктует «куску мрамора» скульптурную форму. Завершает процесс «стоп-кадр» в ударяющем ярком белом луче, делающем резко-мраморными очертания и тени, фиксирующем скульптурно-четкую пластику тела, каменно-отяжелевшие складки ткани. И вот уже снова клубятся хаотические «протомассы» в ожидании формообразующего прикосновения Творца.

Если драматургия «Преодоления» опиралась на живописные и скульптурные первоисточники, а семантика была юнгианской, то поиск пластического языка спектакля режиссер и его студийцы принципиально вели «с нуля», не обращаясь к традиционным движеческим техникам, а «выращивая» каждый жест, каждый

момент взаимодействия с материалом и друг с другом из культурно-исторического контекста Возрождения, литературных и философских произведений этой эпохи. Павел Брюн, исполнитель роли Шута в первом составе «Преодоления», вспоминает: «Гедрюс бросил нас в бездну мотиваций и экспрессии Микеланджело, каждой из составляющих его наследия, а именно — скульптуры, живописи и поэзии. Более того: с подачи Гедрюса мы тогда зачитывались книгами Данте, Петрарки, Вазари, Челлини, Стоуна и др., стараясь проникнуться духом Возрождения. Ежевечерне, на репетициях, мы отражали и выражали все усвоенное в прочитанном и увиденном через ПРОВОКАТИВНЫЙ ДИАЛОГ с Гедрюсом путем контактных и сольных импровизаций. У нас не было ни хореографов, ни инструкторов по акробатике или гимнастике, никаких „гуру“, кто помог бы нам, привнеся какие-либо знания и навыки извне»¹⁸.

Результатом поиска стал формально элективный, но удивительно целостный и эмоционально заряженный спектакль.

Запоминались яркие пластические характеристики персонажей-архетипов: движения Шута — «стремительные, резкие, порой подчеркнута угловатые — „готические“. <...> Это усилие, отчаянное напряжение мышц, рывок»¹⁹; «Монах — одержимый фанатик, а фанатизм, доведенный до предела, порождает фиглярство, экзальтацию, истерику. Его пластику можно определить как неврастеническую»²⁰; на глазах у зрителя «изваянный» и оживший Давид «медленным — гораздо более медленным, чем в замедленном кино, — шагом шествует... над миром и над людьми, одних — восхищает, других — возмущает, всех — будоражит»²¹. Массовые сцены с участием всей труппы, ритмически чередуясь с «крупными планами» (мраморно-графичными стоп-кадрами), создавали у зрителя удивительное ощущение объемного, наполненного пространства (Мацкявичюс обладал несомненным выдающимся талантом сценической композиции: силами небольшой, 12–19 человек, труппы он умел вызвать у зрителя иллюзию полноценной, мощной массовой сцены, и виртуозно вычерченные мизансцены стали важной особенностью языка пластической драмы).

Попытка Мацкявичюса создать спектакль в «манере до сей поры неизвестной» (Д. Вазари)

оказалась успешной. В архетипической трактовке материала, в созданном «с нуля» оригинальном пластическом языке заключалась «семантическая многоплановость, и эта волнующая неоднозначность смысла, некая недосказанность о судьбе любого творца в окружающем мире наделялись сильной эмоциональностью, энергетичностью, чего так не хватало в логически выверенных и холодных работах М. Тенисона»²².

«Преодоление» ознаменовало собой рождение жанра пластической драмы и прожило в репертуаре Ансамбля пластической драмы (так стал называться вскоре получивший профессиональный статус студийный коллектив) десять лет, со сменой составов и ростом подготовленности артистов становясь все более совершенным технически — но сглаживая, утрачивая в чем-то свою эмоциональную уникальность.

«Впоследствии мы поняли, насколько интуитивен и в чем-то — наивен был изначально пластический язык этого спектакля. Но вот парадокс: несколькими годами позже, когда мы стали систематически заниматься хореографией и прочими биомеханическими дисциплинами, „Преодоление“ начало „высыхать“, поскольку все то, что изначально игралось на интуиции, страсти, адреналине, тестостероне, эндорфине, — начало потихоньку, и в каком-то смысле закономерно, вытесняться и подменяться приобретаемыми техническими приемами»²³.

Даже если обратиться только к фотоматериалам, становятся очевидными как эстетическое своеобразие «Преодоления», так и некоторые черты, ставшие впоследствии характерными для режиссерского почерка Мацкявичюса:

— сценографическое решение намеренно минималистично: декорациями служат несколько тонких полукруглых арок чуть выше человеческого роста (у основания они украшены лаконичными завитками, которые наверняка функциональны, делают арку более устойчивой); небольшие станки-постаменты условно-ренессансных форм;

— реквизит также немногочислен: видны три деревянных табурета-столика, опять же условно-ренессансного силуэта; бутафорская гроздь винограда в руках Скульптора;

— в основе актерских костюмов — традиционно-пантомимное трико; на мужчинах — нечто вроде бархатных курток-жилетов подчеркнуто «широкоплечего» силуэта или светлые объемные рубашки с широкими рукавами; женский костюм — туника с высокой талией, под грудью собранная на шнурок; персонажи, представляющие «хтоническую массу», одеты в подобие живописных лохмотьев, также имеющих в своей основе эластичное трико, с дырами, обнажающими части актерских тел; Монах и Папа одеты в подобие сутан темного цвета, подпоясаны веревкой-поясом; актриса, исполняющая роль Мадонны, — в белоснежном покрывале, спадающем вокруг лица и, видимо, почти до пола скульптурными складками; персонаж П. Брюна, преобразенный из «протомасы» в скульптуру, одет в нечто вроде набедренной повязки темного цвета;

— совершенно очевидно, что интересна и сложна световая партитура (художники по свету А. Буданов, М. Рожин): на фотографиях видны лучи, клубы, пятна света, усиливающие выразительность пластического языка, высвечивающие акценты статуйных мизансцен-стоп-кадров (и в дальнейшем использование в полной мере художественных возможностей сценического света станет одной из характерных черт спектаклей Мацкявичюса).

О цветовой палитре спектакля пишут авторы рецензий: почти монохромные живые и «мраморные» персонажи контрастируют с «тугой оранжево-раскаленной лавой рук, ног, голов, тел»²⁴, символизирующей бесформенный материал, еще не ставший художественным образом.

В списке композиторов, чьи произведения вошли в музыкальный ряд «Преодоления», В. Галилей соседствует с А. Багдонасом, И. Стравинским, К. Пендерецким и другими (объединяет произведения исполнение их на виолончели М. Предере). Этот эклектичный перечень в спектакле преобразуется в «чутко подобранную и умело скомпилированную музыкальную форму, несущую не меньший заряд эмоциональной и интеллектуальной информации, чем актерский ансамбль, сценография и драматургия. Музыка не иллюстрирует действие — она передает мысль, состояние»²⁵. Виртуозные и эмоциональные музыкальные «коллажи», и в дальнейшем создаваемые самим Мацкявичюсом для спектаклей, многофунк-

циональны: «музыка ведет действие, создает атмосферу, исторический и национальный колорит, раскрывает внутренний монолог героя или, контрастируя, диссонирова с ним, усиливает драматизм той или иной сцены»²⁶ — словом, является важной составляющей пластической драмы.

Очевидно, что именно загадку этикопсихологической природы искусства пытался разгадать режиссер, делая своими героями скульптора («Преодоление», 1975), живописца («Красный Конь», 1981), поэта («Глазами слышать — высший ум любви...», 1988). Сам Мацкявичюс выделял эти спектакли и как сформировавшие его духовное и эстетическое сознание, и как «режиссерскую исповедь». Позже к названной трилогии он причислял и «Песнь Песней» (1993) — спектакль, повествующий не только о том, как человек преображает мир, но и том, как любовь преображает человека для творческого подвига. И в каждой из постановок сосуществуют на равных философский поиск, продуманный драматизм и предельная эмоциональность.

На вопрос, считает ли он, что нашел собственный театральный язык, Мацкявичюс ответил: «Для каждого спектакля мы ищем свой язык, потому что не хотим повторять уже один раз произнесенные слова. Опасаемся также возможности заговорить на эсперанто собственного сочинения. А поиск нового языка — это действительно сложный путь»²⁷.

Язык его спектаклей действительно был самобытен и трудноуловим для критического глаза, о чем свидетельствуют не только малое количество по-настоящему серьезных аналитических публикаций, посвященных пластической драме, но и признания самих критиков, пытавшихся описать специфику этого театрального явления, в том, что «любая попытка обособить разговор на конкретную тему, не приносит желаемого результата. Настолько слитен, нерасторжим союз разных искусств, определяющих смысл существования этого театра»²⁸.

И все-таки можно попытаться определить характерные слагаемые творческого метода Гедрюса Мацкявичюса и языка пластической драмы, над созданием которого он работал на протяжении всей своей творческой жизни.

— Архетипическая трактовка материала, в случаях наибольшего совпадения сценического образа с предполагаемым архетипом заряжающая спектакль эмоциями в самой высокой степени.

— Драматургия, повествующая о событиях, происходящих в сверхреальной плоскости художественных ассоциаций, и построенная на «ситуациях органического молчания».

— Невербальность, «помноженная» на антииллюстративность. Мацкявичюса не интересовали никакие «бытовые трактовки» и «реалистические подробности», о чем он заявлял неоднократно. Для него не существовало привычного, не существовало типажей — только архетипы! В какой-то (и немалой) мере он стал пленником своего режиссерско-философского максимализма, но — пленником сознательным и последовательным, и в этом его творческая свобода.

— Как следствие — выбор первоисточника для создания спектакля среди произведений скульптуры, живописи, прозы, поэзии, которые Мацкявичюс «не знал, как делать»²⁹. Но результаты его спорных экспериментов заставляют признать, что «пластическая драма может выйти к обобщению легко и естественно — так, как это доступно языку литературы. Литература формирует мысль в словах, пластическая драма — в движении. Но гибкость и свобода языка те же. Мацкявичюс понимает возможности этого языка, поэтому так часто обращается именно к литературе, отваживаясь браться за вещи самые сложные и разноплановые»³⁰.

— Синтетический принцип создания «зрелища, где отсутствуют в чистом виде пантомима или танец, музыка, драматургическая коллизия или бытовое движение, а есть, как в мозаичном панно, образ, рождающийся из единства различных компонентов, каждый из которых в отдельности, сам по себе, ничего не значит»³¹, редкая целостность формально эклектичных спектаклей.

— Музыкальная партитура спектаклей Мацкявичюса — это чаще всего ювелирной точности композиция, в которой до мелочей рассчитано «соответствие звукового потока и пластического действия»³². Практически то же можно сказать и о световой партитуре — уже в «Преодолении» она была полноправной художественной частью спектакля.

— Особая школа воспитания и особый тип актера пластической драмы: эмоционального, тренированного, образованного, профессионала-подвижника. «Особенная чуткость к музыке, осмысленность каждого жеста, движения, позы, умение свободно и естественно чувствовать себя в любом костюме и гриме и быть готовым к моментальному перевоплощению и преобразению (за вечер один артист исполняет несколько ролей). Артисты у Мацкявичюса существуют, подчиняясь строгой режиссерской идее, тщательно, до мелочей продуманной и выверенной. А вместе с тем им позволено очень многое — балетмейстер допускает самую смелую актерскую импровизацию, если она обогащает духовный смысл партии, придает ей большую выразительность»³³.

— Аппелляция к просвещенному зрителю, к активному зрительскому сотворчеству.

Огромную роль в рождении жанра пластической драмы, конечно же, сыграло и такое личное качество Мацкявичюса, как творческое бесстрашие. Он не боялся рисковать, экспериментировать, подвергать сомнению и «проходить поперек» любые канонизированные театральные системы. Его интересовали темы, многие из которых в мифологическом сознании представляли как табуированные (не путать с современно понимаемой моралью!). Понятия, которые нельзя было даже называть (вероятно, именно они породили метафорическое искусство), он выносил на сцену и был совершенно логичен, отказываясь при этом от слова! Для выражения сокровенных архетипических понятий и ситуаций Мацкявичюс изобретал уникальный язык иносказательной пластики, поэзию жеста.

В своем поиске приемов театрального синтеза этот режиссер оставался верен однажды избранному эстетическому кредо, а его имя, его открытия, его теоретическое наследие, подпитав своей новаторской энергией многие из ныне существующих театральных явлений, не стали «брендами». Похоже, что, осваивая пространства самых разных зрелищных искусств, он преследовал совсем иные (как всегда — «небытовые») цели, если с готовностью признавался: «Думаю, если бы я целиком и полностью вписался в современный „социум“, у меня не оказалось бы свободного пространства в мозгах для осознания всего того, что я понял сейчас и что мне стало особенно дорого»³⁴.

Мацкявичюс умел выражать архетипическое художественным языком, а с юнгианской точки зрения именно способность воспроизвести или хотя бы затронуть в творчестве базовые элементы человеческой психики, о которых иносказательно повествуют мифы, сказки, легенды, сновидения, — и есть гениальность, поэтическая сопричастность вечности. Но театральное искусство особенно эфемерно: оно не всегда адекватно фиксируется критикой, неполно отражается фото- и видеокамерой, сти-

рается из зрительских воспоминаний, почти не подлежит реставрации. Наверное, единственная его нетленная составляющая — загадка. Загадка актерской энергетики, режиссерского мышления, атмосферы сопереживания, магической целостности спектакля...

Заслуженный артист России Гедрюс Мацкявичюс ушел из жизни 13 января 2008 года — давно уже не будучи «модным», так и не став ни «раскрученным», ни тем более «буржуазным». Но как раз загадок он нам оставил немало.

Примечания

¹ *Звездочкин В. А.* Пластика в драме: Учебное пособие. СПб., 1994. С. 3.

² *Часовникова А.* Пантомимические и пластические коллективы // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории: Конец 1950-х — нач. 1990-х гг. СПб., 1999. С. 247.

³ Там же. С. 257.

⁴ *Щербаков В.* Палитра пластики // Театральная жизнь. 1984. № 10. С. 17.

⁵ *Часовникова А.* Пантомимические и пластические коллективы. С. 257.

⁶ Мацкявичюс Г. [Б. н.]: Рукопись // Личный архив Е. В. Марковой. [С. 4].

⁷ Там же.

⁸ Там же. [С. 6].

⁹ Там же. [С. 7].

¹⁰ «Архетипы — понятие, которое трудно представить конкретно, но их воздействие проявляется в сознании в качестве архетипических образов и идей. Это универсальные паттерны или мотивы, которые всплывают из коллективного бессознательного и являются основой религий, мифов, легенд и сказок. В психике человека они возникают в снах и видениях» (*Шарп Д.* Глоссарий юнгианских терминов // Кризис среднего возраста. Записки о выживании. М., 2007. С. 163).

¹¹ *Часовникова А.* Пантомимические и пластические коллективы. С. 257.

¹² Маркова Е. В. [Б. н.]: Рукопись // Личный архив Е. В. Марковой.

¹³ *Кагарлицкий Б.* Гедрюс Мацкявичюс и его спектакли // Театр. 1979. № 1. С. 27.

¹⁴ «Индивидуация — осознание человеком своей реальной психологической уникальности, включающее в себя как его возможности, так и ограничения» (*Шарп Д.* Глоссарий юнгианских терминов // Кризис среднего возраста. Записки о выживании. С. 164).

¹⁵ Глазами слышать — высший ум любви: (Беседу с Г. Мацкявичюсом вела Е. Мельникова) // Московский Комсомолец. 1987. 18 июня. С. 4.

¹⁶ *Рутберг И. Г.* Пантомима. Опыты в мимодраме. М., 1977. С. 24.

¹⁷ Там же. С. 25.

¹⁸ П. Брюн — А. Константиновой. 10 янв. 2009 г. // Личный архив автора.

¹⁹ *Кагарлицкий Б.* Гедрюс Мацкявичюс и его спектакли // Театр. 1979. № 1. С. 29.

²⁰ Там же.

²¹ *Рутберг И. Г.* Пантомима. Опыты в мимодраме. С. 25.

²² *Часовникова А.* Пантомимические и пластические коллективы. С. 256.

²³ П. Брюн — А. Константиновой. 10 янв. 2009 г. // Личный архив автора.

²⁴ Прохоров А. [Г. Мацкявичюс]: Рукопись // Личный архив Е. В. Марковой. [С. 34].

²⁵ *Щербаков В.* Палитра пластики // Театральная жизнь. 1984. № 10. С. 18.

²⁶ Там же.

²⁷ Глазами слышать — высший ум любви: (Беседу с Г. Мацкявичюсом вела Е. Мельникова) // Московский Комсомолец. 1987. 18 июня. С. 4.

²⁸ *Львов В.* В мире пластики, музыки, света // Музыкальная жизнь. 1989. № 14. С. 5.

²⁹ Прохоров А. [Г. Мацкявичюс]: Рукопись // Личный архив Е. В. Марковой. [С. 48].

³⁰ *Каюров Ю.* Без слов понятный // Литературная газета. 1984. 14 марта. № 11. С. 8.

³¹ *Львов В.* В мире пластики, музыки, света // Музыкальная жизнь. 1989. № 14. С. 5.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Литовский режиссер предпочитает жить в России: (Беседовала Н. Бондаренко) // Театральная жизнь. 1998. № 3. С. 44.

Н. П. Наумов

Об искусстве играющих кукол

Эстетический предмет кукольной режиссуры и основная художественная задача режиссера театра кукол

Что же такое современный театр кукол?..

Именно от определения четких художественных границ того или иного вида искусства зависят понимание законов, по которым творит художник, его художественная задача и эстетическая сущность произведения искусства.

И если задуматься, поставленный вопрос не так уж прост. Сегодня диапазон выразительных средств искусства играющих кукол стал практически неограничен. Режиссеры с художниками комбинируют их в невероятных сочетаниях. Актер без куклы, или, как у нас принято говорить, «живой план», стал неотъемлемой частью спектаклей театра кукол. Доходит до того, что театральные критики стали считать спектакли, где практически отсутствуют куклы, кукольными! Мотивировка подобных заявлений — какая-то особая форма существования актера-кукольника на сцене. Это отрицательно сказывается на художественном языке театра кукол, а значит, на его эстетике.

Более того, в видовое родство с театром кукол стремятся войти такие художественные явления, как перформанс и инсталляция. Эстетическое содержание этих творческих проявлений человека не дает основания говорить о принадлежности их к театральному искусству в его традиционном понимании. В перформансе важен скорее сам факт творческого процесса, а не создание завершеного художественного образа, что в искусстве является целью. Художественной сутью инсталляции, представляющей разновидность поп-арта, является монтаж в пространстве реальных или специально сконструированных объектов, которые объединены не художественным содержанием, а конструктивно и технологически.

Все это приводит не только к размыванию театра кукол как вида сценического искусства,

но и сказывается на его эстетике. *Кукла сегодня перестает быть определяющим элементом нашего театра.*

Именно стремление к пониманию эстетической сути искусства играющих кукол привело к появлению разных определений нашего театра как специфической формы сценического искусства.

М. М. Королев довольно подробно разбирает этот вопрос: «Театр кукол — это театр пластических форм, — так понимают его польские кукольники. Включая в это понятие и театр масок, и динамическое художественное оформление, они далеко выходят из границ собственно кукольного искусства, что может привести на практике к расплывчатости, неопределенности, умалению роли кукол в спектакле. Кроме того, в самой формулировке не обозначена роль актера в создании сценического образа. Этому определению очень близко другое: театр кукол — это театр оживающих скульптур. В этой формулировке на первый план выдвинут художник. Актер только оживляет его произведения.

С противоположных позиций, с позиции актера определение звучит совсем иначе. Театр кукол — это особая форма перевоплощения. Перевоплощение, в самом деле, один из главных элементов театрального искусства. Но в формулировке не прояснено, в чем же именно заключается особенность перевоплощения в кукольном театре.

Еще одно определение.

Театр кукол — это искусство предметов, оживающих от приведения их в движение актером и вызывающих ассоциации с жизнью людей. Определение было бы наиболее интересным и полным, если бы слово «предмет» удачно выражало основополагающий элемент театра — театральную куклу. Однако кукла — не только предмет, но произведение искусства художника.

Как мы убедились, ни одна формулировка еще ничего до конца не объясняет. Необходимо подробное и по возможности полное описание

специфических основ театра кукол для того, чтобы возникла конструктивная модель, объясняющая разнообразные процессы творчества. В основе описания должно быть и максимально точное определение, которое нам представляется таким: *театр кукол — это вид театрального искусства, отличающийся от других особым способом создания сценического образа при помощи художественного инструмента, т. е. куклы* (курсив мой. — Н. Н.). Или — несколько варьируя и развивая предыдущее: театр кукол — это вид театрального искусства, в основе которого лежит особый способ создания сценического образа, заменяющий натуральные физические средства актера художественным инструментом, т. е. куклой (подчеркнуто мной. — Н. Н.)»¹.

Я специально привел такую большую поддержку, чтобы показать, как М. М. Королев, практик, подробно и объективно анализируя различные взгляды на «искусство играющих кукол», шел к теоретическому обоснованию специфики театра кукол, так необходимого именно практикам. Он стремился понять и, главное, обосновать органичное взаимопроникновение актерского и изобразительного искусств, составляющих художественное целое, как условие, выделяющее «искусство играющих кукол» в самостоятельный вид театра.

Чаще всего употребляют первую формулировку, выделенную здесь курсивом. Мне кажется, второе определение (оно подчеркнуто) больше соответствует сегодняшнему театру кукол, когда на сцене на равных действуют актер и кукла. Исходя из этого, имеет смысл предложить несколько дополнений, которые должны установить необходимый паритет «живого плана» и куклы: «Театр кукол — это вид театрального искусства, в основе которого лежит особый способ создания сценического образа, заменяющий **в обусловленные художественным замыслом спектакля моменты** натуральные физические средства актера художественным инструментом, т. е. куклой, **являющейся основным выразительным средством спектакля**».

Итак, кукла и человек, их взаимосвязь и взаимодействие на сцене в соответствии с замыслом режиссера и материалом пьесы лежат в основе художественного образа, который заключает в себе эстетическую суть спектакля как произведения искусства.

Носитель эстетического содержания в спектакле и является, на мой взгляд, эстетическим предметом нашего режиссерского искусства.

Театр кукол — это синтез двух искусств: изобразительного и сценического, значит, и эстетический предмет кукольной режиссуры двойствен. Поэтому рассматривать его надо с двух сторон, опираясь на изобразительное искусство (прежде всего кукла) и на сценическое (творчество актера).

В понятие эстетический предмет философы включают и человеческую чувственность, формирующую целостное образное восприятие человеком мира. Эта грань эстетического предмета применительно к театру, по моему, отнесется уже к зрителю как непремennomu компоненту спектакля.

Следовательно, можно сказать, что эстетический предмет кукольной режиссуры имеет две составляющие: художественный образ, созданный режиссером совместно с художником, и воздействие его на чувства зрителя.

Гегель считал искусство одной из важнейших форм *самораскрытия абсолютного духа*. Оставим в стороне исторический спор сторонников идеалистического и материалистического объяснения жизни. Они будут заниматься этим еще очень долго. Удачи им! Нас, как людей творческих, должна привлечь мысль о самораскрытии абсолютного *духа*. Любой человек, занимающийся художественной деятельностью, обязательно скажет, что созданное им — это форма выражения его внутреннего, душевного состояния. Духовное и чувственное — две составляющие начальной стадии художественного акта: будь то просмотр картины, прослушивание музыки, чтение литературы или спектакль. «Духовное» находится на сцене — это художественная ткань спектакля. Ее создает актер. «Чувственное» находится в зале — это зритель.

Почему я говорю о «начальной стадии»? Потому что в результате чувственного восприятия зрителем происходящих на сцене событий меняется его, зрителя, душевное состояние. Возникает новое отношение к тем или иным жизненным обстоятельствам, что приводит к завершающей стадии художественного акта — совершенствованию духовного мира одного человека как частицы *абсолютного духа*.

Так реализуется, на мой взгляд, тезис Гегеля в театральном искусстве.

Создание момента чувственного влияния на зрителя и есть одно из проявлений художественной задачи режиссера: «ради чего я ставлю спектакль». К. С. Станиславский называл это «сверхзадачей» режиссера.

Таким образом, эстетический предмет кукольной режиссуры и художественная задача режиссера неразрывно связаны.

Вот и посмотрим на нескольких практических примерах, какими средствами и как режиссеры создают на сцене «эстетический предмет» и какова степень его воздействия на зрительный зал. Обратимся к спектаклям Международного фестиваля театров для детей, прошедшего в Суботице (Сербия) в мае 2008 года.

«При свете свечей», театр «Garin Trusbuf» из Франции.

Спектакль запомнился, прежде всего, прекрасной работой с куклами. Небольшого размера планшетные куклы оригинальны по простоте своей конструкции. Корпус — небольшой, заполненный чем-то белый мешочек, к верхней части которого прикреплена голова. Рук нет, при необходимости актеры используют свои руки. Ног тоже нет, их роль выполняют, чтобы обозначить походку, углы мешка. Главное в куклах — лица. Они утрированно-реалистичны, с небольшой долей гротеска. У одной красно-рыжие волосы, у другой маленький редуенький чубчик. По сути — это рыжий и белый клоуны. Да и все представление воспринимается как клоунада с элементами пантомимы.

Спектакль играется на небольшой площадке в простых условных декорациях в открытом приеме. Очень важная деталь, которая сразу погружает в атмосферу театра: кусок красной ткани, прикрепленный бельевыми прищепками к бытовой вешалке для одежды, сделанной из проволоки, обозначает занавес. Вешалка закреплена на картонных порталах. Перед импровизированным занавесом на некотором расстоянии стоят маленькие горящие свечи — рампа. Начало спектакля и отдельных эпизодов отмечается тремя ударами палки в пол сцены, как это делалось в старинном театре.

Я довольно подробно говорю об элементах декорации, так как уже в них режиссер заложил важный эстетический и смысловой момент. Простота декорационного устройства определила и всю стилистику спектакля как наивно-примитивную условность. Примитивную — в плане декорационного устройства сцены.

Наивную — в плане всего происходящего на сцене. Условную — в плане существования персонажей и актеров². Все это подчеркивалось действием самих исполнителей. Когда было нужно, они вступали во взаимодействие друг с другом и с залом.

Представление состояло из небольших интермедий, объединенных одной тематикой — различные перипетии между актерами на сцене в процессе спектакля. Вряд ли удастся подробно пересказать содержание представления. Да и нужно ли? Потому что осталось главное — ощущение, будто я вместе с куклами-персонажами проживаю все, что происходит внутри каждого героя: обижаюсь, пугаюсь, удивляюсь, ищу выход из создавшегося положения, принимаю решение и т. д. То есть происходит акт *сопереживания сейчас и здесь*, что является эстетической сущностью данного спектакля.

Мне кажется, что это было и основной художественной задачей авторов. Я уходил со спектакля с пониманием того, что жизнь актеров на сцене полна неожиданностей, технических накладок, порою опасна, порою смешна или грустна, полна не всегда добрых шуток и актерских розыгрышей. Но! Все это заслоняется любовью к своей профессии и театру.

«Маленькая ночная история», спектакль театра «Матита» из Словении, по своей структуре — моноспектакль. Актер работает в открытом приеме. Куклы очень просты, иногда это бытовые предметы или их детали. В какие-то моменты актер использует руки как выразительное средство.

Это действительно небольшая история о творческих муках писателя. Ночью, когда все нормальные люди спят, писатель пытается сочинить рассказ. После нескольких неудачных попыток он уходит, а образы из его рассказа оживают и вступают во взаимодействие друг с другом и актером, играющим все роли, включая писателя.

Возникает ощущение парадоксальности происходящего на сцене, что усиливает эмоционально-чувственное восприятие спектакля. Начинаешь сочувствовать писателю, у которого ничего не получается, переживаешь за персонажей, которых он пытается создать: из-за мучающих писателя сомнений они получаются очень странными.

Я вспоминаю спектакль только по эмоциональным ощущениям, и даже не смогу

сейчас последовательно изложить его фабулу, сюжет. Но чувственное ощущение сути спектакля: сложность, парадоксальность судьбы художника, смешные и трогательные (а порой трагичные) эпизоды из жизни героев его рассказа — осталось. На этом же уровне сохранилось понимание идеи спектакля: как бы ни было трудно художнику, он не бросит ТВОРИТЬ, это его крест, его Голгофа. В этом и муки и прелесть творчества.

Что объединяет оба спектакля?

В плане эстетическом — сиюминутное ощущение зрителем сопричастности происходящему на сцене, что заметно повышало эмоциональный настрой зала, а также соединение условности и реальности в актерском исполнении.

В плане художественном — простота изобразительного решения декораций и кукол, откровенная театральность, искренность актерского исполнения.

Хочу остановиться на использовании авторами спектаклей сочетания условного и реального (безусловного) в актерском исполнении, так как здесь проявились некоторые теоретические (методологические) аспекты актерского искусства. Это относится к взаимоотношению актера и куклы. В обоих спектаклях режиссерами задано условие: исполнитель одновременно может существовать в нескольких измерениях. В спектакле словенского театра три плана: кукольный персонаж, «живой план» (писатель) и актер-кукловод, вступающий во взаимодействие с куклами. У французов два: кукольный персонаж и актер-кукловод, играющий со своим партнером спектакль, что связывает их обязательным взаимодействием по ходу представления.

Переключение одного плана в другой — это не что иное, как проявление метода М. Чехова в работе над ролью, когда актер видит будущий образ чуть со стороны и постепенно в него входит (погружается). Это сродни и брехтовскому приему остранения, ставшему основой эстетики его театра. Но в драматическом театре актер и создаваемый им образ не могут существовать на сцене одновременно, а в театре кукол могут. В процессе спектакля актер несколько раз может выйти из образа и опять войти в него. Более того, в театре кукол актер и образ могут вступить во взаимодействие. Этот художественный эффект создает

эстетическую особенность, присущую только театру кукол. Так происходит в обоих рассматриваемых спектаклях. Когда что-то не ладилось в работе куклы или случались неполадки с декорацией, актер, не выключаясь из роли, открыто протягивал свободную руку и исправлял возникшую технологическую ошибку. Это не разрушало спектакль, а, наоборот, подчеркивало момент откровенной театральности.

Что это, как не проявление в искусстве играющих кукол эстетических принципов фантастического реализма Е. Вахтангова, соединившего «откровенную сценическую условность с безусловностью актерского существования»? Под безусловностью актерского существования надо понимать подробное внутреннее проживание актером своей роли.

Актерские вольности на сцене не шокируют зрителя, а, наоборот, способствуют восприятию происходящего как гармонического единства формы, содержания и материала. Такие приемы можно отнести к художественной задаче режиссера — пробиваться к чувству зрителя через создание на сцене важных эмоциональных моментов (эффектов).

Теперь обратимся к спектаклям, где, кроме кукол и «живого плана», используются совсем не театральные выразительные средства.

Спектакль Омского театра кукол «Детство Никиты», показанный на фестивале в Суботице, и спектакль «Ленинградка», идущий в Петербурге в театре «Карлссон хаус».

Оба спектакля поднимают одну тему — дети и война. Оба спектакля используют кино как одно из выразительных средств, а Омский театр — еще и видео. Почему и зачем? Как это проявляется в эстетике обоих представлений и как раскрывает идейно-смысловую сторону каждого спектакля?

Разбор буду производить опять-таки на основе того, что закрепилось в моем сознании на уровне эмоционального ощущения: время отбирает главное.

Сначала обратимся к работе Омского театра. Основную часть сцены занимают три экрана, перед ними столик для рассказчика, стул с наброшенной солдатской шинелью и небольшая площадка, где в определенный момент действуют реальные куклы. Художественным принципом построения спектакля, «ключевым режиссерским решением» является рассказ-воспоминание.

Драматургическая основа спектакля — рассказ А. Платонова «Никита». Война, по Платонову, — это не только разрывы снарядов, свист пуль, зарево пожаров и рушащиеся дома, война — это психологический сдвиг в сознании человека, особенно ребенка. Для Никиты война — это то, что он предоставлен сам себе: отец «сгинул» на далекой страшной войне, когда Никита был еще грудным ребенком, мать постоянно на работе. Духовное одиночество заставляет Никиту по-иному смотреть на окружающий мир, который превращается для него в особое ирреальное пространство, где он оказывается в окружении враждебных существ, рождаемых его детской фантазией.

Весь день Никита проводит в борьбе с этими существами. Не помогает и добрый дедушка, который, по мнению Никиты, после смерти поселился на солнышке. Никита просит помощи, а солнышко молчит и улыбается. Все ужасы, окружающие Никиту, заканчиваются вечером дома, где его встречает мать и... вернувшийся с фронта отец. Все завершается не только, как положено в сказке, благополучно, но и взрослением Никиты. «Давай все трудом работать, и все живые будут», — говорит он отцу в конце рассказа.

Эстетика А. Платонова придает всей истории возмужания маленького человека характер эпичности. Учитывал ли это режиссер при разработке художественного замысла? Мне кажется, да.

Какими средствами театр добивается этого в спектакле? Именно за счет использования эффектов кинематографа и видеотрансляции. На двух боковых экранах в нужные моменты появляются кадры военной кинохроники. Это далекая, страшная война, куда ушел отец. На центральном экране «рассказывается» вся история Никиты, его противостояние страхам, рожденным детской фантазией. Ход этой истории передается не действием реальных кукол, а трансляцией на экран работы актеров с куклами, которая происходит вне поля зрения зрителя. Естественная моя реакция: «Зачем? Что это за режиссерские выдумки? Стремление быть оригинальным?» Но потом я понял. Если бы основной сюжет разыгрывался реальными куклами, то это шло бы вразрез с кинорядом хроники на боковых экранах. Видеоизображение на центральном экране стилистически объединяло хроникальные ужасы войны, о которой

в литературном источнике есть всего одна фраза: «отец давно ушел на главную работу — на войну, и не вернулся оттуда», и историю Никиты в единое целое. Более того, эту целостность усиливает и то, что видеоряд центрального экрана строится как монтаж фрагментов, подобно эпизодам кинохроники, а не в форме последовательно развивающегося сценического действия. Реальная фигура только старый солдат-ведущий, не считая небольшого эпизода действия реальных кукол на другой площадке. Но мне она казалась второстепенной. (Может быть, я не совсем понял ее назначение.)

Для меня все решалось на экранах. Тогда правомочен вопрос: «А это театр или кинематограф?» Театр! Все происходящее на экранах воспринимается как зримый образ мыслей актера-рассказчика, направленных в зал. Минимум реального действия с куклами сохраняет стилистику ирреальности литературного источника. Поэтому можно сказать, что важная часть художественной задачи режиссера — поиск формы для перевода литературного произведения на сцену — выполнена.

Я проанализировал спектакль со стороны технологии режиссерской профессии. Но выше я писал, что эстетический фактор спектакля (эстетический предмет режиссуры) имеет две грани — созданный на сцене художественный образ и чувственное восприятие спектакля зрителем. Теперь хочу рассмотреть спектакль и с этой стороны.

Идея спектакля раскрывалась для меня в большей степени через мое рациональное осмысление сюжета, а не через образно-эмоциональное восприятие «здесь и сейчас», что снижало *для меня* момент эстетического начала в этом спектакле. Хотя есть произведения искусства, эстетическое содержание которых раскрывается не сразу. Вл. И. Немирович-Данченко утверждал, что спектакль дозревает дома. Возможно, режиссер, думая о художественной задаче своего спектакля, преследовал и такую цель. Этому способствовало и жанровое решение спектакля, которое можно определить как элегическое повествование.

Второй спектакль, «Ленинградка», рассказывает о судьбе маленькой девочки в блокадном городе. Сначала о принципах художественного решения спектакля. Авторы соединили:

— театр кукол: на сцене происходит реальное кукольное действие, персонажами которого являются мифические существа Холод, Голод, Страх, Домовые, Леший;

— игровое кино: сюжетная линия о жизни девочки и ее родителей, куда изредка проникает кукла домового;

— документальное кино: кинохроника времен войны.

В спектакле есть эпизод очередной бомбардировки города фашистской авиацией. На сцене Домовой подметает двор. На порталах и арлекине идут фрагменты кинохроники: летящие самолеты, падающие бомбы, рушащиеся дома, бегущие люди. Все это сопровождается свистом падающих бомб и грохотом взрывов. Домовой перестает мести, поднимает голову, с ужасом взирая на происходящее на экранах-порталах. Он в бессилии опускает голову и руки, держащие метлу. И вдруг... О, это всемогущее «вдруг»!.. Вдруг Домовой поднимает голову и с какой-то безумной яростью бросает метлу вверх, в направлении летящих на экране самолетов. И в следующее мгновение... в кадре появляется самолет, за которым тянется шлейф дыма³.

Мы слышим звук падающего самолета и взрыв. Домовой застыл, пораженный увиденным. Мы видим его широко раскрытые, удивленные глаза, в которых читается вопрос: «Неужели это сделал я?» Его реакция вызвала в зале легкий смех.

На наших глазах произошло чудо: простая, наивная метафора реализовалась в *смысловое сценическое событие*: обыкновенная метла сбила самолет. Маленькое, беззащитное существо совершило немислимое — победило реальное зло.

Нереально? Да. Наивно? Да. Зритель поверил в реальность невозможного? Да. Происходящее на сцене вызвало эмоциональную реакцию зала? Да.

Метафора — художественный прием, результат рационального, сознательного действия авторов спектакля. Смех — эмоциональная реакция зала, которая разбудила воображение зрителей. Оно в свою очередь активизировало художественное мышление. Метафоричность, парадоксальность и ассоциативность — свойства, присущие образному мышлению, которое является непременным условием для создания и восприятия произведения искусства.

В начале, размышляя об эстетическом предмете кукольной режиссуры, я опирался на формулировку театра кукол как особого вида театра и теоретические рассуждения об эстетике как области философии.

Разбор спектаклей, хочется думать, дал основание считать художественный образ практическим выражением эстетического предмета режиссуры театра кукол как единства рационального и эмоционального начал. Рациональное — создание спектакля. Эмоциональное — восприятие спектакля зрителем.

Ценность художественного образа как носителя эстетического содержания неразрывно связана с художественной задачей режиссура. Художественная задача — это поиск выразительных средств и способ их использования в создании художественного образа. Для театра кукол — это, прежде всего, *гармоничное соотношение условности и реальности, «живого плана» и кукол.*

Когда режиссер забывает об этом, он терпит творческое поражение — получается плохой спектакль.

Кукольный театр в системе драматических искусств

Прежде всего, отмечу, что в «искусстве играющих кукол» существует две формы театра. Первая — это традиционный народный театр кукол, театр Петрушки, Панча, Пульчинеллы и т. д. Здесь существуют исторически сложившиеся тексты и формы представлений, которые сегодня тоже иногда подвергаются пересмотру в результате творческих поисков режиссеров, но делается это все-таки в рамках канонических форм. И вторая — репертуарный театр кукол, который строит свою работу по принципу драматического театра. В России такой театр сформировался после 1917 года. Об этом типе театра кукол мы и будем говорить.

Если под системой сценических (драматических) искусств понимать разновидность театров — драматический, опера, балет, оперетта, то театр кукол — это самостоятельный вид сценического искусства. Но есть у него интересная особенность. Если в оперном театре актеры перестанут петь, то он уже не будет оперным театром. То же и в балетном театре. В нашем же театре (кукольном) можно поста-

вить и оперу, и балет, и оперетту, но от этого он не перестанет быть *театром кукол*. КУКЛА как основное выразительное средство не только выделяет наш театр в самостоятельный вид искусства и определяет основу его художественного языка, но и *делает театр кукол одним из важнейших видов искусства как способа познания жизни*.

Этот тезис, безусловно, вызовет у искусствоведов не только удивление, но и саркастическую улыбку: «Не мания ли величия заговорила в кукольниках?» Нисколько. Кукольники никогда не стремились на высокие королевские подмостки. Театр кукол — это театр-бродяга, театр улиц и городских площадей. Только XX век изменил его статус.

Итак, попробую убедить читателя в обоснованности моего тезиса.

Давным-давно Аристотель, анализируя различные виды поэзии, утверждал: «Все это, вообще говоря, искусства подражательные; различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают». Вот в этом «как подражают» и кроется «феномен кукольного театра в системе драматических искусств». Говоря о подражании, Аристотель имел в виду подражание жизни. А любое подражание подразумевает ту или иную степень условности. В театре — это сценическое действие, моделирующее реальную жизнь. Как же условность сценического действия проявляется в театре кукол?

Драматический театр договаривается со зрителем, что сегодня этот актер (человек) будет Гамлетом. Но человек как живая материя остается. Театр кукол договаривается со зрителем, что кукла, эта **неживая** материя, сегодня будет заменять **живую** материю — человека, животное, растение или сказочное существо.

Относительно условности драматического театра допустимо понятие «подмена», так как речь идет о качественно однородных «станциях» (человек-актер и человек-персонаж), а относительно театра кукол, где вместо **живого** появляется **неживое**, необходимо говорить о замещении. И средством этого замещения является кукла как условный знак для обозначения персонажа пьесы. В то же время кукла вне спектакля сама является произведением искусства, художественным образом. Следова-

тельно, кукла в спектакле — это *художественный знак*.

Значит, спектакль в театре кукол — это создание на сцене особого пространственного мира, где театральная условность доведена до художественной знаковой.

Вот почему спектакль театра кукол — это *условность художественных знаков*. Такая условность на порядок выразительнее, чем в драматическом театре.

Приведу пример, подтверждающий этот тезис, — спектакль «В нашем доме», который я видел в таллинском театре кукол в середине 1980-х годов.

Пьеса рассказывает о том, как под напором техники гибнет окружающая нас природа и люди тоже становятся частью этой технической цивилизации, превращаясь в роботов. Но природа все же побеждает.

В спектакле есть кукла человека-бульдозера. В основе человек: голова, руки, корпус, но вместо ног — колеса. На голове строительная каска, а прямо из нее — крюк подъемного крана. Кукла водится открытым приемом. Одной рукой актер ведет куклу, другой — нож бульдозера перед куклой, который сметает все на своем пути. Вроде мы видим бульдозер (колеса, нож) и сидящего в нем человека-водителя. Все вполне реально, хотя и условно — нет кабины водителя, только колеса и нож. Но! Крюк, торчащий, по сути, прямо из головы водителя и выполняющий в нужный момент свои непосредственные функции подъемного механизма, делает этого человека частью машины. И то, что актер, озвучивая роль, произносит не человеческие слова, а звуки работающей машины, вызывает в нашем воображении отношение к этому сооружению как к цельному персонажу. Только театр кукол может так органично соединить два противоположных начала: живого человека и мертвую технику — в художественном образе.

Мы знаем, что художественный образ — «специфический, присущий искусству способ отражения действительности, обобщение ее с позиции эстетического идеала в конкретно-чувственной, непосредственно воспринимаемой форме»⁴. И персонаж, объединивший в себе машину и человека, отвечая всем законам построения художественного образа, становится *художественным знаком* в выбранной форме спектакля. Определение кукольного спектакля

как сценического проявления условности художественных знаков связано с особенностью ассоциативного понимания и изображения театром кукол окружающего мира.

В драматическом театре даже при самой невероятной условности сценического приема живой актер — это форма передачи (копирование) реальной жизни. В спектаклях кукольного театра возникает особая театральная реальность, которая не копирует, а создает подобие жизни человека. Подобие, а не копирование делает театр кукол более театральным из всех видов сценического искусства, если под определением «театральность» понимать яркость и необычность художественной формы спектакля.

Таким образом, кукольный театр отличает от других видов драматических искусств именно *особенность художественной формы, наибольшая степень условности в изображении действительности* и особая ассоциативность в восприятии (расшифровке) зрителем всего, что происходит на сцене.

Следовательно, если «искусство — это действительность, выраженная в художественной форме», а театр кукол наиболее театральная из всех форм, то «искусство играющих кукол», можно смело утверждать, и есть наиболее точный и выразительный способ отображения нашей жизни.

Кто такой актер-аниматор?

Как-то мне задали вопрос: «Кто такой актер-аниматор»? Я не люблю такое определение актера-кукольника. Оно принижает актерское искусство в нашем театре, низводит художественное творчество актера до уровня технологии. Аниматор — это человек, выполняющий функцию оператора какого-нибудь механизма. Для русского театра актер-кукольник прежде всего АКТЕР. Он не просто приводит в движение куклу, исполняя какую-то роль. Он *проживает* эту роль и передает свое внутреннее психологическое состояние кукле. Посмотрите на пианиста в момент его выступления. Разве он механически нажимает на клавиши, чтобы извлечь музыкальные звуки? Он сливается со своим инструментом, живет музыкой, которая звучит *в нем самом*. И в этот момент он не просто музыкант, он — актер. Недаром в Петербургской консерватории были

опыты по преподаванию основ актерского мастерства пианистам.

Актер-кукольник без куклы — это актер драматического театра. Кукла без актера — произведение изобразительного искусства. Только вместе они и есть театр кукол. Актер-кукольник не просто «анимирует» куклу. Вся его психика, все душевное состояние наполнено жизнью персонажа, которого он играет. Наш актер проживает роль не менее сильно, чем актер драматического театра. Но все свои внутренние эмоции, чувства он выражает через куклу.

Театральная кукла и до момента соединения с актером уже сама по себе есть произведение искусства. И, как художественное произведение, она воздействует на актера. Актер, всматриваясь в куклу, как это ни странно звучит, погружается в самого себя. «Нет, — скажут мне в ответ многие коллеги, — мы погружаемся в куклу. Мы ее исследуем, мы изучаем ее пластику, характер». Безусловно, всматриваясь в маску куклы, мы занимаемся «разведкой» заложенного в нее характера. Но вспомните, вы никогда мысленно не «пробовали» героев книг на себя: «А как бы я это сделал? Как бы я ответил?»? Бывало! Только мы не акцентировали на этом свое внимание. Все проходило как бы между прочим. Эта была своеобразная игра нашего подсознания. Вот и с куклой так. Актер, «пробуясь» к кукле, отыскивает в себе те черты характера, психологические качества, физическое самочувствие, которые заложены в кукле художником.

Как тут не вспомнить Михаила Чехова, его метод работы над ролью. «Работая над усвоением характерных черт роли, вы снова должны обратиться к силе своего воображения... *Вы воображаете на месте вашего тела другое тело...* В этом „новом теле“ вы начинаете чувствовать себя другим человеком... Причем воображаемое тело — это, как продукт вашей творческой фантазии, есть *одновременно и душа и тело* человека, которого вы готовитесь изобразить на сцене. В нем объединяется для вас и внутреннее начало и внешнее»⁵.

И все это, по мысли М. Чехова, нужно, «чтобы быть в состоянии правдиво и в кратчайший срок вызвать необходимые превращения в самом себе»⁶. Но в отличие от актера драматического театра, к которому обращены слова прекрасного артиста и педагога, актер-кукольник не нуждается в «воображаемом теле». Оно

перед ним. Это кукла, которая представляет для нас «и внутреннее начало и внешнее».

Теперь внимательно вдумаясь в слова, которыми М. Чехов завершает раздел «Воображаемое тело» в главе «Воплощение образа и характерность» работы «О технике актера»: «Никогда рассудочный анализ не раскроет перед вами психологии роли с такой правдивостью, глубиной или юмором, как созданное вами воображаемое тело. Малейшее изменение, которое вы пожелаете сделать в нем, совершенствуя его, будет раскрывать перед вами новые душевные нюансы роли»⁷.

Посмотрите на актера-кукольника со стороны во время работы с куклой. Малейшее движение куклы отражается на его лице, а мимика — это естественное выражение внутреннего чувства. И наоборот, как только актер представит себе какую-то физическую особенность своего персонажа, его рука тут же передаст это в куклу, которая выразит эту особенность своей пластикой.

Именно поэтому я рассматриваю актера и куклу как нечто целое, как *единую художественную систему*. Кукла — это средство внешнего выражение внутреннего состояния актера в роли и одновременно один из способов создания этого самого «внутреннего состояния», то есть наполнения психотехники актера элементами характера изображаемого персонажа.

Зачем человек приходит в театр? Не за тем, чтобы с помощью актеров узнать содержание пьесы. Это мы можем сделать дома. Нам важно видеть, как актер *проживает* здесь и сейчас жизнь своего персонажа. И мы вслед за актером *переживаем* за судьбу того или иного героя спектакля. Душевная сопричастность тому, что происходит на сцене, будит мои чувства, превращая все на короткий миг в реальность. Приведу два примера. Спектакль «Приключения Винни-Пуха». Эпизод знакомства Пуха и Тигры.

- Ты кто?
- Я Винни-Пух, а ты кто?
- А я Тигра.

В этот момент из зала раздался детский голос: «А тигры без полос не бывают». Художник сделал на кукле не очень четкие полосы, и при определенном ракурсе создавалось ощущение, что их нет. Вот маленький зритель и вступил в диалог, обвинив Тигру в обмане.

Другой пример касается взрослого зрителя. В одном из маленьких кафе Парижа я смотрел выступление кукольницы. Прямо на стойке бара, среди пивных кружек кукла, изображающая маленькую девочку, пела незатейливые песенки и рассказывала посетителям кафе о своем нелегком уличном детстве. Вдруг один из зрителей резко вмешался в происходящее на сцене, бросив несколько слов. Тут же вскочил другой зритель и что-то резкое сказал в адрес первого зрителя. У меня, не знающего французский язык, возникло ощущение, что вот-вот возникнет потасовка. Мои друзья объяснили происходящее. Оказывается, первый зритель вступил в спор-диалог с куклой. Второй, подумав, что оскорбительные слова относятся к актрисе, вступился за нее. Оказывается, он поклонник этой актрисы и ходит по всем кафе, где она выступает.

Вот это минутное душевное слияние с происходящим на сцене, вера, что кукла живое существо, и есть феномен оживления мертвой материи, каковой по своей физической сути является театральная кукла.

И хотя слово «анимация» в переводе на русский язык означает «оживление», мне кажется, что это понятие носит чисто технологический характер. Обанимации можно говорить, когда мы имеем дело с театром предмета или фактуры. Да и то только в плане физического действия. По-моему, этот термин больше подходит для кино. А художественная основа «искусства играющих кукол» — *духовное содержание процесса оживления куклы*.

Проблемы кукольной драматургии

Главная проблема — нехватка хороших пьес. Уходят в прошлое герои детской литературы и драматургии, которые на протяжении многих поколений воспитывали в маленьком человеке доброту, искренность, умение воспринимать прекрасное как обязательные качества человека взрослого. Сегодня их место занимают герои телевизионного экрана, несущие в себе яростный индивидуализм, жестокость, духовную ограниченность. Это имеет прямое отношение к проблеме нравственно-эстетических концепций современного театра кукол. Но существует еще одна проблема, которую я не могу оставить без внимания. Это взаимоотношения режиссера и драматурга.

Режиссер, по сути, является интерпретатором пьесы — авторского произведения. Но спектакль — это не простая интерпретация, а самостоятельное художественное произведение. Пьесу можно прочитать и дома, увлеченно погружаясь в мир условной действительности, созданной драматургом. У каждого читателя будет свое восприятие, и он увидит свой спектакль. Почему же, прочитав пьесу, люди все-таки идут в театр?

Потому что, как утверждал К. С. Станиславский, «лишь только люди-исполнители... пьесы — оживят изнутри своим переживанием подтекст передаваемого произведения, в нем... вскроются душевные тайники, внутренняя сущность, ради которых создавалось творчество. Смысл творчества — *в подтексте*»⁸. Именно *подтекст* и есть то, что привносит режиссер в творение драматурга. Мы говорим сейчас о театре вербальном, где текст имеет определяющее значение. Для русского театра в целом это очень значимо. Вот от того, как далеко уйдет режиссер в *своем «прочтении»* текста, зависит интерпретация пьесы, а значит, и взаимопонимание двух творческих личностей — драматурга и режиссера.

Режиссер должен помнить, что, сочиняя спектакль, он обязан ответить на вопросы: *Что я ставлю? Почему я ставлю? Зачем? Для кого я ставлю, для ребенка или для взрослого зрителя? Ради чего я ставлю?* И только потом — *Как я ставлю?*

А что же драматург? Думает ли он о специфике театра кукол, когда пишет пьесу? К сожалению, из-за драматургического голода, который остается постоянной проблемой театров кукол, к нам идут драматурги, имеющие поверхностное знание об особенностях художественного языка нашего театра, но с большими амбициями. Хотелось бы им напомнить о великом японском драматурге XVIII века Тикамацу Мондзаэмона. Вот что пишет о нем Ю. Л. Кужель в книге «Японский театр: Нинге Дзерури»: «Желанную свободу творчества он находит именно в кукольном театре. Ни одна из его пьес, написанных для театра актера (имеется в виду театр «Кабуки». — *Н. Н.*), не сравнится по глубине психологической характеристики с теми выдающимися драмами, которые он написал для кукольного театра». Далее автор приводит слова русского ученого-востоковеда Н. И. Конрада, чтобы подчеркнуть особую значимость

кукольного театра в японском искусстве: «Тикамацу и обратился к тому театру, где центр тяжести лежал в пьесе, где все — и музыка, и движения марионеток — служили одной цели: довести до зрителя наиболее рельефно содержание драматического материала»⁹.

Сценография в театре кукол

Художественная форма организации сценического пространства лежит в основе любого спектакля. Именно поэтому разберемся сначала в самом понятии — сценическое пространство театра кукол. Оно существует как бы в двух измерениях:

— реальное пространство сцены, где размещается конструкция спектакля и действует человек-актер, управляющий куклами;

— придуманное художником игровое пространство, соответствующее местам действия, заложенным в драматургическом материале, где существуют персонажи-куклы.

С. В. Образцов называл «фактическим местом действия» (ФМД) — пространство, где действуют сами актеры, и «изображенным местом действия» (ИМД) — декорации для обозначения места, где развивается сюжет пьесы и действуют куклы.

В драматическом театре, где актер — «величина постоянная», вся сценография строится вокруг актера, то есть ИМД и ФМД совпадают. В нашем же театре «актеры» — куклы разных систем. Каждая из них требует своей собственной среды обитания и места нахождения актеров: марионетки — пол сцены для кукол и «тропу» для актеров, верховые куклы — грядку ширмы и пространство за ширмой для актеров, планшетные — пол сцены или различные игровые площадки.

Таким образом, важная особенность сценографии в театре кукол — ее многомерность. Театр кукол, где неживая природа отодвигает живую на второй план, более материален. Это предоставляет режиссеру и художнику практически неограниченные возможности для проявления творческой фантазии в поиске пространственного решения спектакля. Мы можем использовать даже чисто кинематографический прием — переход на крупный план, создав для этого увеличенную куклу-дубль какого-либо персонажа. Современный театр кукол смело внедряет в спектакли кино, телевидение, раз-

личные компьютерные технологии. Способствует ли это художественному совершенствованию искусства играющих кукол или уничтожает суть театра кукол, попробуем разобраться на примере некоторых спектаклей 15-го Международного фестиваля театров для детей в Суботице.

Спектакль «Маленькая русалочка» по сказке Г. Х. Андерсена, который показал театр кукол из Братиславы (Словакия), на первый взгляд кажется перенасыщенным всевозможными компьютерными технологиями. Но! Режиссер и художник очень четко распределили назначение всех компьютерных эффектов, которые способствуют созданию атмосферы волшебного мира сказки. Если бы подводный мир, где живет героиня, решался обычными средствами театра: ткани, плоские декорации, свет, — то он был бы лишен того объема и многомерности, который получился благодаря эффектам компьютерных технологий. Даже там, где реальные куклы действуют в прямом контакте с персонажами, решенными посредством компьютерной графики, куклы не уходят на второй план. Это очень важно, так как показываемое представление остается театральным спектаклем, а не видеопродукцией. Более того, авторы спектакля очень интересно используют один из эффектных приемов театра кукол — «черный кабинет», который строится в нескольких планах, что довольно сложно.

Пример противоположного характера — спектакль «Dnevnik jednog miša» театра из Будапешта (Венгрия). Здесь на белый задник, играющий роль киноэкрана, проецировалась декорация: комнаты в доме, улицы, площади и т. д. Взгляд зрителей следовал за объективом, который перемещался, открывая новые места действия. В данном случае нельзя сказать, что это был объектив кино- или видеокамеры, так как все создавалось в компьютерном измерении. Возникла иллюзия перспективы и объемности пространства спектакля. Но это была именно иллюзия, как в компьютерных играх. По сути, сценическое пространство оставалось плоскостным, что определило и однолинейность существования кукол на ширме. Что это давало сценографии спектакля в художественном отношении? Имело ли это смысловое и эстетическое значение? Мне кажется, нет. И главное, исчезал театр как вид искусства. Он возникал только в краткие моменты взаимо-

действия кукол, когда прекращалось движение на экране.

Размышляя о проблемах использования новых технологий, новых форм и выразительных средств в сценографии современного театра кукол, нельзя обойти вниманием спектакль «Мах metalik» театра кукол «Пиноккио» (Сербия). И хотя по форме это было инженерно-техническое действо, по своей художественной сути — это был театр! Здесь как раз можно употребить понятие «анимация». Мертвая материя, эта груда железа, приводимая в движения значительными усилиями людей, в своем механическом роботоподобном существовании обрела душу. Достаточно вспомнить, с каким интересом и доброжелательством к нему тянулись руки детей, желающих прикоснуться к этому нескладному, но явно добродушному великану. И когда в его огромных железных руках оказывалась живая девушка, создавалось впечатление, что это нелепый, грубый, но имеющий нежную душу Квазимодо держит в своих ручищах Эсмеральду и боится сделать ей больно. А когда в финале представления Макс превращался в безжизненную и бесформенную груду металла, нелепо лежащую на камнях мостовой, в памяти всплывали слова Экзюпери: «мы в ответе за тех, кого приручили».

Так получается, что, говоря о современной сценографии театра кукол, мы ведем речь о проникновении в искусство играющих кукол новых материалов, форм, технологий и даже других видов искусства. Это вполне естественное явление времени. И это действительно ставит перед режиссерами и сценографами нашего театра важную творческую проблему — при всем многообразии художественных средств, которые доступны театру кукол, мы должны помнить, что их выбор зависит от ответов на вопросы: что я ставлю (тема)? Почему я ставлю (почему меня волнует именно эта тема)? Ради чего я ставлю этот спектакль? Что я хочу сказать зрителям?

Вспоминается спектакль «Dina i Oblak» театра из города Novi Sad (Сербия). Мне кажется, его авторы нашли интересную и точную форму, чтобы поведать нам поэтичную историю о любви. Полностью соответствует этому и выбор ткани в качестве основного выразительного средства. Казалось, что и сами актеры являются частью странной субстанции,

создаваемой постоянно движущейся тканью, из которой возникали различные существа. Минимализм художественного приема будоражил воображение зрителей, поднимал тему и идею спектакля до космических масштабов. Всему этому способствовала и пластика как основной стилистический прием существования и актеров, и сценографии, и кукол.

Этот спектакль еще раз убеждает, что добиться высокого художественного результата можно и без всяких новомодных технологий и режиссерских изысков.

Зрители в кукольном театре

Когда кукольники бродили по пыльным дорогам, давая представления на улицах и площадях различных городов, деления на детского и взрослого зрителя не существовало. Взору и слуху детей были доступны все двусмысленности, которые являлись неотъемлемой частью представлений с участием Пульчинеллы, Петрушки, Панча, Полишинеля и других любимцев простых горожан. Уверен, то же самое было и в античной Греции, где театр кукол существовал параллельно с драматическим. В странах Азии, где представление кукольников могло продолжаться целый день, среди зрителей, безусловно, были дети.

Вряд ли нравственность маленьких зрителей снижалась от услышанных «откровенностей» и увиденных не совсем приличных движений кукол. Все это воспринималось вполне естественно, так как отношения в социальном слое, составлявшем основу зрительской аудитории уличных театров, были, мне кажется, проще.

Уверен, что и в театрах кукол прежних времен, где игрались пьесы Шекспира, Б. Джонсона, Сервантеса, Мольера и других, дети были неотъемлемой частью зрителей. *Художественная условность театра кукол доступна и понятна любому возрасту.* Просто ребенок и взрослый «снимают» на спектаклях ту смысловую и эстетическую информацию, которая соответствует их возрастному развитию.

Странно, что именно XX век, век всеместного становления и развития демократических устоев в общественном сознании, положил начало делению спектаклей театра кукол на детские и взрослые!

В России после 1917 года благодаря усилиям «чиновников от культуры» и, к сожалению, многих школьных учителей театр кукол долгое время считался развлечением для детей. Думаю, что это происходило не только у нас. Появились пьесы про зайчиков, козчиков, белочек и прочих представителей мира детских игрушек. В театре не было еще серьезной детской литературы и драматургии. Недаром С. В. Образцов писал: «Деятели советского театра кукол периода его становления — режиссеры, художники, актеры — не были, да и не могли быть профессионалами. Но наиболее непрофессиональными оказались авторы, драматурги»¹⁰.

Спасала народная сказка, которая, составив основу репертуара, позволяла достойно существовать театру кукол нового типа, театру репертуарному.

К сожалению, перекося в сторону упрощения искусства играющих кукол привел к тому, что из зрительных залов нашего театра почти исчезли подростки 13–15 лет. Только в последней трети XX века отношение этой возрастной группы к театру кукол стало меняться. Причину я вижу в том, что к этому времени в театрах оказалось достаточное количество специально подготовленных режиссеров, художников, актеров. Их творческие амбиции во многом изменили художественное лицо театров, как в эстетическом плане, так и в репертуарной политике. На сцене появилась хорошая детская литература, спектакли для взрослых перестали носить только легкий, развлекательный характер, а поднимали серьезные социальные и философские проблемы. Среди зрителей появилась студенческая молодежь и, что очень важно, подростки.

Отлучение подростков от театра кукол наносит вред их развитию. Может быть, это очень категорично, но это так. Почему? Попробую обосновать.

Мы рассуждали о формально существующем делении репертуара театра кукол на детский и взрослый. Но есть и еще одна тема для размышления: восприятие детских спектаклей взрослыми, сидящими вместе со своими детьми в зале. За ними очень интересно наблюдать. Взрослые с упоением следят за тем, что происходит на сцене. Иногда возникает вопрос — кто здесь взрослый, а кто ребенок?

Мне запомнился случай на новогоднем представлении, когда с детьми идет игра у рож-

дественской елки, а потом им показывают спектакль и от имени Деда Мороза раздают подарки. Один папа, стоявший в конце зала с дочкой на руках, неотрывно смотрел на сцену. Его годовалая дочка, наоборот, была совершенно безразлична к происходящему. И это естественно. Мала она еще для театра. Подходит мама:

— Пошли, я подарок уже получила. (Очень деловая, прагматичная ВЗРОСЛАЯ мама. Для нее главное — ребенок в театре побывал, подарок получен.)

— Сейчас, — не отрывая взгляда от сцены, муж протянул ей свое чадо. Мама взяла ребенка и ушла, а он замороженно продолжал следить за развивавшимися на сцене событиями.

А показ спектакля в деревне — это же целый спектакль со своей фабулой, сюжетом, персонажами и атмосферой. Приезжаем днем. Нас окружает весело щебечущая стайка детворы:

- Как называется спектакль?
- А о чем он?
- А баба-яга будет?
- А какие куклы?

С их помощью декорации, ящики с куклами и реквизитом быстро оказываются на сцене клуба, где должно быть представление. Идем договариваться с заведующим клубом о начале спектакля и слышим: «Не раньше восьми часов вечера». На наше естественное недоумение, что это для детей довольно поздно, получаем ответ: «К этому времени мужики закончат работу, а женщины вечернюю дойку коров». Спорить бесполезно. Понимаем, что домой мы вернемся только ночью.

И вот после восьми небольшой зал заполняется зрителями. В первых рядах почтенные деды, за ними празднично одетые старушки, далее люди среднего возраста. Задние ряды и проходы заполняет смущающаяся молодежь, как бы говоря: «Конечно, все это любопытно, но нам бы поскорее танцы». Ну, а где же наш зритель — дети? А они шумной гурьбой заняли все пространство на полу между сценой и первым рядом. И, что удивительно, среди них и подростки, то есть те, городские сверстники которых такие редкие гости в театре кукол!

Оговорюсь, что это примеры семидесятих годов прошлого века, когда сельский зритель не подвергся еще нашествию телевиде-

ния, успешно зомбирующего головы детей (да и взрослых), и тем более интернета, уводящего подрастающее поколение от *живого* общения в мир виртуальной действительности, лишенной *живой* эмоции и искренних чувств. Может быть, теперь и на селе все по-другому? Нет. Надо сказать, что и в городе искусство, адресованное детям, довольно успешно противостоит агрессивным достижениям урбанизации. И это после бурных 1990-х годов, когда кардинальной перетряске у нас подверглось практически все — от социальных и экономических устоев, по которым жили люди многих поколений, до чуть ли не переоценки художественных ценностей под влиянием хлынувшего к нам огромного количества видео и печатной продукции «масс-культуры».

На одной из телевизионных игр ученик девятого класса сообщил, что А. П. Чехов — это поэт. Многие дети не знали, кто такой Том Сойер. Не читали Фенимора Купера, не говоря о русской классике. Один молодой человек спрашивает другого: «У тебя есть фильм „Война и мир“ по Толстому? Принеси». И товарищ приносит... «Войну миров». Как анекдот звучали ответы абитуриентов на вступительном коллоквиуме в нашей академии:

— Кто такой Ленин?

— Ленин... Ленин... Это в Петрограде... Они... банки брали, телеграф... А!.. Восстанием руководил! (Это конец 90-х годов!)

На вопрос о том, какие страны были нашими союзниками в войне с фашистской Германией, абитуриент не задумываясь отвечает: «Украина!»

И все-таки культура, искусство, а с ними и театр кукол выстояли. В этом я убедился, бывая в различных регионах России. Запомнилась поездка в Сибирь, где я проводил семинары и мастер-классы для руководителей детских любительских театров кукол из сел и деревень Иркутской области. В основном это женщины, педагоги школ, которые свое свободное время, а зачастую и деньги тратят на детские театры. Это настоящие подвижники, миссионеры искусства. Это не пустые слова. Они не только приобщают детей к художественному творчеству. На спектакли, разыгрываемые детьми, как правило, собираются почти все жители, среди которых и отцы маленьких артистов. Приятно видеть, как теплеют глаза

мужчин и добрая улыбка смягчает их суровые лица.

Вот почему театр кукол, даже любительский, даже детский, становится мощным средством очищения души. Для взрослых — через мысленный возврат в детское ощущение окружающего мира. Вспомните, с каким удовольствием мы, взрослые, смотрим анимационные *детские* фильмы. Сознайтесь, взрослые, ведь это так! Способность сопереживать героям наивной сказки, вера в чудо делает человека мягче, добрее. А подросткам это необходимо как воздух.

Завершить свои размышления о взрослом и детском зрителе театра кукол хочу историей, услышанной мною более тридцати лет назад в Чехии. Это произошло в период фашистской оккупации то ли в одном из еврейских гетто, то ли в каком-то концлагере. Узники попросили коменданта разрешить показать детям кукольный спектакль с участием Кашпарека, героя чешского народного театра. Комендант разрешил, но приказал одеть куклу в полосатую арестантскую форму с красным треугольником, как у политического преступника. В своей оценке этой маленькой куклы комендант, не думая об этом, оказался прав. Она действительно представляла для нацистов большую опасность, так как дала возможность узникам — и маленьким, и взрослым — снова почувствовать себя ЛЮДЬМИ. На их лицах появились улыбки, раздался детский смех. На тридцать минут, пока длилось представление, они забыли, что завтра могут оказаться в газовой камере...

Пожелания молодым

Каждый год думаю о том, что сказать нашим выпускникам.

Как это ни банально, хочется повторить слова Станиславского: «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве». Что значит «искусство в себе»? Как-то я разговорился с одним из педагогов-искусствоведов. Она очень образно говорила на эту тему, и многие ее наблюдения и мысли совпадали с моими:

— Идешь по академии, а навстречу тебе — студент. Его глаза сияют. Его душа открыта. Вот-вот он распахнет руки и обнимет тебя и весь мир. Он само вдохновение. Не идет, а парит на крыльях этого самого вдохновения, бережно

неся в себе созданный им образ персонажа. Это — Его Величество Актер. Ты останавливаешься, с улыбкой провожаешь его глазами и сам улыбаешься.

Поворачиваешься, чтобы идти дальше, и замираешь. На тебя устремлен цепкий, пронизывающий насквозь, словно рентгеновский аппарат, взгляд следующего студента. Ты почтительно уступаешь ему дорогу, ибо в его глазах отражена даже не мировая, а вселенская ИДЕЯ, которой он хочет одарить весь мир. Ты уважительно смотришь ему вслед — ведь это сам Господин Режиссер.

Продолжаешь путь и встречаешься взглядом еще с одним студентом. Ты уже готов легким поклоном приветствовать его, так как хорошо знаком с ним по теоретическим семинарам. Но он не видит тебя. Его взгляд направлен в себя. Студент всецело погружен в свои гениальные мысли, которых очень много, цельный рой, и их надо облечь в слова. Конечно, ты сразу понимаешь, что перед тобой искусствовед. Ты не решаешься прервать поток его гениальных мыслей и идешь дальше. И тут же сталкиваешься с неожиданно появившимся из-за угла новым студентом. Но студент это или работник хозяйственной части? Из кармана его рабочего халата торчит кусок деревяшки, из другого — тряпка. На руках следы клея и красок. На шее висит что-то странное: скелет то ли человека, то ли гуманоида — голова есть, а ног нет, вместо рук деревянные палочки с проволокой... А глаза студента задумчиво устремлены на кусок дерева, который он держит в руке. Что он видит в простой деревяшке?.. Обыкновенный человек не увидит ничего, а этот увидит, увидит скрытого в дереве проказника Буратино, умную голову доктора Фауста или ехидного Петрушки. Да, вы догадались! Это кукольник!

Вот и получается, что «любить искусство в себе» — это полностью погрузиться в профессию.

Режиссеру и художнику я бы хотел пожелать любить актера. Ибо он в театре главный. А актерам я хочу пожелать любить куклу, ибо она для нас — главная. Нет в спектакле куклы или она лишь «присутствует» на сцене рядом с актером — ТЕАТР КУКОЛ исчезает. Исчезает волшебный мир формировавшегося на протяжении веков самого фантастического, самого демократичного вида искусства.

Примечания

¹ *Королев М. М.* Искусство театра кукол. Л., 1973. С. 30.

² В. Мейерхольд писал: «Условный метод, наконец, полагает в театре четвертого *творца*... это — зритель. Условный театр создает такую инсценировку, при которой зрителю приходится своим воображением *творчески дорисовывать* данные сценой *намек*». Условный театр таков, что зритель «ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который *играет*, а актер — что перед ним зрительный зал» (*Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 т. М., 1968. Т. 1. С. 141–142).

³ Я видел спектакль дважды, и у меня осталось впечатление, что «сбитый» Домовым самолет был именно на экране кинохроники. Недавно я снова смотрел этот спек-

такль, и... оказалось, что падающий самолет был не кадром документальной кинохроники, а куклой-самолетом в пространстве реальной сцены, где действует и Домовой. Почему я решил не исправлять допущенную мной в тексте ошибку, а обратить на нее внимание читателя? Мне кажется, что это хороший пример для нашего разговора о художественной задаче режиссера в театре кукол и средствах ее достижения. Авторы спектакля, соединяя в своем замысле столь далекие по художественной сути выразительные средства, явно стремились к тому, чтобы зритель воспринимал вымышленных сказочных персонажей и ситуации, в которые они попадают, как события вполне возможные. Сказка переплеталась с реальностью, и эмо-

циональное состояние зрителей повышалось. Таким образом достигалась художественная цель спектакля — вызвать у зрителей подлинное сопереживание происходящим трагическим событиям далекого прошлого. И, судя по моей «ошибке», авторам спектакля это удалось.

⁴ Краткий словарь по эстетике. М., 1964. С. 240.

⁵ *Чехов М.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 249.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 249–250.

⁸ *Станиславский К. С.* Работа над собой в творческом процессе воплощения // Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 3. С. 85.

⁹ *Кужель Ю. Л.* Японский театр: Нинге Дзерури. М., 2004. С. 233.

¹⁰ *Образцов С. В.* Моя профессия. М., 1981. С. 211.

Г. А. Лапкина

Современные концепции сценического пространства. Режиссер и сценограф

«Гармония хаоса» — так назвала М. Кингисепп статью¹, посвященную спектаклю А. Могучего «Изотов» (Александринский театр, 2009). И это вызывающе-парадоксальное словосочетание как нельзя более подходит к современной сценографии. Сценография — термин почти вытеснивший старомодные определения «оформление», «декорация»...

Да и то сказать — сегодня декоративное оформление можно встретить разве что в балете, такой замечательный художник, как В. Окунев, обрамляет сцену сказочно красивыми живописными полотнами. Они не ограничивают возможности танцовщиков, они создают поэтическую атмосферу, по-своему диктующую и поэтику танца.

В драматическом театре «декораций» мы не встретим. Здесь иное решение сценического пространства. Здесь главенствует метафора, чаще всего одна на весь спектакль. Не случайно появился термин «длящаяся метафора».

Сегодня, как правило, сценограф является сорежиссером спектакля. Возникли даже такие термины — «режиссер-сценограф» или «художник-постановщик», притом что рядом (а на афише — впереди) стоит имя режиссера, создателя спектакля. Вполне справедливо Э. Кочергин предложил называть московский «Ленком» театром Захарова–Шейнциса². Сам Кочергин — это уже своего рода индивидуальное направление, сформировавшееся еще в театре Г. А. Товстоногова, а затем развивавшееся по собственным законам. Конечно, условность, метафоричность в решении сценического пространства достаточно давно вошли в театральную эстетику. Но с конца минувшего века метафора, символ, метонимия, пожалуй, главенствуют на сцене. Сегодняшний театральный художник либо обозначает, либо конструирует пространство; он мыслит метафорами, у него деталь становится важнее целого, значимее подробного воспроизведения среды обитания героев спектакля. Порой деталь обретает обоб-

щающий смысл, и сценограф при этом сознательно или интуитивно диктует рисунок и структуру мизансцен. Именно таков, например, В. Фирер, для которого характерна скудность художественных средств. В «Потерянных в звездах» Г. Дитятковского в Театре на Литейном (2000) «играли» двери, а в «Тартюфе» А. Андреева (Молодежный театр на Фонтанке, 2008) оказался достаточным узкий столпомост.

Разумеется, режиссер волен не подчиняться выбранному художником стилю и ритму. Однако они люди одного времени, одной эстетической веры, их ведет общая мысль, общая художественная идея. И, должно быть, зритель — их современник — вполне адекватно, легко воспринимает созданный ими мир.

Потому при всем различии индивидуальностей, при стилевом разнообразии в современной сценографии можно выявить некоторые общие характерные черты. И коренятся они в нынешнем мироощущении художника, в сложившихся к концу XX — началу XXI века концепциях Человека и Мира.

Это, прежде всего, любовь к открытому пространству. Исчезла не только «четвертая стена», но, как правило, нет и трех остальных. Даже тогда, когда сюжет и образ мысли драматурга, казалось бы, предполагают наличие павильона и «домашнего» интерьера.

Человек в театре сегодня часто существует в «открытом всем ветрам» мире, вне исторических и национальных связей. Но ведь и в реальной жизни человек оказывается в непредсказуемой, развивающейся по неведомым ему законам системе. Всё умножающиеся концепции возникновения жизни на нашей планете, сомнения в правоте эволюционной теории — это звенья одной цепи. Не знаменательно ли то, что, с одной стороны, распространяются идеи «глобализма», с другой — яростное его отрицание. Все явственнее разобщенность людей, «потерянность» человека. Попытка замкнуться

в «доме-крепости» оказывается бесплодной, ибо нет больше этого «дома». Он пронцаем, он лишен уюта и «чувства семьи». Он — с современными «стеклопакетами», стандартно изысканной мебелью, с механизированностью быта — тоже «условен», безиндивидуален. Он — знак дома. Он защищает от холода и дождя, но не ограждает от одиночества, от душевной усталости, от «ледяной синевы» космоса. И художник отражает реальность сегодняшнего бытия, по-своему пытаясь противостоять ей.

Так, в некое условное пространство, где масса ярких цветов, где изогнутые приподнятые дорожки меж ними, поместил сценограф Э. Капелюш героев пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые» (режиссер В. Туманов, 1999). Там, в сущности, нет ни бедной комнатки Любви Отрадиной, ни театра, в котором она выступит уже как Кручинина. (А ведь все это еще недавно было в спектакле П. Фоменко.) И режиссеру и художнику важны лишь переплетения человеческих судеб, соприкосновения характеров, в чем-то также условных, выключенных из реальных времени и быта.

Знаменательны и контрастные спектакли К. Гинкаса. В «К. И. из „Преступления“» (МТЮЗ, 1994) действие, в сущности, развивается в реальном интерьере маленького театрального помещения, а «Черный монах» (1999) возникает на перенасыщенной художественными деталями, символами, словно бы вырванной из реальности, из «почвы» площадке.

Художник А. Липовских и режиссер В. Пази перенесли все действие мюзикла по мотивам романа Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» на Владимирскую площадь (театр им. Ленсовета, 2003). Нет здесь ни «углов», ни отдельных кабинетов. Лишь реющий в воздухе церковный купол, лишь лестница да стол, на котором в заведении Бубновой куражится купец Сизобрюхов, или намек на словно поднятое в воздух жилище стряпчего Маслобоева. Герои встречаются, расходятся, страдают в условном уличном пространстве. И трудно сказать, что важнее, люди или площади города, вдруг словно взрывающиеся ярким пятном эпизода и вновь погружающиеся в сумрак. Они порождения друг друга.

Вот и в спектакле Старого театра Кракова «Кальверк» (1992) режиссер и сценограф К. Лука

вроде бы ограничил черными панелями пространственную площадку; но словно само по себе светилось огромное окно, и, так же ни к чему не «прилаженная», открывалась маленькая дверь. А два человека, волею судеб намертво соединенные в общем доме, сидевшие по краям длинного голого стола, в сущности, были разделены черным, безвоздушным, пустым пространством, затеряны в нем. Но тем резче, тем выразительнее борение душ, стремление и невозможность обрести свободу и живую жизнь. Характерно, что это общая тенденция наблюдается у очень разных художников.

Столь же явствен другой прием, когда одна-две детали оказываются для сценографа достаточными. Их расположение в «пустом пространстве», световая и цветовая атмосфера, их окружающая, перспектива распахнутой сцены, уходящей вглубь, — все это принципиально и концепционно.

Быть может, именно такую сценографию Н. П. Акимов называл «иллюзорной», полагая, что «иллюзорный метод оформления рассматривает зеркало сцены как раму, ограничивающую некую безграничную вглубь среду, в которой свободно распоряжается художник...»³.

Другую характерную сегодня тенденцию в сценографии можно было бы назвать «неоконструктивизмом». Здесь уже не обязательна точность деталей. Их и вообще может почти не быть. Сценографы, как правило, возводят на подмостках то или иное сооружение, означающее схему мироздания, в котором происходит действие. Можно считать его символическим выражением основной идеи спектакля, и в то же время оно — материализация мироощущения его авторов.

Пример такого рода — обнаженная трехэтажная конструкция коммунального жилища в «Московском хоре» (МДТ, 2002). А. Порай-Кошиц выстраивает не квартиру, не отдельный дом, а обобщенную, одну для всех «коммуналку». В ней на разных уровнях, в разных отсеках возникает тот или иной персонаж. Возникает и исчезает, чтобы в какой-то момент слиться с «московским хором». И лишь узкая полоса авансцены отведена для развития основного драматического действия, для столкновения главных героев.

Тот же принцип в основе оформления О. Шейнциса спектакля «Варвар и Еретик» по роману Достоевского «Игрок» в московском

«Ленкоме» (1997). «Не изображать же место действия», — так, по его признанию, сказал себе сценограф. И соорудил в переплетении голых вертикалей и горизонталей, снабженных огромным, устрашающего вида колесом (может быть, это колесо рулетки), — механизм, который, как полагал художник, «должен был работать невпопад» и был как бы «еще одним персонажем». Бездушный механизм, который втягивал и «перемалывал», не замечая того, человеческие жизни.

Тот же «неоконструктивистский» метод, те же символы бесчеловечности, механической силы, властвующей над человеком, над его судьбой, — в «Счастливым принце» МТЮЗа, оформленном С. Бархиным (2000). В проволочную клетку Бархин поместил проволочный же каркас с головой принца, оживляемой лишь сапфирами глазниц на позолоченном лице и золотым лоскутом покрывала. Ограбленный, лишенный свободы — «счастливый принц». «Наш век — торгаш, наш век железный...». Метафора прозаична, но не поэтична. И однако чрезвычайно притягательна для современных художников. В том или ином виде «метафорическую» конструкцию мы можем встретить в очень разных спектаклях (А. Прикотенко, Э. Капелюш в «Пляске смерти» А. Стриндберга (Учебный театр на Моховой, 2002); Т. Чхейдзе, Г. Алекси-Месхишвили в «Макбете» Шекспира (БДТ, 1995)). И всякий раз она знаменует пленение человека, его безнадежную борьбу с механизацией жизни. Сегодня, кажется, никто не склонен следовать ремаркам драматурга или описанию в инсценируемой прозе. Возникает словно бы зеркало, «незеркально» отражающее действительность.

Не менее важный фактор, формирующий облик сегодняшней сценографии, — это пристрастие режиссеров к «малой сцене», к спектаклям «малых форм». Эпитет «малый» не означает ни камерности тем и проблем, ни отрыва от современности. Напротив, часто именно «малая сцена» позволяет достичь максимального заострения социальной и психологической проблематики. Она диктует концентрацию всех заложенных в спектакле идей. Один из ярчайших примеров — работа С. Бархина в спектакле К. Гинкаса «Черный монах». На площадке, словно повисшей в пустоте, шаткой, какой-то ненадежной, художник «поместил» и беседку, и «призрак» дома, и сад — ко-

леблющиеся заросли блистающих, ярких павлиньих перьев, которым предстоит утратить блеск и краски и перевоплотиться в чашу сухих стеблей. Решение смелое, но Чехову удивительно созвучное и сегодняшнему зрителю близкое и понятное. Это в наши дни возникшая «длящаяся метафора» — странный «незаконный» термин, но красноречивый. Или сгусток метафор, производящий эффект эстетического и психологического удара.

Аскетично оформление «Городского романса» Е. Малич в Театре на Литейном (режиссер А. Галибин, 1995). Контуры темного окна на заднике, отрезавшем предполагаемую глубину сцены. На узком, чуть приподнятом над полом просцениуме — голая, без матраса и подушек, железная кровать. Стул. Все. В этом открытом, но принципиально тесном пространстве разворачивалось глубоко драматическое действие, где человек пытался прорваться к себе, стать «живым» и в этом стремлении, игнорируя рампу, обращался к зрителям, сидевшим в двух шагах от него.

Пример иного решения сценического пространства, постепенно уходящего во мглу, — спектакль А. Орлова «Дама с собачкой» (Малая сцена БДТ, режиссер А. Праудин, 2007). Здесь «длящаяся метафора»-контраст: горы арбузов и голая жесткая тележка — любовное ложе Гурова и Анны Сергеевны. А далее возникнет еще одна метафора: вдоль предполагаемой рампы доска за доской строится длинный забор. Он — знак окончания спектакля, но он и «отрезает» навсегда героя и героиню от всей привычной жизни.

Современный конструктивизм, или «неоконструктивизм», весьма противоречивое явление. Вот любопытный пример. Один театр (МДТ — Театр Европы), один постановочный «ансамбль» (Л. Додин, В. Галендеев, А. Боровский, Г. Фильштинский) — и два контрастных спектакля. «Бесплодные усилия любви» (2008) с пространством, перерезанным тяжеловесными столпами — вертикалями, на которых гнездятся, виснут и с которых прыгают действующие лица. Их «бесплодные» непрерывные движения символичны. И «Долгое путешествие в ночь» (2008) — высокая клетка, ограничивающая подвижность актеров. Персонажи автобиографической пьесы О'Нила на минуту выбираются из нее, чтобы тотчас же вернуться. Словно невидимая сила приковывает их к этим

деревянными переплетениями, отрезающим их от мира.

Вопросы пространственного решения — замкнутости или безграничности Мира, его временной рассредоточенности — остаются первостепенными в «сорежиссуре» постановщика и сценографа, ибо они отражают реальное «неравновесие» нашего бытия.

А уровень технологической оснащённости современной сцены, возможности световых

эффектов, мгновенных преобразений позволяют выдвигать самые парадоксальные, неожиданные решения. Или возвращаться к «пройденному». И тогда в достаточно сумбурном, перегруженном «эффектами» спектакле А. Щербана «Дядя Ваня» (Александринский театр, 2009) в «продолжении» александринского зрительного зала, созданном К. Брожбою, вдруг хлынут клубы дыма и потоки воды, вроде бы уже давно изжитые театром.

Примечания

¹ *Кингисетт М.* Гармония хаоса // Санкт-Петербургские ведомости. 2009. 12 нояб. С. 4.

² См.: *Кириллина Т.* Он нарисовал «Ленком» // Вечерний Петербург. 2009. 23 окт. С. 4.

³ *Акимов Н. П.* Художник в театре // Акимов Н. П. Театральное наследие: В 2 кн. Л., 1978. Кн. 1. С. 159.

С. В. Сеницкая

Тригей, Арлекин, Бонардин, Поприщин, или Театральный комментарий к «Запискам сумасшедшего»

В повести «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголь создал образ жалкого обличителя, одержимого желанием исправить мир. Поприщин погружен в раздумья о несовершенстве человека и жизни вообще. Это несовершенство его мучает, он по-настоящему страдает. Герой сходит с ума и мнит себя королем. При этом он — «король» милосердный: беспокоится о сохранении порядка в мироздании, стремится защитить, уберечь от опасности слабых («нежный шар луна» и ее жители «носы»). Своим нелепым видом и поступками он смешит и раздражает окружающих.

Жалкий, смешной безумец, который обличает людские пороки, а порой и сверх того — мнит себя могущественным заступником слабых, — это очень старый художественный образ¹. Рассмотрим некоторые фрагменты его генеалогического древа. В античном театре наиболее ярко его представляет Тригей в аристофановском «Мире». Тригей — сошедший с ума крестьянин, который охвачен беспокойством за судьбу своей страны и неразумных сограждан, погрязших в войне. Оседлав навозного жука, он летит на небо к богам, чтобы заставить их установить мир в Элладе, спасти города (Раздор хочет стереть их в крохи толкачом), принести людям радость и довольство.

В образе Тригея шут пародирует героя: «Над народами всеми Эллады взлечу. / Небывалый задумал я подвиг свершить»². Над ним потешаются и люди, и боги.

В XVI веке жалкий «герой» присутствует на сцене комедии дель арте, а в начале XVII-го сражается с мельницами на страницах романа. В «Сборнике нескольких фрагментов первых итальянских комедий, представленных во Франции во время правления Генриха III» изображена сцена, в которой Арлекин едет на осле с копьём наперевес. На нем шутовские доспехи, вместо шлема — горшок или котелок. Осел — тощий, дряхлый, с бубенцами на шее. Задрав голову и оскалив зубы, он ревет. На странного

всадника лает бегущая рядом собака. Капитан Орасио насмехается над Арлекином, оскорбительно жестикулируя ему вслед. Под рисунком подписаны слова Арлекина: «Подобно рыцарям Круглого стола, я еду прославлять имя прекрасной дамы Франческины»³ (субретка в комедии дель арте). Бедный Арлекин кажется себе благородным рыцарем, которого ждут великие подвиги, на деле же он — смешной жалкий безумец. Авторы комментариев к «Сборнику» так характеризуют Арлекина: наивный, сентиментальный, человеколюбивый, «дикий» и странный одновременно. Простак, на свой манер выражающий идеалы рыцарства.

Вероятно, этот персонаж комедии дель арте и стал прототипом Дон Кихота — безумно защитника слабых, пародийного и в то же время истинного рыцаря без страха и упрека⁴.

Итальянский фарс, а вслед за ним и французская ярмарочная комедия дали ряд пьес, в которых выведен образ жалкого, смешного поборника справедливости. В одном из вариантов пьесы «Арлекин на луне» Арлекин — некрасивый, неудачливый бедняк — возомнил себя высокопоставленным чиновником, находящимся на службе у лунного императора, и пустился обличать людские пороки⁵.

Смеховая традиция народного театра сильнейшим образом повлияла на водевиль, который, став «светским детищем» французского ярмарочного театра, позаимствовал у последнего многие комические приемы, сюжеты и образы. В первой трети XIX века жалкий обличитель-избавитель появляется и в водевиле.

В переводном водевиле А. И. Писарева «Забавы Калифа, или Шутки на одни сутки» башмачник Гассан выступает против богатых и власть имущих, жалеет слабых и беззащитных. Гассан мечтает стать Калифом, чтобы править «по совести», уверяется в том, что он Калиф и есть, и едва не попадает в сумасшедший дом.

В водевиле Ш. Оноре «Бонар в луне, или Астрономические бедни» показан сумасшедший,

который возомнил себя Великим Визирем. В своих безумных речах он иносказательно критикует человеческие пороки, предрекая космическую катастрофу, беспокоится о судьбах вселенной, бредит о луне, попадает в сумасшедший дом, где его мучат.

Нам представляется, что более всего образ Поприщина схож с аристофановским Тригеем, с героем пьесы «Арлекин на луне» и некоторых пьес и водевилей, которые ставились на петербургской сцене в эпоху создания «Записок сумасшедшего».

Аристофан для Гоголя был «отцом комедии», создавшим тот образец, которому должны следовать комики⁶. Именно у Аристофана Гоголь слышал тот «могучий», «добрый», «светлый» смех, «заступником» которого становится Автор в «Театральном разезде». Произведения Аристофана Гоголь мог читать как в оригинале, так и во французском переводе⁷. (Несмотря на то, что начало XIX века было ознаменовано множеством переводов античных авторов, появившихся на страницах «Вестника Европы», «Сына Отечества», «Современника» и других журналов, Аристофан на русском языке был впервые издан лишь в XX веке⁸.)

В комедии «Мир» безумный Тригей летит на небо, оседлав навозного жука, которого он зовет своим Пегасом: «Пегасик мой, краса моя пернатая! / Взлети, примчи меня к престолу Зевсову!

<...>

...Жар почувствуй в костях, / Сухожилия расправь ветровеющих крыл!»⁹ Стилистически это пафосное обращение к чудо-коню напоминает призыв Поприщина к тройке «быстрых, как вихорь, коней»: «...взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!»¹⁰.

Оба безумных героя обеспокоены грядущей катастрофой и стремятся ее предотвратить. В представлении Тригея Луна и Солнце готовят заговор против эллинов, они хотят их всех «замучить до смерти». В бреду Поприщина тоже фигурирует луна, только ее, наоборот, саму надо спасти.

В своих речах Поприщин без конца нападает на несправедливое устройство в обществе, на человеческую злобу, подлость, жадность, чинопочитание и проч. Тригей в сатирических диалогах с богами тоже сетует на людские пороки. И сам он представляется так: «Виноградарь я, / Не чинодрал, не сплетник и не клязунник»¹¹.

Образ Поприщина имеет общие черты с главным героем пьесы «Арлекин на луне»¹². В статье «Итальянская комедия», напечатанной в 1840 году в «Сыне Отечестве», пьеса названа одним из лучших старинных фарсов, и это дает право предположить, что она была известна в России в первой трети XIX века, — возможно, ее разыгрывали в 1830-е годы в Петербурге иностранные артисты¹³.

В повести Гоголя бедный и неудачливый в любви чиновник (дочка директора выходит замуж за камер-юнкера) сходит с ума и выдает себя за испанского короля. Значительную часть его бреда занимает образ луны. В пьесе «Арлекин на луне» — похожий сюжет. Бедный и некрасивый слуга узнает, что его возлюбленная выходит замуж за другого и, то ли сойдя с ума от горя, то ли, наоборот, сознательно, выдает себя за высокопоставленного чиновника, находящегося на службе у императора на луне. При этом оба «безумца» обличают людские пороки.

История любви Поприщина к Софи похожа на отношение героя пьесы «Арлекин на луне» к Коломбине. Арлекин проходит путь от возвышенной любви до презрения и, наконец, безразличия. Узнав, что возлюбленная собралась замуж за другого, он жалобно стонет: «Несчастный я! <...> Неблагодарная и непостоянная Коломбина! <...> Я непременно умру»¹⁴. Однако через некоторое время он решает, что раз Коломбина отвергла его, отдав свое сердце богатому, то она — глупая, коварная женщина и не стоит его страданий. Арлекин пускается обличать женское вероломство, утверждает, что женщины склонны к измене и любят только деньги.

Поприщин меняет свое отношение к Софи, узнав о предстоящей свадьбе с камер-юнкером. Сначала он очень страдает. «Не может быть», «не могу более читать» — говорит герой, держа в руках роковое письмо Меджи и понимая, что он «утратил свое бедное богатство». Но вскоре Поприщин приходит к выводу, что замужество Софи — это не «козни неприятелей», а ее собственное желание. Тут ход мысли героя принимает другое направление: «О, это коварное существо — женщина! Я теперь только постигнул, что такое женщина. <...> Женщина влюблена в черта. Вон, видите, из ложи первого яруса она наводит лорнет. Вы думаете, что она глядит на этого толстяка со звездой? Совсем

нет, она глядит на черта, что у него стоит за спиною. <...> И она выйдет за него. Выйдет» (3, 209). Разоблачив, таким образом, весь Евин род, Поприщин забывает о Софи.

Поприщин обличает честолюбие людей, их любовь к деньгам, их продажность: «Вот все эти, что юлят во все стороны и лезут ко двору, и говорят, что они патриоты, и то и се: аренды, аренды хотят эти патриоты! Мать, отца, Бога продадут за деньги, честолюбцы, христопродавцы!» (3, 209). В пьесе «Арлекин на луне» Арлекин, рассказывая Доктору и Коломбине о жизни на луне, в иносказательной форме обличает корыстолюбие, честолюбие, продажность и прочие людские пороки. На вопрос Коломбины, губят ли на луне врачи народ, как это происходит на земле, он отвечает, что они убивают людей так же, как и их болезни. На вопрос, есть ли на луне правосудие, герой, иронизируя, отвечает, что «о нем много пишут». Арлекин разоблачает царящую в мире несправедливость, обвиняет людей в чванстве, утверждает, что первой добродетелью для них является богатство.

В образе Поприщина есть черты, напоминающие балаганного паяца: он кривляется, ругается, насмеяется, он неказист (Меджи называет его «уродом», «совершенной черепахой в мешке», а Софи не может при виде его удержаться от смеха). Жесты, движения Поприщина утрированы, резки: он «метается, как угорелый», от неприятного запаха — «заткнув нос, бежит во всю прыть» (3, 200) и т. д. Арлекин (Пучинелла, Петрушка) обычно совершает самые уморительные прыжки в романтическую минуту встречи с возлюбленной. В «Записках», когда Софи уронила платок, герой «кинулся со всех ног, подскользнулся на проклятом паркете и чуть-чуть не расклеил носа, однако ж удержался и достал платок» (3, 197) — лаццо совершенно в духе персонажа комедии дель арте.

Французский ярмарочный театр дал целую плеяду Арлекинов, каждый из которых чем-то схож с героем «Записок сумасшедшего». Мы не ставим цель доказать непосредственное их влияние на образ Поприщина. Хотелось бы только отметить популярность Арлекина-обличителя в театре эпохи. В XVIII веке в Европе выходили в свет многотомные сборники пьес для ярмарочного театра Лесажа, Пирона, д'Орневалля, в которых Арлекин — главное

действующее лицо¹⁵. Ряд пьес был переведен на русский язык.

Обличителем женского коварства и неверности является Арлекин — герой комедии Сен-Фуа «Арлекин в серале»¹⁶. В русских интермедиях XVIII века, являющихся переложением ходячих западноевропейских арлекинад, Арлекин тоже обличает женскую неверность¹⁷. Страстный обличитель человеческих пороков — корыстолюбия, честолюбия и проч. — герой комедии «Дикой арлекин» (в издании 1779 года название комедии «Арлекин дикой»). По бедности своей он не может жениться на возлюбленной, и это терзает его¹⁸. В пьесе «Арлекин — король людоедов, или Семимильные сапоги» дзанны становится королем дикарей, он хочет «насадить» среди них «гуманизм»¹⁹. Поборником равенства является герой пьесы «Арлекин-Девкалион» — здесь он «играет роль» самого Творца: уцелев после потопа, Арлекин населяет землю людьми, которых он создает из камней. При этом он хочет установить новый общественный порядок и распределяет людей по группам, учитывая их общественную значимость и полезность профессий и не обращая внимания на их происхождение или богатство²⁰. В пьесе «Ящик Пандоры» Меркурий-Арлекин выступает против Зависти, Тщеславия, Корыстолюбия, Ревности и других бед, которые должны «сокрушить род человеческий»²¹.

Герой пьесы д'Орневалля «Арлекин откупщик» мечтает оказаться вдруг знатной особой, появиться при дворе в великолепном наряде и произвести на всех впечатление. Он «посылает за специалистом по генеалогии, чтобы тот подыскал ему благородных предков»²². Поприщин также надеется, что на самом-то деле он не титулярный советник, а какой-нибудь вельможа, и мечтает поразить всех ручевским фраком или генеральским мундиром с голубой лентой через плечо.

Некоторые ситуации и персонажи в «Записках» напоминают петербургские арлекинады XIX века. Бедняк Поприщин влюблен в дочку директора. Над ним смеется и издевается пресуспевающий франт — начальник отделения. Сначала Поприщин не унывает — он остроумно шутит, ходит в театр, в балаганы. Потом весь мир как будто оборачивается против него, его «гонят». В финале он летит «с этого света» на тройке дивных коней. В популярных петербургских пантомимах Арлекин был обычно бедняком,

влюбленным в дочь богача Кассандра. Его преследовали недоброжелатели во главе с завистником и подхалимом Пьеро или щеголем Петиметром. Спасаясь от врагов, Арлекин летел на драконе²³.

В статье «Повести Гоголя и народная зрелищная культура» было высказано предположение²⁴ о том, что в финальном эпизоде «Записок» нашли свое отражение сцены с лошадыо петрушечных представлений, а также полеты по небу паяца на чудо-конях в арлекинадах Лемана, пользовавшихся огромной популярностью в Петербурге²⁵. Кроме того, можно предположить, что здесь отразились мотивы «Народной книги» и кукольной пьесы о Фаусте.

В «Народной книге» Иоанна Шписа Фауст в письме к приятелю-медику рассказывает о своем путешествии по воздуху вместе с Мефистофелем. Фауст сообщает, что Мефистофель дал ему повозку, запряженную двумя драконами, и те взвились в воздух и летели так высоко над землей, что можно было видеть «много королевств, княжеств и водных пространств». Злой дух пояснял Фаусту, как называются открывшиеся их взору страны и государства, в частности, он обратил его внимание на Италию и Россию. В письме Фауст описывает удивительное ощущение от полета в повозке, запряженной конями-драконами, грандиозные космические картины с мерцающими звездами, плывущими где-то внизу облаками, небом, которое «движется и кружится так быстро, как будто оно разлетится на тысячу кусков»: «...небо было таким ослепительным, что я ничего не мог разобрать, и таким жарким, что я мог бы сгореть, если бы мой слуга не поднимал ветер»²⁶.

Все, что видит и чувствует Поприщин в финале повести, напоминает космический полет Фауста: «голова горит моя, и все кружится предо мною», «небо клубится предо мною; звездочка сверкает вдаль», «сизый туман стелется под ногами», «с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют» (3, 214).

Сокращенный пересказ книги Иоанна Шписа о Фаусте²⁷, в которой рассказывается о том, как Фауст путешествовал с Мефистофелем по воздуху среди планет и звезд и как злой дух сверху показывал ученому главные страны и города Европы, есть в библиотеке А. С. Пушкина. Вполне возможно, что Гоголь тоже читал это издание.

Судя по всему, чудесный полет Фауста по небу демонстрировался кукольником А. Крамесом в пьесе «Фауст, мудрый человек, или Путешествие его по свету с Мефистофелем»²⁸.

Луна, звезды, космические полеты — часто встречающиеся в театре, фольклоре, литературе атрибуты сумасшествия (вспомним чудесный полет Дон Кихота в межзвездные дали на коне Клавильеню).

В сумасшедшем доме Поприщина посещают странные мысли о луне. Он рассуждает о физических свойствах этой планеты, о лунных жителях, о космической катастрофе, им угрожающей, и больничным надзирателем, чтобы прекратить бредни безумца, бьет его палкой. Луна также привлекает внимание Арлекина в одном из вариантов пьесы «Арлекин на луне». И в повести Гоголя, и в итальянской пьесе разговоры героя о луне заканчиваются палочным избиением: Арлекин так надоедает Панталону бреднями о луне, что тот в ярости набрасывается на него с палкой²⁹.

В романе Бонавентуры (псевдоним Ф. В. Шеллинга) «Ночные бдения», выпущенном в свет в самом начале XIX века, описано представление марионеток, в котором Арлекин, как и герой пьесы «Арлекин на луне», является обличителем всего несовершенного на земле. В его разговорах тоже возникает космическая тема: «...выступает Арлекин, издаваясь над любовью, так как в ней нет ничего героического и она не может служить общественному благу. Он призывает кукольника в принципе упразднить любовь и ввести для своей труппы чистые нравственные чувства. Напоследок он требует ревизии рода человеческого и некоторых необходимейших изменений в системе Вселенной»³⁰. «Ночные бдения», очевидно, были известны петербургским читателям, так как роман был выпущен издательством Ф. Динемана, которое располагалось в саксонском городе Пеннге и в Петербурге.

Лунная тема в театре и литературе стала особенно популярной в 1830-е годы после сенсационных открытий английского астронома У. Гершеля, утверждавшего, что луна обитаема, а также в связи с популярностью космогонических идей и социальных утопий Ш. Фурье³¹. В большой моде были темы космических катастроф и вообще всего «астрономического». На страницах книг, газет и журналов появлялись заметки о падающих небесных телах, о влиянии

комет на землю и ее жителей и проч. Все с любопытством следили за сообщениями о комете, которая появилась в то время на земном горизонте и путешествовала там, «инкогнито для простых глаз, невооруженных астрономическими трубами»³².

Кроме того, в 20–30 годах XIX века популярной была тема безумия: в публицистике появлялись рассказы о душевнобольных, сообщения о разных видах сумасшествия, описания психиатрических лечебниц и т. д.³³ Все это находило свое отражение в городском анекдоте, шутке, водевиле. В 1833 году «Северная пчела» сообщала, что полумумный астроном Бонардин предсказал в 1832 году «разрушение Вселенной, которую комета заденет своим хвостом»³⁴. Неизвестно, существовал ли на самом деле сумасшедший астроном Бонардин, но слухи о нем бродили по Европе, и образ его с успехом использовали французские театральные авторы.

В суфлерских тетрадках первой трети XIX века, которые хранятся в рукописном отделе Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, есть несколько французских пьес и водевилей, которые вызывают аналогии с «Записками сумасшедшего» и позволяют сделать предположение, что Гоголь, работая над повестью, в какой-то мере вдохновлялся ими.

В 1831 году — 19, 27 февраля и 10 мая — в Петербурге шла переводная шутка-водевиль Шарля Оноре «Бонар в луне, или Астрономические бредни» («Bonardin dans la lune, ou La monomanie astronomique»), и вполне возможно, что Гоголь был на ее представлении. «Записки сумасшедшего» были написаны в 1834 году, но замысел повести возник раньше. П. В. Анненков вспоминал, что в самом начале 1830-х годов застал однажды у Гоголя какого-то пожилого человека, который рассказывал писателю о привычках и нелепых идеях сумасшедших³⁵. Это значит, что Гоголь мог учитывать сюжет и образы водевиля Ш. Оноре во время всего периода работы над повестью.

В водевиле Ш. Оноре «Бонар в луне, или Астрономические бредни» выведены комические образы двух сумасшедших. Первый безумец возомнил себя Великим Визирем. Он страдает от неразделенной любви, мечтает об установлении справедливости и добра на земле. Весь растрепанный, бродит по улицам, смешивая

и удивляя прохожих странными речами. Второй безумец — господин Бонар, мелкий буржуа, который был когда-то нормальным человеком, ходил в театр, увлекался политикой, но вот свихнулся и теперь воображает, будто находится на луне. Поначалу «астрономические бредни» Бонара действительно смешны, но вскоре становится ясно, что этот человек по-настоящему страдает. В беспокойстве он предрекает грядущую катастрофу вселенского масштаба: «Луна и солнце в страшной вражде после последнего затмения. Радуга не существует более и доказательством невежества наших астрономов может служить то, что в солнце обитают медведи и оборотни. Солнце держится теперь на волоске и на сих днях лопнет... Ну, пропали мы, бедные»³⁶. Ему кажется, что он очутился в странном лунном мире, населенном таинственными лунными жителями. Бонар аккуратно ведет дневник, записывая туда все свои бредни.

Безумный Бонар случайно знакомится с сумасшедшим, который выдает себя за Великого Визиря и представляется так: «Я знаменитый Бамбарибрук, Великий Визирь и властитель сей обширной области» (он имеет в виду вселенную). Великий Визирь расспрашивает Бонара о жизни на земле. В сатирическом инсказательном диалоге выясняется, что на земле творятся несправедливости, «люди золотом стирают порока грязное пятно», женщины лживы и непостоянны и проч. Великий Визирь решает сделать Бонара своим наследником и преемником. Теперь Бонар в свою очередь начинает выдавать себя за Великого Визиря, и его насильно уводят в лечебницу для душевнобольных. Бедняга вопит: «Опомнитесь, как вы смеете оскорблять вашего Великого Визиря? <...> Пустите, пустите меня! <...> Ах! плуты! Разбойники! Вздумали обливать меня холодной водою!» Но, невзирая на жалобные крики, страдальца продолжают мучить, то бишь лечить. В водевиле обязательен счастливый финал. Родственники вызволяют бедного безумца из больницы. Бонар вновь становится нормальным человеком, и пьеса на этом заканчивается.

Итак, безумцы из французского водевиля вполне могли оказаться прототипами Поприщина, который говорит о женском коварстве, ратует за справедливость, мнит себя королем, бредит о луне и лунных жителях, с беспокойством предрекает космическую катастрофу: «Завтра

в семь часов свершится странное явление: земля сядет на луну» (3, 212), записывает свои бредни в дневник, попадает в сумасшедший дом и претерпевает там жестокие мучения (ему тоже льют на голову холодную воду). Погружаясь в пучину безумного бреда, Бонар заявляет: «Я отдаю себе отчет в явлениях и причинах». Поприщин в тот день, когда он возомнил себя испанским королем, сказал: «Теперь передо мною все открыто. Теперь я вижу все как на ладони. А прежде, я не понимаю, прежде все было передо мною в каком-то тумане» (3, 208).

Водевиль «Бонар в луне, или Астрономические бредни» близок по своему сюжету к водевилю «Астрономические бредни, или Комета в 1832 году» («La comète de 1832»), написанному Ш. Оноре вместе с Т.-М. Дюмерсаном. Он шел в Петербурге 9 и 17 октября 1833 года. Герой этой пьесы — безумный астроном Бонардин. Не исключено, что Гоголь был знаком с этим водевилем и в образе Поприщина отразились черты не только Бонара, но и сумасшедшего Бонардина. Бонардина тоже преследует навязчивая идея о космической катастрофе: «Беспокойство привело меня опять на обсерваторию. Мне по-прежнему должно... узнать, приближается Комета или нет. Это беспокойное светило, описывая непостижимый путь свой, ходит по тверди небесной взад и вперед; оно ничего, пусть бы ходило, да хвост-то его не идет у меня из головы. <...> Земные жители и не подозревают... об ужасной Трагедии, после которой не останется ни одного Актера... в столько-то минут Комета поглотит Землю!»³⁷ Постепенно сильное беспокойство овладевает Бонардином, он повсюду видит грозные признаки близкой гибели земного шара. Вскоре ему кажется, что само время начинает странным образом смещаться: «На небе Генварь, а оно смотрит Сентярем. Скоро огромный погребальный покров оденет нашу Землю». Здесь вспоминается путаница в датировке записей Поприщина: «Январь того же года, случившийся после февраля» (3, 214).

Бонардин — сумасшедший честолюбец. Он схож с Поприщиным своим стремлением стать кем-то значительным. Поприщин хочет «завести себе репутацию» — мечтает сделаться генералом, затем и вовсе выдает себя за короля. Бонардин в безумии своем полагает, что произошла вселенская катастрофа и в живых остались только он и его домочадцы, принимается

делить Землю, причем себе он забирает всю Европу. «Предводителем буду я!» — провозглашает сумасшедший. Служанка отвечает ему: «Что за честолюбие вдруг на вас нашло! Будьте скромнее в ваших желаниях»³⁸.

По закону жанра образы главных героев этих водевилей и все, что с ними происходит, призвано веселить зрителя (читателя). В то же время данный сценический (литературный) материал можно без труда переместить в рамки драмы — стоит лишь сменить стиль изложения. Смешное в героях будет подчеркивать трагизм ситуации. Не исключено, что это-то и предпринял Гоголь в работе над «Записками сумасшедшего», создав на материале незатейливого водевиля великое произведение.

В 1825 году был опубликован упомянутый выше водевиль А. И. Писарева «Забавы Калифа, или Шутки на одни сутки», также превосхитивший мотивы «Записок сумасшедшего». В нем выведен комический образ незадачливого обличителя людских пороков, который возомнил себя Калифом и чуть было не попал в дом для сумасшедших. Этот водевиль несколько раз ставился на сцене. Его сюжет таков: башмачника Гассана притесняют богачи и власть имущие, он же их обличает, критикуя законы и весь общественный уклад. Сам того не подозревая, Гассан знакомится с Калифом, который, переодевшись купцом, гуляет по городу. В разговоре с «купцом» Гассан рассуждает о беззащитности слабых, вечной правоте сильных и делится своей мечтой стать Калифом, чтобы править «по совести». Калиф, шутки ради, подливает Гассану в вино сонное зелье и, когда тот засыпает, велит отнести его во дворец. Очнувшегося Гассана убеждают в том, что он Калиф и башмачником был лишь во сне. Целый день Гассан «правит» и развлекается во дворце, а вечером ему снова подливают зелье. На следующий день настает печальное пробуждение в убогой хижине. Гассан не верит, что он башмачник, требует, чтобы его вели обратно во дворец, уверяет, что он «повелитель Правоверных, обладатель Востока и Запада».

Бедняга ведет себя, как настоящий сумасшедший, буйнит, кричит. Сбежавшиеся люди бросаются вязать его веревками:

Гассан

Пустите меня! Как вы смеете вязать Калифа...

Cocedi

Что мы его слушаем, братцы? Вязите скорей и тащите в сумасшедший дом³⁹.

К счастью, внезапно появляется настоящий Калиф и все становится на свои места.

К теме сумасшествия неоднократно обращался в своих комедиях А. А. Шаховской. В 1820-х годах несколько раз ставилась его переделка комедии-водевиля Э. Скриба и Ш.-Г. Делестра Пуарсона «Новый Бедлам, или Прогулка в дом сумасшедших»⁴⁰, в 1830-х годах шла его комедия «Первое апреля, или Новый дом сумасшедших»⁴¹, где есть образ безумного страдальца — обличителя людских пороков. Также был популярен его водевиль «Игнаша-дурочок, или Нечаянное сумасшествие»⁴², где Вьюнкова, посетившего дом для сумасшедших, больные принимают за «своего».

Теме безумия посвящен французский водевиль «Дом сумасшедших, или Странная свадьба»⁴³, переведенный А. Н. Верстовским (его сюжет отчасти напоминает «Систему доктора Смоля и профессора Перро» Эдгара По). Очень популярной была комедия Г.-Г. Вайи в переводе Р. М. Зотова «Сумасшедшая, или Завещание англичанки»⁴⁴.

Тема безумия возникала не только в комедиях. В 1832 году ставилась драма А.-Н. Бери, А.-Б.-Б. Декомбрасса и Ж. Друино «Сумасшедший». Здесь герой — благородный Эввар, который, став жертвой интриг своих врагов, был объявлен сумасшедшим и помещен в мрачную лечебницу для душевнобольных, где его мучают. Эввар многим напоминает Поприщина — например, он охвачен страстным желанием кого-то спасти — впадает в беспокойство, кричит: «Предупредим жертву!»⁴⁵ Поприщин: «Господа, спасем луну, потому что земля хочет сесть на нее!» (3, 214). Жалобные крики терзаемого Эварра стилистически схожи с воплями героя «Записок». Эввар: «Это вы, добрый доктор. Я очень благодарен вам за старания... Только не велите мне больше лить воды на голову», «...оставьте меня! оставьте! чего вы от меня хотите?». Поприщин: «Они льют мне на голову холодную воду! <...> Чего хотят они от меня, бедного?» (3, 214) В бреду Поприщину кажется, что он летит на тройке «быстрых, как вихорь, коней»: «Садись, мой ямщик... взвейтеса кони» (3, 214). Эвару в бреду тоже кажется, что он

куда-то скачет: «Валентин! погоняй лошадей! скорее! скорее!»

В черновом автографе Гоголя, в перечне содержания сборника «Арабески», название повести «Записки сумасшедшего» состоит не из двух слов, а из трех. Последнее слово, не имеющее соответствия в печатном издании, было прочтено Н. С. Тихонравовым как «...музыканта»⁴⁶. Так же читает это слово В. Л. Комарович (3, 698)⁴⁷. Слово «музыкант» вызывает ассоциации с произведениями Э. Т. А. Гофмана и В. Одоевского. Образ сумасшедшего музыканта встречается и в водевильном театре. Сумасшедший скрипач Колков в комедии П. Григорьева «Актёр и музыкант, или Любовь всему научит»⁴⁸ помешан на скрипке, на музыке. Вся жизнь представляется ему некоей музыкальной темой, которую он должен сыграть. (К слову, здесь вспоминается Акакий Акакиевич, который жил в мире букв: в переписывании ему «виделся какой-то разнообразный и приятный мир», он, «сам не свой», подмигивал любимым буквам (3, 144). Колков везде чувствует музыку, слышит чистые ноты, Башмачник «если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные буквы» (3, 145)).

Аналогии с водевильным репертуаром первой трети XIX века вызывают и другие повести Гоголя. Скажем о них несколько слов.

В исследовательской литературе гоголевские мотивы нерешительности в женитьбе возводят к «Вынужденному браку» («Брак поневоле») Мольера и комедии Колена Д'Арлевиля «Нерешительный», переведенной Н. И. Хмельницким. Сомнения, страхи, переживания нерешительного жениха изображены также в упомянутой комедии П. Григорьева. Здесь сумасшедший Колков хочет выдать свою дочь замуж за скрипача Квинточкина. Подобно Шпюнке и Подколесину, бедный Квинточкин не прочь жениться, но мысль о скорой свадьбе повергает его в смятение.

Очевидно сходство «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» со знаменитой комедией Шаховского «Ссора, или Два соседа». Она была очень популярна и только в Петербурге ставилась целых тридцать раз. В 1815 году ее разыгрывали ученики Царскосельского Лицея⁴⁹. 2 декабря 1833 года Гоголь читал Пушкину «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». До этой даты писатель мог ви-

деть комедию Шаховского 1 февраля 1829 года или 3 и 22 января, 7 июля, 3 ноября 1833 года либо читать ее — она была издана в 1821 году⁵⁰. В ней рассказана забавная история ссоры двух соседей-помещиков, которые очень дружили и даже хотели поженить своих детей. Ссоры героев Гоголя и Шаховского происходят из-за пустяка: Иван Никифорович обозвал Ивана Ивановича «гусаком», и тот обиделся; козел Сутягина попал случайно на псарню Вспышкина, и его разорвали гончие, а расстроенный Сутягин застрелил собаку Вспышкина. Поссорившиеся герои, как повести, так и комедии, проникаются лютой ненавистью друг к другу, пишут доносы и ведут долгую тяжбу. Прочие действующие лица всеми силами стремятся помирить разругавшихся соседей, и у Шаховского они в этом преуспевают.

Сюжет тяжбы вообще был весьма популярен. Тяжбе посвящена переводная комедия Шаховского «Актер на родине, или Прерванная свадьба», которая ставилась несколько раз в Москве и была издана в 1822 году⁵¹. Сюжет гоголевской «Тяжбы» (1839) более всего напоминает комедию А. Ф. Коцебу «Примирение двух братьев», изданную в 1802 году. Сюжет обоих произведений — тяжба родных братьев, одному из которых досталось все наследство. У Гоголя в тяжбе заинтересован сенатский обер-секретарь Пролетов, у Коцебу — стряпчий Раффер. Обе комедии начинаются с монологов тех, кому на руку ссора братьев. Пролетов в своем монологе рассказывает, чем не угодил ему один из братьев, Бурдюков. В монологе стряпчего Раффера выясняется, чем ему выгодна ссора: «Я надеялся, что ссора двух братьев Бертрандов доставит капитанской домоправительнице наследство, тут было бы, чем поживиться, а без этого пусть женится на ней, кто хочет, я никогда не соглашусь»⁵².

Как в комедии Коцебу, так и у Гоголя герои стараются уморить друг друга, таская по судам, а доносы им сочиняет ябедник.

Образ нечестного стряпчего появляется в опере-водевиле «Невинный в вине, или Судейский приговор», переведенной Дм. Ленским⁵³. Глупая тяжба осмеивается в популярной в 1820–1830-е годы комической опере «Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся», переведенной П. Кобяковым⁵⁴. Здесь же появляется образ «глупой немки — охотницы до

танцев», аналогичный персонажу из «Невского проспекта».

Тема обманчивости видимой действительности, возникающая в повести «Невский проспект» и вообще характерная для литературы романтизма, разрабатывалась и на сцене театра. Неприглядная сущность блестящей столичной жизни, лживость Невского проспекта, изнаночная сторона человеческих отношений изображены в комедии С. А. Ольхина «Сборы на Невский проспект»⁵⁵, которая ставилась 31 октября 1827 года и была издана в 1828 году. Ругает модный магазин Крезов в комедии А. В. Иванова «Скупой роскошный»⁵⁶. Впервые петербургский магазин, тающий опасности для провинциалов и людей наивных, появляется в комедии И. А. Крылова «Модная лавка»⁵⁷. Тема обманчивости всего блестящего, светского, модного, богатого звучит в комедии «Дикой арликин», о которой говорилось выше.

Сатирическая картина великосветского общества показана в немецком водевиле «Минеральные воды, или Муж на четырех жен» (перевод В. Боковникова), который шел в Петербурге 3 и 6 ноября 1830 года⁵⁸. Здесь описание курорта и отдыхающей публики схоже с сатирическим взглядом на Невский проспект русских авторов.

Разбирая повесть «Нос», В. В. Виноградов отметил, что «тема об отрезанных носах была затронута до Гоголя... в водевильной традиции»⁵⁹.

В повестях Гоголя обнаруживаются многие художественные приемы, характерные для водевиля первой трети XIX века (и народной комедии, соответственно). Это — буффонада, гротескная концепция тела, гиперболическое заострение какого-либо свойства характера героя, стремительно развивающееся действие, частая смена событий, создающая впечатление ускоренного темпа, акцент на жестикуюляцию и мимику, алогизм в построении диалога.

В водевилях, как и в гоголевских произведениях, большое внимание уделяется деталям бытописания, второстепенным персонажам, что, несмотря на замысловатость сюжета, создает впечатление подлинности происходящего.

Итак, повести Гоголя имеют множество сюжетных, типологических, стилистических и идейных параллелей с популярными русскими и переводными водевилями⁶⁰. Примечательно,

что сам писатель постоянно ругал современные пьесы за «бесцветность», «обезьянство», «отсутствие живых характеров»: «Что... делать с этими странными героями, которые... какие-то никакой определенной страсти и резкой физиономии? где высказаться? на чем развиваться таланту? Ради Бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков!» (8, 186). Однако, несмотря на незначительность художественных достоинств театральных произведений того времени, Гоголь часто бывал на представлениях и прекрасно знал репертуар. О глубоком интересе Гоголя к театру говорят и его желание поступить на сцену в 1829 году, и его критические статьи, и его переписка. Несомненно, спектакли петербургских театров первой трети XIX века были одним из важнейших впечатлений писателя во время работы над повестями. Не означает ли это, что в никчемном, примитивном, несообразном водевиле Гоголь все же находил родственные ему темы?

Как и в произведениях Гоголя, в водевиле отражались разные стороны обывательского мирка, заботы, идеалы, стремления его обитателей, на сцену выводились типы чиновничьего, мещанского люда, пьесы были насыщены постоянными недоразумениями, сюжет исчерпывался нехитрой историей, анекдотом, забавным случаем. В водевиле звучали важные для гоголевского творчества темы маленького человека, социальной несправедливости, оборотной и неприглядной стороны светской жизни.

Разрабатывая сюжеты своих произведений, Гоголь учитывал то «старое» драматическое «правило», которое он записал в 1832 году: «...уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство и отдаление желаемого на огромное расстояние» (9, 18–19). Это «старое правило» широко использовали комедийные авторы той эпохи: в основе интриги почти всегда лежит страстное желание героя достичь своей цели, некая его мечта, некая надежда, которая неизбежно сменяется разочарованием.

Водевиль первой трети XIX века характеризует зыбкая грань между смешным и грустным, комическим и трагическим: в центре внимания стоит маленький человек-страдаец, однако обрисован он с помощью комических

приемов. При определенном сдвиге в восприятии разыгрываемой пьесы смешное быстро превращается в грустное. Как отметила И. Л. Вишневская, «сатира догоголевского периода уже знала единение смеха и горечи, комического и трагического. <...> Душевный надрыв и комическая неразбериха — все вещи, как будто несовместимые, — сочетаются в причудливой ткани русской сатиры»⁶¹.

Водевиль с его условностью и вымыслом, признаками шаржа и карикатуры предлагал самые невероятные сюжеты, но в них угадывались жизненные факты. В неправдоподобном выдословилось достоверное. Подчеркнуто чудаковатые герои оказывались по-человечески близки зрителям. Во многих пьесах выводились образы, способные растрогать по-настоящему, и, думается, то «робко скрывающееся возвышенное чувство» (8, 187), которое Гоголь хотел видеть на сцене театра, все же порой «выставлялось».

В повестях Гоголя центральное место занимает художественный образ, который своей трактовкой ближе всего стоит к комическим страдальцам из народной «камеди» и водевиля 1830-х годов. Печальные истории гоголевских героев окрашены неожиданной комикой, драматизм всегда соседствует с буффонадой. Комическое у Гоголя, делая персонажей трогательней, живей, человечней и, соответственно, ближе читателю, усиливает трагический эффект.

Судя по всему, в народной смеховой стихии, где открыта и выставлена всем напоказ печальная правда о человеке с его всевозможными несчастьями, Гоголь находил близкое его философско-эстетическим взглядам сочетание «смеха» со «слезами» — парадоксальный и в то же время универсальный союз, призму, сквозь которую художник может увидеть в верном свете всю эту «громадно несущуюся жизнь».

В статье «Повести Гоголя и народная зрелищная культура» мы прослеживали влияние петербургской площадной комедики на «Записки сумасшедшего», в частности — указывали на сходство некоторых эпизодов «Записок» со сценами петрушечного представления. Нападение собаки в доме Зверкова, лечение в сумасшедшем доме и бредовые видения Поприщина в конце повести можно сравнить с такими сценами «петрушки», как драка кукольного героя

с собакой, его лечение «страшным лекарем» и гибель — сопровождаемое причитаниями падение за ширму⁶².

В данной работе были выявлены общие мотивы «Записок сумасшедшего» с комедией «Мир», некоторыми пьесами французского ярмарочного театра, итальянским фарсом «Арлекин на луне» и созданными, вероятно, на его основе водевилями «Бонар в луне, или Астрономические бредни» и «Астрономические бредни, или Комета в 1832 году».

В. Ярхо отмечал, что анализ комедийного наследия Аристофана приводит к выводу об отражении в его произведениях мировоззрения

и художественных вкусов аттического крестьянства и в этой связи аристофановская комедия вызывает «аналогии с такими типами народного фарса, как старинные скоморошья действия или театр Петрушки, итальянская *commedia dell'arte*»⁶³.

Творчество Гоголя тоже тесно связано с народной смеховой культурой — на это указывали В. А. Розов, В. В. Гиппиус, В. Я. Пропп, М. М. Бахтин и многие другие исследователи⁶⁴. Неудивительно, что в его произведениях находят отражение не только элементы народной площадной комедии, но и родственные ей театральные жанры.

Примечания

¹ В истории философии и религии известен целый ряд разнообразных шутовских «спасителей» и «обличителей». Приведем несколько примеров. В античной философии жалкий шут-обличитель — Диоген. В исламстве схожий образ дан институтом дервишей. Образ шутовского царя-спасителя возникает в эпизоде Евангелия, где римские солдаты, насмеявшись над Иисусом, устраивают театральное представление, фарс. Они рячат Его в шутовскую царскую одежду (багряница), надевают шутовской венец, дают в правую руку трость, приветствуют Его: «Радуйся, Царь Иудейский!» и, становясь на колени, кланяются Ему (Евангелие от Марка: 15, 19). Действия солдат укладываются в рамки смеховой культуры той эпохи.

В исследовательской литературе отмечалось, что объявление шута королем являлось важным элементом средневековой карнаваллизации и корнями уходило в римские сатурналии (см., напр.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 91–92). Об отождествлении шута с царем в евангельском эпизоде писал А. М. Панченко (Панченко А. М. Юродивые на Руси // Панченко А. М. Русская история и культура: Работы разных лет. СПб., 1999. С. 392–407).

В западноевропейской средневековой традиции шут был носи-

телем «неофициальной», общечеловеческой правды (см.: Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 441–442). На Руси эту правду высказывали юродивые, которые «ругались миру», обличая грехи сильных и слабых и не обращая внимания на общественные приличия» (Панченко А. М. Указ. соч. С. 393). А. М. Панченко указывал на театральность юродства и определенную близость его к западноевропейскому шутовству: «Юродивый — актер... Днем он всегда на улице, на людях, в толпе — на сценической площадке. Для зрителя он надевает личину безумия, „глумится“, как скоморох, „шалует“. <...> Идеальный костюм юродивого — нагота. Обнажаясь, он надевает „белые ризы нетленной жизни“. <...> Чтобы примирить наготу „Христа ради“ и грех от созерцания плоти, юродивые пользуются паллиативами, например, носят набедренную повязку. Среди паллиативов самый распространенный — рубаха. Это корпоративная примета, по которой юродивого сразу опознавали, как шута по коклаку с ослиными ушами, как скомороха по сопели. Как выглядела рубаха, можно судить хотя бы по Житию новгородского юродивого Арсения. Она „непотребная“ и „многوشвейная“, лоскутная. Эта деталь напоминает костюм древних мимов, сшитый из разноцветных лохмотьев (ср. одежду итальянского арлекина). Юродивый

действительно своего рода мим, потому что он играет молча, его спектакль — пантомима» (Там же. С. 393–395).

² Аристофан. Комедии: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 328.

³ Duchartre P.-L., Beijer A. Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henry III. Paris, 1928. P. 17.

⁴ Французский король Генрих III короновался в 1575 г. и умер в 1588-м. Если упомянутые в сборнике итальянские комедии представлялись во Франции в эпоху его правления, то в Италии к тому времени они подавно были известны, а значит, Сервантес мог их видеть. Первая часть «Дон Кихота» вышла в 1605 г., вторая — в 1615-м. В молодости Сервантес провел несколько лет в Италии. В 1569 г. он прибыл в Рим, находясь в должности камерария (ключника) при чрезвычайном после папы Пия Пятого. В 1570-м он поступил на службу в расквартированную в Италии испанскую армию. За пять лет, проведенных на военной службе, Сервантес посетил крупнейшие итальянские города, познакомился с укладом жизни в этой стране, с итальянской культурой, литературой, философией. Несомненно, Сервантес обращал внимание на итальянскую народную комедию и театр марионеток — об интересе писателя к народному театру свидетельствует подробное описание

в 26 главе «Дон Кихота» райка и кукольного представления. Образ Дон Кихота органически близок незадачливым мечтателям из народной комедии. Возможно, не случайно в позднейшем репертуаре комедии дель арте появляется пьеса «Полишинель — Дон-Кихот» (см.: *Sand M. Masques et bouffons. Paris, 1862. V. 1. P. 144.*)

⁵ Об этой пьесе см.: Итальянская комедия // Сын Отечества. 1840. Т. 5. Кн. 1. С. 110–113.

⁶ О близости Гоголя Аристофану см., напр.: *Иванов Вяч. Собрание сочинений: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 387–398.* Вопрос, в какой степени античные авторы были известны в русской литературной среде первой трети XIX века, рассматривается в работе: *Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской Комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 92–159.*

⁷ Напр.: *Théâtre d'Aristophane, avec les Fragments de Ménandre et de Philémon. Paris, 1788.*

⁸ О переводах античных авторов на русский язык в первой половине XIX века см.: *Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Античная литература. М., 1997. С. 481.*

⁹ *Аристофан. Комедии: В 2 т. Т. 1. С. 328.*

¹⁰ *Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1940. Т. 3. С. 214.* Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

¹¹ *Аристофан. Комедии: В 2 т. Т. 1. С. 333.*

¹² На эту связь было указано в статье: *Александрова (Синицкая) С. В. Повести Гоголя и народная зрелищная культура // Русская литература. 2001. № 1. С. 60.*

¹³ Морис Санд, рассказывает об этой пьесе в книге «Маски и буффоны», там она называется «L'Empereur dans la lune»: *Sand M. Masques et bouffons. V. 1. P. 92–98.*

¹⁴ Итальянская комедия // Сын Отечества. 1840. Т. 5. Кн. 1. С. 111–112.

¹⁵ См., напр.: *Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique. Par Mrs. Le Sage et d'Orneval. V. 1–6. Amsterdam, 1723–1726.*

¹⁶ *Сен-Фуа Ж. Ф. де. Арлекин в серале. [М.], 1769.*

¹⁷ См.: *Державина О. А., Демин А. С., Робинсон А. Н. Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 556–557.*

¹⁸ *Делиль де Ла Древетьер Л. Ф. Дикой арлекин. М., 1788.*

¹⁹ *Лесажа А.-Р. Арлекин — король людоедов, или Семимильные сапоги // Карская Т. Я. Французский ярмарочный театр. Л., 1948. С. 96.*

²⁰ См.: *Œuvres complètes d'Alexis Piron, publiées par Rygoley de Juvigny. V. 1–7. Neuchâtel, 1776.*

²¹ *Лесажа А.-Р. Ящик Пандоры // Карская Т. Я. Французский ярмарочный театр. С. 111.*

²² См.: *Карская Т. Я. Французский ярмарочный театр. С. 34.*

²³ См.: *Дмитриев Ю. А. Цирк в России: от истоков до 1917 г. М., 1977. С. 113; Русские народные гуляния по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева / В записи и обработке Е. Кузнецова. Л.; М., 1948. С. 68; Бенца А. Предисловие // Лейферт. Балаганы. Л., 1922. С. 10.*

²⁴ *Александрова (Синицкая) С. В. Повести Гоголя и народная зрелищная культура // Русская литература. 2001. № 1. С. 57–59.*

²⁵ См., напр.: Прибавление к Санкт-Петербургским ведомостям. 1831. 10 апр. № 85; 12 апр. № 87; 16 апр. № 90.

²⁶ *Легенда о докторе Фаусте. М.; Л., 1978. С. 84–87.*

²⁷ *Histoire prodigieuse et lamentable de Jean Fauste, grand et horrible Enchanteur, avec sa mort épouvantable. Bibliothèque Universelle des Romans, ouvrage périodique. Paris, 1776. Décembre. V. 8. P. 72–73.*

²⁸ См.: Московские ведомости. 1833. 15 марта. № 21. Особое объявление; 18 марта. № 22. Особое объявление.

²⁹ См.: *Clavilier M., Duchefdelaville D. Commedia dell'arte. Le jeu masqué. Grenoble, 1994. P. 122–123.*

³⁰ *Бонавентура. Ночные бдения. М., 1990. С. 42–43.*

³¹ Источники сведений Гоголя о Гершеле см.: *Дилакторская О. Г. Художественный мир петербургских повестей Н. В. Гоголя // Гоголь Н. В. Петербургские повести. СПб., 1995. С. 294.* На возмож-

ность влияния на повесть «Записки сумасшедшего» идей Ш. Фурье указано в кн.: *Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 161–164.*

³² См., например: *Перевоицков Д. Н. О кометах 1832 года // Атеней. 1828. Ч. 4. № 14–15. С. 275–282; Р. О комете 1832 года // Московский вестник. 1828. Ч. 10. № 13. С. 96–101; Две кометы прошлого столетия // Телескоп. 1832. Ч. 10. № 16. С. 538; О комете 1832 года. М., 1832; О кометах четвертого десятилетия XIX века, 1830–1840; а в особенности о тех, кои должны явиться в 1832, 1833, 1835, 1836 и 1839 годах, с присовокуплением рассуждения о строении, виде, свойстве, числе комет и о положении их путей. СПб., 1832; *Arago Д. Ф. О кометах вообще и в особенности об ожидаемой в 1832 году и вершающей свой оборот в 6 3/4 года. СПб., 1832; Arago Д. Ф. О кометах вообще, с присовокуплением статьи о Галлеевой комете, ожидаемой в 1835 году и совершающей свой оборот в 75 лет. СПб., 1835.**

³³ См., напр.: *Статистика сумасшествия в Англии и Италии // Телескоп. 1833. Ч. 16. № 15. С. 416–420.*

³⁴ *Северная пчела. 1833. № 238.*

³⁵ См.: *Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 50–51.*

³⁶ *Оноре Ш. Бонар в луне, или Астрономические бредни: Рукопись // ОР СПбГТБ.*

³⁷ *Оноре Ш. (Реми Ш.-О.), Дюмерсан Т.-М. Астрономические бредни, или Комета в 1832 году: Рукопись // ОР СПбГТБ.*

³⁸ Вероятно, в основу водевилей «Бонар в луне, или Астрономические бредни» и «Астрономические бредни, или Комета в 1832 году» легли некоторые сцены фарса «Арлекин на луне».

³⁹ *Писарев А. И. Забавы Калифа, или Шутки на одни сутки. М., 1825. С. 52.*

⁴⁰ *Шаховской А. А. Новый Бедлам, или Прогулка в дом сумасшедших: Рукопись // ОР СПбГТБ.*

⁴¹ Шаховской А. А. Первое апреля, или Новый дом сумасшедших: Рукопись // ОР СПбГТБ.

⁴² Драматический альманах для любителей и любительниц театра. СПб., 1826. С. 46.

⁴³ Верстовский А. Н. Дом сумасшедших, или Странная свадьба. СПб., 1823.

⁴⁴ Зотов Р. М. Сумасшедшая, или Завещание англичанки: Рукопись // ОР СПбГТБ.

⁴⁵ Боро А.-Н., Декомбрусс А.-Б.-Б., Друино Ж. Сумасшедший: Рукопись // ОР СПбГТБ.

⁴⁶ См.: Гоголь Н. В. Собрание сочинений. М., 1889. Т. 5. С. 610.

⁴⁷ По мнению В. А. Воропаева и И. А. Виноградова, автограф позволяет по-другому прочесть первоначальное название, а именно — «Записки сумасшедшего мученика». См.: Воропаев В. А., Виноградов И. А. Комментарии // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 3. С. 504–505.

⁴⁸ Григорьев П. И. Актер и музыкант, или Любовь всему научит. СПб., 1831.

⁴⁹ См.: Слонимский А. Пушкин и комедия 1815–1820 гг. // Временник Пушкинской комиссии. М., 1936. Вып. 2. С. 24.

⁵⁰ Шаховской А. А. Ссора, или Два соседа. СПб., 1821.

⁵¹ Шаховской А. А. Актер на родине, или Прерванная свадьба. СПб., 1822.

⁵² Коцебу А. Ф. Примирение двух братьев. М., 1802. С. 3.

⁵³ Ленский Д. Т. Невинный в вине, или Судейский приговор. М., 1829.

⁵⁴ Кобяков П. Н. Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бойся. СПб., 1820.

⁵⁵ Ольхин С. А. Сборы на Невский проспект. СПб., 1828.

⁵⁶ См.: Иванов А. В. Скупой роскошный // Драматический альманах для любителей и любительниц театра. СПб., 1828. С. 225.

⁵⁷ Крылов И. А. Модная лавка. СПб., 1807.

⁵⁸ Боковников В. Минеральные воды, или Муж четырех жен: Рукопись // ОР СПбГТБ.

⁵⁹ Виноградов В. В. Натуралистический гротеск (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос») // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 16–18.

⁶⁰ Вопрос о влиянии комедийного репертуара первой трети XIX на произведения Гоголя поднимался в работах С. С. Данилова, П. И. Рулина, А. Слонимского, А. М. Поламишева и др. исследователей.

⁶¹ Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 21.

⁶² См.: Александрова (Синицкая) С. В. Повести Гоголя и народная зрелищная культура // Русская литература. 2001. № 1. С. 50–65.

⁶³ Ярхо В. Аристофан и его комедии // Аристофан. Избранные комедии. М., 1974. С. 24–25.

⁶⁴ См. библиографию в: Александрова (Синицкая) С. В. Повести Гоголя и народная зрелищная культура // Русская литература. 2001. № 1.

В. В. Гришков

Автолитографии Н. П. Дмитревского к лирическим драмам А. Блока

Книга А. Блока «Лирические драмы: Балаганчик. Король на площади. Незнакомка» с рисунком К. Сомова на обложке вышла в 1908 году в издательстве «Шиповник».

...На авансцене со свечами внизу, при открытом занавесе, стоят две маски в черном и красном платьях и с волосами таких же цветов. За ними немного возвышается Смерть в черной вуали. У нее черное лицо, «просвечивающая» грудная клетка. По бокам птица Сирин с луком и стрелой в руках (символ Любви) и Дьявол. Из общего стиля рисунка выделяется изображение Петрушки в руках дамы в красном, выполненное в условных народных традициях. В определенной степени обложка передает смысл произведений Блока: театр, трагедия, ирония... В рисунке «совпали настроения художника-пессимиста, изобразившего комическое и трагическое под эгидой смерти, раздвигающей занавес... с настроением автора, нельзя не видеть большого и печального смысла, характерного для наших дней...»¹.

Позднее в альманахе «Сирин» за август 1913 года была напечатана драма «Роза и Крест». В 1914 и 1916 годах все четыре лирические драмы вошли в сборник «Театр».

В предисловии к сборнику «Лирические драмы», в записке к постановке Художественного театра, в письмах и других текстах Блок раскрывал особую природу своих произведений. «Я считаю необходимым оговорить, что три маленькие драмы, предлагаемые вниманию читателя, суть драмы *лирические*, — писал он, — то есть такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, — только представлены в драматической форме. Никаких идейных моральных или иных выводов я здесь не делаю.

Все три драмы связаны между собою единством основного типа и его стремлений. Карикатурно неудачливый *Пьеро* в „*Балаганчике*“, нравственно слабый *Поэт* в „*Короле на площади*“ и другой *Поэт*, размечтавшийся, захмелевший

и прозевавший свою мечту в „*Незнакомке*“, — все это как бы разные стороны души одного человека; так же одинаковы стремления этих трех: все они ищут *жизни* прекрасной, свободной и светлой, которая одна может свалить с их слабых плеч непосильное бремя *лирических* сомнений и противоречий и разогнать назойливых и призрачных двойников. Для всех трех прекрасная жизнь есть воплощение образа Вечной Женственности: для одного — *Коломбина*, светлая невеста, которую только больное и дурацкое воображение Пьеро превратило в „картонную невесту“; для другого — *Дочь Зодчего*, красавица, лелеющая библейскую мечту и погибающая вместе с Поэтом; для третьего — *Незнакомка*, звезда, павшая с неба и воплотившаяся лишь для того, чтобы опять исчезнуть, оставив в дураках Поэта и Звездочета.

Сверх этого, все три драмы объединены насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с *романтизмом*, с тою „трансцендентальной иронией“, о которой говорили романтики»².

Там же немного выше: «В лирике закрепляются переживания души, в наше время, по необходимости, уединенной. Переживания эти обыкновенно сложны, хаотичны; чтобы разобраться в них, нужно самому быть „немножко в этом роде“. Но и разобравшийся в сложных переживаниях современной души не может похвастаться, что стоит на твердом пути. Между тем всякий читатель, особенно русский, всегда ждал и ждет от литературы указаний жизненного пути»³.

Позднее о драмах Блока было написано немало исследований. Общемировые темы, простой сюжет, глубокий философский смысл драматических произведений давали критику, читателю, постановщику, иллюстратору возможность широкой интерпретации идей Блока, которые часто приспосабливались к текущему моменту. Каждый автор, в меру своих представлений, социальных задач, стоявших перед

ним, по-своему толковал идеи Блока, в той или иной степени опираясь на его мысли, высказывания. С. Городецкий вспоминал, как «при первом представлении „Балаганчика“ в театре Комиссаржевской среди зрителей шла усиленная работа по пригонке символов пьесы к современным событиям»⁴. А на последнем представлении сезона, по воспоминаниям М. А. Бекетовой, «откопали политическую тенденцию: Коломбину приняли за долгожданную и не осуществившуюся конституцию»⁵.

Премьера «Балаганчика» в декорациях Н. Сапунова состоялась 30 декабря 1906 года в театре В. Ф. Комиссаржевской. Эту постановку Блок считал «идеальной». По цензурным соображениям было дано только одно представление. В том же, 1906 году Вс. Мейерхольд планировал представить и драму «Король на площади», но и она была запрещена цензурой, в 1907 году запретили и «Незнакомку». Впервые «Незнакомка» была поставлена в Москве на сцене Литературно-художественного кружка В. А. Соколовым с его соучениками по студии С. В. Халютиной 3 февраля 1913 года. Вспоминая об этом спектакле, П. А. Марков писал: «Шла „Незнакомка“ Блока, поставленная, как и многие студийные спектакли тех лет, почти без декораций, с размеренной плавностью движений и речей»⁶. А 7–11 апреля 1914 года в концертном зале Тенишевского училища «в первый раз», как указано в афише, эта «пьеса в трех видениях» была представлена в Петербурге и шла в один вечер с «Балаганчиком» — «лирическими драмами Александра Блока». Художником спектакля был Ю. М. Бонди. Драма «Роза и Крест» впервые была поставлена в сезон 1920/21 года в Костромском городском театре.

В дальнейшем эскизы к «Лирическим драмам» делали Н. Сапунов («Король на площади», 1907, не осуществлено); М. Добужинский («Роза и Крест», 1917–1918, МХТ, не осуществлено); С. Юткевич («Балаганчик», 1919, не осуществлено); В. Мухина («Роза и Крест», Камерный театр, 1916?, не осуществлено); А. Фомин («Балаганчик», 1921, не осуществлено), А. Лентулов («Незнакомка», 1918, театр-кафе «Питтореск»); С. Юткевич («Незнакомка», 1918, 1921, не осуществлено); Майоров («Король на площади», 1923, Малаховская опытно-показательная школа I и II ступеней); Н. Зарецкий («Балаганчик», 1933–

1934?, не осуществлено); Н. Виноградова («Балаганчик», Камерный музыкальный театр, 1982, не осуществлено); Н. Каринин («Незнакомка», 1908, не осуществлено). Каждый из них решал проблему декораций в свойственной ему манере.

О будущих декорациях М. Добужинского к «Розе и Кресту» Блок писал: «Моя мысль о том, что, ввиду краткости сцен, они не должны быть богаты подробностями, но главное должно сразу бросаться в глаза (например — яркость „розовой заросли“, древность корявой яблони на фоне очень толстой стены)»⁷. Именно таков и рисунок Добужинского к неосуществленному изданию этой драмы.

Н. В. Зарецкий в первой половине 1930-х годов создал серию эскизов к «Балаганчику», а по другим сведениям, это были иллюстрации.

Стихи Блока иллюстрировали многие художники, такие разные по творческой манере, идеям и устремлениям, как В. Владимиров (1904), Л. Бакст (1907), К. Сомов (1908), Е. Гуро (1909), М. Ларионов (1910), Н. Рерих (1910), М. Добужинский (1919), Н. Гончарова (1920), Н. Дмитревский (1921), А. Гончаров (1966), Г. А. В. Траугот (1966), Д. Бисти (1978), Н. Попов (1979)... Одни иллюстрировали сборники, другие ограничивались отдельным произведением...

Наиболее знамениты иллюстрации Ю. П. Анненкова к поэме «Двенадцать». Меньше известны иллюстрации к драматическим произведениям Блока.

Каждый художник, в той или иной степени, в меру своих возможностей и принципов, которых придерживался в искусстве, трактовал Блока. Иногда это даже не столько Блок, сколько художник, его понимание Блока, его интерпретация.

Вероятно, у Блока не было особых художественных пристрастий, но он всегда большое внимание уделял качеству переплета, бумаги, характеру шрифта, различным элементам оформления книги.

Поэту нравились иллюстрации Л. Бакста, Н. Рериха, виньетки В. Милиотти для № 9 «Весов», которые, по мнению В. Брюсова, были близки поэзии Блока. Да и сам он писал: «Все заставки Милиотти нравятся мне необыкновенно, я ужасно рад, что мой сборник будет украшен ими. Если позволяете, я оставлю их у себя...»⁸. А по поводу рисунка Н. Рериха к «Итальянским

стихам» 1910 года он ответил С. Маковскому, который попросил его временно передать ему рисунок для экспонирования на Международной выставке печатного дела и графики в Мюнхене: «Рисунок Н. К. Рериха вошел в мою жизнь, висит под стеклом у меня перед глазами, и мне было бы очень тяжело с ним расстаться, даже на эти месяцы»⁹. Понравился ему и иллюстрация Л. Бакста к «Снежной маске».

Рисунки В. Владимиров к «Стихам о Прекрасной Даме» он вначале назвал ультракадентскими, а затем написал отцу, что издательство «„Гриф“ приложило... большое старание и, по-моему, вкус»¹⁰.

Иллюстрации к «Лирическим драмам» Блока немногочисленны и в большинстве своем не изданы.

К. Вельзен решил иллюстрации к «Балаганчику» (1914) в духе работ О. Бердслея.

Иллюстрации к лирическим драмам «Незнакомка» и «Балаганчик» в 1919 году делала казанская художница А. Платунова. На фоне еле намеченного пейзажа две фигуры: Колумбина полуобернулась к Пьеро, а герой, в своем традиционном балахоне, стоит в какой-то замысловатой позе ожидания, стеснения, может быть кокетливости. Есть в них нечто театральное, внешнее. И в то же время что-то затаенное, чистое, мусатовское просматривается в лаконичном рисунке двух фигур.

М. В. Добужинский выполнил иллюстрацию к «Розе и Кресту» (1919) в характерной для него манере и с привнесением в нее принципов «оживления» природы, предметов. Иллюстрация близка эскизу художника к несущественной постановке. Стена замка, зарешеченное окно, оголенное дерево, рыцарь, опирающийся на копьё. Основное внимание уделяется ветвям дерева. Они как бы «оплетают» стену, расплзаются по ней. Это самые «живые персонажи». Все остальное застыло. Подчеркнута тяжесть каменной кладки стены замка, «заскорузлость» коры старой яблони. Везде много деталей, конкретики, тяжести, отсутствует мимолетность, обобщенность.

Интересно оформление неизданной книги «Роза и Крест» работы Н. Н. Купреянова 1915 года. В духе средневековых миниатюр выполнены черно-белые рисунки обложки, заставок, иллюстраций с большим количеством деталей, орнамента, окружающего полосу рукописного текста, концовок. Художник повествователен.

Он не учитывал, что Блок в «Объяснительной записке для Художественного театра» писал, что пьеса не является исторической, хотя он и собирал исторические материалы при ее создании («„Роза и Крест“ — не историческая драма. Вовсе не эпоха, не события французской жизни начала XII столетия»¹¹). В рисунках Купреянова есть изящество, изысканность. Художник любит орнамент, буквицами...

Ранее выполненная обложка В. Владимиров (1904) к «Стихам о Прекрасной Даме» тоже стилизована, но уже под древнерусский или псевдорусский шрифт, книжную гравюру на дереве.

Шаржи на тему «Розы и Креста» рисовал и сам Блок. Н. А. Нолле-Коган рассказывала, что «в 1920 году после вечера в Политехническом музее в Москве Блок рисовал карикатуры, например... на Изору и Бертрана... Голова в профиль, модная прическа, очки, большой нос, тип „синего чулка“, а снизу на нее жалобно глядит Бертран. Он изображен по пояс, на голове нечто вроде красноармейского шлема, усики, в руках винтовка со штыком»¹².

В 1922 году в Вологде был выпущен альбом Н. Дмитревского «Памяти А. Блока. Театр. Автолитографии».

Среди гравюров 1920–1930-х годов, таких, как В. А. Фаворский и Н. Н. Купреянов, А. П. Остроумова-Лебедева и Д. И. Митрохин, В. Д. Фалилеев и И. Н. Павлов, имя Николая Павловича Дмитревского стоит несколько особняком. Да это и понятно. Это не такой колосс, как вышеперечисленные мастера, он житель не столиц, а периферии, правда, одно время жил в Москве, активно работал в издательствах, в которых вначале оформлял обложки, а позднее обратился к книге как к единому организму. В 1937 году он был репрессирован. Его работы, как врага народа, находились в спецхране, замалчивались. Время «похоронило» художника, ушли люди, знавшие его и работавшие вместе с ним. Книги, которые он иллюстрировал или оформлял, перестали пользоваться спросом, большинство из них не сохранились. То, что Дмитревский долго жил в Вологде, вдалеке от центров художественной жизни, также способствовало забвению его и его творчества.

О жизни Николая Павловича известно мало. Большинство сведений о нем приводится в книге М. Я. Лермана «Книжные знаки Н. П. Дмитревского», изданной в Вологде

в 1925 году тиражом «100 нумерованных экземпляров и 25 именных с автографом», как говорили в те времена, «стараниями С. В. Клыпина»¹³. Николай Павлович родился 18 ноября 1890 года в Китае в городе Ханькоу, где его отец был русским консулом. Но родовой дом Дмитриевских был в Вологде. Там жили его дед с бабушкой. В пять лет Николая привезли на родину, где он позже поступил в гимназию, но не окончил ее — гимназический курс завершал в Петербурге.

Еще в Вологде он приобщился к искусству, писал иконы, но поступить в Академию художеств не смог из-за плохой подготовки. Он занимался в школе Общества поощрения художеств, а затем в частной школе у Д. Н. Кардовского. В 1911 году он прошел по конкурсу в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, но проучился там недолго из-за начавшейся войны. В 1918 году он опять в Вологде. Здесь он занимался организацией музейной работы, преподавал в основанном им художественном техникуме, осваивал различные графические техники (литографию, гравюру на дереве и линолеуме), сотрудничал с местными и столичными издательствами. В 1928 году Дмитриевский переехал в Москву.

Альбом «Памяти А. Блока. Театр. Автолитографии», изданный Вологодским отделением государственного издательства в 1922 году, был первой крупной удачей художника. Обращение Дмитриевского к Блоку не было случайным. Вероятно, ему были близки мир поэта, его отношение к действительности, к революции... Позднее, в 1929 году, он иллюстрировал и поэму «Двенадцать».

На обложке альбома помещено изображение урны, увенчанной лавровым венком, и человеческой фигуры (гения?). Эта композиция заключена в пространство, ограниченное театральными драпировками. Ниже инициалы «Н. Д.» — гравированный знак художника. Четкий шрифт, четкие силуэты. Обложка суха, жестка и малоинтересна.

Титульный лист с изображением театральной маски также не содержит никаких новаций.

Портрет А. Блока на отдельном листе, выполненный в традициях Ф. Валлотона, по словам Э. Ф. Голлербаха, «непохож и бездушен»¹⁴.

Названия на авантитулах-«занавесах» иногда написаны с мало различимой разрядкой.

Некоторая свобода проявляется и в подписях под листами-иллюстрациями.

Когда смотришь на обложку, на портрет Блока, на авантитулы, создается впечатление, что все так и должно продолжаться — лаконично, иллюстративно, сужовато, назидательно и несколько скучно. Но, как это ни странно, оформление альбома противоположно его содержанию.

Листы Дмитриевского не столько иллюстрации, предназначенные для помещения в книгу, сколько отдельные станковые произведения на тему поэзии Блока, объединенные обложкой. Подобные издания были популярны в Советском Союзе в 1920-е годы.

Иллюстрации могут быть нескольких видов. Один, самый простой и традиционный для большинства художников, — когда иллюстратор четко следует авторскому тексту. Другой — когда художник дополняет текст литературного произведения какими-нибудь деталями, может быть, эпизодами, которые возможны в данном контексте.

Третий метод заключается в том, что художник отказывается от следования сюжетной линии литературного произведения и, отталкиваясь от авторского текста, передает свое понимание, свои ощущения.

Дмитревский — приверженец третьего метода. Он настроен на одну волну с Блоком, его мировоззрение близко блоковскому. Это проявилось и в альбоме «Памяти А. Блока», и в иллюстрациях к «Двенадцати».

После просмотра титулов погружаешься в другой мир, уже не информационный, а эмоциональный. Вневременный. Не следование стихам поэта, а сопереживание, ощущение каких-то вневременных событий, вечности.

В листах нет сюжетного развития. Дмитриевский расставляет акценты не действия, а ситуаций, в которых оказываются персонажи пьесы. Главенствуют ощущения, музыка неотчетливых слов, шум посетителей кабачка... Все построено на тонких нюансах эмоциональных переживаний. Да, это мир. Такое могло случиться. Но этот мир можно рассматривать и как нечто иррациональное, вечное, приснившееся, как «приснилась» Пьеро Коломбина, Поэту — Незнакомка, Бертрану — роза Радости. Вечность, иррациональность, символ...

Автолитографии, отпечатанные с оригинальных камней, строятся на свободном

исполнении, на отказе от четкого академического рисунка. Главные выразительные средства — экспрессионистическое сочетание черных и белых пятен, свобода движений линий. Композиции листов часто неуравновешенные, подчеркнута динамичность. Пропорции фигур удлинены.

«Сюжет пьесы слишком сложен, изощрен (хотя и абстрагирован до схемы) для того, чтобы это противопоставление было наглядным»¹⁵, — писал о «Балаганчике» П. Громов.

Арлекин, Пьеро, Коломбина — знакомые персонажи комедии дель арте. Но в листах альбома передаются не столько традиционные образы итальянской комедии, сколько переживания людей, играющих этих персонажей, — людей-марионеток, попавших в вихрь вселенских перемен. Создается ощущение, что жизнь захватила героев и несет их, не давая возможности остановиться, оглянуться, сориентироваться в этом временном, каком-то неестественном, не конкретном мире. Образы героев приобретают черты обобщенности, вечности. Люди-марионетки исчезают, они нематериальны, невесомы. Переживания, смятение человеческого духа подчеркиваются фееричностью, резкостью движения, призрачностью пространства и времени, неустойчивостью фигур, контрастностью освещения, сочетанием черных и белых пятен, «приблизительностью» рисунка.

Три рисунка к «Балаганчику»: «Мистики», «Вихрь плащей», «Песнь Пьеро».

Мистики «повисли» на стульях. Вихрь плащей-масок. Все кружатся, кружатся, кружатся... Ощущение беспокойства, трагичности, напряжения в развевающихся плащах, в главной фигуре-маске, под которой, может быть, подразумевается Судьба, Рок.

Композиция закружается. Круг, Вечность. Что есть вечность для конкретного человека и человек для Вечности? Пройден круг жизни, начался новый, новая жизнь.

И на «обочину» выносит, выбрасывает Пьеро. Обессиленный, он еще находится в «завихрении», которое образует его мир, мир человека, не сумевшего превратить мечту в действительность, не сумевшего найти свою Невесту, жизнь, мечту. Но этот мир светел для Пьеро. Он остается со своей мечтой. Ему кажется, что он нашел Ее, и он ласкает картонную фигурку Коломбины.

«Король на площади». В этой драме Блок стремился передать ощущение событий, кото-

рые надвигались на столицу (нестабильность, война, революция). Опять не события, а ощущения. Рисунки построены на противопоставлении двух сил, двух полюсов. Вечность пирамид, незыблемая власть короля, неподвижность и монументальность архитектурного изображения. Все спокойно, уравновешено. Зодчий, строитель этого порядка, горд и стар. В нем меньше и монументальности, и уверенности. В нем уже чувствуются усталость и поражение. Что я могу теперь сделать, когда рушится мир?

В листах с изображением народа все напряжено. Передается его угрюмость, грубость, противоположная благородству Зодчего. Экспрессия в движении облаков, складках одежды шута, плащей горожан, контрасте света и теней.

Гибнет старая сказка. Что произойдет далее? И как будущий зритель — шут. В нем есть что-то неясное, хитрое — «ханжеская рожа», как называет его Блок. Он вне художественной стилистики графического изображения основных персонажей — линейный, обобщенный, утрированный рисунок.

Видения в «Незнакомке». Где видения? В рисунке «В кабачке» или «На мосту»? Скорее в первом. Все находится в движении, парении. Все плывет, «укачивается», кроме одного персонажа — «вылитый Верлен»... Пространства пересекаются, в них врывается свет лампы под мягким колпаком. Корабли, нарисованные на обоях, и «море» с сидящими за столиками людьми. Прилавок-корабль «врезается» в это «море». Все наполнено тихим льющим звуком. Все иллюзорно, призрачно. Реальность, иррациональность?

В сцене на мосту все более земное. И Незнакомка, жаждущая земной любви, и еще более приземленный человек в котелке, и фигура то ли Звездочета, то ли Поэта. И если в Незнакомке еще есть какие-то остатки изысканности, невесомости, то остальные фигуры, город реальные, зримы, тяжелы. Все остановилось, застыло. Пропала напевность, изысканность, приподнятость.

В драме два основных персонажа: Бертран и Гаэтан, в альбоме — три листа.

Бертран конкретен, конкретна его поездка, его смерть. Он материален, он прожил тяжелую жизнь и знает Страдание. Он приземлен, и только платоническая Любовь к Изоре, может быть, приведет его к другому пониманию. Роза в момент смерти представляется Бертрану огромной,

цветущей. Страдание «проросло» в Радость. Но уже поздно. Бертрану дано это увидеть, почувствовать в самый последний момент. Для него все кончилось. Иллюзия, сон, смерть конкретны.

Гаэтан почти невесом, призрачен, иконописен. Не человек, а святой, почти призрак. Он вне времени, почти вне реального пространства. О нем напоминают лишь данные намеком стена, арка, колонна, роза... Главенствует белый фон — свет, да и сама фигура тоже дана белым пятном, очерченным немногочисленными линиями. «Гаэтан сам ничего не знает, он ничему не служит, ни с чем в мире не связан, воли не имеет, он — орудие судьбы, странник, с выцветшим крестом на груди, с крестом, которого сразу и не заметишь»¹⁵. На рисунке Дмитревского и креста не видно.

Один из крупнейших знатоков графики А. А. Сидоров говорил об альбоме Дмитревского, что «художник уводит зрителя по какой-то собственной „дороге“ в сторону, знаменуя

в своих иллюстрациях к „Театру“ Блока начало субъективного»¹⁶.

Другой исследователь, Э. Ф. Голлербах, считал, что рисунки Дмитревского «во многом созвучны блоковским мотивам, и если не исчерпывают их до конца, то только потому, что дивная лирика Блока по существу своему невыразима, и тончайшие эмоции, ею порожденные, невозможно передать ни скудной речью, ни сочетанием линий и пятен; всякий раз ускользает что-то сокровенное, и в руках наших остаются только жалкие обрывки переживаний, неожиданных и волнующих. Как бы то ни было, Дмитревский близко подошел к сложной и трудной задаче иллюстрирования Блока. В лучших листах его автолитографий чувствуется ритмика блоковского стиха, прерывистое и нежное дыхание его синеокой музыки...»¹⁷. «Наряду с рисунками Ю. П. Анненкова к „Двенадцати“ автолитографии Дмитревского... составляют ценный вклад в графическую „литературу“ о Блоке»¹⁸.

Примечания

¹ *Городецкий С.* Александр Блок. Лирические драмы. Изд. «Шиповник». СПб., 1908. Цит. по: Александр Блок: pro et contra. СПб., 2004. С. 102.

² Блок А. Предисловие (К сборнику «Лирические драмы») // Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 4. Театр. С. 434.

³ Там же. С. 433.

⁴ *Городецкий С.* Александр Блок. Лирические драмы. Изд. «Шиповник». СПб., 1908. Цит. по: Александр Блок: pro et contra. С. 101.

⁵ *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 77.

⁶ *Марков П. А.* Книга воспоминаний. М., 1983. С. 75.

⁷ Блок А. А. Записные книжки. М., 1965. С. 286.

⁸ А. А. Блок — М. Ф. Ликиардопуло. 1 октября 1906 г. // Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 4 кн. М., 1980. Кн. 1. С. 526. (Литературное наследство. Т. 92.)

⁹ А. А. Блок — С. К. Маковскому. 20 марта 1914 г. // Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 436.

¹⁰ А. А. Блок — А. Л. Блоку. 29 октября 1909 г. // Там же. С. 111.

¹¹ См.: Блок А. <Объяснительная записка для Художественного театра> // Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 530.

¹² *Нолле-Коган Н. А.* Из воспоминаний // Александр Блок

в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 367.

¹³ *Лерман М. Я.* Книжные знаки Н. П. Дмитревского. Вологда, 1925.

¹⁴ *Голлербах Э. Ф.* История гравюры и литографии в России. М.; Л., 1923. С. 124.

¹⁵ *Громов П. П.* Поэтический театр Александра Блока // Блок А. Театр. 2-е изд. Л., 1981. С. 20. (Б-ка поэта).

¹⁶ *Сидоров А. А.* Русская графика за годы революции (1917–1922 годы). М.; Л. 1923. С. 49.

¹⁷ *Голлербах Э. Ф.* История гравюры и литографии в России. С. 124.

¹⁸ *Сидоров А. А.* Русская графика за годы революции... С. 49.

Ю. А. Васильев

Проблемы речевой характеристики в учебной литературе по сценической речи

Недавняя публикация в «Театроне» статьи Е. Р. Ганелина «Должен ли современный актер быть характерным?»¹ навела меня на мысль обратиться к литературе по сценической речи последнего десятилетия и посмотреть, часто ли речевые педагоги обращаются к проблемам характерности на современной сцене и в учебных аудиториях и каковы их взгляды на голосоречевую, дикционную специфичность сценического образа. Публикаций, посвященных теме речевой характерности, за десять лет оказалось всего пять. Их-то я и попробую проанализировать.

Прежде всего, мое внимание привлекло учебное пособие Л. П. Чекмаревой с интригующим названием «Слово — речевой образ»². И даже не столько этот туманный лексический оборот вызвал интерес, сколько подзаголовок: «Виды речевой характерности на сцене». Так оно и произошло, как подумалось, — в пособии собран богатый материал для размышлений над возможностями применения характерности в процессе создания сценического образа. Автор, опираясь на постулат К. С. Станиславского, определяющий, что предметом актерского искусства является образ, приводит множество примеров использования речевой характерности в театральном искусстве середины прошлого века. Примеры яркие, поучительные, но они так и остались примерами, не сослужив читателю добрую службу. У читателя возникает вопрос: актуальна ли острая речевая характерность в сегодняшнем театре? Автор от ответа уходит, скромно заявляя: «Современный театр требует использования острой характерности в „меру“»³. Читателю понятно, что теперь надо делать не так, как раньше, но как именно? Ответа нет. Неожиданно всплыло утверждение автора, совершенно не отражающее высказанную на той же странице приверженность постулату Станиславского о сценическом образе как основном предмете актерского творчества: «Характерность (пусть даже минимальная)

необходима всем актерам, — заявляет Чекмарева. — Но некоторым, наиболее „стыдливым“ актерам, которые не уверены в себе, в своей человеческой индивидуальности (? — Ю. В.), уверены в „несценичности“ (якобы присутствующей у них), таким актерам свойственно укрываться за характерность, и в ней они находят недостающее обаяние и манкость (? — Ю. В.). Острая характерность им просто необходима»⁴ (вопросительные знаки, заключенные в скобки, здесь и далее выражают мое недоумение).

Столь наивное утверждение с первой же страницы дает читателю ошибочный ориентир. Оказывается, пособие адресовано только «стыдливому» актерам (студентам), и все те актеры, которых в дальнейшем автор причисляет к мастерам речевой характерности, всю свою творческую жизнь борются со «стыдливостью». А «Вахтанговская школа речевой характерности» (есть в пособии раздел под таким заглавием) — это школа борьбы с застенчивостью. Однако оставим эту случайную нелепость, закрывшуюся в пособии, и отметим, что автором были представлены разнообразные материалы из произведений русской и советской драматургии, где персонажи наделены острой речевой характерностью. Собранные вместе, эти материалы в дальнейшем, к сожалению, не получают должного осмысления, и автор никаких выводов из них не извлекает.

В то же время в пособии содержится любопытная попытка определить «виды острой речевой характерности на сцене». Л. П. Чекмарева, прежде чем назвать эти виды, отмечает: «Учитывая множество наук, связанных с нахождением острой речевой характерности (?), можно сделать разную классификацию видов характерности (?). Попробуем классифицировать ее по разделам сценической речи. В соответствии с нормами сценической речи это может выглядеть примерно так...». Далее такая классификация дается, и в ней оказываются

четыре разновидности острой речевой характерности: голосовая, дикционная, темпоритмическая, орфоэпическая. Но что скрывается за каждым из пунктов? Расшифруем два:

«**Голосовая** острая речевая характерность — хрип, сип, использование разных регистров голоса (?), диапазон голоса по вертикали и по горизонтали (?), то есть тихое — громкое звучание (?), сюда могут войти тембровые окраски голоса (?), интонационные особенности и мелодические отклонения от норм русской речи (?);

Темпоритмическая острая речевая характерность или **аритмия**, которая может включать в себя заикание, скороговорку (?) или, наоборот, замедленную речь, алогичность, различную временную протяженность логических и психологических пауз (?)»⁵.

Не возьмусь оценить принципы обоснования речевой характерности, избранные автором, отмечу лишь, что обе оговоренные разновидности «острой речевой характерности» дальнейшей судьбы в методическом пособии Чекмаревой не имеют; только заиканию в некоторой степени повезло, оно рассматривается автором исходя из того, что в актерской практике этот прием нередко «применяется в комических (вероятно, в комичных⁶. — Ю. В.) ситуациях, в экстремальных моментах жизни образа, в создании детских образов»⁷. Позволю себе крохотное отступление: заикание в ролях детей следует признать штампом, укоренившимся в актерской практике с легкой руки гениальной исполнительницы монологов детей на концертной эстраде Рины Зеленой, и проводить тренинг по заиканию на уроках сценической речи мне представляется абсурдным.

Большая часть пособия Чекмаревой отведена традиционному для литературы по сценической речи описанию речевых недостатков (сигматизма, ротацизма, ламбдацизма), рекомендациям по их исправлению и применению в речи на сцене, а также обрисовке говоров, диалектов, акцентов. И хотя автор снабжает виды говоров примерами, но все эти примеры, без исключения, берутся из произведений художественной литературы, к театральной практике отношения не имеющие. Вообще последние пятьдесят страниц текста, наполненные нескончаемым изложением логопедических и диалектологических данных, напоминают простенький справочник. Только область

применения этого справочника не простенькая — современное драматическое искусство. Вот об этом-то автор и не заботится: никаких практических советов читателю не дает, идей, касающихся того, каким образом говорные краски становятся одним из элементов сценического образа, не выдвигает. Но высказывает нравоучительное: «Хочется, чтобы с уважением относились к этому разделу сценической речи (?), так как это наука и ее требуется изучать (?)»⁸.

Прочитав учебное пособие «Слово — речевой образ», не сразу сообразишь, к кому автор обращается. Адресат неясен — это некий фантом, служащий мифическому театру. Перебирая виды характерной речи в советской драматургии по национальному признаку, Чекмарева сетует: «К сожалению, сейчас еще не создано пьес, где действуют американцы, а их очень много посещает нашу страну, работать в настоящее время над американским акцентом легко: на радио звучит передача „Так говорят в Америке!“⁴, вся страна изучает английский язык, многие свободно летают с разными целями в Америку и обратно. Овладеть мелодикой и фонетикой английской и американской речи нетрудно!»⁹.

Ну чем не вымышленный театр?! Или это уже театр абсурда? Вероятно. Поэтому сделаю второе крохотное отступление, касающееся несуразностей, коими пестрит учебное пособие: например, негр затесался в перечень национальностей — «негр, американец, туркмен, украинец»¹⁰, — но даже школьники знают, что негр не национальность, поэтому-то, вероятно, автор и не решается предложить читателю данные по орфоэпической острой речевой характерности негра; Феклуша (есть такая странница в «Грозе» А. Н. Островского) — не купчиха. Однако нам сообщается, что образ Феклуши, созданный В. Н. Рыжовой, «остается и поныне образцом диалектного произношения московского купечества»¹¹; Татарстан и Чувашия названы ближним зарубежьем, хотя они входят в состав России. Вот читатель и воскликнет: «Негр — не национальность!», «Феклуша — не купчиха!», «Татарстан — не зарубежье!». Но будем считать эти оговорки — недоразумениями.

Важнее другое — пособие «Слово — речевой образ» поднимает одну из самых деликатных и вместе с тем творческих тем в искусстве драматического актера — тему характерности,

которая, к сожалению, ныне стала явлением редким. Уже за одно только обращение к теме острой речевой характерности Л. П. Чекмарева заслуживает уважения.

Между тем всем известны заметки О. Ю. Фрид «Работа актера над речевой характерностью»¹², написанные на основе изучения опыта актеров разных поколений и опубликованные в 1979 году. Так вот, тридцать лет назад О. Ю. Фрид оберегала актеров и режиссеров от поверхностного взгляда на речевую характерность. Напомню читателю ее мнение:

«Обычно, говоря о речевой характерности, которую актер должен найти при создании того или иного образа, имеют в виду только характерность орфоэпическую, то есть говор или акцент, или дикционную, то есть какой-либо дикционный дефект (шепелявость, картавость, гнусавость и т. п.).

На самом же деле вопрос речевой характерности — вопрос более широкий. Конечно, могут быть какие-то внешние признаки характерности — особенности дикции, отклонения от норм произношения (может быть акцент, говор, своеобразная речевая манера и т. д.). Может быть характерность лишь голосовая...

И все же основной упор в работе над речевой характерностью нужно делать не на эти внешние признаки характера, а на характерность, рожденную автором, то есть его лексикой: на характерность стиля, характерность эпохи, в которой происходит действие, национальные особенности пьесы»¹³.

Столь широкое понимание характерности, разумеется, требует особого подхода к речевому фону спектакля, который должен быть нейтральным и обязательно основанным на общепринятых нормах произношения, чтобы всякое отклонение, задуманное автором или актером, проявилось, было замечено и осознано зрителем. Не менее существенно, по мнению Фрид, «что актер, позволяющий „украстить“ речь своего героя каким-либо дефектом, сам должен обладать идеальной речью»¹⁴. И особенно важна известному в прошлом речевому педагогу установка для молодого актера: «Сначала фантазия автора, а потом моя, и мы в м е с т е выносим на суд зрителя наше творение»¹⁵. На такой театральный уровень размышлений о речевой характерности и о методах ее воспитания Чекмарева не замахивается. Тема заявлена, вопросы поставлены, решения не на-

шлось — таково впечатление от учебного пособия Л. П. Чекмаревой.

Иначе воспринимается учебное пособие Н. Л. Прокоповой «На пути к голосоречевой выразительности. От самораскрытия к гротеску», изданное в 2002 году¹⁶ и актуализирующее темы, затронутые в пособии Л. П. Чекмаревой. Н. Л. Проколова отказалась от красивых педагогических нотаций и нафталиновых советов, не стала нагружать читателей (а книга оказывается в равной мере полезной и для педагогов, и для студентов) отсылками к величественному прошлому. Ориентируясь на современный театр, она предложила оригинальную методику работы над голосо-речевой характерностью, методику, рассчитанную на три года обучения и не чурающуюся прогрессивных направлений современной педагогики сценической речи, — «воспитание речи в движении» (выведа этот аспект на единодействие речи и движения в творчестве актера), «парный тренинг» (определив его как «воспитание навыков партнерского взаимодействия») и «напевно-речевая методика» (развив ее в единое музыкально-ритмическое воспитание актера). Автор прилагает реальные усилия по разработке системы тренировочных упражнений, воспитывающих умение пользоваться речевой характерностью (по терминологии Чекмаревой — «острой речевой характерностью»; по Станиславскому — «внешней характерностью»). Если в пособии «Слово — речевой образ» только заявляется, что среди видов речевой характерности на сцене имеется «голосовая» острая речевая характерность¹⁷, но практически она не рассматривается, то в пособии «На пути к голосоречевой выразительности» основное внимание уделяется именно голосовой характерности, точнее, «воспитанию театральности актерского голоса»¹⁸, по терминологии Прокоповой.

По убеждению Прокоповой, исходным и обязательным моментом тренинга голосо-речевой характерности должна служить эмоциональная возбудимость актера, зависящая, в свою очередь, от активизации предлагаемых обстоятельств. Она мотивирует это тем, что «обострение предлагаемых обстоятельств явится своеобразным механизмом, провоцирующим будущего актера на яркую театральную сценическую форму поведения, а значит, и на яркий театральный голосо-речевой поступок»¹⁹. Речь,

по ее мнению, может идти о таких предлагаемых обстоятельствах, которые в жизни совпадают с ситуациями нестандартными, особыми. «В этих случаях, — отмечает Прокопова, — люди ведут себя эксцентрично, выражают мысли и чувства в пластике и в звуке, удаленных от нормы естественного поведения. В качестве примера можно указать на проявление безмерной радости, глубокого горя, ярости и т. д.»²⁰.

Формируя теоретическое обоснование тренинга голосо-речевой выразительности, Прокопова исследует творчество выдающихся мастеров театра второй половины XX века Питера Брука и Ежи Гротовского. Ей удается аргументированно показать, что оба режиссера видели истинность творчества современного актера в возможностях его самораскрытия. Доверившись точке зрения П. Брука в оценке путей, которыми шли в искусстве он сам и Е. Гротовский, Прокопова логически выстраивает оригинальную систему речевого обучения актера, которую определяет как поступательное движение «от самораскрытия к гротеску». Работа Гротовского, согласно утверждению П. Брука, была направлена на все большее погружение во внутренний мир актера, когда уже отступают и театр, и игра, и зритель — и актер остается наедине со своей сущностью и «разыгрывает сам с собою свою последнюю драму»²¹. Путь театра Питера Брука виделся самому режиссеру резко противоположным: его видения самораскрытия актера основывались на движении от интровертного существования к экстравертному. Поэтому он всегда был склонен считать, что «присутствие артистов и ощущаемое присутствие зрителей может дать пространство исключительной напряженности»²².

Исследовав суть понятий «самораскрытие», «интровертное существование» и «экстравертное существование», перешедших в театральную терминологию из «лабораторий» Гротовского и Брука, Прокопова именно с самопознания и самораскрытия предлагает начинать речевой тренаж актера. Она обращается к «самораскрытию», то есть акту провокации актера по отношению к самому себе. Найдя опору в идее Гротовского, уверенного в том, что акт провокации актера по отношению к самому себе, самопроникновения, оголения «требует мобилизации всех физических и душевных сил от актера, который достигает таким образом как

бы состояния пассивной готовности. Пассивной готовности претворения в жизнь активной партитуры»²³, Прокопова выстраивает логическую цепочку «тренинга самораскрытия»: «тренинг навыков голосоречевой релаксации» — «интроверсирующий тренинг» — «экстраверсирующий тренинг». После этого она переходит к следующему этапу работы — к «тренингу навыков театральности актерского голоса», который, в свой черед, тоже составляется из этапов: «напевно-речевой тренинг» — «тренинг навыков голосоречевой ритмичности» — «тренинг навыков голосоречевой борьбы» — «тренинг навыков голосоречевого гротеска». Сопроводив теоретические обоснования такой тренинговой вереницы оригинальными комплексами упражнений, Прокопова тем самым вносит ощутимую лепту в развитие современных методов и приемов педагогики сценической речи.

Несколько слов о двух финальных этапах тренинга. Именно в них со всей очевидностью проступают новизна прокоповских предложений, стремление автора разработать технологию, подготавливающую актера к созданию голосо-речевого образа, методику работы над «речевой характерностью», над театральностью актерского голоса и речи.

Учитывая диалогическую природу возникновения сценического слова, автор приучает учеников к партнерскому взаимодействию при реализации любого драматургического и литературного текста (прозаического и стихотворного). К авторскому тексту Прокопова советует относиться как к теме для многовариантных актерских импровизаций и вводит в тренинг упражнения «голосоречевой борьбы». Отмечая, что особенностью, отличающей такие упражнения от заданий «голосоречевого тренажа в паре», является обнаженная борьба, партнерская схватка, предельное заострение предлагаемых обстоятельств, Прокопова утверждает: «Авторский текст, положенный на пластическую партитуру сценической драки, приобретает энергетическую насыщенность, волевой посыл, становится поступком. Слово, соединяясь с физическим действием (например, ударом, падением и т. д.), само становится действием, для которого пластика тела выступает в качестве своеобразного „буксира“»²⁴.

Пластика, таким образом, превращается в опору голосо-речевого действия, укрупняет психофизический актерский поступок. Доведя

этой серией упражнений эмоциональный настрой учащихся до возможного предела, Проколова поднимает их на последнюю ступеньку тренинга, когда в полной мере проявляются и голосовая и речевая характерность сценического образа, импровизируемого студентом. Возникает «тренинг навыков голосоречевого гротеска» и упражнения серии «Я в шкуре животного». И в этом случае Проколова сочиняет тренинг не на пустом месте. Она черпает свои идеи из опыта выдающихся режиссеров и театральных педагогов: подробно исследует обязательный для учеников школы Камерного театра раздел обучения «Разговор за куклу», упражнения В. Э. Мейерхольда, основанные на подражании животным, интереснейшее упражнение Е. Грозовского «Кот», с блеском адаптированное для воспитания пластической и голосоречевой кантилены В. Н. Галендевым²⁵. Проколова всесторонне рассматривает эксперименты Е. Грозовского с локальным и тотальным резонированием, обращает внимание читателя на необходимость ощущения резонирования в самых разнообразных участках головы, корпуса, всего тела. Эти-то резонансные зоны и обеспечивают в упражнениях гротескное звучание в «шкуре животного».

Замечу, что Н. Л. Проколова по какой-то неясной причине не обращается к экспериментам К. С. Станиславского с нащупыванием резонансных проявлений «во всех точках жесткого нёба, в гайморовой полости, в верхней части черепа и даже в затылке...»²⁶, предпринимавшимся им задолго до Грозовского. Этот аспект между тем подробно освещен В. Н. Галендевым в книге «Учение К. С. Станиславского о сценическом слове»²⁷. Там же приводится замечание Станиславского, сделанное на репетиции «Синей птицы» М. Метерлинка: «Не рев зверей нужен, а рев людей, озверевших, как это только возможно. Нужны звериные темпераменты, а не звериные звуки»²⁸. Методологически предельно точное замечание. Но хотя Проколова и Станиславского не цитирует, и исследование Галендева не упоминает, ее установки на воспитание голосовой и речевой характерности через «тренинг навыков голосоречевого гротеска» посредством упражнений «Я в шкуре животного» методически метки.

Причастность тренинга Прокоповой к процессам, происходящим в драматическом театре, очевидна. Все подчиняется законам театра.

Даже такая популярная в последнее время область тренировки, как «релаксация» («аутогенная тренировка»), — не походит на часто случаемое расслабление ради расслабления. Покой тела сопрягается (согласно Грозовскому²⁹) с внутренней динамикой самопознания.

И здесь невольно возникает мысль о роли *ведущего* «тренинг навыков голосоречевой релаксации». Какими качествами и умениями должен обладать человек, взявший на себя такую роль? Проблеме «ведущего тренинга» Проколова уделяет серьезное внимание. Она откровенно заявляет: «Эффективность упражнения во многом зависит от ведущего тренинга (преподавателя или студента), который обязан знать этапы тренинга, его цель, иметь действенную речь. Он должен не только видеть воображаемые события и поступки, но и уметь увлечь ими других, то есть заражать видениями, провоцировать то или иное эмоциональное состояние, помочь сконцентрироваться для выполнения голосоречевого действия»³⁰. По сути дела, ведение упражнения на голосоречевую релаксацию — это маленький спектакль, разыгрываемый по всем законам актерского мастерства»³¹.

Страницы пособия свидетельствуют о глубокой личной прочувствованности тренинга его автором. Сквозь артистизм и ясность изложения заданий в упражнениях проступает театральность — видение Прокоповой театра в его живом дыхании. Поэтому, вероятно, как продолжение поисков автора, годом позже появилась статья «Голосоречевой образ спектакля: методические приемы подготовки актера»³², в которой основное внимание было обращено на психофизические основы формирования голосоречевой техники актера. Здесь Проколова, будучи убеждена, что овладение различными навыками звуко- и речеобразования, необходимыми при реализации голосоречевой характерности³³, немислимо без использования методов обучения актерскому мастерству, подробно исследует различные связи между двумя предметами и меру проникновения этюдного метода в упражнения по сценической речи. Она рассматривает пути нахождения словесному (авторскому) материалу эквивалентного пластического выражения, что впоследствии во многом облегчит студентам процесс понимания сути сценического действия (не исключая действия словом).

Проколова предлагает ставить учащегося перед фактом приоритета действия над словом. В связи с этим она говорит: «Текст, выбранный для голосоречевого упражнения, начинает автоматически рассматриваться как актерское приспособление»³⁴, а не как единственная возможность выразить содержание. Отсюда, по мнению Прокоповой, проистекает необходимость рассматривать парный тренинг как «замах» на речевой диалогизм. «Если будущие актеры, — пишет она, — с первых шагов в театральной школе будут учиться рассматривать текст автора как тему для многовариантных актерских импровизаций, „слышать“ многоголосье не только в драматургических, но и литературных произведениях, тогда выстраивание речевого поступка роли станет для них естественным и увлекательным»³⁵.

Далее Проколова предлагает свои варианты тренинговых заданий, опирающихся на диалогический характер сценической речи. В подтексте всей статьи — убеждение автора в том, что будущий драматический актер должен быть готов к восприятию любого голосоречевого образа спектакля, задуманного и воплощаемого режиссером. «Чужие» режиссерской концепции — одно из тончайших свойств современного актера. И это лежит в русле развития режиссуры второй половины XX столетия: преобладание в ней концептуального начала усилило потребность в актерских способностях к сценическому воплощению, как *индивидуальных голосо-речевых особенностей персонажа*, так и *красок условно-театральной характеристики образа*.

Помимо публикаций Н. Л. Прокоповой отмечу статью еще одного преподавателя из Кемерово — Л. Д. Култаевой³⁶. Тематика ее близка предыдущим работам: разговор вновь идет о создании характерных речевых особенностей сценического образа, но уже посредством диалектных отклонений от литературного произношения, принятого на театре. Култаева перечисляет стройный ряд спектаклей, в которых режиссеры одним из средств выражения выбирают единое (в рамках спектакля) говорное произношение. Первым назван и кратко проанализирован знаменитый спектакль Ленинградского Малого драматического театра «Братья и сестры» в постановке

Л. А. Додина³⁷, указываются спектакли «Власть тьмы» Малого театра, шедшие на сценах многих театров «Прошлым летом в Чулимске» и «Последний срок», режиссеры которых заботились о звучании сибирских диалектов. Большое место уделено анализу диалектного произношения актеров Кемеровского областного драматического театра им. А. В. Луначарского в спектакле «Тихий Дон» по роману М. А. Шолохова. Некоторым актерам, по мнению Култаевой, удалось в совершенстве освоить южнорусский говор, но для большинства исполнителей эта задача оказалась невыполнимой, сквозь их псевдоюжнорусское произношение пробивался местный (среднеобской) говор. Култаева приводит безрадостную оценку речевого качества этого спектакля И. Ю. Промптовой, посчитавшей, что в спектакле «диалектная краска потерялась, как вышивка на пестрой ткани, ее невозможно было „вычленить“ из общего „разностилья“». Заключение Култаевой заслуживает внимания: говор качественно проявится в спектакле только при условии, что актеры исключительно хорошо будут владеть литературным произношением. При этом она не скрывает, что этот вывод навеян опять-таки словами И. Ю. Промптовой: «В театре с плохой речью невозможны речевые краски, они просто незаметны на фоне произносительного разнобоя»³⁸. Постановка вопроса Л. Д. Култаевой вызывает интерес, но, к сожалению, автор в дальнейшем не возвращалась к этим проблемам, по крайней мере, мне ее публикаций на эту тему не приходилось видеть. Однако тема «говорного звучания в драматических спектаклях» нашла впоследствии развитие в работах петербургского преподавателя Л. Д. Алферовой³⁹.

Вообще кемеровские педагоги с разных сторон исследуют тему речевой характеристики. Коснусь и еще одной публикации: в 2009 году появилась статья В. В. Чепуриной «Условно-театральная характеристика сценического образа: голосоречевой аспект»⁴⁰.

Угол рассмотрения вопросов речевой характеристики актера в образе, определенный В. В. Чепуриной, позволил автору и по-новому подойти к этой теме, и рассмотреть ее в охвате целого столетия: от рубежа XIX–XX веков до наших дней. Чепурина решительно провела черту между двумя типами речевой характеристики

на сцене: учитывая существование двух направлений в театре — реалистического (психологического) и условного, — она выделила *характерность достоверного жизненного образа* и *условно-театральную характерность*⁴¹. Речевая педагогика обращается в основном (если, конечно, обращается) к характерности первого типа, советуя добиваться реалистической достоверности в изображении конкретного человека. Отсюда повышенная заинтересованность тех, кто пишет о речевой и голосовой характерности, в индивидуальных голосоречевых характеристиках сценического образа, отображающих или подчеркивающих его неповторимость посредством орфоэпических, дикционных, говорных, голосовых, ритмических особенностей. И, шире, внимание к характерности, рожденной автором, то есть к характерности стиля, содержащейся в конкретном тексте, эпохи, к национальным особенностям пьесы⁴². Подтверждение такому взгляду на речевую характерность находим и в исследованиях тридцатилетней давности (О. Ю. Фрид, И. Ю. Промптова), и в публикациях последнего десятилетия (Л. П. Чекмарева, Л. Д. Култаева).

В. В. Чепурина обратилась ко второму типу речевой характерности — к приемам создания характерности, основанной «на отказе от подражания формам жизни»⁴³. Ее исследование показалось мне чрезвычайно плодотворным, полезным и перспективным для речевой педагогики. Проблем методических она в статье почти не касается, но ее проникновение в опыт режиссуры условного театра может стать полезным и для практической педагогики.

Проведенное Чепуриной изыскание открывает необычные, как правило ускользающие от речевых педагогов черты условно-театральной характерности. Она анализирует приемы «**гротеска**», «**стилизации**» и «**синтеза искусств**», свойственные режиссуре и драматургии условного театра и определяющие принципы создания образа или «образа-маски». Она изучает эти приемы изолированно, хотя отмечает, что вполне допустимы и даже были распространены различные комбинации этих приемов. Определив, что «речевая характерность условно-театрального типа лишена индивидуально-личностных, психолого-бытовых признаков» и являет собой «характерность образа-символа или образа-метафоры, близкой к „маске“»⁴⁴, В. В. Чепурина раскрыва-

ет приемы «гротеска», «стилизации» и «синтеза искусств» на материале спектаклей Мейерхольда, Таирова, Брехта, Вахтангова, Дикого, Товстоногова, Жолдака, А. Васильева, Виктюка и конкретных актерских работ Тяпкиной, Мейерхольда, Гарина, Коонен, Остужева, актерского ансамбля в «Принцессе Турандот».

Формируя концепцию приемов условно-театральной характерности, Чепурина обращается к авторитетнейшим свидетельствам крупнейших теоретиков искусства условного театра, к свидетельствам современников, отзывам критики. Она черпает ценный материал в работах Алперса, Рудницкого, Юзовского, Зингермана, Маркова и пр. Между тем отмечу, что В. В. Чепурина, непонятно почему, обходит стороной работы выдающегося театроведа А. А. Гвоздева — одного из крупнейших критиков той поры, который, по мнению самого Мейерхольда, был первым и главным ценителем и толкователем его спектаклей⁴⁵. В подтверждение приведу одну лишь цитату из работ Гвоздева, связанную с постановками Мейерхольда: «Из ряда словесных и изобразительных искусств театр переводится самим течением жизни в искусство ритмическое. Динамика современной жизни потребовала новых изобразительных средств, и таковым явилось движение. Ритму стали уделять первое место в театре. Слово стало лишь первой строчкой сложной партитуры актерской игры, развернувшейся от рампы по всей сцене в глубину ее и вверх по лестницам, станкам и конструкциям»⁴⁶.

Мое отступление вовсе не влияет на позитивную оценку статьи В. В. Чепуриной. Важно другое: обращаясь к опыту применения речевой характерности в условном театре, мы можем ориентироваться на некоторые достаточно ясные очертания приемов «гротеска», «стилизации», «синтеза искусств» в работе со студентами.

Для ясности я сжато перескажу «построение» Чепуриной.

Гротеск — чрезмерное преувеличение, нарушение границ правдоподобия, сочетание резких, неожиданных контрастов, изображение предметов и явлений в фантастическом или уродливо-комическом виде — условно подразделяется на два аспекта: *намеренность преувеличений («заострение образа»)* — Присыпкин, трактованный Мейерхольдом как обобщенный образ мещанина, и *использование*

контрастных элементов («сочетание несочетаемого») — Хлестаков, видевшийся Мейерхольду авантюристом, жуликом, уголовным типом, легко меняющим обличия.

Стилизация — придание образу характерных черт какого-либо стиля, воссоздание в спектакле колорита какой-либо эпохи в образах и стилевых особенностях произведений той эпохи. «В содержательном плане, — пишет Чепурина, — вторичное использование узнаваемых художественных форм актуализируется как реализация потребности в исследовании мистической глубины реальности, необходимости преодолеть автоматизм восприятия известных явлений. <...> В эстетическом плане стилизация предполагает восстановление утраченной „театральности“ сценического действия»⁴⁷. Чепурина дает три ярких примера: воссоздание стихии балагурства в «Мандате» Н. Эрдмана у Мейерхольда; динамичность речи, ее жизнерадостность, отсутствие фиксированного текста у масок героев итальянской народной комедии дель арте в «Принцессе Турандот» К. Гоцци; подчеркнутая голосо-речевая стилизация в трагических ролях Алисы Коонен, воплощение таировской идеи «эмоциональной маски».

Синтез искусств — прием, уводящий образ от бытовой конкретности посредством единения художественных средств и образных элементов различных искусств. Чепуриной видится возможность синтезирования выразительных средств других видов искусства непосредственно в голосо-речевом рисунке сценического персонажа, помогающая приблизиться к символу. «Таким символическим средством является музыка. Она лучше других искусств способна выражать эмоциональные нюансы, говорить о возвышенном, духовном, а не о бытовом»⁴⁸. Здесь автор ссылается на ряд ролей Коонен (Саломея, Адриенна Лекувьер, Эбби), на поиски Мейерхольда и Гнесина в студии на Бородинской. Сюда же Чепурина относит и ритм как структурный элемент образа. Ритму (каждый по-своему) уделяли повышенное внимание и Мейерхольд, и Таиров, и Вахтангов.

В. В. Чепурина лишь взрывает проблему, она не предлагает пути воплощения опыта мастеров прошлого в учебном процессе, не расписывает, как, какими способами и приемами внедрять условно-театральную характерность на уроках сценической речи⁴⁹. Ценно

то, что открывается еще одна створка в работе над речевой характерностью сценического образа, в воспитании навыков острой речевой характерности. В палитру разнообразных голосовых, речевых, дикционных, темпоритмических, интонационных красок драматического актера, создающихся на основе реалистической достоверности и психологизма, возвращаются краски условно-театральной характерности.

Само собой разумеется, что я не веду разговор о замене-перемене методологии речевого обучения в театральной школе. И в мыслях такое не держу: «Вот, мол, занимались мы реализмом, устойчиво держались в связях системы Станиславского, сроднились в едином понимании методологических основ обучения драматических актеров с педагогами актерского мастерства, других учебных дисциплин, а теперь не попробовать ли нам метнуться в сторону условного театра». Конечно, это все фантазии. Но! Вычеркивать опыт, гениальные находки, блистательные спектакли, теоретическое наследие многих и многих выдающихся деятелей театра, участвовавших в труднейшей борьбе за новое искусство, погибавших за свои театральные миры, — уверен, никому бы из нас не хотелось. Их идеалы — это тоже наши истоки. Не хотелось бы соглашаться с высказываниями, подобными этому: «Мейерхольд, Таиров — портные, которые шьют новые модели на манекенов (актеров), или на бесформенных, неопытных, неумеющих носить бальные платья клиентов (актеров)»⁵⁰, — даже если они звучат из уст самого Станиславского. Мы, преподавая скромную учебную дисциплину в театральной школе, не можем не отдавать дань истокам, таким же надежным, прогрессивным и значительным, как и наследие Станиславского и Немировича-Данченко, творения их учеников, соратников и последователей. Вот поэтому я, вероятно, и сказал о работе В. В. Чепуриной такие странные слова: «взрывает проблему». Конечно, это образ. Да ведь взрывы-то нам необходимы, а то застоимся, укачивая самих себя привычным, опробованным, бережно сохраненным нашими предшественниками и подаренным нам для того, чтобы мы так же свято хранили и столь же бережно передавали. Но ведь от проблем не укроешься. А их достаточно. И при разборе литературы последнего десятилетия невольно приходилось к ним обращаться, о них говорить.

И то, что мы говорим о проблемах, — так все для пользы. И то, что случаются какие-то события, а то и «взрывы» в нашей речевой педагогике, — и это для пользы. Но вот то, что мы порой отмахиваемся от резкого и непривычного, избегаем влиться в события, не лезем из-за чувства самосохранения на рожон — это уже *не для пользы*. Превращение традиций в фетиши, топтание на месте — это привычно и безопасно. Но нашим-то ученикам еще жить и жить. А жить и творить им на роду написано не в нашем прошлом, а в их будущем. Так что всем нам следует не чураться нового, не сторониться опыта предшественников во всем его многообразии,

не откладывать эксперименты на потом. Педагогика сценической речи многоукладна, многоуровневна, в ней сосуществуют, взаимопроникают, соседствуют и сталкиваются разнообразные течения и направления. Этого ни отрицать, ни забывать не следует. А то, что анализ статьи В. В. Чепуриной перелился в разговор о проблемах, вовсе не означает, что автор статьи уже какие-то проблемы решила и нам пора поспешить за ней. Вопросами острой речевой характерности не ограничивается вся та огромная работа, которую ведут преподаватели сценической речи. Статья Чепуриной послужила лишь поводом для разговора, время которому незрело.

Примечания

¹ Ганелин Е. Р. Должен ли современный актер быть характерным? // Театрон. 2009. № 1. С. 98–106.

² Чекмарева Л. П. Слово — речевой образ (виды речевой характерности на сцене): Учебное пособие. Омск, 2000.

³ Там же. С. 4.

⁴ Там же. С. 3.

⁵ Там же. С. 26.

⁶ Комический — имеющий отношение к комедии, свойственный ей; комичный — вызывающий смех, забавный, смешной.

⁷ Чекмарева Л. П. Слово — речевой образ... С. 32.

⁸ Там же. С. 51.

⁹ Там же. С. 17.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 6.

¹² Фрид О. Ю. Работа актера над речевой характерностью // Культура сценической речи: Сб. статей. М., 1979. С. 265–300.

¹³ Там же. С. 269.

¹⁴ Там же. С. 282.

¹⁵ Там же. С. 299.

¹⁶ Проколова Н. Л. На пути к голосоречевой выразительности. От самораскрытия к гротеску: Учебное пособие. Кемерово, 2002. (2-е изд. — 2006.) В современной литературе по речи приняты различные написания определения «голосоречевой». Одни авторы придерживаются написания, рекомендуемого современной орфографией, другие используют привычное — «голосоречевой». Употребляя это

слово в данных заметках, я отдаю предпочтение мнению лингвистов и пишу его через дефис. При цитировании сохраняется написание источников.

¹⁷ Чекмарева Л. П. Слово — речевой образ... С. 26.

¹⁸ Проколова Н. Л. На пути к голосоречевой выразительности. С. 4.

¹⁹ Там же. С. 45.

²⁰ Там же. С. 46.

Замечу попутно, что о значении эмоционального аспекта в воспитании речи актера с позиций «искусства художественного слова» с не меньшим увлечением говорит и профессор кафедры сценической речи ГИТИСа С. П. Серова в статье «От текста молчащего к речи звучащей», в которой всесторонне рассматривает значение чувственной составляющей исполнителя при погружении в литературное произведение. С. П. Серова, объясняя пользу гротеска, «жара души», «зажигательности рассказываемого», констатирует, в частности: «Возбудимость исполнителя — одно из условий живого повествования. Можно знать правила, усвоить теорию, но практический процесс от этого не становится творчеством» (Сценическая речь в театральном вузе: Сб. статей. М., 2006. Вып. 1. С. 13).

²¹ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. СПб.; М., 1996. С. 66.

²² Там же. С. 5–6.

²³ Грозовский Е. Оголенный театр // Актер в современном театре. Л., 1989. С. 132.

²⁴ Проколова Н. Л. На пути к голосоречевой выразительности. С. 68.

²⁵ См.: Галендеев В. Н. Голосоречевая тренировка на старших курсах // Теория и практика сценической речи. Л., 1985. С. 104.

²⁶ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1956. Т. 3. С. 68.

²⁷ См.: Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. Л., 1990. С. 100–101.

²⁸ Станиславский репетирует. Записи и стенограммы репетиций. М., 1987. С. 25.

²⁹ Укажу на одно резкое замечание Грозовского в интервью, данном Бени Бабье: «Нельзя быть целиком расслабленным, как этому учат во многих театральном школах, потому что тот, кто полностью расслаблен, похож на тряпку. Жить — не значит быть напряженным и не значит быть расслабленным, это процесс» (Грозовский Е. Техника актера // Грозовский Е. К Бедному театру. М., 2009. С. 236–237).

³⁰ С мнением Прокоповой согласуется и точка зрения известного специалиста в области психологии актерского творчества Н. В. Рождественской: «Огромное значение имеет личность педагога, вдохновение и артистизм

определяют силу воздействия на ученика. Заразительность и выразительность, импровизационность, способность предвосхищения определяют талант педагога» (*Рождественская Н. В.* Основы педагогики высшей художественной школы. СПб., 1999. С. 6).

³¹ Проколова Н. Л. На пути к голосоречевой выразительности. С. 13.

³² Проколова Н. Л. Голосоречевой образ спектакля: методические приемы подготовки актера // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театр в зеркале конфликта: Сб. Кемерово, 2003. Вып. 2. С. 54–83.

³³ Проколова справедливо отмечает, что тенденцию к усилению индивидуальных голосо-речевых особенностей персонажа в театре второй половины прошлого века впервые точно уловила и сформулировала А. Н. Петрова. Полезно в этой связи напомнить читателю мнение А. Н. Петровой, на которое ссылается Н. Л. Проколова: «Не случайно в современном театре наметился резкий поворот от ординарно-бытовой достоверности к обобщению, концентрированно типизирующему характерные свойства человека и раскрывающему дополнительные, а зачастую важнейшие качества сценического образа в его социальной и индивидуальной конкретности. Смелое обращение к речевой характеристике роли — один из факторов этого процесса» (*Петрова А. Н.* Сценическая речь. М., 1981. С. 46).

³⁴ Проколова Н. Л. Голосоречевой образ спектакля: методические приемы подготовки актера // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театр в зеркале конфликта. С. 59.

³⁵ Там же. С. 64.

³⁶ Култаева Л. Д. Диалекты как средство создания художественного образа // Искусство и искусствоведение: теория и опыт (Сценическая педагогика): Сб. Кемерово, 2002. Вып. 1. С. 107–111.

³⁷ Говорной партитурой ролей актеры овладевали под руководством В. Н. Галендеева.

³⁸ Промптова И. Ю. Речевая культура русского театра. М., 1989. С. 50–51.

Имею в виду статью: *Алферова Л. Д.* Роль ритма в исправлении говоров // Теория и практика сценической речи: Коллективная монография. СПб., 2005. С. 72–92; *Алферова Л. Д.* Совершенствование методики исправления говоров // Теория и практика сценической речи: Коллективная монография. СПб., 2007. С. 124–134; *Алферова Л. Д.* Речевой образ спектакля // Театрон. 2008. № 1. С. 97–103.

⁴⁰ Ченурина В. В. Условно-театральная характерность сценического образа: голосоречевой аспект // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Жанр — форма — направление. Кемерово, 2009. Вып. 7. С. 119–134.

⁴¹ См.: Там же. С. 121.

⁴² См.: *Фрид О. Ю.* Работа актера над речевой характерностью // Культура сценической речи. С. 269.

⁴³ Ченурина В. В. Условно-театральная характерность сценического образа: голосоречевой аспект. С. 122.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Современный исследователь Н. В. Песочинский указывает, что А. А. Гвоздеву и его единомышленникам, составлявшим созданную им школу театроведения, «удалось понимать логику развития театра Мейерхольда там, где другие критики отступали или отмахивались от непонятных и небывалых дотоле сложностей» (*Песочинский Н. В.* О театроведческой школе А. А. Гвоздева // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. СПб., 2002. С. 143). Песочинский в подтверждение более чем уважительного отношения Мейерхольда к творчеству Гвоздева помещает цитаты из писем режиссера к критику. Одно из обращений Мейерхольда к Гвоздеву (сопровождаемое комментарием Песочинского: «Идеи Гвоздева участвовали в развитии театра.

Кто еще из критиков мог получить от Мейерхольда письмо с такими упреками...») я считаю необходимым здесь привести: «Номер шестой Жизни искусства вышел без Вашей статьи... Красная газета у нас не читается (даже я, жадно следивший за Вашими строками, пропустил главу вторую). В первой и третьей вы ни слова не сказали актерам... Прошу Вас со всей серьезностью отнестись к моему заявлению: наши молодые актеры работают без всякой помощи со стороны критики. Мочалов имел своего Белинского. А скажите: мог бы он срабатывать каждую последующую роль лучше предыдущей, если бы не читал серьезных разборов своей игры больших критиков своего времени. Одному Вам поверят мои молодые товарищи. Говорю это, зная их отношение к Вашим трудам» (Там же. С. 150–151).

⁴⁶ *Гвоздев А. А.* Ритм и движение актера // *Гвоздев А. А.* Театральная критика. Л., 1987. С. 46.

⁴⁷ Ченурина В. В. Условно-театральная характерность сценического образа: голосоречевой аспект. С. 127.

⁴⁸ Там же. С. 130.

⁴⁹ В какой-то мере на практике эта тема реализуется в начинаниях Н. Л. Прокоповой. Мне также довелось опробовать музыкально-ритмические импровизации на уроках сценической речи, что было впоследствии описано в статье: *Васильев Ю. А.* Речь в ритмах музыки. Фрагменты тренинга // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Слово в системе искусств. Кемерово, 2008. Вып. 6. С. 91–109.

⁵⁰ *Станиславский К. С.* Из записных книжек: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 241. Или с таким высказыванием не очень-то согласишься: «И в нашем искусстве много демагогов, которые ничего не создавая, только расшатывают искусство (Мейерхольд, Таиров, Комиссаржевский, Сахновский). Они не понимают сути нашего искусства или понимают его внешне и расчудочно» (Там же. С. 182).

Г. Б. Попов

Формирование классических параметров театрального здания в итальянском зодчестве

Рождению оперного театра и, соответственно, оперной сцены предшествовал довольно длительный период освоения театром закрытого пространства и выработки новых способов сценического оформления. На первом этапе зарождения нового театра во дворцах итальянских герцогов устраивались пышные театрализованные представления, которые постепенно обогащались более развитыми сценариями и усложняющимися постановочными задачами. Все это приближало время рождения театра, пространство которого стало специально организовываться в закрытом помещении. Первые театральные постройки отражали увлечения античной культурой наиболее просвещенных людей того времени. В 1511 году были опубликованы заново открытые труды древнеримского архитектора Витрувия (около 70–15 гг. до н. э.), где описывалось устройство греческих и римских театров; один из разделов, например, позволял предположить, что у древних имелось три типа по-особому расписанных сцен — для трагедии, комедии и драмы. Эти труды долгое время являлись своеобразным эталоном, на который равнялись все итальянские архитекторы, занимавшиеся театральной архитектурой.

Подробное описание театра середины XVI века дано в книге Себастиано Серлио (1475–1554) «Об архитектуре сцены», опубликованной в 1551 году. Практически все правители итальянских городов-государств имели свои театры, построенные придворными архитекторами. Серлио не только был хорошо знаком с сооружениями, которые были построены к тому времени его коллегами, он и сам был архитектором театральных залов. Можно говорить о том, что в своем трактате он дает обобщенный образ театра эпохи Возрождения, что придает особенную ценность этому труду.

Театральное пространство того времени формировалось на основе компромиссного сочетания классического расположения зритель-

ских мест и принципа закрытой сцены. Строго говоря, античная форма амфитеатра, рассчитанная на центровое восприятие сценической площадки, противоречит осевому принципу восприятия закрытой сцены. Но иного решения в то время, скорее всего, быть и не могло. С одной стороны, театр, перейдя в закрытое помещение, получил прямоугольное пространство, которое предоставлялось в определенной части герцогского замка, и его надо было приспособить под театральную деятельность, с другой, влияние античных традиций было еще слишком велико для того, чтобы принципиально изменить внутреннее устройство сценического пространства.

Придворный характер театра принуждал архитектора озаботиться выбором наиболее правильного расположения кресла для владельца этого театра. Таким местом являлась осевая линия зала. Приглашенные гости, придворные рассаживались вокруг герцогского кресла на ступенях амфитеатра. Каждый из них занимал ту ступень, которая соответствовала его придворному рангу. Таким образом, в данной модели компоновки зрительских мест просматривается прообраз ярусного зала.

Пластически закругленные ряды амфитеатра плохо сочетались с прямоугольной формой зрительного зала. Поэтому в некоторых театрах зрительские места стали располагать по боковым стенам в форме латинской буквы U. Одним из таких театров был театр при дворе Медичи во Флоренции, построенный архитектором Буонталенти в 1589 году в честь бракосочетания Фердинандо I де Медичи, великого герцога Тосканского, и Кристины Лотарингской, внучки Екатерины Медичи. Зрительный зал этого театра построен с наклоном в сторону сцены, чтобы зрители, сидящие на ступенчатом амфитеатре, лучше видели игровую площадку.

Замечательным образцом придворного театра, олицетворяющим витрувианские прин-

ципы решения зрительского пространства, новый подход к архитектуре сцены и ее декорационному оформлению, является театр «Фарнезе» в Парме. Он был построен в 1618–1619 годах архитектором Джованни Батисто Алеотти в оружейном зале Палаццо дела Пилотта по приказу Рануччио I для приема Козимо де Медичи. Алеотти был уже достаточно известен как мастер архитектурно-технических решений театрального пространства, и поэтому правитель Пармы обратился именно к нему.

Творение Алеотти является одной из самых значимых театральных построек того времени, этот театр отличается не только масштабностью театрального пространства, но и такими декорационными возможностями, о которых раньше не подозревали. Для истории театральной архитектуры главное заключается в том, что в этом театре уже создана новая форма сцены, которая получила название «сцена-коробка».

Отличительным признаком сцены-коробки является наличие портала. В театре «Фарнезе» Алеотти построил богато декорированную порталную стену, зримо отделяющую сценическое пространство от пространства зрительного зала. Насколько мы можем судить по историческим документам, это был первый в истории театр, имевший сцену нового типа.

Будущее театрального пространство задумывалось, выражаясь современным языком, как пространство универсального назначения. Обширная площадь «оркестры» рассматривалась не только как дань античным традициям, но и, главным образом, как место для турниров и имитации морских сражений. Подобное представление было поставлено в честь инаугурации герцога и закончилось зрелищным затоплением водой всей площади оркестры. Придворные постановки на арене этого театра иногда разыгрывались и в более поздние времена.

Как было сказано, театр был отстроен в 1618 году. Однако его открытие состоялось лишь десять лет спустя. Оно было приурочено к торжеству в честь бракосочетания Одоардо Фарнезе с Маргаритой Тосканской.

Автор проекта много внимания уделил акустическим качествам театрального зала. Для этого основным строительным материалом Алеотти выбрал дерево с частичной отделкой под искусственный мрамор. Некоторые деко-

ративные украшения вылеплены из папье-маше, а статуи исполнены по оригинальной технологии — из соломы с покрытием необожженным гипсом.

Боковые стены украсили фрески, изображающие конные статуи Рануччио и Александра. Декор зала обогащали и другие росписи. По словам Д. Ленци, «двойной ряд аркообразных проемов с колоннами, похожими на те, что венчают широкую лестницу, оживляемые иллюзорно написанными на стенах и потолке зрителями и веселыми музыкантами, расширяли пространство Арены, открывающееся в небо, в котором обитают олимпийские боги»¹. К сожалению, театр сильно пострадал в 1944 году во время бомбардировки города и до сих пор не восстановлен до конца.

При всем новаторском отношении, с которым автор проекта подошел к постройке театра, с современной точки зрения она имеет один очень крупный недостаток. Раскрытие зеркала сцены в этом театре плохо согласуется с шириной амфитеатра. При ширине зрительного зала, равной 32,5 м, ширина портала составляет лишь 12,5 м. Такое несоответствие никак не обеспечивает сколько-нибудь приемлемую просматриваемость сцены. Но это явно не смущало архитектора, поскольку, во-первых, театр строился с расчетом на то, что главным зрителем в нем будет сам герцог, кресло которого находится в центральной части амфитеатра, а во-вторых, вполне очевидно, что предполагалось в основном восприятие зрелищ, разыгрываемых в середине зала. Сама сцена имеет внушительные размеры, ее ширина равна ширине всего помещения, а глубина 22 м. За игровой сценой расположено подобие современной арьерсцены, настил которой прорезан щелями для прохода кулисных машин. Передняя сцена также снабжена кулисными машинами, но их проходы очень короткие, так как передняя сцена предназначалась для постановки интермедий и танцевальных номеров. Центральная зона сцены свободна от кулисных проходов.

Театр «Фарнезе» — уникальный образец симбиоза двух эпох, двух стилей — ренессанса и барокко. Несмотря на то, что придворный театр начинал приходить в упадок, борьба между сторонниками сохранения античных традиций и приверженцами новых идей еще некоторое время продолжалась.

Так, герцогский архитектор из Мантуи Фабрицио Карини Мота в 1676 году в книге «Трактат о структуре театра и сцены», критически отзываясь о театрах с ярусными зрительными залами, всячески подчеркивает, что театры старого образца предназначены «исключительно для Монархов и знатных вельмож» и что они «существуют только для того, чтобы любоваться величием этих господ»². В то же время он вынужден констатировать, что «существуют и продолжают строиться общественные театры, вульгарно нарекаемые „за деньги“, потому что они по карману тем, кто желает смотреть и слушать происходящее в театре действо, заплатив не только за входной билет, но и за комфорт»³. В Европе, и в особенности в Италии, социальный слой, стремящийся получить театр «за деньги», все громче заявлял о себе.

Возрастающий интерес к театру стимулировал интенсивное строительство театральных зданий, в которых осуществлялись поиски новых решений сценического пространства и способов размещения зрителей в зале. Однако на начальном этапе это были в большинстве случаев весьма скромные постройки, не отличавшиеся ни особыми нововведениями в области архитектуры, ни новаторским техническим оборудованием сцены. В основном они были рассчитаны на людей, имевших ограниченные финансовые возможности. На этих подмостках показывали свои спектакли многочисленные драматические труппы, еще никак не организованные профессионально. Об этом говорится в знаменитой книге Николо Саббатини «Practica di fabricar scene y machine ne'teatri» («Руководство по устройству сцен и машин в театрах»), изданной в 1638 году в Равенне. Дворцовые театры еще не прекратили свое существование, но в них спектакли ставились все реже и реже.

В истории театрального здания XVII век занимает особое место. В этот исторический период начинает складываться устойчивая форма зрительного зала и сцены, которая в более поздние времена получила название классического театра и классической сцены-коробки. Укрепляя свой статус публичного предприятия, театр начал искать пути увеличения в зале зрительских мест и новые формы взаимодействия исполнителей и публики. Экономическая эффективность приобретала все большее и боль-

шее значение. Проблема увеличения зрительских мест решалась путем вертикального размещения сидений, т. е. внедрением в театральную практику определенного количества ярусов.

Амфитеатр, построенный Алеотти в Парме, явился прообразом ярусного зала, который с течением времени стал почти единственной стандартизированной формой зала для всех европейских стран. Перед архитекторами, проектировавшими такие театральные залы, стояли три основные задачи — во-первых, сделать так, чтобы со всех мест, или, во всяком случае, большинства из них, было хорошо видно игровую часть сцены. Во-вторых, обеспечить наилучшую акустику, особенно в тех зданиях, которые предназначались для оперного театра, а также создать весьма специфические условия, которые особенно ценились публикой того времени. Посещение театра давало возможность пришедшим на спектакль не только реализовать эстетические потребности, но и удовлетворить свое тщеславие. Люди ходили в театр, помимо всего прочего, для того, чтобы, как говорится, «на людей посмотреть и себя показать». Как писал архитектор В. Шульрихтер, «зрители смотрят друг на друга и получают значительное количество разного рода впечатлений: одни от того, что видят, другие от того, как их воспринимают...»⁴.

Дело в том, что зрители в амфитеатре и партере, по существу, не видят друг друга, созерцая лишь затылки впереди сидящих. Зрители, расположившиеся на ярусах, открыты всему залу, они видят практически всех, равно как и все остальные зрители видят их. Это создало предпосылки рождения весьма характерного действия, своеобразного «театра в театре». Перед началом спектакля и в антрактах зрители разыгрывали между собой настоящие спектакли внутри великосветского общества. Эта форма общения постепенно становилась неотъемлемой частью пребывания публики в театре.

Итальянцев привлекало не только красивое пение оперных исполнителей и красивая музыка, но и сама атмосфера театральных помещений с пышной архитектурной отделкой, позолотой и дорогими шелковыми драпировками, многочисленными светильниками и толпами разодетых зрителей. Как писал И. Фуртенбах в своей знаменитой книге «Увеселительная архитектура», итальянцы затрачивают

значительные средства на постройку театров и их внутреннее убранство «не напрасно, ибо что же может доставить знатым господам и их дамам большее наслаждение, чем созерцание подобного прекрасного, удивительно часто изменяющегося строения, с помощью которого тяжелые мысли быстро превращаются в приятные, тем более что глаза созерцают при этом нечто прекрасное, ухо слышит в это время обаятельную музыку»⁵.

Рождение оперы обычно относят примерно к 1600 году. Точную дату возникновения этого театрального жанра определить практически невозможно. Скорее всего, первая опера под названием «Дафна» композитора Я. Пери на стихи О. Ринуччини была написана во Флоренции в 1597–1598 годах, но до наших дней не сохранилась. Первой дошедшей до нас оперой явилось произведение тех же авторов «Эвридика» (поставлена в 1600 году во Флоренции). Партию Орфея пел сам композитор. Это была самая ранняя из множества опер, посвященных мифу об Орфее и Эвридике. Также известно, что в 1601–1602 годах в Ферраре было опубликовано либретто оперы «Эрколе» с иллюстрациями декораций и сцены.

Архитектор и историк театра Г. Лукомский в книге «Старинные театры» утверждает, что первые оперные постановки были осуществлены в Тоскане, не указывая ни дат, ни названия театра. Но, как бы то ни было, начиная с 30-х годов XVII века оперные постановки стремительно завоевывают итальянскую публику. Оперные театры строились практически во всех крупных городах страны — Неаполе, Турине, Милане и других. Не избежал этой «участи» и главный город страны — Рим. Среди римских театров наибольшую известность приобрели два здания — театр «Тординона» и театр «Арджентино». Первый был построен архитектором Карло Фонтана в 1675 году, второй — архитектором Теодоти в 1680 году.

Все эти роскошно отделанные театры имели по несколько ярусов зрительских лож. Вначале у ярусов был вид открытых балконов. Впоследствии сословная составляющая рангового зала еще более усилилась. Ярусы стали разбивать на отдельные ложи, в расчете на четыре-шесть кресел. Г. Лукомский относит появление первого ярусного театра к 1639 году и считает, что это был театр Сан Джiovани Крисостомо, построенный в Венеции. Он пишет

о том, что «театр заключал три ранга, имевших вид уже не открытой галереи, так как ложи были вделаны в стену»⁶. Тем не менее единого мнения по поводу того, какой же театр можно считать первым ярусным, до сих пор не существует. Одни авторитетные источники утверждают, что первым театром с ярусным залом был театр «Сан Кассиано», построенный архитектором А. Сегицци в 1637 году в Венеции. Другие относят первое появление ярусов к 1639 году, когда в Палаццо Подеста в Болонье архитектор из Феррары Альфонсо Кенда перестроил бывшее помещение для гимнастических упражнений и турниров в театральный зал. «Пространству сцены, заканчивающемуся элегантной архитектурой в стиле Алеотти, была противопоставлена аудитория в уже ставшей традиционной форме латинской буквы „U“, но с небывалым вертикальным развитием, состоявшим из пяти рядов ярусов, расположенных один над другим и связанных коридорами и лестницами»⁷.

Не вдаваясь в полемику по этому поводу, скажем, что XVII век явился колыбелью нового типа театрального здания, завоевавшего в скором времени всю Европу.

Одной из серьезнейших проблем, решаемых архитекторами того времени, была проблема акустических характеристик зрительных залов.

Неплохой видимости сцены удалось добиться путем варьирования размеров перегородок между ложами. С акустикой, удовлетворяющей требованиям музыкального театра, дело обстояло сложнее. Было установлено, что акустические качества театральных залов зависят от двух параметров: материалов, из которых построен зал, и от формы зала. Архитекторы обратили внимание на музыкальные инструменты, акустику которых обеспечивала их деревянная конструкция. Как уже было сказано, для того, чтобы обеспечить наиболее благоприятную акустику, Алеотти при постройке театра «Фарнезе» одним из первых применил дерево для обшивки зала. Франческо Бибиена пошел дальше. В построенном им Филармоническом театре в Вероне он просверлил отверстия во внутреннем слое деревянной обшивки, которые «по принципу каркаса музыкального инструмента заставляют театр звучать»⁸. В некоторых театрах для той же цели в оркестровой яме делали обратные своды и под

пол ямы насыпали довольно толстый слой битого стекла.

При всех этих нововведениях обнаружилось, что все же решающее значение в этом деле играет форма зрительного зала. Прямоугольные очертания оказались явно непригодными. Поэтому зрительные залы стали строить округлой формы. Но вопрос еще заключался и в геометрической характеристике кривой, по которой строится зал. Поиски наилучшей формы зрительного зала велись по разным направлениям. Архитектор-декоратор Андреа Сегицци внес свой вклад в эволюцию зрительного зала: во-первых, он предложил для лучшей видимости сцены делать ложи ступенями с повышением одной ложи над другой на 15 см, во-вторых, он разработал форму зрительного зала в виде колокола. Эту форму он назвал фонической кривой. Впоследствии фоническую кривую использовал Антонио Бибиена в театре города Болонья. Деревянную модель нового Муниципального Болонского театра в 1755 году он выставил для широкого обсуждения. В целом проект получил одобрение, хотя просветители и интеллектуалы того времени выпустили немало ядовитых стрел в адрес архитектора. Так, Франческо Альгаротти в работе под названием «Очерки о музыкальной постановке» писал: «...не утруждая себя изысканиями в геометрии, они из всех имеющихся фигур наконец-то выбрали фигуру колокола, которую им нравится называть акустической... Что явилось фундаментом для такого изысканного изобретения, догадаться нетрудно: схожесть или аналогия, которую они намеревались найти в форме этого самого колокола и производимом им звуке»⁹.

Однако эта форма вскоре была заменена на более совершенную — в виде усеченного эллипса, или подковы. Впервые такую форму применил архитектор Карло Фонтана в римском театре «Тординона» (1675), а затем Теодоти в театре «Арджентино» (1680). В поддержку этой формы выступали многие теоретики и архитекторы, в том числе и француз Пьер Паттэ, который в своем «Эссе о театральной архитектуре» («Essai sur l'Architecture Théâtrale») (Париж, 1782) приводит множество доводов в пользу эллипсоидного зала, иллюстрируя их на примере Королевского театра в Турине.

Среди театров, построенных в первой половине XVIII века, выдающееся место занимал

театр «Сан Карло» в Неаполе, построенный Антонино Медрано и Анжело Карасале в 1737 году¹⁰. Авторы этого здания нарисовали почти совершенную эллипсоидную кривую, определявшую пространство зрительного зала. Широкое раскрытие портала по отношению к ширине зрительного зала, расположение перегородок между ложами, направленными к центру, дали возможность создать максимально комфортный обзор сценической площадки. Длина зала равняется 28 м, что немногим меньше современной нормы, ограничивающей этот размер 30 м. В этом театре практически отсутствуют боковые припортальные стены — все ярусы начинаются по обрезу портальной арки. В отличие от предшествующих построек, глубина сцены имеет внушительный размер, равный 22 м, что сопоставимо с современными нормами строительства театральных сцен. Такая глубина объясняется тем, что все сцены предполагали применение плоскостных живописных декораций, а также кулисных машин и рассчитывались именно таким образом для того, чтобы разместить как можно большее количество сценических планов.

Для практически всех дошедших до нас планов театров того времени характерно почти полное отсутствие достаточных по площади боковых сценических пространств и различного рода закулисных помещений. Это может быть объяснено следующими причинами. При кулисно-арочной системе и плоскостных живописных декорациях технологическая потребность в боковых пространственных резервах была минимальной. Она появилась значительно позже — в то время, когда театр начал переходить на оформление спектакля объемными, строеными декорациями. Для плоскостных декораций не требовалось ни больших закулисных пространств, ни поместительных складских помещений. Что касается закулисных помещений, то, скорее всего, составителей этих планов больше интересовали сцена и зрительный зал, поэтому они и изображались более или менее подробно.

На имеющемся в нашем распоряжении плане театра «Сан Карло» с правой стороны изображен ряд помещений, очевидно предназначенных для переодевания актеров. При этом отсутствуют аванложи — небольшие помещения, предшествующие входу в саму ложу. Двери из лож ведут непосредственно в коридор,

который опоясывает зал. В то же время известно, что еще в 1717 году Доменико Барбери в построенном им Герцогском театре Милана ввел подобные небольшие помещения, так называемые контролжи. В отличие от аванлож, контролжи располагались на противоположной стороне коридора, опоясывающего зрительный зал. Поскольку, как правило, ложи абонировались каким-либо одним семейством, контролжи и аванлож служили местом, где зрители могли оставлять верхнее платье, назначать различного рода встречи, заказывать туда напитки, десерты и фрукты. Наличие этих помещений избавляло от необходимости планирования обширных фойе, гардеробов и других помещений для обслуживания публики.

Идея контролж нашла свое воплощение и в знаменитейшем театре «Ла Скала». Здание театра было построено по проекту архитектора Джузеппе Пьермарини в 1776–1778 годах на месте церкви Санта-Мария делла Скала, откуда произошло и название самого театра. Театр был открыт 3 августа 1778 года. Можно сказать, что классическая форма оперного театра с подковообразным в плане зрительным залом получила свое завершение. Пример этого здания вдохновлял многих архитекторов XIX века, в том числе и В. Луи и Ш. Гарнье. Огромный зрительный зал с пятью ярусами лож и галереей рассчитан на 3600 мест. Общее количество лож было равно 194. Каждой ложе придавалось помещение контролжи. Размеры самого здания и сцены существенно увеличились по сравнению с предыдущими итальянскими постройками. Так, ширина сцены вместе с расстоянием между колоннами, за которыми оставлена зона для хранения декораций, составляла 26 м. Наличие подобных колонн в итальянском театре XVII века было весьма распространено: в России, например, такие колонны до сих пор сохранились в петербургском Александринском театре. Но эти боковые резервы были очень небольшими. В театре Пьермарини они получают дальнейшее развитие. Глубина сцены равнялась 23 м. За основной сценой размещалась обширная арьерсцена глубиной 14 м. Итак, сцена в плане имела размеры равные 26 м на 23 м при ширине порталного отверстия в 16 м. Такое соотношение размеров портала и самой сценической площадки, как и сама ширина портала, вполне соответствуют современной практике театрального строительства. Пор-

ции этого театра, с небольшими отклонениями в ту или иную сторону, продолжают быть актуальными и для современного оперного театра.

Из старинного плана сцены становится очевидным, что техническое оборудование сцены базировалось на многочисленных проходах для кулисных машин. Согласно установленным к моменту строительства правилам, до половины глубины сцены эти проходы были короткими, а в глубине сцены часть из них пересекала всю игровую зону. Все проходы кулисных машин по своей длине подчинялись правилам линейной перспективы. Середина центральной зоны сцены имела сплошной настил, сохраняя гладкость пола для танцевальных номеров. Планшет арьерсцены выполнен сплошным настилом.

Одноуровневый трюм сцены, высотой несколько превышающий 2 м, рассчитан только для монтажа кулисных машин и расположения в нем механизмов, при помощи которых приводились в действие все кулисные станки. Помещения для обслуживания зрителей Пьермарини отвел совсем немного места. Площадь зрительского комплекса занимает всего лишь 1/5 часть общей площади театра.

Некоторые специалисты упрекали Пьермарини за невыразительность внешней архитектуры этого театра, полагая, что он проявляет талант больше как инженер и математик, нежели как художник. Может быть, такая оценка и содержит некоторую долю истины, но функциональные качества и новации внутренней структуры этого театра являются поистине выдающимися. «Рациональный подход Пьермарини, — пишет Э. Кауфманн, — неразрывно связан с функциональной организацией архитектурного пространства. Просветительские взгляды Пьермарини нашли выражение в лаконичном и естественном стиле его архитектурных проектов: приятных глазу и в то же время функциональных»¹¹.

«Ла Скала» в отношении построения зрительного зала и определения площади сцены на многие годы стала эталоном театрального строительства во всей Европе. Ярусы, линия которых очерчивалась ставшей знаменитой «итальянской кривой», или, как еще говорили, «следом лошадиных копыт» (проще говоря, подковой), были признаны наилучшими в акустическом и даже в какой-то мере в визуальном

плане. Можно сказать, что спорам о форме зрительного зала, снабженного ярусами, пришел конец. Конечно, зрителям все эти дискуссии были неведомы. Президент Российской Академии художеств А. Оленин писал: «Я спрашиваю беспристрастного судью, какая будет польза для зрителя, когда он, сидя в ложе и по положению оной не видя и не слыша действующих лиц, узнает, что он сидит на линии, образующей лиру или подкову. Я уверен, что сей несчастный зритель пожелает скорее сидеть на какой угодно линии, лишь бы только он мог с оной все хорошо видеть и слышать. Теперь я спрашиваю, чему должно преимущественно жертвовать во внутренности театра: щегольству ли в украшениях, или единственно выгодам зрителей?»¹².

Это письмо написано в 1825 году. Еще не были построены такие знаменитые театры, как Александринский, Михайловский в Петербурге и Большой в Москве. В это время в России существовал только один крупный театр с ярусным зрительным залом — Большой каменный театр в Петербурге, восстановленный после пожара 1818 года архитектором Модюи. Казалось бы, проблема, обозначенная А. Олениным, для России не являлась сколько-нибудь актуальной, но в Петербурге начала XIX века уже работали итальянские и французские архитекторы, создававшие планы будущих российских театров, и художественная интеллигенция не могла оставаться в стороне от обсуждения этих разработок.

Конечно, театрального зрителя не заботит, по каким законам построены ярусы. Ему действительно важно, чтобы он все хорошо видел и всех хорошо слышал. Но чтобы этого добиться, необходимо было найти наилучшую форму зрительского пространства. Для этого понадобилось не одно десятилетие поисков, проб и ошибок. Знаменитая итальянская кривая отвечала требованиям если не идеальных, то, во всяком случае, абсолютно приемлемых аудиовизуальных условий восприятия.

В связи с развитием театральной практики в последующих театральных постройках постепенно увеличиваются закулисные пространства инфраструктурного назначения: появляются помещения для актеров, технических работников и т. п. Расширение оперных трупп и развитие декорационной стороны спектакля потребовали создания необходимых условий

для оптимизации труда театральных работников. Вот почему в более поздних постройках проблеме закулисных пространств уделено большое внимание.

Своеобразным руководством для театрального проектировщика служил упомянутый в начале статьи труд Ф. Карини Мотта «Трактат о структуре театра и сцены». В нем Мотта говорит о необходимом количестве входов и лестниц, о размерах зрительских ступеней, высоте лож и т. п. По Мотта, соотношение сторон порталного отверстия должно быть выдержано в пропорции, равной 9:7. Угол наклона планшета рекомендован от 1/12 до 1/16 ширины сцены. За столетие, прошедшее со времени появления этого труда, заданные Моттом параметры подверглись определенным изменениям.

Эти изменения были зафиксированы известным сценографом театра «Ла Скала» Паоло Ландриани в труде под названием «Дефекты театра, вызванные ошибками в процессе реализации конструкции сцены» («*Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palco scenico*»), опубликованном в 1815 году. Оба эти руководства послужили прообразом будущих строительных регламентов, разработанных во многих странах Европы в течение XX века.

К числу важных показателей, определяющих качество сцены, относится ширина ее портала. Практически во всех итальянских оперных театрах она в среднем составляет от 13 до 14 м, с небольшими отклонениями в ту или иную сторону. Какими соображениями руководствовались театральные архитекторы, сказать трудно. Скорее всего, ими руководили не научные изыскания в области определения оптимальных пропорций между фигурой актера и величиной «рамы», в которой он действует, а творческая интуиция и соображения чисто архитектурного плана. Известно требование К. С. Станиславского сделать портал строящегося для МХАТа здания шириной 18 аршин, что составляет около 13 м. Именно такая «рама формирует пространство, не вступающее в конфликт с масштабом человеческой фигуры и в наибольшей степени способствующее ее правильному восприятию»¹³. Данный размер портала утвердился и в современном строительстве.

Так или иначе, возникновение оперы как сценического жанра, особенно любимого и по-

читаемого итальянцами, в значительной мере способствовало скорейшему созданию оптимальной формы театрального здания, принципы конструкции которого до сих пор актуальны.

Практически в течение одного столетия итальянским архитекторам, декораторам и художникам удалось создать школу, по канонам которой учатся и сегодняшние мастера.

Примечания

¹ *Lenzi D.* La tradizione emiliana e bibienese nell'architettura dei teatri // Catalogo della mostra. Bologna, 1980. P. 93.

² *Carini Motta F.* Trattato sopra la struttura de'teatri e scene. Milano, 1972. P. 41.

³ *Ibidem.*

⁴ *Шульрихтер В.* Пространство-архитектура театра // Сцена. 1993. № 4. С. 6.

⁵ Цит. по: *Гвоздев А. А.* Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI–XVII веков //

О театре. Л., 1929. Вып. 3. С. 111–112.

⁶ *Лукомский Г. К.* Старинные театры. СПб., 1913. С. 334.

⁷ *Lenzi D.* Il «luogo teatrale». Цит. по: *Storia dell'Emilia Romagna.* Bologna, 1977. P. 739.

⁸ *Milizia F.* Trattato completo formale e materiale del Teatro. Venezia, 1794. P. 81.

⁹ *Algarotti F.* Saggio sopra l'opera in musica. Livorno, 1763. P. 77.

¹⁰ Г. Б. Бархин в книге «Архитектура театра» (М., 1947) приво-

дит другую фамилию строителя этого театра — Альфиери.

¹¹ *Kaufmann Em.* Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France. Cambridge, 1955. P. 87.

¹² Письмо Его превосходительства Президента Императорской Академии художеств к издателю Журнала изящных искусств // Журнал изящных искусств. 1825. Кн. 1. С. 83.

¹³ *Базанов В. В.* Сцена XX века. Л., 1990. С. 9.

Е. Р. Ганелин

Ваш выход! (С чем мы идем на сцену?)

...Учит природа, жизнь, натура. Инструмент познания — чувство. Сначала — чувство. Почувствовал. А потом осмысление и понимание и тот или иной вывод, план действия (поступков) и т. д. А мы начинаем все с рассудка. Отсюда холод, прагматическая расчетливость.

Чувство мешает. Оно препятствует разуму делать его дело. Оно всегда лезет вперед, «высовывается». Надо бы делать одно, а делаю другое. Почему? Поддался чувству...

М. В. Сулимов¹

Последние годы работы в театре и кино, в театральном вузе на ум все чаще приходит старая институтская байка, которую передают из уст в уста уже несколько поколений театральных педагогов и студентов. Режиссер останавливает репетицию и спрашивает актера, готовящегося к выходу на сцену: «С чем ты выходишь?» — «Как с чем? С котомкой!» И это, как ни странно, еще не самый обескураживающий ответ. Актер хотя бы думал о чем-то, представлял себе, откуда он пришел, как в его руках оказалась пресловутая котомка... Гораздо чаще, особенно в кино, актер и не утруждает себя придумыванием каких-либо обстоятельств появления в кадре, слепо, а главное — быстро выполняя формальную сторону указаний режиссера и оператора...

Не будем углубляться в набившую оскомину тему девальвации профессии, ибо она стала общим местом в современной критической литературе, иных публикациях, посвященных современному состоянию российского кино, театра и телевидения. Заметим, однако, что даже в произведениях, которые трудно отнести к «прослойке для рекламных пауз», вопрос о создании сценического (кинематографического) характера стоит достаточно остро. И это связано не только с актерской леностью, нежеланием тратить силы на создание «био-

графии» героя, поиск новых выразительных средств. Зачастую современные театральная драматургия и кинодраматургия не проявляют интереса к подробной отделке характера, «шифруют» его, предлагая актеру своего рода ребус. Этот ребус нередко предстает перед глазами зрителей неразгаданным, а потому — малоинтересным и непонятным. Не стоит забывать и о том, что этика профессии требует полной отдачи сил в работе даже над теми пьесами и сценариями, которые не представляют большой литературной ценности. Мы — лицедеи в самом высоком смысле этого слова. О сути профессии актера весьма точно и емко высказался выдающийся актер, режиссер, педагог Л. Ф. Макарьев: «Старинное русское слово „лицедейство“ подчеркивает основное его содержание — **действие**. Столь же первичной, органически свойственной чертой этой профессии является и стремление к подражанию. В то же время всегда и у всех народов всякое подражательное действие, предпринимаемое с целью эмоционального воздействия на зрителя, выражалось в создании индивидуализированно-очеловеченного образа явлений действительности или в форме условно-символической „маски“, или в форме обобщенного типа реального человеческого существа средствами уподобления самого актера играемому „лицу“, то есть путем технически своеобразного перевоплощения.

Эти три специфические черты — действие, подражание, перевоплощение — органически свойственны психофизической природе актера, в силу чего он является и материалом, то есть обладателем определенных способностей — данных, и инструментом, то есть обладателем соответствующих органов (средств) „пользования“, „распоряжения“ и „управления“ своим материалом, и творцом, то есть обладателем развитых творческих возможностей, необходимых для воспроизведения подражательных действий, направленных к перевоплощению»².

Любой зритель, даже самый неискушенный, выходя из драматического театра, кинозала, рассуждая об исполнителях, употребляет слово «игра». В опере поют, балет танцуют, а в театре играют. Далеко не всегда в перво-классных пьесах, но именно играют. Так или иначе основа нашей профессии, если использовать терминологию Л. Ф. Макарьева, — «уподобление самого актера играемому „лицу“». Для того чтобы рассматривать вопрос о том, как актеру можно «сподобиться уподобиться» своему персонажу, желательно определить еще и «правила» самой игры применительно к нашей теме. В этой связи стоит обратиться к некоторым аспектам физиологии, психологии, которые помогают пролить свет на то, как происходит переход в «игровое состояние». Что стоит за фразой, известной всем актерам, всем, кто выходит на сцену: переступить порог?

Исследователь психологии актерского творчества Н. В. Рождественская в работе «Креативность: пути развития и тренинги» приводит мнение Дж. Морено, основателя особого рода психотерапии, построенной на сценической игре, считающего, что игра — «колебание сил, погружение человека в десублимированный, откровенный, натуральный и честный рай»³. Игра помогает участнику восстановить целостную картину мира, расширить границы собственного видения событий. «В ней определяются отношения личности к себе, к другим, к различным явлениям действительности, к профессии и т. п. Поэтому, согласно Морено, творчество и игру роднит между собой еще и мощная энергетика особой формы общения — незаинтересованной, бескорыстной деятельности»⁴. В игре, в творчестве проявляются потенциальные возможности человека, доселе не реализованные, развиваются заложенные скрытые способности и потребности в самовыражении и подражании. «...Игра — это репетиция творческой деятельности»⁵. Естественно, Н. В. Рождественская говорит об игре в широком смысле этого понятия. Репетиция, в профессиональном, более узком значении этого слова, тоже должна быть игрой — творчеством, основанным на принципе получения удовольствия, несмотря на пресловутые творческие «муки».

Причем не стоит думать, что в самом акте «перевоплощения» присутствует что-то противоестественное, насильственное, чуждое здоро-

вой природе человека. Даже наша повседневная жизнь заставляет нас время от времени «мимикрировать». Выдающийся психолог Т. Шибутани замечает, что сама социальная среда подталкивает человека к необходимости «перевоплощения», хотя бы в его воображении: «Способность человека эффективно участвовать в коллективных действиях (жить в обществе) зависит от его способностей становиться в воображении различными людьми. Интересно, что, когда субъектам, находящимся в гипнотическом трансе, давалось задание стать кем-то другим, они часто принимали роли своих знакомых»⁶. Поведение одного и того же человека в схожих ситуациях, разнесенных во времени, чаще всего не бывает одинаковым. Оно зависит от окружающих его людей, от физического состояния самого человека, от изменения его материального, социального положения и т. д.

Прекрасные примеры тому — чеховские рассказы «Хамелеон», «Толстый и тонкий». Надзиратель Очумелов моментально меняет маску «воинствующего держиморды» на «холодующего лакея» и обратно в зависимости от информации, которую он получает по поводу принадлежности собаки, укусившей золотых дел мастера Хрюкина. Поведение Очумелова можно сравнить с поведением флюгера во время перемены ветра. Но если в «Хамелеоне» ветер меняет свое направление каждую минуту, то в «Толстом и тонком» он не просто меняет положение (поведение) «флюгера» — Тонкого, но доводит его до подобострастной истерики. По ходу рассказа хвастливые нотки в устах Тонкого уступают место почтительному трепету, а позже несвязному лепету с возгласами чинопочитания, сопровождаемому пластической переменой. Чехов подчеркивает, что даже физически Тонкий поменялся — он «съежился, сгорбился, сузился». Меняется восприятие партнера — меняется и сам человек, его поведение. Заметим, что при этом одни люди способны к самым разительным изменениям, у других это происходит не так заметно. Здесь хотелось бы привести высказывание выдающегося специалиста в области работы над «характером и характерностью» Ю. А. Стрובה: «Вот это-то свойство изменчивости человека и лежит в основе творческого перевоплощения актера. В жизни оно „неуправляемо“: мы не думаем, какими мы будем в тех или иных обстоятельствах; работая

над ролью, мы сознательно подводим себя к моменту перевоплощения»⁷.

Кажущийся нам азбучным постулат К. С. Станиславского о том, что сознание может лишь подготовить приход вдохновения, о том, что творит подсознание, очень часто воспринимается театральными практиками (имею в виду актеров и режиссеров) как индульгенция применительно к игре «по наитию», «как на сердце ляжет» и т. п. Л. Ф. Макарьев подчеркивал примитивность таких установок: «В каждом органическом творческом импровизировании содержится уже своя индивидуально-своеобразная „логическая наследственность“ фактов прошлого опыта, вновь оживающих в „светлом пятне сознания“ и дающих эффект, как бы „взвзвешенный неизвестно откуда“. (См. И. П. Павлов — „Клинические среды“.) Как высшая ступень творческой одаренности, способность к импровизации есть и высшая форма свободы, как осуществление логической необходимости во имя эстетической истины и художественной правды.

Такая ступень творческой свободы и ведет артиста к вдохновению. В связи с этим вспомним о К. С. Станиславском, который писал, что нужно потратить годы напряженной работы над собой, над своей сознательной мозговой деятельностью, чтобы подготовить необходимые условия для хорошего управления вдохновением»⁸. Тема, да и рамки настоящей работы не подразумевают развернутого исследования в области психофизиологии, к тому же автор не является специалистом-профессионалом в этой области, поэтому позволю себе сослаться на опыт исследователя, пользующегося весомым авторитетом.

Известный советский и российский психофизиолог Я. А. Альтман в работе «Психофизиологический анализ поэтического вдохновения»⁹ подчеркивает, что собственно поэтическое вдохновение является одним из проявлений вдохновения как универсального состояния, присущего людям разных творческих профессий. Заметим, что в его работе анализируются многие аспекты этого явления на основе изучения жизни и творчества выдающихся деятелей литературы и искусства. Речь не идет об опыте графоманов, а в театральной сфере — «папущей посредственности», как называл Р. С. Агамирзян малоодаренных актеров-трудооголиков, или об исследовании психологии «халтурщиков»

и «калифов на час», созданных «телеракруткой». В книге приводятся мнения ряда авторов о соотношении рационального и «иррационального» в серьезном художественном творчестве, с тем чтобы представить существующую в настоящее время характеристику точек зрения, касающихся природы вдохновения. Я. А. Альтман отмечает общие черты особого состояния (вдохновения):

«а) Измененное состояние сознания; сугубая его сосредоточенность на переживаемых ощущениях, приводящая к отрешению, отключению от действительности, при полной ориентировке в ней и последующего воспроизведения пережитого;

б) Тревожно-депрессивный фон, который либо сохраняется все время творчества в этом состоянии, либо сменяется состоянием восторга, озарения, эйфории, опьянения;

в) Восприятие преимущественно слуховых (как правило, ритмических), реже зрительных, еще реже осязательных образов, отсутствующих в виде сигналов во внешнем пространстве. Эти образы, скорее всего, развертываются перед внутренним взором поэта и гораздо реже проецируются вовне;

г) Кажущееся изменение реальности окружающего мира (дереализация) и иногда изменения восприятия и собственного „я“ (деперсонализация);

д) Насильственность возникающего особого состояния;

е) Приступообразный, пароксизмальный характер возникновения этого особого состояния, длящийся все время вдохновения»¹⁰.

Вдохновение, посещающее актера в момент, предшествующий выходу на сцену, не должно восприниматься как что-то мистическое, сакральное, не поддающееся анализу. Пусть для самого исполнителя этот анализ будет не совсем полным, точным, однако необходимость поиска собственных, сугубо индивидуальных подходов к возбуждению особого состояния вдохновения очевидна. Многие актеры «вызывают» это состояние, стараясь поставить себя на место персонажа, «оправдывают собою» логику его поступков, «ставят себя на его место», иными словами, пытаются наиболее полно готовиться к существованию по принципу «я в предлагаемых обстоятельствах». Другие руководствуются внутренними видениями персонажа, возникающими в их вооб-

ражении. Очень часто эти видения связаны не только со зрительными ощущениями. Актер почти физически может ощутить звук голоса своего персонажа, его обонятельные пристрастия, «увидеть» его манеру ходить, одеваться и т. д. Не об этом ли писал М. А. Чехов, рассуждая о «предвидении» роли, об «имитации» образа: «Я созерцал образ Муромского в фантазии и на репетициях *имитировал* его. Я не *играл*, как это обычно делаем мы, актеры, а я *имитировал* образ, который *сам играл* за меня в моем воображении. Эта несовершенная попытка моя привела, однако, к тому, что я при изображении на сцене Муромского остаюсь до некоторой степени в стороне от него и как бы наблюдаю за ним, за *его игрой*, за *его жизнью*, и это стояние в стороне дает мне возможность приблизиться к тому состоянию, при котором художник очищает и облагораживает свои образы, не внося в них ненужных черт своего личного человеческого характера. Когда я приступил к созерцанию образа моего Муромского, я, к удивлению своему, заметил, что из всего образа мне ясно видны только его длинные седые баки. Я не видел еще, кому принадлежат они, и терпеливо ждал, когда захочет проявиться их обладатель. Через некоторое время появился нос и прическа. Затем ноги и походка. Наконец показалось все лицо, руки, положение головы, которая слегка покачивалась при походке. Имитируя все это на репетициях, я очень страдал оттого, что мне приходилось говорить слова роли в то время, как я еще не услышал голоса Муромского как образа фантазии»¹¹. Подобный подход к возбуждению подсознательного использовал и великий учитель, а также оппонент М. Чехова — К. С. Станиславский. Описывая работу над ролью Паратова в «Бесприданнице» А. Н. Островского, Станиславский отмечает: «Я увидел внешний образ его, и сразу все встало на свое место. Так я раздражил дремавшую интуицию и с ее помощью ощупал образ»¹².

Конечно, опыт гениальных деятелей мирового театра нельзя слепо копировать неопитам, ибо сила таланта Чехова и Станиславского неоспорима, а художественный и научный авторитет непререкаем. Однако, когда речь идет о моменте «настройки» актера на «игру», сами методы, упомянутые выше, способны принести огромную пользу — провоцировать психофизический аппарат на его включение в действие в том качестве и в той окраске, которые

продиктованы не только «предлагаемыми обстоятельствами», но и режиссерскими указаниями, собственными (актерскими) представлениями о персонаже.

Приведем пример того, как несложное упражнение, обычно используемое автором в первом семестре первого курса, может помочь студентам открыть способность управлять своим психофизическим состоянием и настроиться на работу в этюде, драматическом отрывке.

Упражнение «**Велогонка**». Педагог предлагает студентам лечь на спину, успокоить дыхание, измерить пульс. В зависимости от индивидуальных особенностей, он составляет обычно от 60 до 72 ударов в минуту в спокойном состоянии. Далее педагог просит закрыть глаза и объявляет «Гонки на велосипедах». Каждому студенту предлагается самому выбрать модель велосипеда: дорожный старого образца, многоскоростной спортивный, «грузовой» трехколесный, горный и т. д. Педагог предупреждает об условиях игры: не шевелить ногами и руками, мысленно проехать весь маршрут в соответствии с теми условиями, которые он будет предлагать по ходу «гонки». Педагог дает старт участникам и ведет «гонку». Со стороны это часто смахивает на монолог спортивного комментатора, однако суть комментария заключается в определении условий прохождения маршрута: описание погодных условий (жара — холод), покрытие (асфальт, песок, лужи, щебень, слякоть, лед), длина и крутизна подъемов и спусков, наличие светофоров и знаков дорожного движения и т. д. Кроме того, «комментатор» может «определять лидера» из числа студентов, подгонять отстающих и т. п. Педагогу необходимо хотя бы приблизительно рассчитать силы студентов на весь маршрут, соизмерить их с его протяженностью и сложностью. Через 3–4 минуты звучит команда: «Финиш!»

По окончании упражнения студенты по команде преподавателя открывают глаза и вновь, как и перед «гонкой», измеряют пульс.

Автор неоднократно использовал это упражнение в течение почти десяти лет на разных курсах СПбГАТИ, во время проведения мастер-классов с российскими и зарубежными студентами. За эти годы накопились статистические данные, которые могут представлять интерес. Примерно у 30 % студентов частота пульса повышается до 100–140 ударов в минуту, у 40 % —

до 90–100 ударов в минуту, у 15 % студентов — до 90 ударов в минуту, у 15 % ощутимых изменений не происходит. Любопытно, что многие участники упражнения по его окончании просят дать им возможность отдышаться, жалуются на то, что у них болят «от нагрузки» мышцы ног и рук. Иными словами, большинство студентов в той или иной степени отмечали в своем состоянии признаки, описанные выше Я. А. Альтманом в пунктах а), б) и в). Самое любопытное, что почти всегда после упражнения автор просит студентов выйти на площадку и показать «зверей», этюды-наблюдения, упражнения на синхро-буфф. Как правило, выполнение подобных заданий после такого «разогрева» намного более точно, энергетически более наполненно, изобилует большим количеством «характерных» деталей поведения, приспособлений и, наконец, куда более импровизационно, нежели обычный выход на площадку «со своего стульчика».

Эти данные свидетельствуют о том, что внутренние видения, пусть даже подсказанные преподавателем, возбуждают не только фантазию и воображение, но и стимулируют мышечную деятельность, заставляя студента приводить в «боеготовое» состояние весь психофизический аппарат. Замечу, что упражнение было разработано по просьбе профессора В. В. Петрова, который часто сетовал на неготовность студента к выходу на площадку, на отсутствие психофизической «размятости».

Хотелось бы сравнить это упражнение с известным упражнением «**Камни**», которое широко использует в своей педагогической практике В. М. Фильштинский. Оно подробно описано в коллективной монографии «Как рождаются актеры»¹³, вобравшей в себя опыт работы мастерских А. И. Кацмана, Л. А. Додина, самого В. М. Фильштинского. Как известно, это направление ленинградской — санкт-петербургской театральной школы, прежде всего, связано с глубоким погружением исполнителя в мир «предлагаемых обстоятельств», стремлением к «безусловности переживания».

Если для В. М. Фильштинского основной смысл этого, несомненно, полезного задания заключается в попытке первоначального понимания «триады» (физическая жизнь, воображение, мышление), то автор настоящей статьи полагает не менее важной спонтанную «окраску» исполнителем этих элементов сцени-

ческого бытия. Интересно, что сам В. М. Фильштинский, разбирая особенности работы над упражнением, замечает: «...,камень“ чувствовал, как по нему ударяют капли дождя, что сбоку пригревало солнышко, что под ним было сыро, что по его „спине“ ползла гусеница... „камень“ формулировал, что для него хорошо, что плохо, сравнивал, бормотал, шептал... у „камня“ была своя маленькая биография, некое прошлое, от которого остались какие-то „картинки“, а возможно, камень и мечтал о каком-то будущем»¹⁴. Речь фактически идет о характеристиках, которые возникают во внутренних видениях, внутренней речи, об элементах внутренней характеристики, связанных с «биографией», «перспективой», «мечтами о будущем», по выражению профессора Фильштинского.

Посетитель, случайно оказавшийся в театральной академии, часто сталкивается с ситуацией, повергающей его в сильное душевное смятение: молодые люди и девушки носятся по лестницам, «догоняя» кого-то или «прячась», поливают себя водой, выбегают на улицу, на мороз в танцевальных трико, трут руки о грязный пол, специально пачкая их, бесконечно приседают или подпрыгивают в коридорах, учащенно дыша, распахивают окна в аудиториях и ловят руками снежинки или дождевые капельки и так далее. К этому стоит прибавить и яростные перепалки между студентами, неумный смех, «отчаянное» пение в коридорах или тихий шепот «влюбленных» пар. Вышеописанная картинка может показаться карикатурой на отделение психиатрической лечебницы, но только не для человека, осваивающего или помогающего освоить азы профессии. В коридорах происходит процесс, не менее важный, чем работа в учебных аудиториях, — поиск состояния для выхода на площадку. Он проходит не на глазах преподавателей — он глубоко индивидуален, выстрадан студентом, и от этого ценность его огромна. Нельзя играть состояние, но быть в нем необходимо. Говоря о психофизическом состоянии исполнителя в этюде, мы очень часто концентрируем внимание на психологических аспектах, мотивах поведения, упуская из вида «элементарные», первичные составляющие физического состояния человека, появившегося на сцене. Попробуем перечислить хотя бы некоторые из них:

- частота дыхания,
- температура окружающего пространства,
- степень физической усталости,
- сытость или голод,
- состояние здоровья,
- время суток,
- опасность (безопасность).

Само собой, этим списком далеко не исчерпывается даже простой перечень всех аспектов психофизического самочувствия персонажа, которые должен примерить на себя студент. Однако начинать с чего-то надо, ибо переход от созерцания урока со своего стула в аудитории к сценическому действию не просто — перемена положения тела, но и важнейшее психологическое «профессиональное таинство». Физический покой, точнее, успокоенность физического аппарата не способствует зарождению верного самочувствия у актера. Именно поэтому так часто фальшиво смотрится картинное «выбегание» на сцену из-за кулис с деланным торможением на последних двух-трех шагах и традиционным выдохом в конце, сопровождаемым штампованным «вытиранием пота» со лба. Кино, с его еще большей тягой к безусловности существования исполнителя, часто просто «убивает» неопытного или неумелого актера. К примеру, на общем или среднем плане мы видим не просто бегущего, а мчащегося артиста, который еще и тащит тяжелый вещевой мешок, оружие. Далее идет «крупняк», на котором тот же актер с огромными каплями пота на лице, в промокнувшей от того же пота гимнастерке ведет в окопе диалог с партнером ровным голосом, зажав зубами травинку. Не помогут ни глицерин, щедро положенный опытными гримерами, ни смачивание гимнастерки водой: нет дыхания, нет ощущения сердца, выпрыгивающего из груди, бешеного стука в ушах и всего того, что связано с подобным физическим состоянием...

За тридцать лет работы в театре, на телевидении и в кино автор имел возможность наблюдать разные способы подготовки актеров к выходу на площадку.

В 2007 году мне довелось сыграть в фильме «Городской пейзаж» (режиссер Е. Голосий) с Л. И. Малеванной, исполнить роль ее сына. По сценарию героиня Малеванной — властная, жесткая женщина, хирург, академик. «Васса Железнова» — так, полшутя, характеризовала

ее режиссер. Надо сказать, что Л. И. Малеванная, которой роль очевидно нравилась, с первого же появления на съемочной площадке продемонстрировала особый способ «настройки» на выход в кадр, которым пользовалась на протяжении всего съемочного периода. До переодевания в костюм героини она охотно шутила, вспоминала с коллегами общих знакомых, рассказывала о театральных буднях БДТ. Когда мы гримировались, Малеванная стала «суше», долго всматривалась в зеркало, шутки постепенно исчезли из нашей беседы. Несколько коротких реплик по поводу предстоящей сцены, обговор ведомых только нам обстоятельств и деталей поведения, оставшихся «за бортом» сценария... Все это время сценарий лежал на столе перед ней. Кстати, актриса его так и не раскрыла до конца съемок сцены. Как я смог убедиться во время дублей, текст она не только выучила наизусть дома, но и исправила, исходя из своих представлений о персонаже, — ужесточила, выбросила «красивые», сентиментальные обороты, сосредоточившись на жесткой логике «правильной» жизни, которой заставляла жить всех членов своей семьи. Во время репетиции «сердечного приступа» я предложил подать ей лекарство: налить корвалол, однако Лариса Ивановна довольно жестко оборвала меня: «...не тот человек, сама справлюсь, не надо разводить сентиментальность!» Впрочем, со мной уже и разговаривала не она, а ее героиня — властная надменная пожилая женщина, всему на свете знающая цену.

В перерывах между дублями Малеванная была немногословна, «держала состояние», причем это не выглядело нарочито-актерски, она доброжелательно реагировала на просьбы оператора, замечания режиссера, обращения других членов группы, однако это было уже не просто поведение Малеванной, к которому мы привыкли за пределами площадки: победительная уверенность в себе, свойственная персонажу, во многом диктовала покровительственную окраску поведения актрисы во время съемочного процесса. Она была необыкновенно сдержанна в движениях, точна в жестах и старалась общаться с членами группы «по необходимости». В паузах для перестановки камеры она «не выходила из роли»: дремала, попивала чай, но чай пила не столько актриса, сколько ее героиня. Отмечу, что ее юная партнерша, дебютантка в кино, не справлялась с текстом в кадре,

дублей было великое множество, и Малеванная, «ухватившая» внутреннее раздражение на беспомощность партнерши, немедленно перевела его в возмущение своей героини по поводу бездумных поступков внучки, усилив мощь своего интеллектуального превосходства. При нарочито замедленном темпе существования в кадре чувствовался мощный ритм, эмоции рвались наружу, едва сдерживаемые волей актрисы. Глядя на нее, поневоле хотелось отодвинуться, чтобы невзначай не попасть под горячую руку...

По этому поводу уместно привести слова Л. Ф. Макарьева, которые определяют важнейшее место «художественного сознания» в профессиональной жизни артиста: «Говоря о художественном сознании, мы хотим особо подчеркнуть динамический характер самого сознания. Осознание художником различных сторон или явлений окружающей жизни, его пластическая гибкость и отзывчивость тесно связаны с тем, что привычная или обычная картина действительности отражается в психике и сознании, выступая в них как бы измененной по степени значимости их для целей и задач художника сообразно замыслу и пониманию им самой действительности. Это сознательное преобразование „жизненных впечатлений“, выражающееся в изменении смысла и значимости явлений, в создании своеобразно „новой“ событийной картины действительности, одухотворенной светом нравственных и эстетических идеалов, образуют главную и содержательную особенность духовного, поэтического мира художника-артиста и его идейно-образного преобразования жизни»¹⁵.

В обеденный перерыв группа могла видеть уже знакомую нам Ларису Ивановну, шутиливо беседующую с коллегами по поводу пресловутого «кинокорма», погоды и других житейских мелочей. Но команда к продолжению съемок заставала ее абсолютно собранной, готовой к репетиции. Не стоит думать, что актриса чуралась юмора в работе, — ее реакции на собственные оговорки в кадре, шутки партнеров были необыкновенно искренними и естественными, однако за ними чувствовалась глубокая сосредоточенность, погружение в мир ее героини. Заметим, что многие актеры-«интроверты» привержены такому способу настройки на игру.

Совершенно иной способ подготовки к тому, чтобы «переступить порог», используют

артисты, многих из которых, хотя бы условно, можно отнести к «экстравертам».

В театре, как и в кино, очень важным моментом в создании сценического или кинематографического образа является первое появление персонажа. Его облик должен запечатлеться в памяти зрителя, который начинает следить за развитием характера героя. Режиссеры не всегда уделяют должного внимания первому появлению артиста, ибо они, прежде всего, заинтересованы в динамичном развитии общего действия фильма или спектакля. Между тем для актера «здать» характер необходимо, потому что удачно «заявить себя» в общей структуре взаимоотношений героев — во многом значит «выиграть роль». И дело не в том, чтобы выторговать у режиссера «гастрольную» паузу, «потянуть одеяло на себя» и тому подобное. Автору представляется самым важным в этом деле максимально полно и, по возможности, ярко и нестандартно «нагрузить себя» предлагаемыми обстоятельствами, сопутствующими появлению на сцене того или иного персонажа. Полезно, с учетом этих обстоятельств, «разогреться» за кулисами и физически и психологически, чтобы этому первому появлению соответствовал и высокий внутренний ритм и мышечный статус.

Приведем пример такого «разогрева». В начале восьмидесятых годов на сцене ленинградского Молодежного театра в спектакле «Сотников» по повести В. Быкова в роли полиция Стаса блистал Ю. Ф. Овсянко (ныне — заслуженный артист России, ведущий актер театра им. В. Ф. Комиссаржевской). На взгляд автора, его метод подготовки к выходу на сцену крайне любопытен и требует анализа, который и предлагается читателю ниже.

В процессе репетиций режиссер (В. А. Мальшицкий) настойчиво требовал от исполнителя предельной жесткости, даже жестокости в поведении Стаса. Кровавый садист, предающий всех и вся, получающий удовольствие от мук своих жертв: таким описан Стас в повести и инсценировке — таким и видел его постановщик. Ю. Ф. Овсянко пытался как можно более точно соответствовать этим требованиям: крикливый, резкий, не терпящий возражений подчиненных, он производил даже на нас, его коллег по работе в спектакле, впечатление не просто угнетающее, но и действительно страшное, пугающее. Перед нами был отпетый подонок,

опасный даже для его «коллег» — полицаев. Не могу сказать, что это соответствовало хотя бы в какой-то мере характеру самого исполнителя. Добродушный, симпатичный, любящий пошутить, стильно одетый, артист считался «душой» театра, много помогал в работе молодежи, хотя и слегка подтрунивал над неопытными актерами. Замечу, что сам Овсянко, к тому времени уже достаточно опытный артист, на репетициях явно что-то недоговаривал молодым коллегам. Некоторые куски роли он проходил не в полную силу, как нам тогда казалось, постоянно «забывал» надеть ремень на гимнастерку, нарочито расстегивал ее ворот, тщательно и придиричиво примерял сапоги в костюмерной. В результате выбрал не кирзовые, что соответствовало бы статусу его персонажа, а офицерские хромовые, притом довольно «пижонские». Все это сопровождалось каким-то тихим ворчанием, «беседой с самим собой», хитрыми взглядами на партнеров. Ни в какие пререкания с режиссером Юрий Федорович не вступал. Было видно, что актер что-то готовит к появлению в зале публики.

Уже перед прогонами, когда в зале собирались работники, не занятые в репетициях, друзья театра, Овсянко повел себя за кулисами не так, как всегда. Неожиданно он стал развязен, принялся отпускать шутки с «душком», «пощипывать» молодых актрис, сочинять ехидные прозвища партнерам, стал курить папиросы, хотя обычно курил сигареты, и делал это с хулиганским «шиком», со свистом в папиросную гильзу, начистил сапоги так, что можно было бриться, глядясь в их голенища. Тон его разговоров с окружающими сменился на покровительственно-небрежный, почти презрительный. Артист охотно вступал в общение с другими работниками театра, но при этом часто язвил, кривлялся, делая это, заметим, весьма искусно. Не думаю, что такое поведение было чисто сознательным для Овсянко. Казалось, что его подменили. Ровное, солидное поведение ведущего актера сменилось на позерство полублатного дворового «короля». Причем, «распаяя» себя, актер весело бегал по лестницам театра, «цепляясь» к окружающим, явно испытывая какой-то внутренний «кураж», поднимавший ему настроение. Юрий Федорович был необыкновенно азартен в этом запале. Это был совсем не тот уравновешенный Овсянко, которого все знали. Это был нагловатый

щеголь, привыкший быть первым во всем! Таким он и появился на сцене. И, конечно же, без ремня. Потому что все остальные полицаи были с ремнями, но не он — старший полицай... Надо сказать, что многие приметы поведения за кулисами: манера свистеть в папиросную гильзу, крикливый насмешливый голос, любование своими сапогами, привычка давать обидные прозвища — были перенесены на сцену. Роль расцветилась совсем иными, неожиданными красками. Стас оказался не просто примитивным подонком. Это был несостоявшийся «первый парень на деревне». Ему как воздух необходимо было первенство во всем, власть, данная ему фашистами, — то, чего ему так не хватало в жизни довоенной. Поэтому и над своими односельчанами Стас–Овсянко не просто издевался. Это было бы слишком плоско — очередной «кат». Основным мотивом его поведения стало упоение новыми возможностями казнить и миловать, вершить судьбы. Он требовал почтения к себе, уважения к своему статусу. Овсянко тщательно вытирал сапоги перед тем, как войти в дом к Демчихе, тер их о порог долго, картинно, рисуясь перед красивой женщиной, но, получив от нее плевков в лицо, страшно преображался в палача и изверга...

Актерский «разгон» за кулисами нужен был для того, чтобы нащупать новый ритм поведения персонажа, сделать его детали привычными для себя, органичными. Нащупывание элементов поведения другого человека, освоение его внешней и внутренней характеристики происходило на глазах коллег исполнителя, на которых он, по сути, проверял точность своих решений, готовность своего «фонда подсознания» к применению на практике. О важности такой «внутренней» работы, расширяющей границы актерского творчества, очень точно высказался профессор А. С. Шведерский: «По учению Станиславского, два момента у актера совпадают: в актере получают мощь и развитие собственные его переживания, в меру того как он обращает их на познание чужой духовной жизни.

Постижение того, чем живет кто-то другой, является одновременно для актера могучим средством для развития собственной духовной личности: другого он познает, а сам при этом кем-то новым становится.

Способность „слышать, чем живы люди вокруг“, и есть, по существу, одно из важнейших

свойств общей одаренности личности... этот процесс накопления множественности связей, который обуславливается, обогащается миром впечатлений, работой воображения, аккумулирует работу интеллекта, создает важнейшие условия для формирования „фонда подсознания“.

Богатство, емкость фонда подсознания включает в себя не только объективные знания и связи, выработанные интеллектом, но связи, образовавшиеся на основе памяти чувств»¹⁶.

В связи с этой темой стоит остановиться на любопытном опыте, полученном нами, преподавателями, во время работы над спектаклем «Ночная репетиция» по пьесе М. А. Булгакова «Полоумный Журден» (курс проф. Ю. М. Краковского, выпуск 2007 г.). Уже в процессе репетиций стало понятно, что яркая, полная актерской импровизации комедия характеров с лирическим финалом, как определили авторы жанр постановки, требует не только тщательного освоения внутренней и внешней характеристики, но и особой легкости, стремительности, безудержной радости в игре. Еще в аудитории преподаватели-постановщики, Н. В. Бочкарева и автор данной статьи, предложили студентам-режиссерам А. Корионову и Д. Шибаеву самим поставить сцену урока фехтования, перерастающую в грандиозную драку, в которой принимают участие все персонажи пьесы. С этой задачей участники спектакля справились весьма успешно. Заметим, что в одном из составов А. Корионов исполнял роль учителя фехтования, а Д. Шибаев — философа Панкрасса, поэтому их взаимоотношения «постановщиков» сцены как нельзя больше соответствовали взаимоотношениям их персонажей. Яростные споры на репетициях, в которых принимали участие студенты, занятые во всех составах, чудом не перерастали в подобие драки, притом далеко не сценической. Каждый студент отстаивал правоту собственного поведения в сцене: Р. Кочержевский (Учитель танцев) придумал себе удар, похожий на балетное «па», М. Меркулов (Учитель музыки) мрачно и яростно мстил фехтовальщику за его презрение к искусству пения, А. Макин (Брандевуан) так «переживал» за Учителей, что сам принимался раздавать тумаки направо и налево. Бесшабашная, удалая Я. Лакоба (Николь), «случайно» прибежавшая на шум, никак не могла упустить возможности «почесать кулаки» и «постоять за

честь дома» Журдена, сентиментальная Люсиль (Д. Яковлева), урезонивая дерущихся, путалась под ногами и мешала всем...

Природа существования исполнителей в этом спектакле была основана на духе здорового актерского соперничества, конкуренции, что заложено в самой пьесе М. Булгакова. Конфликт самолюбий, ошибка характеров самих мольеровских актеров, заданные автором, должны были с первых минут держать зрителя в напряжении. Поэтому необходимо было начинать спектакль с «высокой ноты», с ощущения глубокого кризиса, постигшего труппу стареющего Мольера, к тому же еще заболевшего накануне премьеры «у короля в Шамборе».

Преподаватели предложили студентам перед спектаклями, шедшими на сцене Учебного театра, после речевой разминки «проходить» сцену драки. Тому было несколько причин. Прежде всего, работа с холодным оружием, пусть и спортивным, сама по себе требует поддержания навыка и соблюдения правил безопасности. Заметим, что не все участники спектакля разных составов одинаково хорошо фехтовали, и при «перемешивании» составов необходимо было убедиться в их готовности к работе. Кроме того, педагоги считали, что физический «разогрев» необходим для того, чтобы студенты ощутили мышечную энергию и подготовили себя к многочисленным акробатическим, пластическим трюкам, не говоря уже о чисто эмоциональном «разогреве».

Результаты первых же разминок-репетиций стали для нас очень полезными и поучительными. На них собирались не только участники спектакля, но и студенты из других составов. Под нашим присмотром студенты-режиссеры проводили очень важную работу: обращали внимание актеров не только и не столько на технические ошибки и промахи, сколько на неверный характер поведения того или иного персонажа. Им вторили или их опровергали сидящие в зале «запасные», возникали споры, которые сопровождались режиссерскими показами куска за исполнителя, на сцену выбегали «запасные», проигрывая кое-какие моменты сцены. Исполнители яростно отстаивали свои позиции, доказывая на площадке свою правоту «сменщикам» и студентам-режиссерам. Несколько раз возникали комические моменты споров о том, кто лучше фехтует,

«выяснения личных взаимоотношений», которые впоследствии вошли в спектакль. Живой процесс творческого соперничества, борьба амбиций, характеров самих студентов соответствовали духу творческой конкуренции и азартного поиска, описанному М. Булгаковым. Педагоги следили за тем, чтобы этот творческий поток не «вышел из берегов». В ситуации, когда до начала спектакля остается около получаса, когда твои привычные ролевые установки подвергаются сомнению товарищами, студенту физически и эмоционально легче мобилизовать себя на то, чтобы доказать свою правоту. Волевое начало, возбужденное такой разминкой, делает выход на сцену более осмысленным, желанным для исполнителя. Актеру становится крайне важно отстоять на сцене то представление о его герое, которое он выстрадал, воплотить его на глазах зрителя. Им овладевает чувство подъема, желание творить не по приказу, а по велению души. В конечном счете можно предположить, что это и есть проявление вдохновения. Не об этом ли писал Л. Ф. Макарьев во «Введении в методологию актерской науки»: «Отрицая „вдохновение“ как некую форму „мистической интуиции“ или „непосредственного озарения“, несводимого к чувственному опыту, мы не можем не признать его как естественную способность творческого подъема воображения в процессе созидательного труда, сознательно организованного и эстетически радостного. Мы не можем не признать, что есть конкретное переживание действительности в стремлении к ее преобразению, в зависимости от сознательно поставленных объективных задач и субъективных условий — активной силы и целенаправленной воли художника»¹⁷.

Автор хотел бы заметить, что в работе на сцене и на съемочной площадке современный актер часто остается один на один со своей ролью. Условия изготовления современного «художественного продукта», а именно так нынче чаще всего называют спектакли и фильмы их производители, не подразумевают глубокого осмысления ролевого материала и скрупулезной работы с исполнителями ролей. Тем не менее из этого горького правила есть и счастливые исключения.

Режиссер, помимо всех прочих обязанностей, возложенных на него профессией, призван помочь актеру нащупать характер героя.

Несомненно, режиссер и исполнитель видят задуманный ими персонаж по-разному, каждый представляет его внешний облик и внутренний мир по-своему, в зависимости от индивидуальных особенностей воображения. Автор уверен, что теоретические споры в таком деле бесполезны. На практике режиссеры (замечу, владеющие профессией в полной мере) стараются не просто направить поиск артиста в нужное им русло, но и создают для этого физические, мизансценические, эмоциональные и иные прочие условия, которые помогают исполнителю сыграть именно *«то»* и именно *«так»*, как видит это постановщик.

Приведу два примера точной режиссерской «подсказки», которые связаны с именами крупных российских кинорежиссеров С. О. Снежкина и А. В. Рогожкина. С обоими мне довелось работать на съемках многосерийного художественного фильма «Убойная сила», в котором я исполнял роль майора Любимова.

В «чеченских» сериях под общим названием «Предел прочности» (режиссер С. Снежкин) мой герой в кадре наступает на мину, которая должна взорваться, как только он уберет с нее ногу. Сослуживцы решили попытаться «выдернуть» меня, привязав через окно к бронетранспортеру. Чтобы обезопасить от осколков и смягчить падение, они обматывают меня ватниками, тряпьем, надевают бронежилет, прикручивая все это к телу проволокой и обрывками веревок. Эпизод снимали необыкновенно долго. С. Снежкин требовал от меня не обращать внимания на ватники и веревки: «Думай, как полетишь!» Я стоял замотанный, отойти покурить даже в паузе режиссер мне не разрешал под предлогом, что фокус на камере «выставлен». Когда я шевелился, Снежкин с присущим ему юмором рявкал: «Куда? Взорвешься! Смотри только в окно!» Я проклинал уже все и мечтал о том, чтобы скорее начали снимать. Затекли руки, в горле пересохло, напряжение тела переросло в учащенное сердцебиение. Очень буднично прозвучала команда «Начали!», режиссер сказал: « Попро- си сигарету!» — я попросил, но руки были замотаны тросом от бронетранспортера, поэтому Андрей Федорцов протянул мне сигарету, я зажал ее губами, разок затянулся, в горле запершило, я выплюнул ее. Стал смотреть в окно, медленно поднимая руки с тросом в ожидании рывка... прозвучала команда «Стоп! Снято».

Режиссер, как я сейчас понимаю, предложил мне набрать максимальный ритм при минимальном темпе существования. Он помогал физически, «сковав» меня почти буквально, «замучил» ожиданием и добился того, о чем несколько раз просил нас, исполнителей главных ролей, еще до начала съемок. «Вы — не герои. Вы интеллигентные питерские милиционеры, попавшие на войну. Вы нелепо выглядите в этой ситуации. Вы не знаете, как воевать, как защищать себя. Вы сильно вляпались! Учитесь выплывать!» Отмечу, что, кроме поиска психологического парадокса в роли, который отличает режиссуру С. Снежкина, он добивается максимальной правдоподобности в работе актера. Если актеру надо выглядеть в кадре запыхавшимся, режиссер специально сначала снимает общий план метров с трехсот, в котором исполнитель бегом тащит огромный баул, набитый тем же Снежкиным кирпичами или декорационными грузами. В фильм это, конечно, не войдет, но в следующем дубле на среднем плане актер будет выглядеть вполне убедительно. Замечу, что в финале сцены моего «выдергивания» с мины, когда бронетранспортер по инерции еще тянет меня по грязи, режиссер наложил мне «грим по Снежкину» — меня положили лицом в грязную лужу с мазутными пятнами и ослиным навозом. Наверно, поэтому, когда в кадре ко мне подбегали товарищи и проверяли, жив ли я после «полета», фраза «погода сегодня нелетная...» давалась мне без радости, но и без труда.

Поиски характера персонажа, как отмечалось выше, у хорошего режиссера в кино тесно связаны с содержанием кадра в целом. «Демонстрировать» характер персонажа — дурной вкус, к сожалению очень распространенный сегодня на кино- и телеэкране. «Гламурные» оперативные работницы с глубоким декольте и буффонные бандиты с грубыми голосами и массивными «золотыми» крестами не то что не маскируют своих намерений, не ищут мотивов своих поступков, а ведут себя зачастую как персонажи немого кино, картинно страдая или делаяно хихикая под музыку, иллюстрирующую их состояние. Что до съемок, то диву даешься, как можно настолько «засветить» лица в абсолютно театрально-фронтальной мизансцене, что они больше похожи на «говорящие блины» с прическами...

В серии «Утренник для взрослых» из той же «Убойной силы» мой герой Любимов попал под начало выдающегося режиссера А. В. Рогожкина. Удивительная его особенность — умение найти смешное в самой заурядной ситуации, «оправдать юмор» понятными всем житейскими обстоятельствами, выстроить характеры героев, исходя не из их заданности в сценарии, а из поведения в конкретных жизненных ситуациях. Кстати, стоит отметить, что Александр Владимирович никогда не говорит о том, как он работает с исполнителем, поэтому среди наших собратьев по цеху распространено мнение, что он не любит и не очень умеет работать с артистом. Это глубочайшее заблуждение стоит развеять, ибо, на мой взгляд, любая его картина не только художественное открытие — это еще и открытие новых ярких актерских имен, достаточно вспомнить С. Стругачева, В. Бычкова, А. Краско, А. Булдакова и других. Рогожкин на площадке немногословен, потому что подготовительная работа его как режиссера включает не только придумывание и продумывание кадра, но и поиск наиболее ярких, точных мотивов поведения персонажей, найденных им в сценарии, который он чаще всего пишет сам, или угаданных благодаря наблюдениям за поведением исполнителя в жизни. В работе с артистом над ролью он часто пользуется приемом, который можно условно определить как «исключение, подчеркивающее правило». К примеру, в «Утреннике для взрослых» мой герой Любимов приезжает утром первого января на место преступления в квартиру, в потолке которой пробита дыра — через нее грабители попали в верхнюю квартиру и «обчистили» ее. Изучая детали ограбления, Любимов пытается протиснуться в дыру и безнадежно застревает в ней. Хозяева квартиры возвращаются с новогодней вечеринки навеселе и обнаруживают под елкой странный «подарок». Милиция, прибывшая в нижнюю квартиру вслед за Любимовым, обнаруживает торчащие из потолка ноги, которые могут принадлежать незадачливому грабителю.

В ситуации, придуманной сценаристами А. Кивиновым, О. Дудинцевым и А. Рогожкиным, их соавтором, режиссер Рогожкин обнаруживает двойной комический эффект: во-первых, налицо комедия положений, во-вторых, развивая характер героя, становление которого постановщик прекрасно знает по предыдущим

сериям, он рассматривает ситуацию еще и как комедию характеров. В самом деле, устоявшийся взгляд на «брутального» майора, лихо раскручивающего сложные преступления и выходящего «сухим из воды» в невероятно опасных случаях, в этом эпизоде сильно поколеблен. Застрявший «между полом и потолком» беспомощный майор даже не в силах предъявить хозяевам ограбленной квартиры милицееское удостоверение: руки безнадежно застряли в дыре. Между тем хозяин угрожает охотничьим ружьем, подозревая «гостя» в попытке грабежа. Снизу на него направлены милицееские «стволы» дежурного наряда. Режиссер предложил мне даже в такой «аховой» ситуации попытаться «сохранить лицо». Рогожкин попросил не дергать ногами: «Майор все-таки...» — и вести себя как обычно в своем служебном кабинете. Заметив хозяев, я скромно и деловито представился: «Главное управление внутренних дел. Старший оперуполномоченный майор Любимов... застрял...». Тем же ровным голосом обратился к наряду внизу: «Ребята, не стреляйте! Это я, Жора... вытащите меня».

Режиссер сделал ставку на явное несоответствие формы и содержания. Официальное представление и серьезная мина в такой несерьезной ситуации уже на площадке вызвали хохот членов съемочной группы. Режиссер предельно усилил эффект, требуя от исполнителя максимально серьезно, по-бытовому вести себя в «проломе». Стоит ли говорить о том, что физические условия существования в сцене подталкивали актера к тому, чтобы «нажать на педаль», покомиковать. Между тем А. Рогожкин выстроил этот нелепый кадр подробно, с деталями, убеждающими в серьезности намерений майора, в его профессионализме: прежде чем лезть в дыру, Любимов, преодолевая легкие последствия праздничной ночи, ощупывает края пролома, рассматривает штукатурку, сыплющуюся сверху, и т. д. Ритмический взрыв происходит неожиданно. Застрял, и все тут! Опять темп сцены близок к нулю, а ритм очень высок. Поиск выхода из идиотского положения, в которое попал Любимов «при исполнении», происходит в считанные секунды. Пошевелиться Любимов не может. Режиссер заметил, что в дублях свитер, цеплявшийся за края дыры, иногда срывался с зацепок и сам подтягивался на место к горлу. Он попросил меня оценить

свой внешний вид, чуть-чуть опустив вниз глаза. Уверен, что именно это движение понадобилось режиссеру не только для создания комического эффекта. Сама мизансцена под чужой елкой, физическая беспомощность персонажа, его профессиональная «бравада» помогают исполнителю ощутить и ярость по поводу нелепости собственного положения, и самоиронию по поводу явно неудачного начала нового года — те внутренние эмоциональные составляющие характера, которые еще не были внятно проявлены в предыдущих сериях фильма.

Хотелось бы отметить, что, работая со многими ленинградскими — петербургскими кинорежиссерами (В. Сорокиным, В. Бутурлиным, И. Хамраевым, А. Бурцевым и другими), автор убедился в том, что, несмотря на различия в подходах и способах «строительства» характера, все они уделяют этому вопросу огромное внимание в своей практической деятельности.

С чем же мы все-таки выходим на сцену или в кадр? Хотелось бы ответить достаточно неожиданно, в первую очередь для самого себя. С трепетом! С предвкушением счастливых открытий в самом себе, с надеждой на счастливую судьбу своего персонажа, в том числе и сценическую и кинематографическую. С великой готовностью изменять себя во имя персонажа, но не изменять себе в настойчивом поиске правды поведения Человека, ярких выразительных средств, в отстаивании собственной общественно-художественной позиции. В этой связи стоит привести важное высказывание Л. Ф. Макарьева о поиске путей управления творческой природой: «В этом и состоит главная трудность нашего актерского искусства — открыть в себе самом путь к воплощению „невидимого“, найти в себе самом, в своем собственном человеческом организме, наиболее точные и тонкие средства — приемы для воплощения сложнейших процессов становления общественно-идеального в реальных формах художественной правды. В такой борьбе за свое творческое самосовершенствование актер не может не найти для себя нового подхода к решению стоящих перед ним задач. Здесь новая практическая удача уже служит обогащению самой актерской науки, если это новое опирается на сложившееся уже и легко

подчиняющееся его воле и сознанию теоретическое понимание творческого процесса. Но если всякое искусство определяется в своем развитии теми закономерностями, которые заложены в многообразных общественных связях художника с его эпохой и средой, то самое умение обусловлено закономерностями,

заложенными в жизнедеятельной природе творческого организма самого артиста. Совершенствующееся и все более углубленное познание им свойственных его природе „механизмов“ и является открытием путей к наиболее свободному творческому управлению своей органической природой»¹⁸.

Примечания

¹ Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру. СПб., 2004. С. 559.

² Макарьев Л. Ф. Введение в методологию актерской науки: Рукопись // Личный архив В. В. Петрова. С. 2.

³ Рождественская Н. В., Толшин А. В. Креативность: пути развития и тренинги. СПб., 2006. С. 99.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 100.

⁶ Шибутани Т. Социальная психология. М., 1969. С. 57.

⁷ Стромов Ю. А. Путь актера к творческому перевоплощению. М., 1975. С. 19.

⁸ Макарьев Л. Ф. Указ. соч. С. 31.

⁹ Альтман Я. А. Психофизиологический анализ поэтического вдохновения. 2-е изд. СПб., 2002.

¹⁰ Там же. С. 31.

¹¹ Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 128–129.

¹² Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1955. Т. 1. С. 123.

¹³ Как рождаются актеры: Книга о сценической педагогике. СПб., 2001.

¹⁴ Фильштинский В. М. Три упражнения // Как рождаются актеры. С. 34.

¹⁵ Макарьев Л. Ф. Указ. соч. С. 17.

¹⁶ Шведерский А. С. Можно ли учить тому, чему нельзя научить? // Диагностика и развитие художественной одаренности. СПб., 1992. С. 67–68.

¹⁷ Макарьев Л. Ф. Указ. соч. С. 27.

¹⁸ Там же. С. 30–31.

Авторы номера

Васильев Юрий Андреевич —

кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Ганелин Евгений Рафаилович —

кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматического театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Гришков Валерий Вячеславович —

кандидат искусствоведения, профессор кафедры литературы и искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Константинова Анна Владимировна —

аспирантка кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Лапкина Галина Алексеевна —

доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Максимов Вадим Игоревич —

доктор искусствоведения, заведующий кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Молодцова Майя Михайловна —

кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Наумов Николай Петрович —

декан факультета театра кукол, заведующий кафедрой режиссуры и актерского мастерства театра кукол СПбГАТИ.

Попов Григорий Борисович —

заместитель художественного руководителя по художественно-постановочной части Российского государственного академического театра драмы им. А. С. Пушкина (Александринского театра), преподаватель кафедры театральной техники и технологии Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Синицкая Софья Валентиновна —

кандидат филологических наук.

Таранова Елена Павловна —

кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства «Театрон»

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация на русском языке объемом 40–50 слов.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате *.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте — 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис — Статистика — Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ 7.1-84 «Библиографическое описание документа. Общие требования и правила составления» (Приложение 2).

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следует информация о представленной к публикации статье на английском языке (дается Ф.И.О. автора (авторов), название статьи и аннотация) и ниже сведения об авторе (авторах) — на русском, включающие Ф.И.О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: teatron@tart.spb.ru, либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., дом 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.

Подписано в печать 25.05.2010. Формат 70x100 1/16.

Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,75.

Тираж 500 экз. Зак. тип. № 1275

Отпечатано в ООО «Типография „Береста“»
196006, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.