

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2019 № 4 (30)

Выходит четыре раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

Учитель К. А.
(председатель Экспертного совета)
Барсова Л. Г.
Богданов И. А.
Васильев Ю. А.
Галендеев В. Н.
Голдовский Б. П.
Красовский Ю. М.
Кулиш А. П. (главный редактор)
Максимов В. И.
Некрасова И. А.
Цимбалова С. И.
(ответственный секретарь)
Чепуров А. А.
Шор Ю. М.

Адрес редакции:

191028, Санкт-Петербург,
Моховая ул., дом 34
E-mail: publish@rgisi.ru

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

При перепечатке ссылка
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77-47147 от 03.11.2011
выдано Федеральной службой
по надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор)

Подписной индекс в каталоге
Роспечати 81788

© Российский
государственный институт
сценических искусств, 2019

Содержание

Историческая перспектива

<i>Иванов А. В.</i> Спектакль К. К. Тверского «Заговор чувств» (БДТ, 1929): сюжет, жанр, композиция, способ работы с актерами	3
---	---

Теория и методология

Альберт Кёстер — Макс Герман. Полемика о театре мейстерзингеров (1920–1923 годы). Часть 2. <i>Предисловие и комментарии И. А. Некрасовой,</i> <i>перевод с немецкого М. Ю. Некрасова, И. А. Некрасовой</i>	13
---	----

Виды театра

<i>Попова А. В.</i> Театр Художников Крико (1933–1939) и авангардные поиски в польском театре первой половины XX века	63
<i>Макормик Дж.</i> Ольдены — самая известная фамилия в истории кукольного театра XIX века Европы и Америки. <i>Перевод с английского М. А. Максимычевой</i>	77
<i>Чиполла А.</i> Краткая история марионеток в Италии. <i>Перевод с итальянского А. В. Константиновой</i>	81

Мастера

<i>Макарьев Л. Ф.</i> Этюды о творчестве. <i>Подготовка текстов, публикация, предуведомление</i> <i>и комментарии Ю. А. Васильева</i>	90
---	----

Авторы номера	118
----------------------------	-----

Аннотации	120
------------------------	-----

А. В. Иванов

Спектакль К. К. Тверского «Заговор чувств» (БДТ, 1929): сюжет, жанр, композиция, способ работы с актерами

В 1928 году СССР директивно перешел на новый формат производства — пятилетний план, что напрямую коснулось и работы БДТ. Его главный режиссер Константин Константинович Тверской (1890–1937) подчеркивал, что «разработанный театром первый его пятилетний план характеризуется утверждением линии на монументальный проблемный спектакль, внедрением планового начала во всей работе БДТ (репертуар, методика работы над образом и т.д.), широкой постановкой проблемы кадров (план театра-вуза), стремлением к экспериментальному спектаклю, необходимому для отыскания новой, более высокой формы и преодоления своего рода „творческой инерции“, которая чувствовалась иногда в работах театра», и «с точки зрения реализации этого плана наиболее значительный интерес представляет первый спектакль сезона 1929/30 г. — „Заговор чувств“ Ю. Олеши»¹.

Тверской утверждал значимость пьесы Олеси для репертуара БДТ, признавая сложность в обращении театра к «Заговору чувств» в том, что идейная направленность пьесы была очень по-разному оценена критикой. Руководство театра рассматривало данную постановку как экспериментальную работу, необходимую для повышения квалификации режиссуры и исполнителей. По мнению Тверского, работа над спектаклем будет считаться небесполезной лишь в том случае, если «1) актерам удастся передать в аудиторию ироническую улыбку Олеси, не снижая идеологического смысла пьесы, и 2) в области внешнего и музыкального оформления избежать трюкаче-

ства, оправдать введение новых приемов и материалов»².

В связи с постановкой «Заговора чувств» Тверским была развернута активная работа (диспуты, беседы и т.д.) с рабочим зрителем, а в фойе БДТ организовали выставку макетов фабрик-кухонь. В печати отмечалось, что «с гораздо большей убедительностью о победе нового коллективистического быта над старым заскорузлым, индивидуалистическим бытом говорит... макет грандиозной фабрики кухни Московско-Нарвского района, которая летом уже будет пропускать до 15 тысяч обедов в день»³.

Премьера спектакля «Заговор чувств» состоялась в БДТ 24 декабря 1929 года и была благосклонно принята критикой.

Тверской, касаясь вопросов трактовки и актуальности спектакля «Заговор чувств», подчеркивал, что опирался в первую очередь на идеологическую установку пьесы, отмечая, что основной идеей пьесы является «тема огромной философской важности» — «показ борьбы „века нынешнего и века минувшего“, столкновение двух идеологий (идеализма и материализма)»⁴. И считал, что «задача театра... заключается в том, чтобы носителям прошлого (Иван Бабичев, Кавалеров, обыватели)... пытающимся поднять „заговор чувств“ против... перестройки жизни на началах социализма, — противопоставить группу современных людей, жизнерадостных, здоровых, с восторгом делающих нужное дело. Полнокровный оптимизм, энтузиазм строительства — вот что характеризует Андрея Бабичева в трактовке нашего театра»⁵. Тверской подчеркивал,

что БДТ «трактовал пьесу как ироническую комедию большой формы, стремящуюся преодолеть напрашивающуюся интимность, камерность исполнения, особенно заметную в финале пьесы»⁶. В своей статье М. Н. Любомудров отмечал, что «трактовка Тверского была ироничной и осмеивала всех героев, в противовес замыслу Олеси, расходясь и с декларациями самого режиссера, но подчас обнаруживая гармонию с художественной правдой характеров»⁷.

Пьеса «Заговор чувств» является инсценировкой романа Ю. Олеси «Зависть». Автор пьесы указывал, что, «как во всякой пьесе, возникающей из беллетристического материала, в ней есть грех растянутости некоторых мест, нечеткости интриги, многоречивости», но есть и «борьба за пафос»⁸, «разоблачение индивидуалистической романтики прошлого... попытка изобразить формирующийся тип нового человека». «Мы, писатели-интеллигенты, — заявлял Олеса, — должны писать о самих себе, должны разоблачать самих себя, свою „интеллигентность“»⁹.

Пьеса «Заговор чувств» состоит из семи сцен: 1) «Дом Андрея Бабичева. Утро»; 2) «Кухня коммунальной квартиры»; 3) «Дом Андрея Бабичева. Вечер»; 4) «Дом Андрея Бабичева. Раннее утро»; 5) «У Анечки Прокопович»; 6) «Небольшая комната. Мещанское. Именины хозяйки»; 7) «Стадион». Главным героем является Андрей Бабичев — директор колбасной фабрики, тип нового человека, которому противостоит его брат Иван — «рыцарь „умирающего века“»¹⁰, герой «себялюбия, трусливых мечтателей и жалких влюбленных»¹¹. Но, как отмечал Олеса, главное в пьесе «не столкновение людей, а столкновение идей»¹², и в своем замысле он «хотел противопоставить Офелиям — просто колбасу, беспредметной романтике — конкретность»¹³. В ряде эпизодов пьесы построена по принципу «иронической драмы», где драматург пытается «найти ту

„золотую форму“, которая, не будучи сниженной, была бы... вполне доступна массовому зрителю»¹⁴.

Тверской отмечал противоречивость откликов критики и на роман, и на пьесу. Утверждалось, что при несомненных поэтических достоинствах текста пьеса «оказалась бледнее пафоса жизни»¹⁵, в ней нет связанного интригой сюжета. По мнению исследователя Ю. Головашенко, «в „Заговоре чувств“ поэтическое искалось в самом прозаическом. Простота возникала в облике обостренной обыденности»¹⁶.

Тверской утверждал, что постановка «Заговора чувств» предполагалась в комедийном ключе, и подчеркивал: БДТ, «избегая „камерности“, „интимности“, стремясь к „большой форме“, к броским и выразительным приемам и образам... сворачивал... на дорогу „публицистического“, „плакатного“ спектакля. Стремление уйти от „быта“, преодолеть „психологизм“, стремление делать свои спектакли „рупором идей“... приняло (в постановке „Заговора чувств“. — А. И.) особенно отчетливые формы „публицистического зрелища“»¹⁷.

А. А. Гвоздев отмечал, что в драматическом театре именно в спектакле БДТ «Заговор чувств» «экспрессионистские» настроения нашли свое наиболее яркое выражение: «Испуг, страх, смятение чувств с примесью то ненависти, то бессильного отчаяния — такова эмоциональная настроенность сцен...»¹⁸. По мнению М. Н. Любомудрова, «следуя комедийному замыслу, Тверской вводил и элементы театральной пародии. Так был трактован „сон“ Кавалерова — как шарж на экспрессионистскую выпренность появившегося тогда спектакля Малого оперного театра „Войцек“ А. Берга. <...> Однако подобное решение, не ломая жанровой природы спектакля, нарушало единство сценического действия, отвлекая его в сторону от главной темы»¹⁹. Рассматривая репертуар БДТ 1920–1930-х годов, Ю. Головашенко от-

мечал, что «Вл. Маяковский искал героическое в самом обыкновенном человеке. По этому пути... шел Большой драматический, когда создавал такие произведения, как „Разлом“ или „Город ветров“... Здесь же, в „Заговоре чувств“, поэтическое искалось в самом прозаическом». При этом, с точки зрения Ю. Головашенко, «Большой драматический не сумел отделить обыкновенное от упрощенного... Обыкновенный человек оставался на сцене ограниченным, духовно бедным»²⁰.

Важным элементом в структуре спектакля являлось музыкальное оформление. Тверской утверждал, что «существеннейшее в данной постановке — введение в ткань спектакля нового музыкального радиоинструмента — „Сонара“, изобретения инженера Ананьева»²¹. По мнению композитора спектакля А. Буцкого, «новый инструмент заключает в себе большие возможности и соединяет признаки деревянного духового инструмента (по окраске звука) с признаками струнного смычкового (вибрация звука, наличие грифа), не говоря о ряде своих специфических музыкальных качеств»²². Тверской писал, что «ряд предварительных опытов, проведенных театром совместно с изобретателем, показал, что радиоинструмент может дать... сцене могущественное новое средство музыкальной выразительности. „Сонар“ удалось в достаточной степени органично включить в ткань спектакля. <...> По идее своей он может воспроизвести любой звук любого характера, высоты и силы. По этим возможностям своим он неизмеримо богаче универсального инструмента современности — фортепиано»²³. При этом Тверской отметил, что «Сонар» имеет и свои недостатки в отсутствии «стандартного типа инструмента, в конструктивных дефектах, в трудности обращения с ним»²⁴. Радиоаппаратура, которую использовал «Сонар», зависела от «от неравномерности в напряжении электрического тока, влия-

ющей на точность настройки этого инструмента»²⁵.

А. Буцкой считал, что «музыка к „Заговору чувств“... крайне схематизирована и превращена в музыкальные элементы сценического действия. В ней даны лишь обнаженные схемы танцев, маршей, звуковой ткани, вплетающиеся в общий ход спектакля». Также композитор подчеркивал, что «музыка дает прежде всего ряд гротесков, начиная от дружеского шаржа утренней физкультурной зарядки Андрея Бабичева и кончая бутафорскими ужасами сна Кавалерова. При раскрытии героев пьесы и ситуации спектакля музыка пользуется приемом противопоставления своего содержания содержанию того или иного момента действия». Иными словами, музыка сопоставлялась со сценическим действием по принципу *контрапункта*: «Так, подлинная ценность высокопарных мечтаний Кавалерова разоблачается музыкой шарманки провинциального музея восковых фигур... а маниакальные призывы и проповеди... Ивана Бабичева, наоборот, сопровождаются претендующей на торжественность хоралообразной музыкой. Наконец, два противоположных друг другу социальных пласта — умирающее мещанство... и новая организованная здоровая и телом и духом среда (символ ее в пьесе — физкультура)... Для характеристики мещанской стихии использованы, главным образом, музыкальные цитаты: подсказанная самим автором Серенада Дриго, мелодия старинного русского романса Титова и популярной одно время пьесы Оппеля „Летняя ночь в Березовке“. Физкультурная молодая среда показана посредством бодрой и ясной по своей структуре, но далеко не примитивной музыки»²⁶. После премьеры спектакля в периодической печати отмечалось, что «музыка хорошо связывает все ритмы движений и игру актеров»²⁷.

Как отмечал М. Н. Любомудров, электромузыкальный инструмент «Сонар», включенный в оркестр БДТ в спектакле

«Заговор чувств», использовался в театральной практике впервые. И это, безусловно, заслуга Тверского, так как он следил за техническими новинками и рекламировал данный инструмент²⁸.

Рассматривая вопросы сценографии спектакля (художник В. Ф. Рындин), Тверской утверждал, что линия «индустриализации театра», механизации сцены является «одной из важнейших проблем современного театра»²⁹, но есть необходимость «уйти от усиливающейся в практике театров вульгаризации этой идеи», избегать трюкачества и при этом стремиться «приблизиться к методу Олеси: показа людей через вещи»³⁰. Тверской писал: «...в области внешнего оформления театр... продолжал поиски новых технико-выразительных средств большого масштаба. <...> Применяется довольно сложная, хотя и негромоздкая, механизация сцены: трансформирующийся на глазах у зрителя экран (не был, к сожалению, осуществлен...), вращающиеся по горизонтальной оси („падающие“) кулисы, секторальные площадки, подающие на сцену предметы, необходимые по ходу действия. В качестве декоративного материала, получающего самостоятельное игровое значение, были испробованы новые фактуры: кривые зеркала, вода (душ)»³¹. Режиссер констатировал: «...декоративная установка чрезвычайно проста и заключает в себе лишь основное сценическое оборудование и вещи»³².

М. Н. Любомудров отмечал, что спектакль по пьесе «Заговор чувств» выделялся среди радио-кино-электрифицированных экспериментов Тверского «как продолжающий „линию индустриализации“. На сцене действительно были знакомые ее приметы. Двигались „сегментные“ фурики с бутафорией, вращались вокруг своей оси кулисные плоскости. Снова „уничтожалась“ рампа, спектакль шел при прожекторном и софитном свете. В центре оркестровой ямы был сооружен мостик с лесенками, который обыгрывался по ходу действия»³³.

По мнению Н. П. Хмелевой, «приглашенный из Москвы начинающий художник Камерного театра Вадим Федорович Рындин одел спектакль в новейшие формы московского авангардного дизайна. Острографичная, энергичная реклама Моссельпрома словно отделилась от городской среды и заполнила пространство сцены, ее дополняли выезжающие на сцену механические площадки с необходимыми действию предметами»³⁴. И далее: «Романтиков подпольных чувств... Рындин окружает... кривыми зеркалами, пестренькими обоями, неестественно преувеличенной мебелью. <...> В сцене сна Кавалерова художник создает искаженный облик мира, где стены-кулисы вместе с мебелью срывались со своих мест и их падения, вращения, качания воплощали совсем не мещанский апофеоз, а экспрессионистическую безнадежность и отчаяние “лишних людей”»³⁵.

В специально выпущенной к спектаклю брошюре краткое содержание действия было представлено так: «...крупный партийный работник и хозяйственник, директор треста пищевой промышленности, Андрей Бабичев приютит у себя опустившегося неврастеника-интеллигента Кавалерова, которого он подобрал у кабака... <...> Кавалеров полон отрицания, скептицизма, ненависти и клеветы. Он хочет отомстить в лице Бабичева новой эпохе за свое ничтожество, унижение и ненужность. <...> Андрей Бабичев — здоровая самоуверенная сила, строитель нового мира, новый человек... он хочет ценою величайшего напряжения получить новые дешевые сорта чайной колбасы и организовать колоссальную общественную столовую, в которой каждый обед будет стоить четвертак. Его брат, Иван Бабичев, презирает эти низменные идеалы. <...> Он хочет растравить, возбудить, распалить все притихшие старинные чувства и страсти, чтоб в их стихийном восстании погиб новый мир. <...> Но он — неудачник, лишний

человек, ненужный осколок старого мира, обреченный клеветник и завистник. Он бессилён и жалок. Он не умеет даже убить. Любовь и женщина уходят к Андрею, к новому миру. Пьеса кончается демонстрацией полного морального бессилия этих людей. Уничтоженный Кавалеров хочет ослепнуть, чтобы не видеть нового мира, его праздника и ликования. А Иван признаётся, что ошибся: будущее принадлежит Андрею и его делу»³⁶.

М. Падво отмечал, что «никак не получались массовые сцены. Сцены на кухне, на именинах разбивают олешинский план — они уходят в бытовщину, противоречащую пьесе»³⁷. С точки зрения другого критика, «иронически и уничтожающе развернутая перед зрителем картина идейно-разлагающегося старого, мещанского мира... является главным образом своеобразным проклятием прошлому и лишь в очень малой и робкой степени — приветом будущему»³⁸. Тверской отмечал «совершенно новый вариант финала. Мы стремимся дать физкультурный апофеоз»³⁹. По мнению рабкоров, «конец, поданный веселыми трюками вместо предполагаемого убийства, удовлетворяет зрителя. И бодрый Дух Физкультуры вливает в зрителя бодрое настроение»⁴⁰. По этому поводу М. Н. Любомудров отмечал, что «под бодрые маршевые ритмы на сцену выбегали футболисты, девушки и юноши в спортивной форме. Они имитировали движения физзарядки, демонстрировали акробатические фигуры»⁴¹.

Тверской свидетельствовал: «...работа с актерами идет по линии максимального уточнения ритмики речи и графического рисунка мизансцены, а также — укрепления связи актера со зрительным залом. Для этого... мы упраздняем барьер оркестра, связывая его со сценой не только в архитектурно-декоративном смысле, но используя оркестрантов и всех, сидящих в оркестре, в качестве действующей в спектакле группы. Основное задание актерского

исполнения — раскрытие социальных характеристик персонажей пьесы, не только не скрывая, но, наоборот, всячески подчеркивая свое ироническое отношение к ним»⁴².

Тверской отмечал, что, «в „Заговоре чувств“ режиссура ставит перед актерами — впервые в практике БДТ... сложную и принципиально новую задачу установления непосредственной связи с аудиторией. В дальнейшей практике Большого Драматического театра прием этот применяется довольно широко и неоднократно ложится в основу сценического разрешения ряда спектаклей»⁴³. И «положительные стороны новой работы театра... заключаются прежде всего в работе актеров. <...> Центральное место занимают Иван Бабичев (Н. Ф. Моныхов), Кавалеров (В. Я. Софронов) и Валя (О. Г. Казико). Их исполнение, решительно преодолевающее заметную в прежних „советских“ спектаклях БДТ тенденцию к натуралистически-бытовой манере игры, в смелой, четкой, заостренной форме передает своеобразные ритмы и ироническую улыбку автора, которой окрашена вся пьеса. <...> В актерском отношении „Заговор чувств“ в целом, несомненно, является одним из удачнейших спектаклей Большого Драматического театра. Значительный рост исполнительской культуры, преодоление стилистической разнопланности делают эту работу в своем роде этапной для БДТ. Он является отправной точкой для дальнейших поисков своей манеры сценической игры»⁴⁴.

По мнению А. А. Гвоздева, сценическим образам Ивана Бабичева и Кавалерова «противопоставляется Андрей Бабичев, строитель социалистических заводов. Но и он, и его ближайшие соратники (Шапиро, Валя) изображаются более скупой, схематично, эмоционально менее действенно. „Враги“ — рисуются гораздо более тонкими красками... „Друзья“ — показываются в более рассудочных очертаниях... Система сценических приемов, необходимая для их эмоционально-наполненного раскрытия,

еще только вырабатывается общими усилиями наших революционных театров. Указанное противопоставление — строителей социализма и его врагов — входит в ... драматургию, как основной конструктивный принцип, так как классовая борьба является главной темой в пьесах, отражающих революционную действительность»⁴⁵. М. Янковский подчеркивал, что «вместо противопоставления двух эпох, двух начал, театр в трактовке ролей Андрея и Ивана пошел по линии индивидуальных, единичных, „частных“ характеристик. Из этого плана явно выпадают Николай Кавалеров и Валя. <...> Из отдельных исполнителей следует отметить Лежен (Аничка), Лебедева (любовник) и некоторых других»⁴⁶.

Как отмечал М. Н. Любомудров, «в центр спектакля выдвинулось искусство актеров — исполнителей главных ролей: А. О. Итина (Андрей Бабичев), Н. Ф. Монахова (Иван Бабичев), Л. А. Кровицкого (Шапиро), В. Я. Софронова (Кавалеров), О. Г. Казико (Валя)»⁴⁷. И далее: «Комедийно-разоблачительно интерпретировались Кавалеров, Иван Бабичев, Аничка Прокопович и ее гости»⁴⁸.

С точки зрения М. Падво, «молодой актер Итин своей трактовкой роли... углубил опасности олешинского Андрея. Бабичев-Итин — толстый, добродушный колбасник, ограниченный делец. Сделан этот колбасник актерски хорошо. Но уметь неплохо играть мало. Надо понимать, что ты играешь. Надо общественно оправдывать созданный образ. Итин выпятил ошибки пьесы»⁴⁹. Рабкоры отмечали, что «рабочему зрителю будет трудно понять самого ответственного и нужного героя — нового человека, Андрея Бабичева... это лишь дружеский шарж на выдержанного коммуниста»⁵⁰. М. Янковский подчеркивал, что «театру надлежало так разрешить образ Андрея, чтобы ненайденные автором „советские“ черты... нашли максимальное разрешение на театре. Но этого не произошло. Андрей (арт. Итин) предстал перед зрителем про-

сто толстым, добродушным колбасником, никак неспособным явиться носителем одной из двух „идей“ спектакля. Его „масштабы“ вскрываются скорее через физические, непомерно большие физические масштабы героя, чем через „масштабную“ теорию эпохи»⁵¹. С точки зрения другого обозревателя, «Андрей Бабичев — спорная, очень спорная, схематическая, недорисованная фигура. А ведь не кто иной, как он, должен убедительнейшим образом противостоять в пьесе старому миру»⁵². В. Аристов-Литвак констатировал, что «театру не удалось доказать недоказуемое. В лице Андрея Бабичева мы не имеем нового человека, который является образцом хозяйственника-коммуниста»⁵³.

Роль Валентины — племянницы А. Бабичева — исполнила О. Г. Казико. Тверской отмечал, что элементы физкультуры помогали построению характеров людей нового мира, и в связи с этим артистка Казико включала «самые разнообразные элементы физкультуры... в образ Вали. Вся лирическая его сторона получала благодаря этому приему совершенно неожиданную, несколько иронически-снижающую окраску»⁵⁴. По мнению А. Маширова, «свежо и оригинально сыграла свою... роль Казико. Она ярко дала почувствовать на себе влияние старого и нового мира, борьбу этих влияний и победу последнего в жизнерадостной сцене футбольного матча». При этом критик подчеркнул, что «артистка не должна чрезмерно увлекаться напускным вульгаризмом и излишней развязностью, хотя бы в сцене соблазна Андрея Бабичева, а то прекрасный по своей наивности эпизод может превратиться в фарс»⁵⁵. С точки зрения М. Падво, «Валя-Казико — спорный образ... ее можно упрекнуть в излишней физиологичности. Но разработка словесного узора, умение двигаться у Казико — безукоризненны, блестящи и актерски-остры»⁵⁶.

Роль Шапиро была исполнена Л. А. Кровицким. По мнению М. Падво, «категори-

чески надо возражать против образа Шапиро (Кровицкий). Мягкий, „лирический“ талмудист Шапиро, тонко чувствующий романтику новой эпохи, дан гнусным коммивояжером, безобразным спекулянт-ом»⁵⁷. Подобную точку зрения выражали и М. Янковский, и В. Аристов-Литвак, последний отмечал, что «совершенно неприемлема характеристика Шапиро (Кровицкий). Роль мудрого, обаятельного, все понимающего наблюдателя сведена (видимо, по режиссерскому заданию) к сгущенной карикатуре на местечкового умника с подчеркнутыми интонацией и жестиком-ляциями»⁵⁸.

Н. Ф. Монахов исполнил роль Ивана Бабичева, и Тверской отмечал, что актер «показывает исключительную технику „музыкальной речи“, построив весь словесный материал роли Ивана на мелодической основе. В наиболее патетических местах... разговорная речь переходит в пение и создает гротесковый звуковой образ огромной изобразительной силы»⁵⁹. С точки зрения А. Маширова, «Монахов своим художественным убедительным исполнением роли главного вождя заговорщиков — Ивана Бабичева — дал хорошую памятку нашего классового врага»⁶⁰. По мнению М. Падво, «Монахов дал очень сильную фигуру Ивана! Иван у Монахова не вождь умирающего старого, цепляющегося за жизнь века. Монахов передал этот век ушедшим, умершим»⁶¹. М. Янковский подчеркивал: «Любопытный, хотя неосновательно клинический, образ создал Монахов (Иван Бабичев). „Король пошляков“ у Монахова предстал не проповедником „великих чувств“, а сниженным, упрощенным образом спившегося, опустившегося пьянчуги»⁶².

В своих мемуарах Монахов писал: «...роль Ивана Бабичева в „Заговоре чувств“ стоит несколько особняком в ряду моих работ. Имея в виду философскую концепцию пьесы, мне хотелось, работая над этой ролью, и отойти от своих обыч-

ных принципов реального изображения образа. Работа была не легкой, во многом — мучительная, так как она была у меня первая в этом плане. Единственной, как мне казалось, возможностью показать этот персонаж в не совсем реальных тонах была найденная мною на генеральной репетиции манера произнесения реплик Ивана Бабичева, поднимавшаяся от разговорной речи, как мы ее понимаем, до некоего „возвышенного“ полупения. Это придало роли Бабичева своеобразный мелодраматический характер, выявляя мелодраматизм, несомненно заключенный в данной роли. Моя мысль о своеобразной подаче текста, как говорят об этом отзывы, как будто удалась»⁶³.

В. Я. Софронов исполнил роль Николая Кавалерова. С точки зрения А. Маширова, «Софронов развернулся вовсю и прекрасно справился с трудной ролью жалкого мечтателя славы и маньяка Кавалерова. Единственный упрек — это некоторая мелодраматичность в картине сна»⁶⁴. По мнению М. Падво, «тонок и умен образ Кавалерова у Софронова»⁶⁵. В. Аристов-Литвак писал: «На первое место (среди исполнительского состава спектакля. — А. И.) вышел безусловно артист Софронов, давший цельный образ потерявшего пути и дороги интеллигента Николая Кавалерова, этого „молодого старика“ нашего века»⁶⁶.

Необходимо также отметить общие критические высказывания о постановке Тверского «Заговор чувств» и БДТ в целом. А. А. Гвоздев, касаясь и спектакля «Заговор чувств», отдельно подчеркивал, что перед БДТ стоит проблема «преодолеть экспрессионистские настроения и выровнять художественную убедительность в показе нового и старого. При этом главное внимание должно быть обращено на создание сценических приемов и на выработку системы сценических образов, которые вооружили бы театр мощными выразительными средствами, раскрывающими героическое строительство нового, социалистического строя жизни»⁶⁷. С точки

зрения М. Янковского, «„Заговор чувств“ при всех недостатках — отчетливый этап в путях развития Большого Драматического театра — этот этап ставит со всей реальностью вопрос о пересмотре в достаточной степени случайных позиций театра, заслуженно пользующегося вниманием советской общественности. Появление пьесы Ю. Олеши на подмостках ленинградских театров бесспорно радостное явление. Вынесение в театр сложной философской проблемы двух „эпох“, при всей спорности разрешения этой проблемы, нельзя рассматривать иначе, как факт, свидетельствующий о росте советской драматургии и советского театра в целом»⁶⁸. Работы рекомендовали театру «при устройстве целевых спектаклей для рабочих организаций давать перед спектаклем краткое вступительное слово. Нужно принять во внимание исключительную серьезность и сложность постановки». И подчеркивали, что «на фоне современного безрепертуарья „Заговор чувств“ является пьесой хотя для неискушенного зрителя и трудной, но вместе с тем нужной для показа рабочему зрителю»⁶⁹. По мнению В. Аристова-Литвака, «режиссерского замысла не хватило развернуть по-настоящему четвертый акт. Но, несмотря на все эти недочеты, „Заговор чувств“ должен быть внесен в актив Большого Драматического театра. Это спектакль нужный, злободневный, выполняющий социальные требования. Он доходчив до рабочего зрителя. Он ставит ряд проблем, решать которые мы будем в своей повседневной работе»⁷⁰.

Подводя итоги, можно отметить следующие основные черты режиссуры К. К. Тверского.

До выхода спектакля на публику режиссером осуществлялась информационная подготовка потенциального зрителя: проводились диспуты, беседы, использовались и другие формы работы с представителями общественности.

На основе принципа монтажа формируется номерная структура спектакля, который был насыщен разнообразными аттракционами — исполнение романса, физкультурная зарядка, массовая сцена физкультурного апофеоза, а также использование музыкально-ритмических оформлений в виде всякого рода маршей, музыки шарманки, музыкальных цитат. Эффект монтажа усиливался благодаря перемене декораций на глазах у зрителей, на ходу, без специальных пауз для перестановки, что подчеркивало динамику и непрерывность развития действия, где одна картина перетекает в другую.

Важной чертой режиссуры Тверского является использование оркестрового сопровождения спектакля, хоралообразной и внешне дезорганизованной музыки, что являлось неотъемлемым элементом структуры его спектакля и помогало создать соответствующий эмоциональный фон. Внутренне напряжение спектакля во многом строилось на контрапункте действия и музыкального сопровождения. Обращение Тверского к достижениям современной техники в «Заговоре чувств» привело к включению в состав оркестра недавно изобретенного инженером Н. С. Ананьевым музыкального радиоинструмента сонара.

Работая над сценографией, Тверской продолжил линию индустриализации театра и в «Заговоре чувств» упразднил барьер между оркестром и рампой сцены. Также режиссер применил прожекторный и софитный свет; опираясь на функциональный подход, в сценической установке использовал только необходимые вещи и сценическое оборудование, полностью подчиняя их задачам постановки. Тверской включал в действие разнообразную механику: вращающиеся по горизонтальной оси опускные кулисы, секторальные площадки, новый в практике театра декоративный материал (кривые зеркала, водяной душ) и др. Оформление спектакля выполнено в стиле «скрытого конструк-

тивизма», главными принципами которого являлись, с одной стороны, целесообразная организация структуры и формы самой конструкции (как объекта, сооружения, вещи), а с другой стороны — функциональная необходимость конструкции и ее элементов. «Скрытый характер» этого конструктивизма проявлялся в том, что в данном спектакле, на первый взгляд, бытовые декорации представляли собой своего рода фон, но в действительности они несли функциональную нагрузку. Также необходимо подчеркнуть, что художник спектакля по заданию Тверского создал такие декорации, которые позволили использовать вертикальные мизансцены, что помогало достичь должного напряжения в постановке.

В основу работы над художественными образами Тверским был положен стиль «условного реализма», то есть сочетание реалистического исполнения с приемами условного театра («не отражающего, а выражающего жизнь и — пересоздающего ее»). Основным заданием для актерского исполнения было раскрытие социальных характеристик персонажей пьесы, когда не только не скрывается, но, наоборот, всячески подчеркивается ироническое отношение к ним. При этом режиссер стремился преодолеть бытовизм и психологизм, которые рассматривались как дефекты творческой методики работы с актерами — методики, связанной с так называемой психологической драмой. Также характер-

ной и важной особенностью режиссуры Тверского являлось наличие в спектакле сцены, подчеркивающей ирреальность происходящего (сцена сна Кавалерова). Она строилась на особом музыкальном фоне и подчеркивалась сценографически: персонажи выходили в экстравагантном облике. Стены комнаты неожиданно взмывали вверх и застыли над сценой в причудливом геометрическом рисунке. Сцена шла под «внешне дезорганизованную», гротескную музыку. Текст не говорился, а напевался.

При работе с актерами Тверской стремился к созданию единой манеры сценической игры, которая шла по линии максимального уточнения ритмики речи и графического рисунка мизансцены. Для укрепления связи актера со зрительным залом Тверской «уничтожил» рампу и соединил сцену с публикой в зрительном зале с помощью оркестра, используя оркестрантов в качестве действующей в спектакле группы. Важной особенностью данной постановки явилось создание коллективного действующего лица, спортивной молодежи — сильной и красивой, передающей красоту, энергию революционной эпохи.

В целом можно сделать вывод, что в своей режиссуре Тверской стремился к обобщению и к внутренней напряженности, к созданию яркого, синтетического, цельного спектакля большой монументальной формы.

Примечания

¹ *Тверской К.* Советская драматургия // Большой Драматический театр: Сборник статей. Л., 1935. С. 214.

² К постановке «Заговора чувств» в БДТ // Жизнь искусства. 1929. № 50. 15 дек. С. 11.

³ *Леров.* Поэзия щей и колбасы. «Заговор чувств» в БДТ // Бытовая газета. 1930. 29 янв.

⁴ *Тверской К.* «Заговор чувств» // Рабочий и театр. 1929. № 51. 21 дек. С. 7.

⁵ *Тверской К.* Советская драматургия // Большой Драматический театр. С. 215.

⁶ Там же. С. 219–220.

⁷ *Любомудров М. Н.* Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов (1926–1932) // Театр и драматургия / Труды ЛГИТМиК. Вып. 5. Л., 1976. С. 138.

⁸ *Олеша Ю.* Автор о своей пьесе // Жизнь искусства. 1929. № 52. 29 дек. С. 15.

⁹ Перед премьерой «Заговора чувств» // Красная газета. Веч. вып. 1929. 27 дек. С. 4.

¹⁰ Героическая поэма. «Репертуарный бюллетень» // Гос. Большой драматический театр. Юрий Олеша. «Заговор чувств»: Брошюра к спектаклю. Л., 1930. С. 4.

¹¹ *Н. В.* «Заговор чувств» (БДТ) // Красная газета. 1929. 31 дек. С. 6.

¹² Перед премьерой «Заговора чувств» // Красная газета. Веч. вып. 1929. 27 дек. С. 4.

¹³ Олеша Ю. Борьба за пафос. Говорит автор // Гос. Большой драматический театр. Юрий Олеша. «Заговор чувств»: Брошюра к спектаклю. С. 8.

¹⁴ Перед премьерой «Заговора чувств» // Красная газ. Веч. вып. 1929. 27 дек. С. 4.

¹⁵ Леров. Поэзия шей и колбасы. «Заговор чувств» в БДТ // Бытовая газета. 1930. 29 янв.

¹⁶ Головащенко Ю. Многообразие реализма: Сб. статей. Л., 1973. С. 48.

¹⁷ Тверской К. Советская драматургия // Большой Драматический театр. С. 220.

¹⁸ Гвоздев А. А. Экспрессионистические тенденции в Советском театре // Рабочий и театр. 1930. № 36. С. 5.

¹⁹ Любомудров М. Н. Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов (1926–1932) // Театр и драматургия. Вып. 5. С. 139.

²⁰ Головащенко Ю. Многообразие реализма. С. 49.

²¹ Тверской К. О постановке // Гос. Большой драматический театр. Юрий Олеша. «Заговор чувств»: Брошюра к спектаклю. С. 7.

²² Буцкой А. Музыка к «Заговору чувств» // Там же. С. 13.

²³ Тверской К. Советская драматургия // Большой Драматический театр. С. 216.

²⁴ Там же. С. 217.

²⁵ Грес С. «Сонар» на производстве // Рабочий и театр. 1930. № 2. 10 янв.

²⁶ Буцкой А. Музыка к «Заговору чувств» // Гос. Большой драматический театр. Юрий Олеша. «Заговор чувств»: Брошюра к спектаклю. С. 12–13.

²⁷ Гринев С., Подушкина Е., Балашев Ф. «Заговор чувств» // Красная газета. Утр. вып. 1930. № 2. 3 янв.

²⁸ См.: Любомудров М. Н. Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов (1926–1932) // Театр и драматургия. Вып. 5. С. 137.

²⁹ Тверской К. «Заговор чувств» // Рабочий и театр. 1929. № 51. 21 дек. С. 7.

³⁰ К постановке «Заговора чувств» в БДТ // Жизнь искусства. 1929. № 50. 15 дек. С. 11.

³¹ Тверской К. Советская драматургия // Большой Драматический театр. С. 216.

³² Тверской К. «Заговор чувств» // Рабочий и театр. 1929. № 51. 21 дек. С. 7.

³³ Любомудров М. Н. Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов (1926–1932) // Театр и драматургия. Вып. 5. С. 137.

³⁴ Хмелева Н. Авангардные двадцатые // Хмелева Н. П. Художники БДТ, 1919–2006. СПб., 2006. С. 88.

³⁵ Там же. С. 90.

³⁶ Героическая поэма. «Репертуарный бюллетень» // Гос. Большой драматический театр. Юрий Олеша. «Заговор чувств»: Брошюра к спектаклю. С. 4.

³⁷ Падво М. «Заговор чувств» // Смена. 1930. 1 янв.

³⁸ Н. В. «Заговор чувств» (БДТ) // Красная газета. 1929. 31 дек. С. 6.

³⁹ К постановке «Заговора чувств» в БДТ // Жизнь искусства. 1929. № 50. 15 дек. С. 11.

⁴⁰ Гринев С., Подушкина Е., Балашев Ф. «Заговор чувств» // Красная газета. Утр. вып. 1930. № 2. 3 янв.

⁴¹ Любомудров М. Н. Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов (1926–1932) // Театр и драматургия. Вып. 5. С. 139.

⁴² Тверской К. О постановке // Гос. Большой драматический театр. Юрий Олеша. «Заговор чувств»: Брошюра к спектаклю. С. 9.

⁴³ Тверской К. Советская драматургия // Большой Драматический театр. С. 217.

⁴⁴ Там же. С. 218–219.

⁴⁵ Гвоздев А. А. Экспрессионистические тенденции в советском театре // Рабочий и театр. 1930. № 36. С. 5.

⁴⁶ Янковский М. «Заговор чувств» // Рабочий театр. 1930. № 1. 5 янв. С. 8–9.

⁴⁷ Любомудров М. Н. Режиссерские искания БДТ во второй половине 1920-х годов (1926–1932) // Театр и драматургия. Вып. 5. С. 138.

⁴⁸ Там же. С. 139.

⁴⁹ Падво М. «Заговор чувств» // Смена. 1930. 1 янв.

⁵⁰ Гринев С., Подушкина Е., Балашев Ф. «Заговор чувств» // Красная газета. Утр. вып. 1930. № 2. 3 янв.

⁵¹ Янковский М. «Заговор чувств» // Рабочий театр. 1930. № 1. 5 янв. С. 8.

⁵² Н. В. «Заговор чувств» (БДТ) // Красная газета. 1929. 31 дек. С. 6.

⁵³ Аристов-Литвак. «Заговор чувств» // Ленинградская правда. 1930. 11 янв. С. 4.

⁵⁴ Тверской К. Советская драматургия // Большой Драматический театр. С. 219.

⁵⁵ Маширов А. «Заговор чувств» // Красная газета. Веч. вып. 1929. 31 дек.

⁵⁶ Падво М. «Заговор чувств» // Смена. 1930. 1 янв.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Янковский М. «Заговор чувств» // Рабочий театр. 1930. № 1. 5 янв. С. 8.

⁵⁹ Тверской К. Советская драматургия. // Большой Драматический театр. С. 218–219.

⁶⁰ Маширов А. «Заговор чувств» // Красная газета. Веч. вып. 1929. 31 дек.

⁶¹ Падво М. «Заговор чувств» // Смена. 1930. 1 янв.

⁶² Янковский М. «Заговор чувств» // Рабочий театр. 1930. № 1. 5 янв. С. 8.

⁶³ Моныхов Н. Повесть о жизни. Л., 1936. С. 230.

⁶⁴ Маширов А. «Заговор чувств» // Красная газета. Веч. вып. 1929. 31 дек.

⁶⁵ Падво М. «Заговор чувств» // Смена. 1930. 1 янв.

⁶⁶ Аристов-Литвак. «Заговор чувств» // Ленинградская правда. 1930. 11 янв. С. 4.

⁶⁷ Гвоздев А. А. Экспрессионистические тенденции в советском театре // Рабочий и театр. 1930. № 36. С. 5.

⁶⁸ Янковский М. «Заговор чувств» // Рабочий театр. 1930. № 1. 5 янв. С. 9.

⁶⁹ Гринев С., Подушкина Е., Балашев Ф. «Заговор чувств» // Красная газета. Утр. вып. 1930. № 2. 3 янв.

⁷⁰ Аристов-Литвак. «Заговор чувств» // Ленинградская правда. 1930. 11 янв. С. 4.

Альберт Кёстер — Макс Герман

Полемика о театре мейстерзингеров (1920–1923 годы).

Часть 2*

Предисловие и комментарии И. А. Некрасовой,
перевод с немецкого М. Ю. Некрасова, И. А. Некрасовой

АЛЬБЕРТ КЁСТЕР
МЕЙСТЕРЗИНГЕРСКАЯ СЦЕНА XVI ВЕКА:
ПОПЫТКА РЕКОНСТРУКЦИИ
(В сокращении)

4

Герман подготовил еще одно подтверждение истинности своей конструкции сцены. Он утверждает, будто бы может доказать, что выражения, использованные Гансом Саксом для появления действующих лиц, а именно «входить» [eingehen] и «приходить» [kommen], суть не производные, употреблявшиеся без всякого порядка слова, а *termini technici*¹ с совершенно определенным значением. Он пишет на с. 31, стр. 7¹: «*Входит* означает появляется изнутри [т. е. в точке А через щель занавеса], *приходит* же — появляется снаружи [через дверь С]». Это проверяется по «Роговому Зигфриду», но на с. 35, стр. 28–29² Герман пишет: «Для проверки можно привлечь любую другую пьесу Ганса Сакса». В частности, он указывает (с. 39, стр. 14³), что «приходят» все войска и что при часто встречающемся разграничении «здесь королевский замок — там чужестранцы» господствует именно такая терминология (с. 30–31⁴): «обычно... люди из замка *входят*, а чужестранцы *приходят*». Правда, он делает оговорку (и с ним охотно согласится любой), что из правила могут быть исключения, что следует говорить

«всегда или почти всегда» и что речь может идти лишь «о более-менее устойчивом принципе» (с. 30⁵).

На первый взгляд это, как многое у Германа, кажется очевидным. Вроде бы у читателя есть под рукой материал, чтобы проверить по многочисленным драмам наличие такого разграничения или опровергнуть это! Меня тоже поначалу ошеломило и даже обрадовало мнимое открытие Германа. Коль скоро повсюду можно найти подтверждения, что верное в высшей степени просто, думал я (а вместе со мной, насколько я знаю, многие читатели), то и наоборот, простое здесь, исходя из благих намерений, можно считать верным. Простое же дело.

Но постепенно и здесь появились сомнения. Поначалу самого общего характера. Неужели мейстерзингеры, едва приступив к постановке своих весьма незрелых спектаклей, тут же разработали точные сценические термины, причем только и исключительно для входа актеров? И неужели они, так гордившиеся большим запасом своей школьной лексики, а отнюдь не представшие его, как пугливые масоны, именно различие между «входить» и «приходить» зашифровали настолько тщательно, что ему удалось расшифровать это только в XX веке?¹¹ Или если эти термины не были

* Окончание. Начало см.: Театрон. 2019. № 3 (29). С. 21–57.

¹ Технические термины (лат.) — примеч. пер.

¹¹ Уже у Айрера [Якоб Айрер (1544–ок. 1605) — нюрнбергский поэт и драматург, автор большого числа пьес, в том числе переработок репертуара «английских комедиантов», выступавших в Германии], не знающего этих различий, такое словоупотребление неминуемо должно было исчезнуть. [Постраничные примечания принадлежат А. Кёстеру и М. Герману, если не указа-

общемейстерзингерскими и, возможно, их изобрел сам Ганс Сакс, то неужели при передаче рукописи драмы каждой труппе исполнителей он прикладывал к этой рукописи режиссерско-технический комментарий? А если допустить, что Герман прав и такое употребление слов «входить» и «приходить» сохранялось в нюрнбергской сценической практике десятилетиями, то как тогда объяснить, что ни один драматург того времени не перенял столь целесообразного разграничения?

Подобные вопросы напрашивались. Но, разумеется, сомнения — не возражение, требуются контраргументы. Их необходимо привести.

Прежде всего: если Ганс Сакс действительно использовал выражения «входить» и «приходить» в том смысле, в каком их понимает Герман, это не могла быть такая пара противоположностей, при которой есть и третья возможность, как в современных ремарках, когда наряду с выходами «направо» и «налево» бывает уход по центру сцены, вниз по лестнице, в глубину и т.д.; ведь в германовской конструкции сцены должно существовать четкое «или — или», исключающее третье, пара противоположностей наподобие *rouge — noir, Dur — Moll*¹. Но у Ганса Сакса дело обстоит совсем не так. Когда Герман на с. 29, стр. 21⁶ говорит: «Появление персонажей в ремарках описывается почти исключительно словами „входит (входят)“ [*get ein (gen ein)*] или „приходит (приходят)“ [*kumt (kumen)*]», это противоречит фактам. Многочисленные случаи, когда Ганс Сакс использует другие выражения для выхода (этих случаев гораздо больше, чем дает понять Герман), автор не вправе отбрасывать легким

взмахом руки, как он это делает на с. 49–50⁷. Пару исключений или отклонений от правила мастеру можно охотно простить, в этом надо признать правоту Германа. Но вопрос в количестве, а оно не столь незначительно, как нам предложено считать. Есть целый ряд случаев, когда выход никак не обозначен, а просто сказано: «NN говорит». Далее, встречаются многочисленные указания, из которых вообще нельзя понять, откуда появляется персонаж: кого-то тащат, приносят, вводят, доставляют, приводят, кто-то заходит, прокрадывается, выходит вперед, вваливается, вбегает, обнаруживается, заходит внутрь, снова приходит, вторгается, близится, идет, спешит, является, вступает, прибегает, торопливо бежит, крадется; раз-другой даже сказано, что NN «стоит» («Мелузина», KG. 12. S. 530⁸; «Блудный сын», KG. 11. S. 237; «Четверо влюбленных», KG. 13. S. 196) или «стоит на пути». Что же должно было происходить? Там что, царил произвол?

Далее: из-за пары шероховатостей в словоупотреблении никто не поднимет много шума; и если какая-то драма Ганса Сакса существует в рукописи и в печатном виде, а в большинстве случаев так и есть, с отдельными несоответствиями при использовании вторичного источника можно смириться. Но количество случаев, когда печатное издание отличается от рукописи, настолько велико, что не может быть и речи о сознательном словоупотреблении. Я привожу пробы из небольшого ряда драм, но опускаю многие места, где либо в печатном тексте, либо в рукописи начисто отсутствует «приходит» или «входит». «Иокаста», KG. 8. S. 50, 17: «Входит Флорист» (рукоп. — «приходит»); «Клитемнестра», KG. 12. S. 328, 1: «Входят двое слуг» (рукоп. — «приходят»); «Разрушение Трои», KG. 12. S. 281, 33: «Приходит Ахилл» (рукоп. — «входит в одиночку»); «Странствия Улисса», KG. 12. S. 376, 27: «Приходят четверо женихов» (рукоп. — «входят»); S. 381, 32: «Приходит Улисс» (рукоп. — «входит

но иное. Комментарии, подготовленные специально для этой публикации, вынесены в конец и отмечены в тексте арабскими цифрами; комментарии к поэтическим примечаниям приводятся здесь же в квадратных скобках.]

¹ Красное — черное (*фр.*), мажор — минор (*лат.*) — примеч. пер.

одетый по-царски»); «Агафокл и Клиния», KG. 12. S. 442, 28 (в диалоге): «Молчи, друг мой, и войди со мной» (рукоп. — «приди со мной»); S. 445, 11: «Приходит Клиния» (рукоп. — «входит»); «Наложница левита», KG. 10. S. 32, 7: «Приходят гаваонитяне» (рукоп. — «входят»); «Магелона», KG. 12. S. 462, 33: «Входит рыцарь Петер» (рукоп. — «приходит»); S. 482, 3: «Приходит Магелона» (рукоп. — «входит»); «Вильгельм и Аглая», KG. 12. S. 492, 15: «Входит старый князь» (рукоп. — «приходит»); S. 493, 19: «Входит герцог Вильгельм» (рукоп. — «приходит»); S. 493, 28: «Входит король Агрант из Греции» (рукоп. — «приходит Агрант из Греции»); S. 492, 15: «Входит... Аглая» (рукоп. — «приходит»); S. 511, 2: «Входит... Агрант» (рукоп. — «приходит»); S. 520, 16: «Входит... королева» (рукоп. — «приходит»); «Иеффай», KG. 10. S. 178, 1: «Приходит царь» (рукоп. — «входит»); S. 182, 1: «Входят два старца» (рукоп. — «приходят»); «Гедон», KG. 10. S. 148, 9: «Входят Асир и Левий» (рукоп. — «приходят израильтяне»); S. 157, 34: «Приходит ангел» (рукоп. — «входит»); S. 162, 26: «Входят... военачальники» (рукоп. — «приходят»); «Самсон», KG. 10. S. 192, 10: «Приходит Маонах с женою» (рукоп. — «входит»); S. 220, 35: «Входят... два правителя» (рукоп. — «приходят»); S. 201, 33: «Приходит Самсон» (рукоп. — «входит»); S. 207, 1: «Приходит Самсон» (рукоп. — «входит»); «Блудный сын», KG. 11. S. 215, 17: «Входит... Вольф» (рукоп. — «приходит»); S. 227, 10: «Входит... блудный сын» (рукоп. — «приходит»); S. 227, 15: «Входит Хилла» (рукоп. — «приходит»); «Фамарь», KG. 10. S. 349, 28: «Приходят два работника» (рукоп. — «входят»); S. 360, 12: «Входит Авессалом» (рукоп. — «приходит»); «Сын маршала» [«Маршал и его сын»], KG. 13. S. 75, 2: «Приходят стражники» (рукоп. — «входят»); «Марина с доктором» [«Прекрасная Марина и доктор Дагмано»], KG. 13. S. 86, 13: «Приходит... Аран» (рукоп. — «заходит»); «Юлиан в купальне»,

KG. 13. S. 118, 12: «Приходит Готфрид» (рукоп. — «входит»); S. 119, 9: «К герцогу приходит слуга» (рукоп. — «к князю идет»); S. 128, 27: «Входит... Юлиан» (рукоп. — «приходит»); «Даниил», KG. 11. S. 28, 33: «Входит Навуходоносор» (рукоп. — «приходит»); «Понт и Сидония», KG. 13. S. 415, 8: «Приходит султан» (рукоп. — «входит»).

Это пробы только из 18 драм; ряд можно продолжать и дальше. Сколько-нибудь упорядоченного словоупотребления я здесь при всем желании усмотреть не могу. При этом еще следует отметить, что слово «приходит» [*kommt*] во многих случаях (ср. Grimm, DWB. V, 1631⁹) равнозначно «приходит снова», «приходит обратно» — после того, как данный персонаж только что ушел, подобно тому как «входит» («Магелона», KG. 12. S. 476, 29; «Дарий», KG. 10. S. 503, 17) иногда используется в значении «входит снова». В таком случае место нового появления зависит от направления предыдущего ухода, а слово «приходит» на него не влияет.

Сколь малым могло быть различие между использованием глаголов «входить» и «приходить», показывает один особенно наглядный пример. Герман пишет на с. 31, стр. 25–26¹⁰: «Так, почти во всех случаях у Ганса Сакса *приходят* многочисленные вестники». Автор выражается осторожно; например, в «Иеффе» (KG. 10. S. 175, 29) как в печатном издании, так и в рукописи говорится «*вестник входит*». Но все-таки в большинстве случаев это наблюдение верно, хотя о строгой терминологии речи снова нет. Если это более или менее верно для земных вестников, надо полагать, это относится и к небесным вестникам, ангелам, ведь они по определению приходят издалека. Но это не так. Посмотрим, например, на «Иисуса Навина». Там (KG. 10. S. 98, 1) ангел *входит*, как и на с. 106, стр. 7, что, если следовать толкованию Германа, вовсе не вяжется со сценическим образом, тогда как на с. 110, стр. 16, на с. 120, стр. 13, на с. 121, 27 и с. 125, 32 ангел

приходит, при том что между этими четырьмя случаями и обоими первыми не заметно ни малейшего внутреннего различия.

Затем, с гипотезой Германа не вяжутся противоречия в словоупотреблении между диалогом и сценической ремаркой, какие у Ганса Сакса часто встречаются. В «Лизабетте» (KG. 8. S. 380, 9) в тексте говорится: братья *приходят*, а в относящейся к нему ремарке — *входят*; в «Тристане» (KG. 12. S. 155, 18) в тексте: «Вот и она (Изольда) как раз идет», а в следующей строке в режиссерской ремарке — «Приходит госпожа Изольда»; в «Фортунате» (KG. 12. S. 188, 30): «Как раз мой сын идет сюда», при этом в соответствующей ремарке — «Приходит Фортунат»; в «Четверых влюбленных» (KG. 13. S. 193, 29) в тексте «вот приходит и король», непосредственно после этого указание «Входит король»; в «Данииле» (KG. 11. S. 31, 2) в диалоге: «Приходит царь с придворными своими», но через две строки — «Входит царь с придворной челядью»; в шестом действии «Беритолы» (KG. 16. S. 136, 29) герольд *приходит* и сообщает о приближении герцога Дориа. Но когда последний со своей свитой появляется сразу же вслед за тем, кто сообщил о нем, в строке 33 сказано: «Входит господин Каспар Дориа». Примеры такого рода тоже можно собрать в большом количестве.

При всех обстоятельствах, если бы между «входить» и «приходить» действительно существовало принципиальное различие, следовало бы ожидать одного: в ситуации, которая во всех трагедиях и комедиях неизменно остается одной и той же, а именно после того как герольд в конце пьесы вместе с исполнителями участвует в шествии, которое будет рассмотрено позже, и возвращается, чтобы произнести эпилог, — Ганс Сакс, если бы он знал твердую терминологию, должен был бы всегда использовать один и тот же термин. Но и этого не происходит. Если мы закроем глаза на многие драмы, где

говорится просто «герольд заключает», то есть читатель может выбирать, представлять ли ему герольда появляющимся через вход А или С, — следует согласиться, что в большинстве случаев сказано: герольд «приходит». Но этому все-таки противоречит целый ряд пьес, где он в завершение «заходит» [*eintritt*] или «вступает» [*eingeht*]: «Суд Париса» (KG. 7. S. 62, 20) — «После танца заходит герольд и заключает»; «Лизабетта» (KG. 8. S. 386, 12) (правда, только в рукописи) — «Вступает герольд и заключает»; «Персонес» (KG. 12. S. 263) — «Заходит герольд, заключает»; «Старый богач» (KG. 12. S. 140, 18) — он «вступает, говорит»; «Авигея» (KG. 15. S. 85, 5) — он «вступает, кланяется и говорит»; «Разрушение Трои» (KG. 12. S. 314, 36) — он «вступает, кланяется и заключает»; «Маршал и его сын» (KG. 13. S. 81, 34) (в рукописи) — «Вступает герольд и говорит». Так что и здесь при всем желании нельзя найти принципиального различия.

Наконец, следует добавить, что, если слова «приходить» и «входить» действительно всегда означали бы одно и то же направление актера, в сценическом движении порой возникало бы невыносимое однообразие. В «Розамунде» (KG. 12) на протяжении 50 стихов на неполных двух печатных страницах друг за другом следуют четыре выхода: на с. 427, стр. 28 — «Приходит Амата»; с. 428, 15 — «Приходит королева»; с. 428, 21 — «Приходит Хемельхильд»; с. 429, 20 — «Приходит Лонгин». Получается, что вопреки всякому как внутреннему, так и внешнему правдоподобию и без настоящей необходимости главный вход на сцену оставался неиспользованным, а все исполнители неловко сменяли друг за другом. Точно так же якобы обстоит дело в «Изгнанной императрице» (KG. 8). Опять же приблизительно на двух печатных страницах следуют выходы, без перерыва на движение с другой стороны: с. 173, стр. 7 — «Приходит императрица»; с. 174, 21 — «Приходит рыцарь»; с. 173,

30 — «Приходят двое убийц»; с. 175, 17 — «Приходит господин Климент». И в «Разрушении Иерусалима» (KG. 11. S. 312 ff.), по представлению Германа, с середины третьего действия до середины пятого направление выходов всех персонажей все время было одним и тем же: с. 323, стр. 35 — «Приходят Гамалиил и Горгион»; с. 326, 23 — «Приходит Иоанн»; 4-е действие: с. 327, 11 — «Приходят zeloty»; с. 328, 7 — «Приходит Сабина»; с. 328, 26 — «Приходит Саломея»; с. 330, 21 — «Приходят мятежники»; 5-е действие: с. 331, 13 — «Приходят бунтовщики»; с. 331, 22 — «Приходят Флор и двое стражников»; с. 332, 2 — «Приходит Тит». При этом иногда это осаждающие, иногда осажденные. Ошибки исключены, ведь рукопись и печатный текст в этих местах согласуются. И точно так же дело обстоит в «Самсоне» (KG. 10. S. 186 ff.), где в заключительной сцене третьего действия однообразно говорится: с. 201, 33 — «Приходит Самсон»; с. 202, 5 — «Приходят филистимские правители»; с. 202, 11 — «Приходят два мужа из колена Иуды»; с. 202, 33 — «Приходят филистимские правители».

С какой бы стороны ни рассматривать предположение Германа о сознательном и принципиальном разграничении обоих указаний на вход, «входить» и «приходить», — везде эта гипотеза оказывается уязвимой. Но пока что надо воздержаться от дальнейших возражений. Исследование словоупотребления в отдельных драмах должно быть произведено в другом месте, дальше. Только тогда можно будет оценить, в какой степени германовское разграничение еще можно спасти.

Ни отдельные элементы его сценического устройства (глава 3), ни его уверенность в том, что он смог установить устойчивые принципы, как указывалось направление входа актеров (глава 4), не выдержали перепроверки. После этого сам собой напрашивается вопрос, достоверно ли он сконструировал сцену как таковую

и вообще в том ли месте церкви разместил ее.

5

На с. 21, стр. 8 и далее¹¹ Макс Герман пишет: «Церковные скамьи являются уже готовыми местами для зрителей [их количество он оценивает приблизительно в 300 человек], а значит, играть должны были перед ними, и условия освещения также указывают на то, что игровая площадка была, скорее всего, в алтарной части». Сказав эти несколько слов, он полагает принципиальный вопрос решенным.

Сама по себе вероятность, что спектакль играли в пространстве хора, естественно, существует. Не смешивая друг с другом немецких мейстерзингеров и нидерландских редерейкеров¹², я бы хотел сослаться на игру о богатом расточителе и бедном Лазаре, поставленную Яном Бокельсоном из Лейдена, царем Сиона¹³, который сам был редерейкером, в Мюнстерском соборе между февралем 1534 года и маем 1535 года, чтобы поддержать дух голодающих жителей осажденного города. Сцена, *de stellinge*, стояла в пространстве хора перед главным алтарем — это был помост, закрытый с трех сторон «занавесами»¹. То есть использование хора для таких целей вполне возможно; но в Мюнстере было большое свободное пространство площадью приблизительно 12 x 22 = 264 кв. м, посреди которого можно было возвести помост.

Можно ли предположить, что в церкви Св. Марфы в Нюрнберге были те же условия?

В этой главе мы для начала забудем о зрителях; мы не будем спрашивать, где

¹ Отчет мастера Генриха Гресбека об этом представлении: Meister Heinrich Gresbeck Bericht [Ein Schauspiel im Dom] // Berichte der Augenzeugen über das Münsterische Wiedertäuferreich / hrsg. von C. A. Cornelius. Münster: Theissing, 1853. S. 168–169. [Die Geschichtsquellen des Bisthums Münster. Bd. 2.] См. также: Schwering J. Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland: neue Forschungen. Münster: Cöppenrath, 1895. S. 15 ff.

они сидели, сидели ли и вообще имелись ли в маленьком храме скамьи. Возможно, наличие таких рядов сидений само собой разумеется. Пока мы ограничимся сценой.

На с. 21¹⁴ Герман совершенно справедливо пишет: если играли в хоре, то главный алтарь высотой 3,61 м надо было завесить, чтобы «оградить божественное от земного»; представление не могло происходить «перед лицом священного»; нельзя было, чтобы алтарь или фигуры святых постоянно напоминали зрителю: «ты в церкви Св. Марфы». С этим любой согласится без возражений. А главный алтарь был полностью закрыт, если сзади за помостом задегивался занавес высотой 3 м, считая от пола хора — 3,8 м.

Но вправду ли таким образом божественное было скрыто от глаз зрителей? Ведь очень высоко над алтарем находилась огромная многофигурная резьба, о которой сообщает сам Герман на с. 20¹⁵, на основе «Нюрнбергского Сиона» (Нюрнберг, 1733): «В конце хора посередине находится большое деревянное распятие на подпружной арке, а вокруг распятия в мозаичных кругах четыре евангелиста с присущими им символами». Само собой разумеется, что и этого нельзя было видеть. Значит, занавес должен был висеть настолько высоко, чтобы закрывать всю арку с распятием и прочими священными образами. Но если так, то сценический помост и вся церковь, тесно зажатая меж домами, в январе и февраля в два часа пополудни пребывали в самой густой темноте. Зрители, которым исполнители должны были представляться — кстати, и при более низком занавесе, поскольку они смотрели против света, — черными силуэтами, в случае завешивания арки не увидели бы вообще ничего.

Из этого затруднительного положения может быть только один выход: отказать от никак не доказанного расположения сцены по Герману и повернуть ее вместе с местами для зрителей на 180°. Тогда все будет в лучшем виде. Играли

в нефе, куда падал полный свет зимнего дня, а в хоре находились зрители, «божественное» теперь оставалось у них за спиной и было спрятано при помощи легкой занавески, прикрывающей только саму резьбу. Тогда намного больше смысла приобретает и предписание нюрнбергского совета (правда, только от 5 января 1591 года; Хампе, № 196¹⁶) тем, кто играет в церкви Св. Марфы: «если они хоть что-нибудь сломают в церкви из сидений или в алтарях, чтобы все привели в прежний вид». Степенно игравшие ремесленники могли что-нибудь повредить разве что при завешивании алтарей, а при игре едва ли; а вот любопытные зрители, когда взбирались на сиденья хора или теснились меж боковых алтарей М и N, легко могли натворить беды.

Но нам незачем ограничиваться общими рассуждениями, ведь у нас есть свидетельство, непосредственно подтверждающее мою правоту¹. У Ганса Сакса был до трогательного преданный ученик, который со всей верностью несамостоятельного последователя точно записал все указания мастера и многие из них воспроизвел для потомков, в частности, в «Обстоятельном сообщении о немецком мейстерзанге» (1571)¹⁷; это был Адам Пушман. Двадцатитрехлетним он приехал в Нюрнберг в 1555 году, как раз в период расцвета творчества Ганса Сакса, и оставался там, не считая кратких отлучек, четырнадцать лет. Там, судя по записной книжке Ганса Сакса, он получил какую-то награду в певческой школе, а также активно участвовал в постановках драматических спектаклей. Когда в 1569 году он вернулся в родной Гёрлиц, то немедленно основал там мейстерзингерскую сцену и ставил драматические спектакли по нюрнбергскому образцу. В этой связи особый интерес у нас вызывает один спектакль 1575 года, о котором

¹ Когда моя реконструкция была уже готова, г-н студент Вольфганг Гондолач указал мне на это свидетельство, за что ему надлежит выразить сердечную благодарность.

сообщает И. Х. Янке в «Памятных церковных событиях Гёрлица» за 1597 год¹⁸: «В 1575 году в монашеской церкви на досках над женскими скамьями представляли комедию о Товии и ради этого закрыли органы». Тут мы видим, что Пушман верно следовал нюрнбергским обычаям. Но сцену расположили «над женскими скамьями», то есть в нефе церкви, а не в хоре.

Стоит пожалеть о том, что Герман не обратил внимания на Пушмана. Конечно, чтобы получить как можно более чистую картину, было неправильно использовать работы других мейстерзингеров, например «Двенадцать комедий и трагедий» аугсбургца Себастьяна Вильда 1566 года¹⁹. Но Пушман весьма заслуживал обращения к нему. Правда, его «Комедия о патриархе Иакове / Иосифе и его братьях» (Гёрлиц, 1592), сочиненная в 1580 году, — жалкая стряпня, в поэтическом отношении не представляющая ценности; но ведь сам Герман справедливо сказал: «Абсолютно не художественная „сценичная пьеса“ в узком смысле слова, с нашей точки зрения, подчас бывает важнее [для истории театра], чем величайший драматический шедевр мировой литературы» (с. 4, стр. 8 и далее²⁰).

«Иосиф» — прямо-таки комментарий к Гансу Саксу. Пушман признает, что его пьеса сочинена «в память мудрого Ганса Сакса из Нюрнберга, моего покойного наставника». При всем осознании, что покойный мастер намного его превосходил, он все же хвалится, что понимал его; разделяет его убеждение в моральном воздействии сценического представления, следует за ним в композиции драмы, в сочинении стихов, в стремлении, «чтобы произношение слов соответствовало *gestibus*¹», в указаниях насчет постановки и костюма.

В печатной редакции пьесы интерес представляет не только все это и не только намеки на возможное сокращение пьесы, но кое-что еще. Ведь единственный сохранившийся экземпляр (в городской би-

блиотеке Веймара), в котором, к сожалению, отсутствует последний лист эпилога и который находится в очень ветхом состоянии, явно использовался как режиссерский экземпляр для постановки. В глаза бросается уже то, что в большинстве мест роль Асира выделена чернильным подчеркиванием — видимо, обладатель экземпляра играл этого сына Иакова. Кроме того, текст сопровождается всевозможными рукописными пометками — вычеркнуты целые сцены или небольшие куски диалогов; ценность представляют для нас и примечания, откуда можно извлечь выводы об устройстве сцены или о вносе реквизита, о включении интермедии. Эти записи, как и печатный текст Пушмана, я буду осторожно использовать в некоторых местах как комментарий к нюрнбергским условиям.

6

Итак, теперь мы можем считать, что церковь Св. Марфы снова пуста. Германовский помост пришлось снести — там, где он построил его, этого помоста быть не может, детали конструкции тоже не выдерживают критики. Он мог стоять только в нефе, и я возведу его там. Я не буду воспроизводить весь ход своего исследования, но сначала покажу результат в виде плана (рис. 3) и докажу, шаг за шагом, что сцена мейстерзингеров выглядела именно так, иногда речь пойдет и о том, как на этом помосте играли.

Заштрихованный участок напротив хора — это построенные внутри церкви подмостки, о высоте которых вскоре будет сказано подробнее. Четыре черных пятна — это колонны церкви, на которых держится помост и к которым примыкают занавесы. Если помост сооружается в каком-нибудь зале, каменные колонны приходится заменять деревянными опорами. Занавесы обозначены волнистыми линиями, на самом возвышении в них оставлены проходы в точках А, В и С, а на уровне пола — еще

¹ Жестам (*лат.*) — примеч. пер.

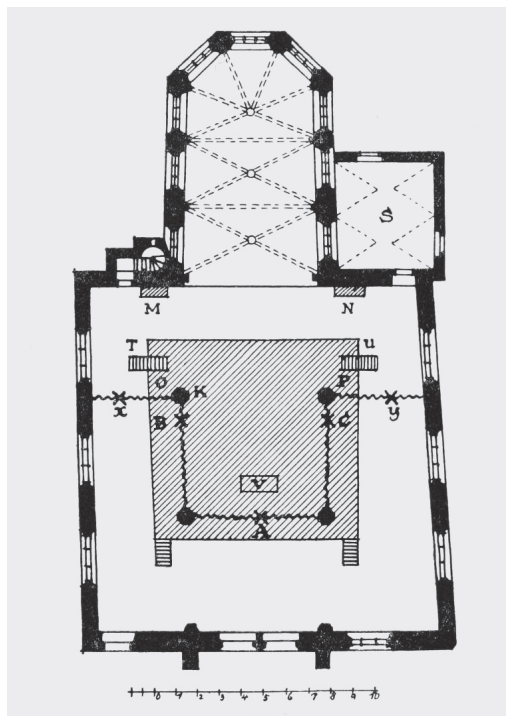


Рис. 3

два прохода X и Y. Лестницы, две за занавесом, две видные зрителю и глубоко врезаемые в помост в точках T и U, легко разглядеть. В соответствии с приведенными ранее данными проф. Зауэра можно предположить, что в точке K находилась кафедра; но из-за высоты подмостков, как еще предстоит показать, использовать ее было нельзя. В точке V — люк, где находится пятая лестница.

Макс Герман на с. 21²¹ за просто допускает, что зрители сидели на скамьях в нефе церкви. Этому, естественно, следовало бы привести доказательство. Прежде всего надо задаться вопросом, были ли вообще в нефе церкви Св. Марфы сиденья. Это не исключено; сообщение о постановке «Товии» в Гёрлице, приведенное на с. 33–34 [с. 19²²], доказывает, что в тамошней церкви имелись скамьи для женщин. Но в католических церквях это правило не без исключений. Многие храмы, как круп-

нейшие соборы, так и самые маленькие церкви, особенно такие, где, как в нюрнбергской церкви Св. Марфы, было несколько алтарей, не имели и по сей день не имеют стационарных сидений; при необходимости там выставляют генуфлктории²³. То есть наличие скамей само по себе вызывает сомнения. Но прежде всего следовало бы спросить: сидели ли вообще зрители на мейстерзингерских спектаклях? На это можно получить ответ из речей герольда в начале некоторых пьес, из его приветственных обращений к тем, «кто собрался здесь напротив» («Самсон», KG. 10. S. 186, 6), к «добродетельным женам», а то и «юным девицам» и призывов к молчанию, «чтобы никто не помешал игре» («Дарий», KG. 10. S. 492, 9). При изучении приблизительно 70 пьес, поставленных только во времена самого живого участия Ганса Сакса, выясняется, что речи герольда в большинстве своем мало что проясняют для нас насчет расположения зрителей. Наверное, мы вправе предположить, что у отдельных особо уважаемых гостей возможность сидеть была; никому не запрещалось, как «донным рыбкам»²⁴ в елизаветинских театрах Лондона, приносить с собой табуретку. Иногда, но очень редко речь действительно идет о сидящих зрителях: в «Старом богаче» — «Сидите ж тихо и покой храните, И слушайте историю мою» (KG. 12. S. 115, 20–21); в «Авигее» — «Умолкните и тихо посидите, В спокойствии внемлите и глядите» (KG. 15. S. 71, 5–6). Но, впрочем, в «Иокасте» сказано: «Смотрите и слушайте! Стойте бок о бок» (KG. 8. S. 30, 19), в «Рыцаре Гальми» — «Утихните же все и стойте смирно» (KG. 8. S. 262, 8); в «Осаде Иерусалима» — «Утихните и благочинно стойте» (KG. 10. S. 469, 14); в «Разрушении града Трои» — «Храни молчание, толпа, и смирно стой» (KG. 12. S. 280, 7); в «Кире» — «Внимайте молча, повернитесь к нам» (KG. 13. S. 291, 2). Итак, зрителей мейстерзингерских спектаклей в большинстве мы должны пред-

ставлять себе не сидящими, а стоящими вплотную, так что легко могла возникать толкотня¹. Но из этого следует первый важный вывод насчет высоты подмостков, на которых играли мейстерзингеры. Ведь коль скоро человек не может смотреть сквозь стоящего впереди, а лишь сбоку или над его головой, сценический помост Ганса Сакса неминуемо должен иметь высоту не меньше 1,8 м, вероятно — 2 м. Это не обусловлено ни местом, ни страной, ни временем, а только средним ростом человека. Тот, кто видел изображения XV, XVI, XVII веков и даже более поздних времен, где представлена толпа, стоящая перед подмостками шарлатанов или комедиантов, тот знает, что всегда без исключения помост расположен чуть выше человеческих макушек. Укажу на следующие рисунки и картины: 1) авторский рисунок Питера Брейгеля (оригинал в доме Боймана в Роттердаме, 1560)²⁵, изображены все искусства и науки, с правого края — театральная сцена на дощатых подмостках; 2) зеркальное изображение того же самого: «*Temperantia*», гравюра Кока²⁶ по П. Брейгелю (*Bastelaer*²⁷, № 138, экземпляр в Гравюрном кабинете Берлина); 3) гравюра на меди Питера ван ден Хейдена по П. Брейгелю, «Кермесса святого Георгия»²⁸ (экземпляр в Германском музее Нюрнберга); 4) Гиллис Мостарт, «Деревенская кермесса»²⁹ (Картинная галерея Бремена); 5) Питер Балтен, «Крестьянская кермесса с представлением фарса»³⁰ (Амстердам, Национальный музей, № 425а); 6) «Рах», гравюра на меди Карела ван Маллери по Мартину де Восу³¹; 7) Давид Винкбоонс, «Кермесса с представлением фарса»³² (музей Антверпена); 8) тот же сюжет того же мастера в музее Брауншвейга; 9) он же,

изображение кермессы, авторское повторение антверпенского полотна (Картинная галерея Гамбурга, в плохом состоянии); 10) гравюра А. Болсверта с антверпенской картины; 11) Ф. Вауэрман, «Военный лагерь на реке»³³ (Дрезденская картинная галерея, № 1450); 12) Ян Стен, «Деревенская кермесса»³⁴ (Маурицхёйс в Гааге); 13) Питер ван Лар, «Шарлатан»³⁵ (Картинная галерея в Касселе); 14) гравюра Корнелиса Дюсарта «Сельский церковный праздник с акробатами»³⁶ (1685, экземпляр в Германском музее Нюрнберга); 15) Ян Лёйкен, «Небесное явление о княжеском доме Оранских 7 мая 1688»³⁷, гравюра на меди (экземпляр в Гравюрном кабинете Национального музея в Амстердаме); 16) Ф. ван дер Мейлен, «Театральное представление на рынке в Брюсселе»³⁸ (галерея княжеского дворца Лихтенштейн в Вене); 17) гравюра на меди Леонарда Схенка, «*Vue du marché neuf et du poids St. Antoine (à Amsterdam)*»³⁹, в центре балаган со сценой, где представляют танцевальную пантомиму (экземпляр в Гравюрном кабинете Национального музея в Амстердаме); 18) «Народный театр на Ангере в Мюнхене», XVIII век, полотно в Баварском национальном музее в Мюнхене — знаменитая картина, которую я оставляю за собой право позже рассмотреть по другим причинам^{II}.

Итак, высота сценических подмостков обязательно составляет около двух метров, в этом не приходится сомневаться. Но еще

¹ Это, как уже упоминалось, не исключает, что отдельные ряды для сиденья были. Протокол совета за 1557 год сообщает, что почтенные дамы на спектаклях в [трапезной] монастыря проповедников занимают «свои места» (Хампе, № 75). Естественно счастье, что это были сидячие места.

^{II} Разумеется, стоящих зрителей следует искать не только на публичных представлениях на открытом воздухе и на мейстерзингерских спектаклях, но и во многих других местах. Один пример. В «Фульвии и Гизиппе» Мартина Монтана [Мартин Монтан, или Монтанус (ок. 1530—после 1566) — немецкий поэт родом из Эльзаса, автор шванков и пьес, перерабатывавший, в частности, сюжеты Г. Сакса и Д. Боккаччо. Имеется в виду драма «О двух римлянах, Тите Квинте Фульвии и Гизиппе» (*Von zweien Römern Tito Quinto Fulvio und Giseppo*, 1565)] герольд говорит: «А посему стоять придется тихо!», а отрок в конце краткого изложения содержания: «Поэтому стоять вам тихо нужно». Подобное же звучит и в заключительном монологе шута.

надо предварительно объяснить, почему в точках X и Y я отодвинул занавес так далеко назад, оставив около трети помоста свободно выступающей вперед, без занавешивания. Это было сделано потому, что на мейстерзингерских спектаклях, как и на многих общедоступных представлениях (ср. перечисленные изображения) и перед летней сценой шекспировских времен, зрители всегда окружали помост с трех сторон. Правда, этому я могу привести лишь одно-единственное доказательство. В «Иосифе» Пушмана (Bl. fv) приговоренный к смерти пекарь говорит палачу: «До этого мне больше дела нет, / Теперь мне дело только есть до Бога, / А вот с тобою мне идти на смерть». И после этого, как иногда бывало в пьесах ремесленников, он обращается к зрителям: «Вы, люди добры, / Млад и стар, / Явите милосердия дар, / Простите грешные дела, / Что совершал пред вами я». Здесь владелец печатного экземпляра, определенно режиссер, подчеркнул стих «Вы, люди добры, / Млад и стар» чернилами и рядом написал: «Эти слова произносятся трижды»; то есть их явно выкрикивали с помоста стоящей внизу толпе в трех направлениях¹. Другие причины, почему помост выступает так далеко за линию занавеса, будут приведены позже.

7

Далее, требуется оправдание, почему сцена оснащена лестницами T и U. Прежде всего, необходимо, чтобы исполнители, выходящие из точек X или Y, могли подниматься на помост; ведь, само собой разумеется, мне, как и Герману, для всех проходящих «издалека» или отбывающих

вдаль, для прибывающих и отсылаемых вестников, для подступающих войск нужен такой проход «снаружи» или, вернее, два симметричных прохода, использование которых прояснится ниже.

Но лестницы T и U имеют и другое назначение. Как известно, в конце любой комедии или трагедии Ганса Сакса герольд произносит прощальную реплику. Во многих пьесах это указывается лишь словами: «Герольд (*Ehrenholdt*, или *Herold*) заключает». Но приблизительно в двух из пяти случаев, причем с 1553 года все чаще и регулярнее, эта финальная ремарка удлиняется и обычно звучит так: «Все они по порядку уходят. Приходит герольд и заключает». Герман (с. 42⁴⁰), а до него и другие толковали это указание совершенно верно: эти «все», уходящие по порядку, — не только исполнители, случайно оказавшиеся на подмостках в заключительной сцене, но и все действующие лица драмы. Ведь даже в «Гуго Шаплере» (KG. 13. S. 49), где в конце остаются лишь два персонажа, а в «Арсиное» (KG. 13. S. 578) — один-единственный, сказано: «Они все по порядку уходят»; в «Роговом Зигфриде» указание звучит так: «Они уносят мертвого, королева печально идет вослед, потом все по порядку».

Мы были бы рады узнать об этом сценическом процессе что-нибудь поточнее. Но документы скудны: ясно, что обычное и само собой понятное мастер письменно не выделяет. Тем ценнее в такой ситуации единичное свидетельство. Так, в рукописи трагедии «Ахилл и Поликсена» ремарка о финальном уходе содержит более подробную и все разъясняющую формулировку: «Входит герольд, и снова все лица совершают обход, снова уходят, после этого герольд заключает». Это шествие — так называемый *processus publicus*, подробнее о котором мы узнаем у Пушмана в приложениях к его «Иосифу», в «Объяснении перечня к этой комедии». Он пишет: «Но если желательно / чтобы в *Proceß publice*

¹ При исполнении [серьезной] пьесы, равно как и фастнахтшпиля, собрание людей, окружающее подмостки, считалось присутствующим и как бы участвующим в игре, что не разрушало иллюзии. Например, у Ганса Сакса в мирском «Блудном сыне» (KG. 13. S. 278, 15–16) судья на допросе говорит: «Изложите жалобу публично, / На виду у всей большой толпы».

(у Пушмана всегда были напряженные отношения с латынью) / шли друг за другом все лица / то всегда можно привлечь незанятых особ / каковые показывали бы одежды и облачения / единственно чтобы было видно / что на них нужные одежды и облачения». Смысл ясен: если в спектакле один ремесленник играл несколько ролей, то во время *processus publicus* зрителям должны быть еще раз показаны не только все исполнители, но и все костюмы. Для этого было необходимо привлечь подставных лиц, которые, хоть в спектакле и не играли, приняли бы участие в шествии — вероятно, в костюмах второстепенных персонажей.

Но каким путем шла эта торжественная процессия? Был ли это обход самого помоста, например начинающийся из точки А и в точку А возвращающийся? Или спускались по лестницам Т или U и удалялись куда-то в другое место? К сожалению, здесь у нас только два достаточных свидетельства. Но документы непременно должны, как во всех подобных исследованиях, подкреплять друг друга. Имеются в виду финал «Гризельды» из раннего Ганса Сакса: «Они все уходят, впереди герольд, за ним два графа, рядом с ним два стражника, за ними Яникул с сыном, за ними два советника, после Гризельда и ее дочь, последними две фрейлины. Снова является герольд и заключает» (KG. 21. S. 353, [дополнение] к KG. 2. S. 66, 34); и финал «Двенадцати злых королей»: «Герольд выходит впереди двенадцати королей, которые следуют за ним из зала печально, со склоненными головами. Снова приходит герольд и произносит заключительные слова» (KG. 16. S. 21). Здесь мы ясно видим перед собой процессию. Впереди герольд, который, таким образом, не замыкает шествие, как полагает Герман на с. 43, стр. 11⁴¹; дальше следуют все действующие лица пьесы. И они шествуют вниз по лестнице Т или U через «зал», пространство, заполненное зрителями. Куда

герольд, прежде чем вернуться, уводит процессию через церковь Св. Марфы — в точку X, в точку Y, может быть, вообще сквозь стоящую толпу в ризницу S, — остается нерешенным. Может быть, в ходе исследования удастся осветить и этот вопрос.

Пока что переведем взгляд с типичного окончания всех драм Ганса Сакса на их столь же шаблонное начало, с эпилога на пролог, с назидательного завершения на приветствие собравшимся зрителям. Внешнее положение дел здесь такое же, как в современных театральных условиях: труппа получает в распоряжение известное во всем городе помещение для спектаклей, она устраивает там свою сцену, и вот со всех сторон в эту неподвижную точку стекаются зрители, платят деньги за вход, а после представления снова выходят друг за другом, а на следующий спектакль в том же месте соберутся другие зрители. Пространство, куда приходят исполнители, для всех спектаклей остается постоянным; переменное количество любопытствующих.

Тогда следовало бы предположить, что приветствие зрителям должно звучать так: «Добро пожаловать всем, кто собрался у нас». Но бросается в глаза, что оно почти всегда звучит совсем иначе: не зрители явились к комедиантам, а актеры пришли к зрителям. Если отбросить подтверждения из раннего Ганса Сакса («Виргиния», «Лизабетта»), то можно, не претендуя на полноту, перечислить следующие примеры начиная с 1551 года: «Неповинная императрица» — «По склонности мы к вам зашли» (KG. 8. S. 131, 6); «Ровоам» — «Позванными мы к вам пришли» (KG. 10. S. 382, 6); «Два бургундских рыцаря» — «По склонности особой к вам пришли мы» (KG. 8. S. 81, 6); «Старый богач» — «В ответ на просьбы громкие пришли мы» (KG. 12. S. 115, 6); «Гальми» — «Попрошенными мы сюда зашли к вам» (KG. 8. S. 261, 6); «Авигея» — «В угоду вам / Сюда зашли мы» (KG. 15. S. 70, 5–6); «Тристан» — «Попрошенные, мы пришли сюда» (KG. 12. S. 142, 7);

«Фортунат» — «Почтили нас, и мы пришли сюда» (KG. 12. S. 187, 6); «Камилл» — «По-прошенные, мы пришли к вам» (KG. 12. S. 227, 7); «Клитемнестра» — «Попрошенные, мы пришли сюда» (KG. 12. S. 317, 6); «Разрушение Трои» — «Мы к вам пришли по вашему желанью» (KG. 12. S. 279, 5); «Странствия Улисса» — «Ведь мы из чести к вам сюда пришли» (KG. 12. S. 342, 9); «Розамунда» — «Мы к вам пришли, приглашены и верны» (KG. 12. S. 404, 7); «Алкеста» — «Мы к вам пришли сей час по приглашенью» (KG. 12. S. 404, 7); «Клиния и Агафокл» — «Мы приглашенными вошли сюда» (KG. 12. S. 432, 5); «Разрушение Иерусалима» — «Мы позванными к вам пришли сюда» (KG. 11. S. 312, 8); «Наложница левита» — «Сюда пришли по приглашенью мы» (KG. 10. S. 216, 6); «Изгнанная императрица» — «Приглашены мы и пришли сюда, доверившись...» (KG. 8. S. 161, 8); «Магелона» — «Пришли мы, коли вы просили нас» (KG. 12. S. 451, 7); «Герцог Вильгельм и Аглая» — «Приглашены, мы к вам пришли сюда» (KG. 12. S. 488, 7); «Самсон» — «Мы входим приглашенными сюда» (KG. 10. S. 186, 7); «Мелузина» — «Мы входим зваными» (KG. 12. S. 526, 7); «Блудный сын» (1556) — «Приглашены, в угоду вам пришли мы» (KG. 11. S. 213, 7); «Фамарь» — «Попрошены, пришли в угоду вам» (KG. 10. S. 342, 6); «Гуго Шаплер» — «Пришли мы к вам, доверившись вполне» (KG. 13. S. 1, 8); «Маршал и его сын» — «Мы приглашенными сюда пришли к вам» (KG. 13. S. 52, 6)...⁴²

И Пушман в «Иосифе» следует этой традиции, вкладывая в уста Пролога следующие слова: «Мы действующие лица сей игры / Теперь явились к вам сюда мы сами / Как повелось в давнишние поры / Играть комедию пред вами»¹. Столь часто повто-

ряющийся в репликах герольда оборот речи имеет смысл только в том случае, если мы предположим, что концу драмы соответствовало ее начало, уходу актеров перед эпилогом — их приход перед прологом. Прежде чем начинался спектакль, несомненно, правилом было торжественное прохождение исполнителей в костюмах, впереди шел герольд с жезлом, в высшей степени вероятно — сквозь толпу зрителей, т.е. на моем плане — из точки X или Y либо из более удаленного подсобного помещения по лестницам T или U на помост.

Снова, как и в предыдущей главе, заглянем в изображения, служащие доказательствами. Я хотел бы проявить здесь максимальную осторожность и не переносить поспешно выводы, например, о школьной драме или о театральных представлениях других народов на мастерзингерские спектакли. Но знакомство с обычаями, существовавшими в других местах, неминуемо наталкивает на выводы о каких-то влияниях. Шествие называлось «*processus publicus*». Это выражение мастерзингеры не могли изобрести, они неминуемо его заимствовали; вероятно, выражение «*processus publicus*» для выхода актеров в костюмах можно обнаружить где-нибудь еще. Но существование самого процесса я могу доказать (правда, только для нидерландских редерейкеров) двумя изображениями: на гравюре Виллема Исаакса [ван] Сваненбурга⁴³, изображении сельского праздника по Давиду Винкбоонсу, актеры в костюмах с барабанщиком впереди идут через массу зрителей к своим подмосткам; по костюмам можно узнать рыцаря, черта, короля, королеву, монаха и т.д. И на одной из картин маслом Давида Винкбоонса из Аугсбургской картинной галереи, «Стрелковый праздник», в центре процес-

¹ Половина всех прологов вообще не содержит указания, пришли ли актеры к слушателям или слушатели к актерам. В «Осаде Самарии» (KG. 10. S. 444) однажды упоминаются приглашенные зрители, в «Кире» — хозяин и гости, то есть, видимо, речь шла о спектакле в доме горожанина. Со всеми процити-

рованными в тексте местами о приходящих актерах я, после изучения около 85 драм, могу сопоставить всего одно место, где речь идет о приходящих зрителях, — «Клеопатра»: «Блага и счастья всем почтенным господам, Что к нам из дальних мест явились» (KG. 20. S. 187, 5–6).

сия комедиантов движется сквозь толпу зрителей.

Но если самые осторожные выводы и предположения побудили нас решить, что в начале и в конце спектакля через зал собрания шли процессии с герольдом впереди, то нельзя исключать, что зрительный зал иногда включали в действие и во время представления, если надо было показать путешествие, праздничную процессию, прибытие пришельца издалека. У Ганса Сакса мы имеем отличный ранний пример этого из «Гризельды»: «Они обходят зал, впереди герольд, за ним князь со стражниками, за ними два советника, потом две фрейлины. Гризельда с кувшином воды идет в полученном платье к своим сценам» (KG. 21. S. 352, [дополнение] к KG. 2. S. 47, 4)¹. То есть в то время как Гризельда направляется к своим «сценам», своему *absconsorium*^у⁴⁴, по самому залу, зрительному, движется процессия, изображающая поездку маркграфа за невестой. С большой вероятностью можно сделать вывод о наличии подобных precedентов и в других драмах Ганса Сакса, хотя предписания там не столь ясны. Но у Пушмана позже мы найдем еще одну сцену, которую невозможно было бы поставить без дороги через зрительный зал (сравнимой, например, с японской «дорогой подарков», или «дорогой цветов»).

<...>

8

До сих пор речь шла только о пустом помосте. Но прежде чем разбираться, как была устроена сцена Ганса Сакса в целом, со всеми подсобными помещениями, с выходами и входами, нельзя не прояснить, что значило для поэта и его зрителей, для

¹ Само собой разумеется, дело обстояло совсем не так (особенно в религиозных пьесах, во многих из которых у Ганса Сакса сохраняется нечто примитивное), когда четко прописано шествие по самому помосту, например, в «Лазаре», где перемещение Иисуса и его апостолов описывается словами: «Они ходят туда-сюда по сцене» (KG. 11. S. 247, 26).

фантазии творящего художника и для сопереживающих действие на сцене, когда актер входил или удалялся. Была ли сцена всего лишь пустым возвышением, приподнятым дощатым полом, на котором стояли говорящие люди? Или иногда это был лес, иногда рынок, иногда зал и т.д.?

<...>

То, что внос и вынос реквизита происходил у всех на глазах, Макс Герман на с. 96⁴⁵ предполагает совершенно верно. <...> Но для вноса и удаления подобных предметов оформления были необходимы вспомогательные силы, например пара подмастерьев; и не надо их считать театральными служителями, «разрушающими иллюзию». Судя по тому, сколь скромные зрелища зрители были вынуждены принимать за королевскую свадьбу, за турнир, за торжественное богослужение, за битву, можно допустить, что разрушить их иллюзию было не так просто. <...>¹¹

<...>

9

Непрестанная смена мест действия в драмах Ганса Сакса вызвала была бы большие затруднения для фантазии зрителя, а может, оказалась бы вообще невозможной, если бы Макс Герман оказался прав в предположении, что герольд, за исключением сравнительно немногих случаев, постоянно стоял на одном месте, видный публике. Это заблуждение тоже придется отменить, чтобы очистить путь к построению мейстерзингерской сцены.

¹¹ <...> Чтобы герольд, как полагает Герман, при случае заменял носильщика мертвецов и сам помогал уносить павшего, это совершенно невероятно. С какой стати? Есть же служители. Низкая вспомогательная служба противоречила бы достоинству герольда, видной особы; и его костюм практически не позволял выполнять работу носильщика, нагибаться; наконец, Герман придает своему предположению правдоподобие за счет того, что лишает герольда его самой подтвержденной и самой важной задачи — быть предводителем *processus publicus* (с. 43, стр. 4 и далее [Герман М. Исследования... С. 63, стр. 6–4 снизу]).

В XVIII веке из постоянного присутствия хора извлекали вывод о единстве действия в античной драме. У Ганса Сакса из постоянного наличия герольда пришлось бы тоже сделать вывод, но не о единстве места действия, а об отсутствии такового в его пьесах. Однако это не соответствует действительности. А внутренняя логика делает вездесущность герольда очень уж невероятной. На самом деле он был действующим лицом, так же свободно включенным в ход событий пьесы, как и все остальные.

Но чтобы это подтвердить, сначала надо вкратце сказать о том, насколько надежно или ненадежно Ганс Сакс отмечает появление или уход своих персонажей, прежде всего — второстепенных, к которым принадлежит и герольд. Оказывается, у него царит сплошная небрежность. В «Тристане» (KG. 12. S. 170, 22) определенно должен уйти король с советниками; в «Фортунае» (KG. 12. S. 209, 30) Ганс Сакс не замечает нового прихода Ампедо, [там же] на с. 211, стр. 7 — ухода Ирмелдраута, на с. 219, стр. 2 — появления Андолюзии; в «Илии» (KG. 10. S. 251, 28 и S. 252, 30) не может не уйти Господь, на с. 255, стр. 10 — не зафиксирован уход вестника, на с. 259, стр. 4 — появление Ариила; в «Давиде и Вирсавии» (KG. 10. S. 326, 19) не может не возвратиться стражник Левий, с которым на с. 327, стр. 11 говорит Давид, на с. 339, стр. 19 Ганс Сакс упускает появление Нафана; в «Персее» (KG. 12. S. 251, 18) не может не уйти Парасита⁴⁶. <...>

То же самое, что и обо всех этих лицах, можно сказать о герольде: если его уход ясно не указан, из этого не следует, что он обязательно остается на сцене или вообще на глазах у зрителей; и если он внезапно заговаривает или к нему обращаются, значит, надо найти момент, когда он вышел, а не предполагать сразу же, что он тут стоит в течение многих сцен.

Например, в нескольких пьесах после пролога Ганс Сакс не указывает четко, что

герольд уходит¹. Такие случаи часто объясняются простой забывчивостью. Примеры: «Разрушение Трои» (KG. 12. S. 280, 9) — «Герольд уходит» (в рукописи этих слов нет); «Изгнанная императрица» (KG. 8. S. 262, 29) — «Герольд уходит» (в рукописи этих слов нет); то же самое в «Герцоге Вильгельме и Аглае» (KG. 12. S. 489, 23), в «Дарии» (KG. 10. S. 492, 11). Там при подготовке к печати была введена необходимая ремарка, но во многих других пьесах такое дополнение не сделано. И напротив, иногда печатное издание оказывается небрежней рукописи. В «Разрушении Иерусалима» в начале эпилога в рукописи написано «Герольд приходит и заключает» (KG. 11. S. 341, 19), то есть он появляется только в данный момент, и было бы неверно делать вывод из печатного текста «Герольд заключает», что герольд стоял на сцене или рядом с ней в течение всей пьесы. Правил здесь нет. Делать выводы о приходе и уходе всегда надо, исходя из конкретной пьесы в целом.

Макс Герман, правда, имеет другое мнение, но только потому, что он, на мой взгляд, предпринимает совершенно произвольное, методически недопустимое разграничение. Если Ганс Сакс не упоминает о появлении какого угодно персонажа, Герман пытается это объяснить «некой временной рассеянностью автора» (с. 40, стр. 24⁴⁷). Если же поэт не указывает появление герольда, то «нет оснований предполагать настолько частую рассеянность Ганса Сакса в отношении фигуры герольда» (с. 40, стр. 26⁴⁸). Это значит подходить к одному предмету с различными мерками, выбирая их только по собственному усмотрению. Но из этого произвольного допущения у Германа следуют чрезвычайно сомнительные выводы о присутствии герольда на сцене. На с. 41, стр. 24 и далее⁴⁹

¹ Точно так же в завершение эпилога (за исключением немногих случаев, например в «Невинной госпоже Джиневре», KG. 12. S. 62) не сказано, что герольд удаляется.

говорится: «Во всех сценах, где он должен быть где-то поблизости, в первую очередь при дворе, он уходит, но лишь на несколько ступеней вниз и остается стоять на последней — вблизи стены, так что другие „приходящие“ могут пройти мимо него». Как нечетко это сформулировано! Сцены, в которых герольд «должен быть где-то поблизости», составляют у Ганса Сакса около десятой доли всего текста его драм. Во всех остальных сценах нет ни малейшего основания предполагать ненужное присутствие герольда на глазах у зрителей. Так что утверждение Германа, что «на протяжении большей части спектакля он виден зрителям (т.е. стоит на самой нижней ступени лестницы близ двери в ризницу, на рис. 1¹ — между N и C), а когда он, наполовину принадлежащий реальному миру, наполовину — миру драмы, произносит пролог и эпилог, ступени, на которых он стоит, образуют мост между двумя мирами» (с. 41, стр. 36⁵⁰), — тоже не доказано и недоказуемо.

Природа герольда двойственна, но внутри самой пьесы он принадлежит только вымышленному миру драмы и представляет собой точно такое же действующее лицо, как все прочие. Иначе его не могли бы заменять другие персонажи, как иногда происходит, например, в «Иокасте» (KG. 8. S. 31, 1), где в рукописи на его месте оказывается конюший, или в «Тристане» (KG. 12. S. 100, 7), где появляется письменосец, не упомянутый в списке действующих лиц, то есть, возможно, аналогичный герольду, или в «Данииле», где реплика, которую в печатном тексте (KG. 11. S. 39, 22) произносит герольд, в рукописи принадлежит стражнику, или в «Клинии и Агафокле», где в списке персонажей наряду с герольдом названы два лицемера, Амасон и Трасон, но в прологе Ганс Сакс предписывает: «Входит Амасон, лицемер (либо герольд)», а для эпилога — «Заклучает Трасон, лицемер (либо герольд)».

В драматическом действии герольд никогда не берет на себя роль хора, но, даже когда получает право утешать короля или королеву как мудрый, достойный советник и наперсник («Роговой Зигфрид», «Иокаста»), худо-бедно выдерживает роль высокопоставленного придворного. Он — безмолвный или говорящий спутник короля, от имени которого выполняет поручения, осведомляет чужеземцев, выводит и вводит гостей, раздает полномочия, передает сообщения, выполняет функции посланника или свата. Он — распорядитель турнира, глашатай, вызывающий на состязание, на охоту, и он же пытается разнять сражающихся. И даже если иногда (например, в «Оливье и Артуре», «Давиде», по смыслу также в «Тристане», «Самсоне», «Мелузине») он должен по ходу монолога или диалога о чем-то уведомлять зрителей, он при этом никогда не покидает вымышленного мира — ведь подобные слова для наставления зрителей Ганс Сакс дает и другим персонажам своих драм. Герольд принадлежит исключительно к придворному обществу. Случаи, как в «Беритоле» (KG. 16. S. 104, 13), когда король входит «со своими придворными» и сразу же начинает говорить герольд, встречаются часто; они доказывают, насколько само собой разумеется, что герольд входит в королевскую свиту¹¹. Причем бывает, что в одной и той же пьесе («Четверо влюбленных», «Разрушение Трои», «Герцог Вильгельм», «Понт», «Странствия Улисса») он при случае оказывается на службе у разных королей и господ. Если, например, в «Роговом

¹¹ Сам собой разумеющийся факт, что герольд выходит в свиту короля и опять исчезает вместе с властителем, даже если Ганс Сакс не всегда предписывает это прямым текстом, находит соответствие в городских условиях. Что для короля герольд, то для бюргера — слуга. В «Блудном сыне» 1556 года (KG. 11. S. 235, 24) слуга, хоть Ганс Сакс этого и не отмечает, появляется вместе с отцом блудного сына. Поэтому старик может на с. 236, стр. 25 запросто обратиться к нему и отослать его с поручением. На стр. 30 слуга уходит, а на стр. 35 возвращается.

¹ [Рис. 1 см.: Театрон. 2019. № 3. С. 24.]

Зигфриде» он поначалу появляется в свите Зигмунда Нидерландского, а потом в числе придворных короля Гибиха, то после ст. 226 ремарка гласит: «Входит король Гибих со *своим* герольдом», так что надо предполагать, что, хотя разных герольдов играл один и тот же исполнитель, он мог менять гербовую накидку, появляясь как служитель другого короля.

Куда ни глянь, везде он жестко включен в действие драмы. Поэтому он не может между выполнением заданий по приказу господина пару раз в каждой пьесе выйти из роли, стать свидетелем всяких событий и разговоров, которые требуют сохранения в тайне, а потом снова как несведущий возвратиться в драму. Прежде всего он не может, как предполагает Герман, иметь постоянное стоячее место на лестнице у двери С (рис. 1). Ведь будь это так и будь верным уже рассмотренное разграничение между «входить» и «приходить», Гансу Саксу пришлось бы постоянно указывать, что герольд «приходит». Но герольд очень часто «входит», особенно когда появляется вместе со своим властителем («Иокаста», KG. 8. S. 30, 22; 42, 18; «Тристан», KG. 12. S. 175, 34; «Давид и Вирсавия», KG. 10. S. 328, 30; «Изгнанная императрица», KG. 8. S. 176, 25; «Магелона», KG. 12. S. 536, 12; «Мелузина», KG. 12. S. 536, 12; «Дарий», KG. 10. S. 492, 11; 497, 6; 504, 2; «Хагбарт и Сигне», KG. 13. S. 225, 4; «Оливье и Артур», KG. 8. S. 227, 24; 244, 19; «Роговой Зигфрид» после ст. 226, перед ст. 750; «Понт и Сидония», KG. 13. S. 379, 22; 389, 8; 410, 5).

Проверим после этого ряд драм Ганса Сакса: можно ли найти доказательство, что герольд «на протяжении большей части спектакля» оставался виден зрителям и тем самым создавал постоянную помеху фантазии, желавшей свободно перемещаться из одного места в другое вместе со сценическим действием.

В «Лизабетте» герольд, произнеся пролог, явно уходит, хотя такая ремарка

отсутствует; во всей пьесе ему больше нечего делать, но прежде всего он не вправе присутствовать как действующее лицо в первой сцене после пролога — тайном совещании. Как только пьеса кончается (KG. 8. S. 386, 12) и начинается эпилог, рукопись (SG. 5) предписывает: «Входит герольд и заключает», т.е. герольд появляется снова только здесь. Этому толкованию совершенно точно соответствует и число персонажей в рукописи. В SG. 5 на титульном листе перечислены все шесть действующих лиц и дополнительно герольд, но общее число оценивается в шесть, то есть герольд, который нужен только для пролога и эпилога, а в остальное время должен быть удален со сцены, не учитывается. Только в печатной редакции число персонажей после нового подсчета указано как семь. Точно так же совершенно невероятно, чтобы в «Цирцее» (KG. 12. S. 64 ff.) только потому, что в конце пролога и в начале эпилога нет указания об уходе и приходе, герольд стоял пять действий перед зрителями как лишний статист. То же самое относится к «Персонес» (KG. 12. S. 241 ff.), «Клитемнестре» (KG. 12. S. 317 ff.) и «Разрушению Иерусалима» (KG. 11. S. 312 ff.).

Интересно использование герольда в «Иокасте» (KG. 8. S. 29 ff.). Произнеся пролог, он уходит, хотя это не предписано, — а непосредственно после этого на с. 30, стр. 22 говорится: «Входит царь Лай с герольдом и двумя стражниками». В первом акте герольд находится в постоянном движении: его, принадлежащего к свите царя Лая, властитель дважды отправляет с поручениями, он докладывает об их выполнении и, наконец, на с. 34, стр. 8 покидает сцену вместе с царем: «Они все уходят». Во втором акте, где поочередно появляются два царя, — но в этой пьесе только при одном из них есть герольд как придворный служащий, — он не выходит вообще. В середине третьего акта (39, 22–41, 3) он приходит и уходит вместе с царским

посольством, то есть не может присутствовать ни в начале, ни в конце действия. В начале четвертого акта он должен выполнить задачу, которая, возможно, отводится ему и в других пьесах (даже там, где отсутствуют конкретные указания на это): вводит царя Эдипа и тут же (42, 18) снова покидает сцену, чтобы размышляющий в одиночестве царь, которому вдобавок сразу является бог (43, 8), остался на сцене один (Ганс Сакс порой проводит тонкие различия, и такое у него можно наблюдать часто). То же самое с Иокастой, когда с ней заговаривает Меркурий, и на вершине несчастья оба супруга остаются одни, без свиты. И в пятом акте, во время тайных совещаний сыновей Эдипа друг с другом и с матерью, а также в сцене с льстецом, не предполагающей свидетелей, герольду искать нечего. Он «приходит бегом» только на с. 51, стр. 6 во время стычки братьев, чтобы их разнять, правда, потом как будто остается и присутствует при самоубийстве Иокасты, чтобы присовокупить «заклечение». В «Тристане» (KG. 12. S. 142 ff.) после пролога герольд немедленно «уходит» и — наравне со стражниками — не присутствует в первой сцене, где король Марк опрашивает советников. Ганс Сакс знает, что такие сцены у властителей проходят без свидетелей. Герольд снова появляется только на с. 149, стр. 21, причем поэт использует здесь удобную возможность сообщить устами вестника (который на с. 149, стр. 35 сразу уходит вместе с остальными) не столько персонажам, сколько публике, что произошло с господином Тристаном на пути в Ирландию. В следующих актах герольд приходит ненадолго; всякий раз его вмешательство в действие оговаривается как особое появление (171, 22; 177, 33; 184, 30). Но на с. 175, стр. 34 мы натываемся на место, с которым ознакомились ранее: поскольку в свите короля Марка тоже есть в наличии герольд, король на с. 175, стр. 35 может быстро дать ему поручение и снова отослать его. <...>⁵¹

Думаю, если без предвзятости рассмотреть эти драмы и десятки других, нельзя не прийти к выводу: герольд, как мы уже давно знаем, у Ганса Сакса принадлежит «наполовину реальному миру, наполовину — миру драмы». Но эта принадлежность не может меняться произвольно в любой сцене, как открыл Макс Герман, по его мнению (ведь полной ясности в его словах нет). Совсем не так: пролог и эпилог герольд произносит, когда вводит процессию актеров и когда снова выводит ее, как гражданин этого реального мира, как хор, как комментатор пьесы, как посланец поэта, возможно, в трапезной монастыря проповедников — как сам поэт. Но во время спектакля, в вымышленном мире драмы, он — действующее лицо, как любой другой персонаж; он входит и выходит, когда этого требует конкретная сцена. Ничего другого из текстов Ганса Сакса вычитать я не в состоянии; и думаю, что доказательств этого я привел с излишком. Я не нахожу ни малейших намеков на то, что его «приход» означал нечто иное, чем «приход» остальных персонажей, и что герольд как безмолвный участник присутствовал также в сценах, где ему было нечего ни делать, ни говорить. Я не вижу вообще никакого смысла в его присутствии «на протяжении большей части спектакля». Почему тогда не на протяжении всего спектакля?

С исключением гипотезы о герольде, постоянно вслушивающемся в действие, удастся преодолеть и представление о скованной фантазии зрителей на спектаклях ремесленников XVI века. У нас снова перед глазами эти люди, которые свободно следуют знаку поэта или исполнителя и которым не мешает лишний человек на нижней ступени лестницы. И теперь, после того как устранены все препятствия и снова очевидны предпосылки душевных движений людей XVI века, мы можем с некоторой уверенностью в себе построить

сцену мейстерзингеров. Мы знаем прежде всего следующее: если играли в церкви Св. Марфы, сцена возводилась в нефе храма. Помост высотой два метра, без декораций, прямо напротив которого стояло (не сидело) большое количество зрителей, был в передней части окружен зрителями с трех сторон. И эта податливая масса была внутренне готовой, а также привычной к тому, чтобы послушно перемещаться мыслью вместе с поэтом из одного места в другое в ходе самого пестрого, самого странного, самого долгого действия, особенно если моменты, когда происходит смена места, как-то обозначены для нее при помощи пауз, музыки либо другим способом. Но текст пьес приучил ее также к тому, чтобы с однозначно указанным местом действия сопоставлять дополнительные и, например, если действие происходит в некоем зале, один персонаж находится на кафедре, а другой в женском покое, — требовать для двух исполнителей двух разных выходов, а при трех разных направлениях появления или ухода — даже трех. В целом от действия и оформления сцены никакого жизнеподобия не ожидали. Только отдельное внешнее событие, принесение присяги, благословение, пиршество, жертвоприношение, бой, смерть хотели видеть отчетливо со всеми принадлежностями.

<...>

11

<...> Очень показательна большая сцена в «Иосифе» Пушмана (Ciiij ff), где братья продают мальчика египетским купцам, — показательна не только потому, что там безусловно требуются три выхода на сценический помост, но и потому, что более правдоподобным становится мое предположение: иногда во время спектакля исполнители могли идти на помост через зрительный зал. Братья Иосифа «входят» из дома Иакова, из точки А, и уходят в другую сторону (В). — Иосиф тоже движется из дома Иакова (А). Он колеблется между

двумя путями (в плане техники сцены: между выходами) и не знает, какой выбрать. Так что и у Пушмана обязательно должны были быть три входа на помост. — За Иосифом входит крестьянин (ведь Иосиф «оглядывается» на него), то есть тоже из А, где он ранее (см. ниже) говорил с братьями Иосифа. Он объясняет Иосифу про оба пути, между которыми тот колеблется: один (в направлении С) ведет в Египет, другой (то есть В, куда пошли братья) ведет в Дофан, где Иосиф найдет братьев, о чем сам крестьянин прежде узнал у них. Этот выход В и выбирают Иосиф и крестьянин. — Музыкальная пауза. — «Входят» братья из В, где следует предполагать Дофан. Иосиф не видел их ухода и встречает их теперь возвращающимися на сцену. Когда братья уводят Иосифа, чтобы бросить его в ров, они ведут его в В (направление на Дофан). Рувим, не участвовавший в насильственном уводе Иосифа, идет в Дофан, то есть В, чтобы на обратном пути вытащить Иосифа из рва. — Приходят купцы. Откуда? Из А? Исключено: ведь это иноземные торговцы, которые не могут идти из места жительства Иакова. Кроме того, их должны были видеть уже долгое время, прежде чем они наткнутся на братьев. Не могут они идти и из С (Египет), потому что дорогу туда им позднее показывают братья, как и из В, куда как раз, когда они «приходят», уходит Рувим и где они уже увидели бы Иосифа во рву. Ничего не остается, кроме как использовать вспомогательный вход под помостом. Ситуация такова: сначала перед нами немая сцена (Cvj^b); братья едят, паузу заполняет музыка. Во время этой сцены братья видят, как «издалека приходят купцы: / „Смотри / смотри / кто к нам идет сегодня / то странники из города спешат“». В целом братья произносят тринадцать стихов, в то время как видят купцов. Тогда говорится (Cvij^a): «Входят четыре купца», то есть они только теперь поднимаются по лестнице и оказываются на сцене перед

братьями. Я могу объяснить это лишь одним способом (если братья не произносили тринадцать стихов перед закрытым занавесом): путь, каким в начале пьесы исполнители шли сквозь толпу зрителей или между публикой и сценическими подмостками, непременно использовался чаще, например, здесь — пока братья стоят на помосте, торговцы идут вниз по полу зала или церкви и, следовательно, видны; потом они поднимаются по лестнице и вступают на помост («входят»). В то же время из В приводят Иосифа. Позже купцы с Иосифом удаляются в Египет (С), в то время как о Рувиме сказано: «он приходит из Дофана» (В); он был в том месте, но на обратном пути обнаружил ров пустым.

<...>

13

<...>

Теперь мы знаем о мейстерзингерской сцене всё. Перед стоящими зрителями возвышался помост высотой приблизительно два метра, с трех сторон окруженный занавесами; в каждой из трех сторон имелись проходы, которые на плане (рис. 3) обозначены соответственно буквами А, В и С. Но край помоста выступал за пределы части, окруженной занавесами; в эту переднюю треть, вокруг которой с трех сторон

были зрители, глубоко врезались две лестницы Т и U. Они спускались к двум выходам Х и Y, находившимся с правой и левой сторон помоста. У верхних концов лестниц Т и U при помощи складок занавесов с каждой стороны была организована выгородка с названием «Ort» [место]; там находились исполнители, которых должны были видеть зрители, но которые оставались скрытыми от других участников спектакля. Перед центральным выходом А в полу сцены находился люк площадью, вероятно, два квадратных метра, куда по лестнице спускались действующие лица или откуда могли показываться люди или животные. Если церковь Св. Марфы, где часто устраивали мейстерзингерскую сцену, имела постоянную кафедру, она находилась в точке К. Но кафедра, лишь немного выступавшая за пределы помоста, для сценических целей не использовалась.

Эта сценическая конструкция (и в этом преимущество моей реконструкции перед германовской) могла быть возведена в любом церковном и светском пространстве; она представляла собой органическое развитие подмостков для народных представлений, о чем мы смогли сделать вывод. Как она выглядела, если ее вписать в неф церкви Св. Марфы, показывает рис. 4.

<...>

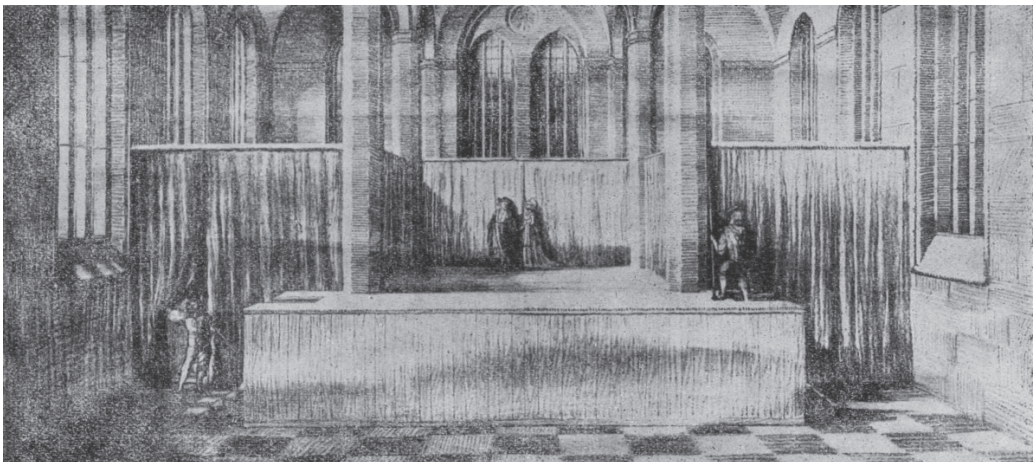


Рис. 4

МАКС ГЕРМАН
СЦЕНА ГАНСА САКСА

4

*А теперь и к третьему,
соберись-ка с силами!
Не то познакомишься
с муками ослиными*⁵².

Вы торжествуете в душе, а еще ведь остались атаки из Вашего четвертого раздела (с. 25–31 [с. 13–17]), а сверх того — скромный добавочный удар во второй части Вашей книги, посвященной конструкции [сцены] (с. 85–87). Там оспаривается моя гипотеза, согласно которой в сценических ремарках Ганса Сакса заложен определенный терминологический смысл, а это в первую очередь позволило мне предпринять реконструкцию мейстерзингерской сцены; если Вы сможете доказать ошибочность этой гипотезы, Вы сокрушите всю мою сценическую конструкцию. Речь идет о чередовании терминов «Eingēn» [входить] и «Kommen» [приходить] применительно к появлению действующих лиц. «Там, где хоть сколько-нибудь важно, — говорю я на с. 30–31 своей книги⁵³, — дать импульс воображению публики, акцентировав какое-то направление — которое можно охарактеризовать посредством указания как минимум одного противоположного направления, мы обнаруживаем весьма тщательное разграничение между „входит“ и „приходит“». Возникающая в тысяче гансосаксовских сцен центральная ситуация: королевский замок и его обитатели — с одной стороны и чужестранцы, прибывающие издалека, — с другой стороны, обычно характеризуется таким образом, что люди из замка *входят* [eingehehen], а чужестранцы *приходят* [kommen]; особенно строгое разделение применяется тогда, когда некто, направляющийся в замок, не должен встретиться с кем-то, идущим издалека. Последний при этом *приходит* тогда, когда первый *вошел*

и сцена теперь снова освободилась, в том числе и внутри. Внутри — потому что *входит* означает появляется изнутри, *приходит* же — появляется снаружи».

Первым возражением, которые сделали Вы вопреки первоначальному одобрению такого разграничения, Вы сами (с. 26 [с. 14]) не придаете большой важности. Я могу самым решительным образом приветствовать эту самокритичность и поэтому, ввиду дороговизны набора и бумаги, не стану оказывать со своей стороны помощь такому самопознанию. Далее идут «контраргументы», которые Вы принимаете всерьез. Я могу предельно кратко остановиться на первом из рассмотренных Вами пунктов. Вы отмечаете, что появление персонажа отнюдь не *всегда* характеризуют слова «приходит» или «входит», что, напротив, «есть целый ряд случаев, когда выход никак не обозначен», что, далее, имеются «многочисленные указания», когда выход действующего лица отмечается другими выражениями, помимо этих двух. На это я мог бы только сказать: во-первых, чем это опровергает мое утверждение, что *там*, где написано «входит» и «приходит», таким образом характеризуются оба указанных противоположных направления? И во-вторых, в процитированном Вами месте (с. 49–50⁵⁴) я довольно подробно рассмотрел исключения из основного принципа, а вовсе не отбросил их «легким взмахом руки». Это Вы (извините, дорогой друг) «взмахнули рукой», не потрудившись хоть словом упомянуть о моих стараниях объяснить эти исключения. Допускаю, что Вы слишком быстро пролистали эти страницы, и поэтому могу со всей скромностью просить Вас уделить им свое благосклонное внимание.

Но далее идут Ваши собственные наблюдения. Вам бросилось в глаза, что в рукописных книгах шпрухов (S) Ганса Сакса иногда написано «приходит» там, где в печатном издании (A) стоит «входит», и «количество случаев, когда печатное из-

дание отличается от рукописи, настолько велико, что не может быть и речи о сознательном словоупотреблении». После этого Вы внушаете читателю представление о колоссальном числе, взяв «пробы» из «небольшого ряда драм» и заполнив не менее трех четвертей страницы своей книги простым перечислением таких различий между S и A. Правда, один пример, из «Агафокла и Клинии» (KG. 12. S. 442, 28), Вам придется все же вычеркнуть, так как, во-первых, в том числе и по Вашим собственным данным, он взят не из ремарок, а из диалога, к которому мое разграничение «входить» и «приходить» *никоим образом* не относится, во-вторых, потому что процитирован он неверно (там написано не «войди», *geh ein*, а «пойди», *geh hin*), и, в-третьих, он относится не к появлению, а к уходу, который вообще не имеет отношения к проблеме. Далее, вычеркнуть следует и другой пример, из «Юлиана» (KG. 13. S. 119, 9), так как различие между «приходит» и «идет» (не «входит») связано здесь не с появлением персонажа, а с движением по сцене. Однако остается еще 35 мест, и, когда после своего перечисления Вы пишете: «Это пробы только из 18 драм; ряд можно продолжать и дальше», читатель видит, как перед ним громятся неисчислимые примеры моего легкомыслия и склонен с Вами согласиться, когда Вы восклицаете: «Сколько-нибудь упорядоченного словоупотребления я здесь при всем желании усмотреть не могу». Но все-таки спокойно перепроверим этот ряд, который можно продолжать «и дальше». В целом мы можем сравнивать рукописи и печатные издания 65 драм Ганса Сакса (с 1550 года). Из них Вы просмотрели «небольшой ряд», а именно 18, и с примечательной удачливостью наткнулись только на такие, где имеется отмеченное Вами несоответствие; однако ряд, который можно продолжать «сколько угодно», может включать еще только 17 драм. Ведь не менее чем в 30 из этих 65

драм важной для Вас замены выражений вообще нет! Говорит ли это в Вашу пользу или в мою? Но это не всё. К 35 случаям замены, какие дают Ваши 18 пробных драм, остальные 17 добавляют еще 33. Этим 68 случаям замены во всех 65 драмах, которые у нас есть в рукописи и печатном издании, противостоят не менее 1586 (надеюсь, я посчитал довольно точно), где нет *никакой* замены «приходит» на «входит» и наоборот. То есть количество замен составляет в целом 4,3 %. После этой констатации Вы еще надеетесь на согласие с Вашим тезисом: «Количество случаев, когда печатное издание отличается от рукописи, настолько велико, что не может быть и речи о сознательном словоупотреблении», или все-таки перед нами «отдельные несоответствия при использовании вторичного источника», с которыми Вы, по Вашему собственному заявлению, охотно смиритесь?

Но действительно ли это «несоответствия»? В этом пункте я не могу ограничиться уточнением количественных данных, мне нужно разобраться с Вашим упреком и в качественном отношении. Неужели я должен объяснять человеку со столь блестящей филологической подготовкой, что нельзя просто так сказать: рукопись и печатное издание иногда расходятся в выборе двух выражений, используемых в речи, значит, эти выражения не имеют терминологического характера и автору было все равно, использовать одно или другое? Вы не подумали, что намного ближе к истине представить ситуацию *так*: автор, вводя сквозную терминологию, в рукописи допускал ошибки, а при подготовке печатного издания исправлял их? Правда, дело обстоит не *совсем* так просто; во всяком случае, прежде чем делать выводы, Вам следовало задаться вопросом: как вообще соотносятся у Ганса Сакса рукопись и печатное издание? Но об этом элементарном филологическом требовании Вы, похоже, совсем не подумали.

Тем самым мы подходим к одному шекотливому вопросу, который до сих пор поднимали редко и который в нужном здесь направлении едва ли можно разрешить. Я не могу здесь обсудить его с необходимой обстоятельностью, а то, что я скажу предельно кратко, относится только к драмам. Прежде всего я процитирую то, что о ценности А [изданий] по отношению к S [рукописям] сказал лучший специалист — Карл Дрешер⁵⁵: «Поскольку все эти стихи представлены нам в виде изданий ин-фолио, они должны быть по возможности улучшены в сравнении с рукописью. Ганс Сакс по-своему выполнял редакторскую работу для своего издания, и при изучении фолио... этот факт надо постоянно иметь в виду, он дает верную исходную точку для принципиально важных исследований»¹. И далее о дополнениях, сделанных поэтом: «Интереснее всего для понимания развития поэта они выглядят в драматических произведениях. Там их гораздо чаще можно характеризовать как усовершенствования, результат пристального наблюдения за сценой, а также обоснованной потребности включать в действие, торопящееся вперед, мотивирующие промежуточные звенья». По первому пункту дан ряд примеров из ремарок; но сказанное Дрешером о дополнениях верно, на мой взгляд, и для большинства изменений в них вообще. Я считаю — но могу здесь дать только беглый намек, — что Ганс Сакс при редактировании имел возможность вносить улучшения в сценический план еще и потому, что перед ним на конторке, помимо S, нередко лежали и со-

ставленные им при подготовке спектаклей постановочные тетради [Inspizientenbücher]¹¹. Одна из таких тетрадей дошла до нас в виде кодекса, хранящегося в Венской государственной библиотеке¹¹¹ (Autogr. X, 4): в ней содержится драма Ганса Сакса «о Муции Сцеволе, верном римском гражданине», и она имеет обычный для средневековых постановок формат узкого фолио (34 x 16,5 см). На каждой странице Ганс Сакс отогнул по два широких поля, которые поначалу должны были оставаться пустыми и в данном случае остались пустыми; однако из такого расположения ясно видно, как постановочные тетради выглядели в тех случаях, когда на репетициях возникала необходимость изменить ту или другую ремарку. Потом, при работе над А, такие единичные исправления переносились в рукопись для печати, и, возможно, в печатный текст иногда переходили сценические предписания, сделанные на репетиции по случайным поводам, которые сегодня невозможно выяснить (к примеру, когда хотели избежать, чтобы толстый актер слишком часто протискивался в дверь ризницы, для него узкую). Наряду с этим Ганс Сакс мог предпринимать отдельные улучшения, пользуясь своим живым воображением. Между тем, при всей признательности коллеге Дрешеру, настаивающему на том, что понятная

¹¹ После рассуждений Дрешера в журнале «Эвфорин» (см. выше) я больше не хочу утверждать, что следы существования таких постановочных тетрадей можно найти повсюду в общем рукописном указателе Ганса Сакса; относительно драм, перечисленных на с. 10 и далее (то есть сочиненных после сентября 1555 года), Дрешер подтверждает правильность моей гипотезы (Drescher K. Schriften zum Hans Sachs-Jubiläum I–III // Euphorion. 1895. №. 2. S. 832).

¹¹¹ Благодаря любезности дирекции у меня уже много лет есть копия, полностью сверенная с оригиналом; филологи, занимающиеся Гансом Саксом, до сих пор ею не пользовались. К сожалению, возможности сравнить S, постановочную тетрадь и А здесь нет, так как S8, содержащий эту драму, утрачен. Тем не менее следует заметить, что в случаях, важных для нашего вопроса, эта рукопись полностью совпадает с А.

¹ Drescher K. Die Spruchbücher des Hans Sachs und die erste Folioausgabe I // Hans-Sachs-Forschungen: Festschrift zur vierhundertsten Geburtsfeier des Dichters. Nürnberg, 1894. S. 209–252 (здесь S. 234 и 237). — Ср. мои рассуждения там же: Herrmann M. Zur Geschichte des Hans Sachs'schen Textes // Ibid. S. 410–417; Drescher K. Schriften zum Hans Sachs-Jubiläum I–III // Euphorion. 1895. №. 2. S. 380–396, 830/2; Kaufmann P. Kritische Studien zu Hans Sachs. Breslau, Phil. Diss., 1915. S. 1–59. (Школа Дрешера.)

радость от возможности использовать текст рукописных книг шпрухов все же не должна приводить к недооценке значения печатного текста А, мы, с другой стороны, не вправе пренебрегать и важностью рукописей. Ведь в некоторых случаях попытка изменить ремарку ради сценической правильности, сделанная далеко от театра и спустя долгое время после спектакля, могла привести к ухудшению вместо улучшения; ошибки в тексте могли возникать и из-за трудностей с использованием вторичного источника, а также из-за неверного заимствования выражения из *диалога*, находящегося по соседству с ремаркой, в качестве ремарки.

То, что я попытался здесь изложить теоретически, вполне подтверждается на практике. Когда я рассматриваю 35 примеров, выбранных Вами, в 29 случаях вариант А мне представляется улучшением в сценическом плане по сравнению с вариантом S¹; в трех случаях («Иеффай», KG. 10. S. 178, 1; «Разрушение Трои», KG. 12. S. 281, 33; «Герцог Вильгельм Австрийский», KG. 12. S. 502, 23) я не могу понять причины разночтений (возможно, на репетициях были внесены изменения, смысла которых уже не выяснить); наконец, в трех остальных («Блудный сын», KG. 11. S. 227, 10; «Маршал и его сын», KG. 13. S. 75, 2; «Понт и Сидония», KG. 13. S. 415, 8), мне кажется, в А допущены ошибки, которые минимум в двух случаях можно объяснить вышеуказанными причинами. То есть здесь нет ничего странного, кроме факта, что такой превосходный филолог, как Вы, сам не

смог дать подобное объяснение явлению, крайне странному на первый взгляд.

От Вашего первого возражения против терминологического разграничения между «входить» и «приходить» не осталось ничего; на очереди второе. Одно из указаний, при помощи которых я пытался наглядно показать, что «приходить» значит идти извне, то есть в первую очередь появляться из чужих стран, содержится в моей фразе: «Так, почти во всех случаях у Ганса Сакса *приходят* многочисленные вестники». Верность этого Вы оспорить не можете, но пытаетесь отчасти дискредитировать меня и за счет этой фразы, заявляя: «Автор выражается осторожно; например, в „Иеффае“ (KG. 10. S. 175, 29) как в печатном издании, так и в рукописи говорится „вестник *входит*“». Но все-таки в большинстве случаев это наблюдение верно, хотя о строгой терминологии речи снова нет. Если это более или менее верно для земных вестников...». Прошу теперь каждого читателя настоящего текста запомнить, какие цифровые представления возникли у него при чтении процитированных строк насчет «большинства случаев», «например» и «более или менее», и потом сравнить, насколько они совпадают со следующими реальными цифрами. Вестник «приходит» в драмах Ганса Сакса (с 1550 года) 35 раз и «входит» — 3 раза. 35 против 3 — это в самом деле «большинство случаев»? Не верней ли сказал я: «почти во всех случаях»? И не вводит ли слово «например», с каким Вы упоминаете место из «Иеффая», Вашего читателя в заблуждение? Точнее, есть *одно-единственное* полное исключение из общего правила — место из «Преследования царя Давида» (KG. 10. S. 265, 19), где говорится «входит посланец зифеев» (так же и в S); оба других случая, данное место в «Иеффая» и ремарка в «Арсиное» (KG. 13. S. 559, 6): «царские послы вступают и говорят» — вполне очевидно подтверждают общеупотребительность данной терминологии. Ведь оба этих

¹ Чтобы это обосновать в подробностях, понадобилось бы намного больше места. Я хочу кратко выделить только два момента, потому что они дают возможность привести одно наблюдение общего характера, до сих пор не высказанное: в «Гедеоне» (KG. 10. S. 148, 9) и в «Данииле» (KG. 11. S. 28, 33) рукописное «приходит» изменено в А на «входит» явно потому, что во *всех* драмах (за единственным исключением — «Двенадцать злых королей», KG. 16. S. 3, 19 за 1562 год) действующие лица, впервые появляющиеся после пролога, «входят».

случая имеют очень характерное отличие от 36 остальных: вестник обычно появляется *ex improviso*¹, разве что на его приближение указывает одно из находящихся на сцене лиц; в обоих же названных случаях вестник *уже* прибыл, о его присутствии говорилось, когда он еще не вышел на сцену. Понятно, что он не «приходит», а именно «входит»: в приведенном Вами месте из «Иеффая» он вступает в шатер аммонитянского царя — как это представить лучше, чем раздвинуть занавес и войти? Я Вам сердечно благодарен, дорогой друг, за то, что Вы мне дали возможность дополнительно подтвердить верность моего объяснения в этом пункте.

Впрочем: эта легкая перестрелка по поводу моего наблюдения о появлении вестников не была для Вас самоцелью, Вы сами назвали его «более или менее верным»; важное сказано дальше. «Если это более или менее верно для земных вестников, — продолжаете Вы, — надо полагать, это относится и к небесным вестникам, ангелам, ведь они по определению приходят издалека. Но это не так. Посмотрим, например, на „Иисуса Навина“. Там (KG. 10. S. 98, 1) ангел *входит*, как и на с. 106, стр. 7, что, если следовать толкованию Германа, вовсе не вяжется со сценическим образом, тогда как на с. 110, стр. 16, на с. 120, стр. 13, на с. 121, 27 и с. 125, 32 ангел *приходит*, притом что между этими четырьмя случаями и обоими первыми не заметно ни малейшего внутреннего различия». Дорогой друг, Вы и здесь фехтуете сомнительным оружием под названием «например», и здесь оно еще более сомнительно, ведь на самом деле во всех драмах Ганса Сакса больше нет *ни одного* места, где бы ангелы «входили», кроме обоих указанных Вами! Восемнадцать случаев «прихода» против двух «входа», которые упомянули Вы. Но далее: так ли уж невозможно объяснить отклонение в обоих этих случаях? В первом (KG. 10. S. 98, 1) речь идет об

обращении к Иисусу Навину. Библия здесь говорит: «По смерти Моисея... *Господь* сказал Иисусу, сыну Навину». Поэтому и у Ганса Сакса Иисус Навин произносит перед обращением монолог из четырех стихов:

Кабы *Господь* являлся и при мне,
Как при рабе Господнем Моисее...

и начало диалога между гласом небесным и Иисусом Навином звучит совсем так же, как в «Жертвоприношении Исаака» (KG. 10. S. 65, 2 и далее):

ГОСПОДЬ ГОВОРИТ:

Авраам, Авраам, внимли!

АВРААМ:

Что, Господи, ты мне повелеваешь?

Так и здесь:

Внимай мне, Иисус, сын Навин!

иисус навин склоняется и говорит:

Я здесь, *Господь мой*! Что я должен делать?

Вполне можно допустить, что после строки «Внимай мне, Иисус...» в черновике поначалу было написано: «Господь входит и говорит» вместо «Ангел входит и говорит», ведь далее ангел произносит свое послание так, как если бы он был Господом:

Коль скоро раб *мой* Моисей скончался...

...в благую землю Ханаанскую,

Что *мной* Израилю дана...

Как с Моисеем был я прежде,

Так я пребуду и с тобой...

Израилю, народу *моему*,

Отцы их слову *моему* внимали,

и Иисус Навин совершенно логично отвечает:

Ах, *Господи*, я твоего страшился гнева,

Не вышло б так, что в странствиях моих

Твое величие я оскорбил невольно...

¹ Внезапно (*лат.*) — примеч. пер.

Очевидно, что Ганс Сакс по каким-то причинам (например, не было подходящего исполнителя для роли Господа или же он счел, что здесь не настолько важный случай, чтобы выводить на сцену самого Бога⁵⁶) заменил Господа на ангела, который играет в пьесе довольно важную роль, но забыл внести дальнейшие исправления и поэтому упустил из виду, что «входит» надо заменить на «приходит», полагающееся вестнику.

В другом месте (KG. 10. S. 106, 7) ангел появляется вообще не в качестве вестника. Сцена пуста, сказано: «Входит ангел с обнаженным мечом и в шлеме. Приходит Иисус Навин и говорит:

Герой, скажи! Ты наш защитник
Иль ты на вражьей стороне?

АНГЕЛ ГОВОРИТ:

Нет, но узнай! Являюсь я вождем,
Отважнейших воителей господних.
Теперь я на подмогу к вам пришел,
Ведь вы покорны все Господней воле».

Здесь никоим образом не выделена ситуация вестника, так что мизансцена вполне соответствует, чтобы ангел стоял в центре наверху в своем небесно-воинском величии, а Иисус Навин, напротив, выходил навстречу ему, поднимаясь по ступеням из ризницы; ведь и первые слова произносит не ангел, как обычно, а Иисус Навин. То есть нет *никакого* исключения из правила, что ангелы как небесные вестники «приходят».

Но если уж Вы, дорогой друг, перевели взгляд с земных вестников на христианских посланников Божьих, Вам следовало бы включить в их число и вестника языческих богов, Меркурия, и сообщить своим читателям, что в шести местах, где Меркурий является к находящимся на сцене персонажам с вестью от богов, он всегда без исключения «приходит». Круг замкнулся, доказательство приведено в еще более совершенной форме, чем пре-

жде, и я еще раз сердечно благодарю Вас за то, что Вы дали мне повод для усовершенствования.

Теперь Ваше следующее сомнение. Вы опять начинаете с перечисления отдельных мест в драмах, завершая его фразой: «Примеры такого рода тоже можно собрать в большом количестве». Это «тоже» не соответствует истине: ведь «примеры» из предыдущей категории, как я только что Вам показал, собрать вообще нельзя; но в отношении новой категории я охотно и без всяких перепроверок соглашусь, что Вы могли бы привести и другие примеры. Но ни малейшей доказательной силы против моего утверждения они не имеют, сколько бы их ни было. «Таким образом, — пишете Вы, — с гипотезой Германа не вяжутся противоречия в словоупотреблении между диалогом и сценической ремаркой, какие у Ганса Сакса часто встречаются». Да где же я утверждал, что словоупотребление в *диалоге* должно иметь какой-либо терминологический смысл? Я с большим нажимом снова и снова указывал на ремарки как на собственно *театральную* часть пьесы Ганса Сакса; слова в диалоге имеют исключительно *поэтический* смысл. Слушающая и смотрящая публика не знала терминологического смысла слов «входить» и «приходить» и поэтому не могла быть шокирована, когда возникало замеченное Вами «противоречие», когда, например, один из стоящих на сцене персонажей объявлял о появлении Навуходоносора:

Царь со своею свитой к нам приходит, —

тогда как «инспектор сцены», знающий терминологию, предписывал ему «входить», т.е. появляться изнутри. Крайне характерно, по меньшей мере для собранных Вами примеров (других я, как сказано, не искал), что в диалоге просто не встречается слово «входить» [*eingien*], а только «приходить» [*kommen*] или «идти сюда» [*hergehen*]; не исключено, что слово

«входить» вообще имело только сценическо-терминологический смысл, притом что употребления слова «приходить» в речи говорящих персонажей, естественно, исключить было нельзя.

Но у Вас опять есть нечто новое в качестве довода. «При всех обстоятельствах, если бы между „входить“ и „приходить“ действительно существовало принципиальное различие, следовало бы ожидать одного: в ситуации, которая во всех трагедиях и комедиях неизменно остается одной и той же, а именно после того как герольд в конце пьесы вместе с исполнителями участвует в шествии, которое будет рассмотрено позже, и возвращается, чтобы произнести эпилог, — Ганс Сакс, если бы он знал твердую терминологию, должен был бы всегда использовать один и тот же термин. Но и этого не происходит. Если мы закроем глаза на многие драмы, где говорится просто „герольд заключает“, то есть читатель может выбирать, представлять ли ему герольда появляющимся через вход А или С, — следует согласиться, что в большинстве случаев сказано: герольд „приходит“. Но этому все-таки противоречит целый ряд пьес, где он в завершение „заходит“ [*eintritt*] или „вступает“ [*eingeht*]. «Целый ряд»? Если бы Вы сразу отбросили обе первые пьесы, которые относятся ко времени до 1550 года, то есть до начала периода, на котором сосредоточена моя книга, а именно «Суд Париса» 1532 года и «Лизабетту» 1545 года, у Вас бы осталось целых пять драм, где написано «заходит» или «вступает», — на этот раз Вы не говорите о «примерах», а указываете всё, что нашли. Но далее: откуда Вы взяли, что ситуация «во всех трагедиях и комедиях неизменно остается одной и той же»? Если бы Вы просмотрели весь материал в строго хронологическом порядке, прежде всего более старый вариант текста, то есть S, то Вы бы, возможно, увидели, что там нет беспорядочного чередования, что, напротив, в середине рассматриваемого периода

Ганс Сакс изменил место, где появляется герольд для произнесения эпилога. В печатном тексте А ремарка, согласно которой герольд «*приходит* и заключает», наряду с простым «заключает», появляется уже в 1550 году (прежде всего в «Суде Соломона» от 6 марта того года), а в S впервые только в «Разрушении Иерусалима» от 21 октября 1555 года, но потом остается нормой до конца (до 1560 года). «Приходит и заключает» в 43 драмах, просто «заключает» в девяти, а «входит» или «вступает» только дважды: в драме «Маршал и его сын» 1556 года и в не замеченной Вами «Пуре» 1558 года (KG. 11. S. 357, 12). Вариант «приходит и заключает» сделался правилом до такой степени, что Ганс Сакс внедряет его как норму в печатное издание ин-фолио своих ранних драм, начатое им в 1557 году: вот объяснение, почему в текстах А мы встречаемся с этим уже в драмах 1550 года. Но оба исключения в S за 1556 и 1558 годы тоже не должны удивлять, ведь могло случиться, что при записи чистовика в S Ганс Сакс случайно заимствовал для эпилога глагол «вступает», привычный для пролога, единообразное использование которого строго соблюдалось (настолько строго, что Вы не могли не отметить, по сути в мою пользу, царящее в *этом* месте полное единообразие). В случае «Пуры» можно прямо заметить, что при записи соответствующей строки Ганс Сакс был не слишком внимателен, возможно, от усталости, ведь она гласит: «get ein, naigt sich vnd *pescheust* [вместо *beschleust*: входит, кланяется и заключает]». Ведь потом, в А, для *обоих* случаев («Маршала и его сына» и «Пуры») предложен нормальный вариант.

Но для случаев «входит» до 1555 года дело обстоит иначе. Такого большого материала для наблюдения, как для последнего времени, у нас нет, так как рукописные книги шпрухов S7 и S8, содержащие драматическую продукцию за 1551, 1552 и почти весь 1553 год, утрачены. За период с января 1550 по октябрь 1555 года мы

располагаем в рукописной редакции всего 13 драмами, и, естественно, когда наряду с одиннадцатью случаями простого «заключает» мы обнаруживаем два случая «входит»: в «Персонес» за январь 1554 года и в «Разрушении Трои» от 28 апреля того же года, причем редакция А в обоих случаях сохраняет «входит», — это совсем иное дело, чем только что разъясненные случаи позднейшего времени. Предположив, что *здесь* перед нами не ошибка в S, а остаток более старой театральной практики, когда герольд для чтения эпилога появлялся не снаружи, а изнутри, мы убеждаемся, что это так и есть, когда выясняем, что и за годы, для которых отсутствуют книги шпрухов, в редакции А дважды сохранилось «входит» — в «Старом богаче» от 22 июля 1552 года и в «Авигее» от 4 января 1553 года. Да, *теперь* мы, наверное, вправе в качестве исключения вернуться еще немного назад — во времена до 1550 года и указать, что не только в упомянутой Вами «Лизабетте» 1545 года, но и в «Гризельде» за 1546 год (KG. 2. S. 66, 34) в S говорится: «вступает» (в А в обоих случаях использовано нейтральное «заключает») и что даже для 1532 года редакция А, которая здесь опять должна служить заменой утраченной рукописи (S2), в отмеченном и Вами «Суде Париса» предлагает слово «вступает». Итак, мы выявили не найденное Вами «при всем желании» «принципиальное различие»: во времена *до* мейстерзингерской сцены как таковой, почти до конца 1555 года, у Ганса Сакса сохранялась привычка выводить герольда для чтения эпилога, как и пролога, изнутри, а потом этот выход был заменен на выход снаружи. То есть и здесь, не считая пары «исключений или отклонений от правила», которые Вы сами намерены (с. 27 [с. 14]) «охотно простить мастеру», все в порядке.

Наконец, Ваш самый последний упрек в этой главе: «если слова „приходить“ и „входить“ действительно всегда означали бы одно и то же направление движения

актера, в сценическом движении порой возникало бы невыносимое однообразие»; Вы подтверждаете это выдержками из четырех драм Ганса Сакса. Но почему Вы решили, что, если нечто невыносимо для Вашего тонкого чувства прекрасного, это задевало и простые чувства нюрнбергских зрителей? Ведь *практические* причины выбрать в каждый конкретный момент тот или иной выход на сцену на этом примитивном уровне важнее, чем стремление придать им эстетически обоснованное чередование, увязав отдельные моменты меж собой. Если же Вы не осознаете этих практических причин в приведенных Вами примерах, дело прежде всего в том недостатке, который Вы в ходе полемики вновь и вновь обнаруживаете *у меня*: нехватке полноценно развитого воображения. «Получается, что главный вход на сцену, — пишете Вы, — без настоящей необходимости оставался неиспользованным». Главный вход? Вы имеете в виду щель во внутреннем занавесе. Почему же это главный вход? Важнейший вход, который ориентировал зрителя в плане чисто визуального восприятия, — безусловно, наружный: тот, кто «выходил», поначалу оказывался в глубине, собственно *выход* нельзя было бы наблюдать как функцию, а вот у того, кто «приходил» по ступеням из ризницы, как раз приход был ясно показан и подчеркнут, приходящего снаружи видели все. Если приложить большие усилия, чтобы посчитать во *всех* драмах Ганса Сакса общее количество как «входит», так и «приходит», конечно, оказалось бы, что «приходит» играет намного более важную роль. Характерно, что в четырех пьесах, к которым обратились Вы, чтобы продемонстрировать мне однообразие в использовании места входа, во всех без исключения случаях сказано «приходит» — не думаю, что нечто подобное Вы найдете для «входит». Поэт-режиссер неоднократно эксплуатировал особую наглядность восхождения по наружной лестнице: я указывал

на это в своей книге на с. 32⁵⁷, правда, в самом общем виде. Так что в указанных Вами четырех драмах «приход» введен не только затем, чтобы указать направление входа актера (KG. 8. S. 175, 17; 10. S. 202, 11; 12. S. 427, 28–29 [ср. 428, 6]; 428, 21; 429, 20), или чтобы в месте выхода и входа не скапливалось много людей (11. S. 323, 35), или когда происходила атака или выход многочисленных войск, о чем уже много раз говорилось (10. S. 202, 5; 202, 33–34; 11. S. 323, 19; 327, 11; 330, 21; 331, 13; 331, 22; 332, 2 и далее), но еще и по преимуществу в случаях, когда приходящий нес важный реkvизит, который должен был сразу броситься в глаза зрителям (8. S. 174, 21 [где, впрочем, и направление входа требует «приходить»]; 11. S. 328, 7; 12. S. 428, 15), или когда публика должна была ясно видеть характер сценического движения: когда персонаж бежал (8. S. 173, 7, а также 11. S. 326, 23) или крался, особенно за кем-то (11. S. 328, 26, а также, пожалуй, 8. S. 174, 30), при появлении изнутри это заметно не очень хорошо. Собственно, эти комментарии достаточно объясняют все места, какие Вы отметили в четырех драмах; думаю, Вы сами признаете это при перепроверке — только, дорогой друг, Вам следует смотреть на соответствующие ремарки в оригинале, а не в Вашем изложении: там Вы, явно для экономии места, так их сократили, что читатель видит перед собой только «приходит» и не видит многочисленных добавлений Ганса Сакса, из которых следует принадлежность конкретного места к одной из категорий, какие я только что охарактеризовал. Объяснены *все* места за исключением одного-единственного: KG. 10. S. 201, 33, «Самсон приходит» — тут действительно удовлетворительного оправдания нет. Оставалась бы последняя надежда, что ошибка вкралась в *печатный* текст, а в рукописи написано подходящее по смыслу «входит», — но проверять вроде бы и не стоило, ведь Вы категорично утверждаете: «Ошибки исключены, ибо

рукопись и печатный текст в этих местах согласуются». Однако это не так — в рукописи на самом деле написано «Самсон входит»; Вы сами включили это место в свой большой трехстраничный список, где (ср. выше, с. 40 [с. 15]) перечисляете различия между печатным текстом и рукописью! Тем не менее упрекнуть Вас не в чем, ведь только что процитированную фразу общего характера Вы поставили после данных о *третьей* из рассмотренных Вами пьес, «Разрушении Иерусалима», и только *потом*, начиная со слов «и точно так же в „Самсоне“», говорите о четвертой, где различие между S и A все же есть.

Итак, во всем этом разделе, где Вы пытаетесь оспорить мою терминологическую теорию, признать *ничего*, и в настоящем контексте остается только небольшое дополнение в Вашем 12-м разделе, где Вы в связи со своей интерпретацией глаголов «приходить» и «входить» проверяете, как в отдельных драмах используются оба этих слова. В качестве примеров Вы выбрали шесть драм; первую из них, «Лизабетту», мы вправе отбросить, не проверяя Ваших возражений, — она создана в 1545 году, а ведь мы едины в том, что все наблюдения должны относиться ко времени с 1550 года. Остается пять драм: «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (KG. 11. S. 198–212), «Тристан» (KG. 12. S. 142–186), «Странствия Улисса» (KG. 12. S. 342–386), «Изгнанная императрица» (KG. 8. S. 161–196) и «Мелузина» (KG. 12. S. 526–564). Из выделенных в них мест мы вынуждены сразу отбросить три, где герольд объявляет действующих лиц, которые появятся позже, — слово «приходит», отмеченное Вами, здесь не имеет обычного значения, и я уже объяснил это на с. 40 своей книги⁵⁸; в разделе 5 данного текста я еще раз подробно это рассмотрю. Далее, я вынужден просить Вас снять возражение против KG. 12. S. 540, 5. Ведь там, в 3-м акте «Мелузины», оба подъема означают не только противоположные направления — в Фама-

густу или *под* Фамагусту, но, как обычно, и противоположные направления внутри города, тем более после с. 539, стр. 30, где осаждающих разбивают и изгоняют, и нет никаких оснований настаивать на одном только первом противопоставлении. Так, вслед за Герминой, на чье появление снаружи Вы указываете, а именно с. 540, стр. 24, «приходят» также Уриенс и Жио, и Вы сами ничуть не возражаете против подъема по наружной лестнице.

Остается четыре места: два из «Иоанна» (KG. 11. S. 206, 18 и 209, 18), а также одно из «Тристана» (KG. 12. S. 184, 1) (для которого, впрочем, у нас нет варианта S, так что возможна ошибка в редакции A) и одно из «Улисса» (KG. 12. S. 372, 14). Но и там я мог бы оспорить уверенность, с какой Вы объявляете выражения, использованные Гансом Саксом, несовместимыми с моим толкованием терминологии: например, обратить Ваше внимание на то, что в «Тристане» после с. 183, 21 как раз начинается новая картина и поэтому обеим Изольдам не обязательно идти в одном и том же направлении; я мог бы сказать, что царь Ирод поздоровался с гостями, вместе с которыми он появляется, за пределами дворца, а теперь «приходит» с ними в зал; я мог бы спросить, с чего Вы взяли, что в обоих других случаях царицы появляются из женских покоев. Но я не хочу на этом настаивать, а предпочту согласиться с Вами, что в данных четырех случаях с моими обычными толкованиями лучше бы согласовались противоположные термины. К сожалению, Вы не добавили, сколько в избранных Вами пяти драмах имеется мест, относительно которых *ничего* возразить против моей интерпретации «входить» и «приходить». Я вынужден восполнить этот пробел и при этом не учитываю (в Вашу пользу) появления герольда — получается, что указанным четырнадцать случаев противостоят 154 неуказанных. Тут я, пожалуй, вправе снова напомнить то, что сказал на с. 49 своей книги⁵⁹: «От того,

кто до сих пор верил в правильность полученных ранее результатов, мы не можем скрыть то обстоятельство, что *абсолютной* однородности в ремарках нет. Однако мы думаем, что подобной абсолютной однородности и не следует ожидать; достаточно, если везде мы будем находить правило и уметь по большей части объяснять исключения. И это как раз тот случай», то, что Вы определенно признали на с. 27 [с. 14] своего текста: «Пару исключений или отклонений от правила мастеру можно охотно простить; надо согласиться, что в этом Герман прав». Если же Вы продолжаете: «Но вопрос в количестве, а оно не столь незначительно, как нам предложено считать», то пусть читатели судят, можно ли *четыре* несоответствующих случая на 154 соответствующих считать, по Вашему выражению, «парой исключений или отклонений от правила».

5

То, что Вы, дорогой друг, осуждаете сверх того, по принципиальной значимости несравнимо с атаками, каких Вы удостоили меня в предыдущих разделах. У Вас не находит одобрения мое представление о герольде и его положении на мейстерзингерской сцене; но даже если допустить, что в этом пункте, критикуя мои соображения, Вы правы, это никак не помогло бы решению Вашей главной задачи — сносу реконструированной мною мейстерзингерской сцены: если бы оказалось, что я заблуждался насчет функций герольда и его места на сцене, эта сцена осталась бы стоять как стояла. Вы даже не помещаете свои упреки по этому пункту сразу за первыми сокрушительными главами своего текста, а кое-где вставляете их в ту часть своих рассуждений, где предпринимаете попытку выстроить новую мейстерзингерскую сцену. Главное у Вас — 9-й раздел (с. 56–66 [с. 25–30]). Но покорнейше прошу позволить мне в дальнейшем учесть все, что Вы говорите против моего герольда и в других местах.

Мое принципиальное соображение (см. с. 40 моей книги⁶⁰) таково: на протяжении большей части спектакля герольд исчезает с глаз зрителя не совсем, но, не участвуя в действии, неподвижно стоит в определенном месте, где не мешает действующим лицам и, с другой стороны, может быстро добраться до помещения за сценой, чтобы исполнить функции театрального служителя [*Theaterdiener*], — у церковной стены на ступенях, ведущих к двери ризницы С. Я сделал вывод о том, что он не совсем покидает сценическое пространство, исходя из нижесказанного: «Примечательно, однако, что его приход может быть вообще не указан. Правда, у Ганса Сакса бывает, что вдруг заговаривает персонаж, чье появление ранее не упомянуто в ремарке. Но такие случаи... являются относительно редким исключением, так что их можно объяснить некой временной рассеянностью автора. Однако нет оснований предполагать настолько частую рассеянность Ганса Сакса в отношении фигуры герольда, как это фактически следует из источников»⁶¹. Вы называете это противопоставление «совершенно произвольным, методически недопустимым разграничением... Это значит подходить к одному предмету с различными мерками, выбирая их только по собственному усмотрению». Только по собственному усмотрению? Возможность так утверждать Вы получаете лишь потому, что при воспроизведении моего доказательства пропускаете место, где сказано об «относительно редких исключениях» для других персонажей. Видимо, Вы полагаете, что получили внутреннее право умолчать об этом указании, так как незадолго до этого дали прекрасный список примеров, способных впечатлить читателя: на сей раз следует ряд из 31 случая более чем на печатную страницу, где Ганс Сакс не указал появления или ухода других персонажей, помимо героль-

да¹. Здесь дело обстоит так же, как в предыдущем разделе. Вы считаете, что, приведя столь длинный список, доказали, что применительно ко *всем* персонажам, а значит, и к герольду речь *всегда* может идти о рассеянности автора. На самом же деле и здесь доказательством Вашего тезиса было бы установление равенства пропорций, а именно того, что отношение количества мест, где появление или уход указаны, и количества мест, где этих указаний нет, у герольда приблизительно такое же, как у остальных персонажей. Ни от Вас, ни от меня невозможно требовать изучения в этом разрезе всех ролей во всех драмах Ганса Сакса, написанных после 1550 года; будет вполне достаточно, если мы обратим внимание на те фигуры, которые по театральной функции весьма близки к герольду, — на «обоих стражников» (называемых также «камердинерами», «егерями» или «слугами»; иногда в одной и той же пьесе эти названия различаются в тексте и списке действующих лиц или в рукописной и печатной редакциях). И каково же здесь соотношение указанных и неуказанных мест?

а) Появления

указанные	неуказанные
Стражники 198	14 = 6,6 %
Герольд 158	47 = 22,9 %

б) Уходы ²

указанные	неуказанные
Стражники 104	2 = 1,9 %
Герольд 68	25 = 26,9 %

И что же, я действительно подхожу с различными мерками к одному и тому

¹ Возможно, при этом Вы могли бы обратить внимание, что я сам (на с. 50 своей книги [Герман М. Исследования... С. 70]) привел 15 таких случаев, правда, очень сжато, в семи строках.

² Не подсчитаны, естественно, случаи, когда сказано: «Все уходят»; незачем также учитывать для герольда пролог и эпилог.

же? Или здесь перед нами два совершенно разнородных объекта? К тому же надо учесть еще одно: отсутствие указаний о появлении или уходе герольда выглядит совсем иначе, чем пропуск того же для других персонажей. Для других персонажей в таких случаях нередко имеется различие между S и A (разнообразные примеры Вы сами привели на с. 57 [с. 26]), то есть Ганс Сакс, с одной стороны, создавая рукопись для печати, делал ошибки по сравнению с книгой шпрухов, с другой — пользуясь той же возможностью, исправлял ошибки первоначального варианта; пропуски здесь связаны с рассеянностью. При соответствующих пропусках в роли герольда таких различий практически нигде нет — явный признак, что дело не в рассеянности и что исправлять там было нечего.

Из такого положения вещей я снова делаю вывод, что герольд — не считая случаев, когда он бывал занят за сценой или в определенной ситуации должен был появляться вместе с другими персонажами, — не удалялся насовсем из сценического пространства, но стоял на таком месте, которое не настолько было составной частью сцены, чтобы шаг на сцену как таковую или назад на эту выжидательную позицию безусловно читался как появление или уход. «На протяжении большей части спектакля он виден зрителям, а когда он, наполовину принадлежащий реальному миру, наполовину — миру драмы, приносит пролог и эпилог, ступени, на которых он стоит, образуют мост между двумя мирами: здесь соединяются художественное и реальное пространство». Наполовину принадлежащий вымышленному миру драмы — подчеркиваю я. Это значит: там, где действие драмы требует функций и слов, какие в соответствии со всей ситуацией может взять на себя герольд, их охотно поручают чтецу пролога и эпилога, особенно если больше нет персонажей, чтобы сослужить данную службу. В таких случаях герольд время от времени покида-

ет сцену, «входит» и «приходит», совершенно так же, как другие действующие лица. И зачем Вы тратили силы, чтобы почти на пяти страницах расписать 14 драм, где герольд наравне с прочими, совсем как действующее лицо, играет роль в театральном действии, причем она может быть как изрядной, так и очень маленькой, и, наоборот, сослались на восемь драм¹, где он совсем не вмешивается в действие. Что я возражу против данных соображений? Решительно ничего, ведь Вы никоим образом не противоречите тому, что утверждал я. Лучше бы Вы проявили желание вникнуть в мой анализ роли герольда в «Роговом Зигфриде» (с. 40–41 моей книги⁶²), который, как мне казалось и все еще кажется, дает важные отправные точки для понимания моего представления о его двойной природе.

Его *двойной* природе: ведь наряду с задачей играть роль придворного, участвующего в действии, постоянное пребывание на сцене — нет, рядом со сценой и под сценой — позволяет ему принять на себя еще одну функцию. Он театральный служитель, который может появляться всюду, где необходимо сделать что-то на глазах у публики, в том числе и такие действия, способ выполнения которых по определению не предусмотрен. (*Вы же, дорогой друг, отправляя в вольный полет фантазию, допускаете для выполнения таких задач нигде не указанное привлечение «вспомогательных сил», «пары подмастерьев».*) Вполне понятно, что непосредственные следы деятельности герольда как театрального служителя едва ли можно найти в ремарках, которые содержат только то, что связано с действием, а не имеет *чисто* сценический характер; главное доказательство — то самое частое отсутствие указаний на уход и появление и вытекающий из этого факт, что он (не считая сцен, где его участие в действии требует, чтобы он

¹ «Лизабетту» нам придется вычеркнуть, ведь она написана до 1550 года.

время от времени исчезал с глаз зрителя) постоянно находится «где-то поблизости», на сцене или рядом с ней. Но все-таки пара следов такой деятельности в качестве театрального служителя у нас есть: речь идет о задачах, которые лишь на ничтожную малость выходят за пределы функций простого театрального служителя и вторгаются в сферу того, что относится к драме как таковой. В «Седрасе» (KG. 16. S. 173) царь сидит за столом с царицей по правую руку и с фавориткой по левую; им должны принести белые овощи, которые потом царица в гневе на знак внимания, оказанный наложнице, вываливает царю на голову. Подача блюда с овощами действительно ниже «достоинства» герольда, который, как Вы пишете, — высокопоставленный придворный, «видная особа» (ср. с. 52, прим. 1 Вашего текста [с. 25, примеч. II]), и тем не менее в ремарке говорится: «Герольд приносит белые овощи, ставит на стол». — Но особенно характерно его участие в выносе мертвых. Правда, именно здесь Вы допускаете появление неуказанных театральных служителей и решительно отвергаете использование герольда. «Чтобы герольд, как полагает Герман, при случае заменял носильщика мертвецов и сам помогал уносить павшего, это совершенно невероятно. С какой стати? Есть же служители. Низкая вспомогательная служба противоречила бы достоинству герольда, видной особы; и его костюм практически не позволял выполнять работу носильщика, нагибаться...».

То, что в театре Ганса Сакса не было обычая привлекать сценический персонал как таковой, театральных служителей, не входящих в список действующих лиц, неопровержимо доказывает то обстоятельство, что в списке вновь и вновь появлялись лица, не выполнявшие больше никакой задачи, кроме участия в выносе мертвых. Так, «Фридерих, ирландец» в «Тристане» (KG. 12. S. 147–148) нужен *только* затем, чтобы вместе с Генрихом,

появляющимся и в другом месте, унести со сцены мертвого Морхольта; егерь в «Роговом Зигфриде» (KG. 13. S. 374 и далее) предназначен исключительно для того, чтобы помочь убрать со сцены труп Зигфрида.

Далее: вынос мертвецов — отнюдь не «низкая вспомогательная служба», недостойная герольда. В противном случае в «Разрушении Трои» 1554 года (KG. 12. S. 293, 299, 308) такую службу не могли бы выполнять у нас на глазах сначала Аякс и Патрокл, потом Гекуба и Поликсена и, наконец, Аякс и Нестор; в «Изгнанной императрице» 1555 года (KG. 8. S. 183) таким делом не могли бы заниматься императорский советник Климент со своим сыном Флоренцем, который на самом деле сын императора; в «Александре Великом» 1558 года (KG. 13. S. 401) носильщика трупов не изображал бы князь Парменион.

Если же кто-то, вняв Вашему указанию на костюм герольда, «практически не позволявший» ему нагибаться, что было необходимо для выноса мертвого, разделит Ваше мнение, я и ему смогу доказать, что это практически происходило на сцене Ганса Сакса. В «Роговом Зигфриде» герольд вместе с вышеупомянутым егерем уносит убитого героя (KG. 13. S. 376), а в «Александре Великом» (KG. 13. S. 491), когда царь Филипп лежит на сцене мертвым, Парменион говорит герольду (чьего появления ранее ремарки *не* требуют):

Герольд, ты помоги мне унести

Царя, дабы его похоронили...

после чего ремарка гласит:

Они уносят мертвого царя.

Итак, мы в полном праве сделать обобщающий вывод: в местах, где на сцене больше нет людей, которые могли бы взять вынос трупа на себя, а именно солдат или стражников, и где такие стражники, судя

по списку действующих лиц, появляются в данной драме в другом месте и поэтому, если их появление не указано в ремарке, не могут быть привлечены для выноса трупов, там, где, скорее всего, на сцене находится лишь одно-единственное действующее лицо, там мы, действуя в духе Ганса Сакса, вправе поручить этому лицу вместе с герольдом вынос одного или нескольких мертвецов. Так, вероятно, происходит в «Тристане» после смерти героя: «Его уносят в кресле и вносят закрытые носилки» (KG. 12. S. 183). Это делают лекарь и герольд. То же в «Четверых влюбленных» (KG. 13. S. 207), где после смерти Габриотто его слуга Антоний, оставшийся один с ним на сцене как таковой, восклицает:

Нести мне помогите господина,

и явно на этот призыв на пару ступеней вверх, уже собственно на сцену, поднимается герольд, и тогда может быть сказано:

Мертвого рыцаря уносят,

и так же через пару сцен (KG. 13. S. 211) герольд поможет докторессе Лаурете унести мертвую Розамунду, чтобы похоронить ее. Так же, конечно, и в «Понте» (KG. 13. S. 411) герольд, который к тому же сам находится на сцене, вместе с сенешалем оказывает последнюю услугу мертвому жениху, и в «Арсиное» (KG. 13. S. 553) мертвого царя Лисимаха по приказу старшего сына уносит младший, Филипп, вместе с герольдом. И, наверное, точно так же и в «Илии» (KG. 10. S. 260) герольд вместе с воином Ариилом уносил мертвого первосвященника, подчиняясь указанию, на сей раз данному Самуилом:

Теперь несите мертвого в могилу.

Он под рукой на подобный случай и в таких пьесах, где, судя по всему, он едва ли мог бы включиться в само действие.

Теперь непоясненными остаются только случаи, когда, кроме герольда, нет никого, чтобы произвести вынос мертвых, чтобы помочь ему это сделать. Но обязательно ли эту задачу должны выполнять два человека? В нормальных случаях — конечно, ведь когда тело уволаскивает один, всякое достоинство подобного действия утрачивается. Но в своей книге (с. 99⁶³) я обращал внимание, что дважды вынос трупа явно поручается единственному человеку: в «Юноше в ларе» (KG. 13. S. 251) и во «Франциске» (KG. 20. S. 59) — в обоих случаях мертвецы мнимые (в одном из них это распутный юноша, который, уснув пьяным, случайно попал в дом своей любовницы, жены врача), и при выносе подчеркивается гротескно-комический характер в противоположность обычной в таких случаях торжественности. Совершенно сходным образом дело обстоит и в серьезных драмах, где поблизости для выноса мертвых нет никого, кроме того же герольда на ступенях лестницы. В этих случаях («Клиния и Агафокл», KG. 12. S. 446; «Герцог Вильгельм Австрийский», S. 518; «Четверо влюбленных», KG. 13. S. 205; «Понт и Сидония», S. 391, S. 423; «Персей и Андромеда», S. 448; «Дафна», S. 465) выносить надо почти исключительно таких персонажей, которые, по мнению зрителей, вполне заслужили свою смерть (в паре случаев это дракон), так что неторжественное волочение *одним* человеком тут вполне уместно. Так что, действительно следует предположить, что забывчивость при написании ремарок у поэта проявлялась только в случаях, в каких он мог рассчитывать на антипатию зрителей к мертвецу? Напрашивается вывод, что и здесь действовал герольд, а не неуказанные театральные служители.

Но если признать его деятельность в *этом* плане, то я не понимаю, почему Вы не допускаете для него возможность исполнять и другие действия, которые, не относясь к действию пьесы, обязательно должны осуществляться на глазах

у публики. А именно доставку реквизита, которого нет на сцене изначально и который не могут брать с собой или приносить персонажи драмы, например наковальни для кузницы в «Роговом Зигфриде». Итак, он должен был находиться на своем месте не только в сценах и пьесах из придворной жизни, где его присутствие сразу понятно. В спектаклях, все-таки примитивных, случались ведь сценические накладки, требовавшие быстрого вмешательства, и для контроля за представлением вполне подходил герольд, который таким образом должен был выполнять и некие режиссерские обязанности. Но в отличие от современного театра, где режиссер может наблюдать за сценой из-за кулис, оставаясь сам невидимым, на сцене церкви Св. Марфы подходящим было только *одно* место, указанное мной как место герольда: наполовину *на* ней, наполовину *снаружи* и ближе всего к алтарной двери, из-за которой он мог быстро вынимать все необходимое. На этом месте он должен был находиться всегда, когда возможно, кроме случаев, когда он был занят в придворной сцене в качестве действующего лица и находился прямо на подмостках; завершив эту задачу, он как можно быстрее возвращался назад. Этим также объясняется, почему о нем намного чаще говорится «он *приходит*», чем «он *входит*». Хотя здесь «*приходит*», скорее всего, означало, что данный персонаж появляется из алтарной двери, поднимается по ступеням и *снаружи* вступает на сцену, — однако в самом строгом смысле слова это все же имело смысл: *вступает на сцену снаружи*. В отличие от других персонажей, которые при предписании «*приходит*» на самом деле должны были проделать весь путь, герольду нужно всего лишь подняться по лестнице, на самой нижней ступени которой он постоянно стоит, и ступить непосредственно на сцену. И теперь мы можем еще раз, с более точной мотивировкой, отметить и разъяснить то обстоятельство, что в ремарках

для герольда указание «*приходит*» отсутствует намного чаще, чем для остальных персонажей: в отношении него поэт-режиссер не имел полного и четкого представления обо *всем* пути выхода и поэтому то писал «*приходит*», то опускал эту ремарку, смутно припоминая, что речь не идет о полноценном «*приходе*».

Наконец, уважаемый друг, Ваше нежелание ставить герольда на место, куда его поставил я, имеет и психологическую причину — да, возможно, это внутреннее переживание в первую очередь и побудило Вас объявить мое филологическое построение неприемлемым. Герольд на указанном мною для него месте, на Ваш взгляд, разрушает иллюзию зрителей, он мешает им воспринимать трансформацию сценического пространства в том смысле, что оно может означать то одно, то другое. Действительно ли это так? Больше ли обуздывает фантазию зрителей вид герольда в такой мизансцене, чем, например, церковные окна и малые боковые алтари, ведь они постоянно у них перед глазами? Но прежде всего, думаю, Вы путаете публику XVI века с современной, которую при ее скудной фантазии, вероятно, и правда корбило бы введение в спектакль человека, участвующего в нем наполовину. Но ведь еще не так давно все зрители были вынуждены терпеть силуэт дирижера непосредственно перед сценой, где шла игра. Наконец, именно потому, что драматическая поэзия Ганса Сакса имеет ярко выраженный эпический характер, можно напомнить, что, когда мы наслаждаемся эпической поэзией, нам не очень мешает представлять постоянно меняющиеся образы и места действия тот факт, что особа рассказчика столь часто оказывается на виду и что ради продолжения действия он всегда готов досказать всё, что непонятно из изображения лиц и предметов самих по себе, — поскольку он, почти как герольд, принадлежит наполовину к реальному, наполовину к вымышленному миру.

6

Далее для выдвижения различных гипотез Вы призываете на помощь еще одного свидетеля — Адама Пушмана, мейстерзингера из Гёрлица, верного ученика Ганса Сакса, и Вы совершенно правы: жаль, что я не обратил на него внимания в своей книге. Ведь разыскать этот источник мне было не так уж трудно: правда, Хампе его вообще не упомянул, но на связь с ним указывает не только доступная специальная литература о Пушмане, но и «История новейшей драмы» Крейценаха в разделе, где речь идет о нюрнбергских актерских сообществах (3, S. 44)⁶⁴. Однако у Крейценаха сказано лишь о распределении ролей, сборе денег и согласии исполнителей меж собой, а из пьесы Пушмана «Иосиф» приведены разве что слова из пролога. Вы же, уважаемый друг, используете Пушмана как свидетеля по вопросу о конструкции сцены и прежде всего ссылаетесь на эту пьесу. «„Иосиф“ — прямо-таки комментарий к Гансу Саксу» (с. 34 Вашей книги [с. 19]).

Говоря о комедии Пушмана, сочиненной, как Вы сами верно указываете, в 1580 году, Вы явно используете единственный сохранившийся экземпляр ее печатного издания 1592 года и обращаете внимание не только на печатный текст, но и на рукописные пометки в этом экземпляре, хранящемся в Веймарской государственной библиотеке, намереваясь «осторожно использовать в некоторых местах как комментарий к нюрнбергским условиям». То, что эти рукописные пометки имеют отношение к сценической конструкции для постановки «Иосифа» и как таковые ценны для истории театра, Вы подчеркиваете совершенно справедливо; но с *нюрнбергскими* условиями они могли бы иметь какую-либо связь, только если бы относились к сценической конструкции самого Пушмана. То, что он не имел к ним ни малейшего касательства, можно было бы легко доказать, если бы место здесь не бы-

ло таким дорогим¹; впрочем, Вы и сами ни в коем случае этого не утверждаете. Что общего имеют режиссерские пометки, которые сделал покупатель печатного экземпляра около 1600 года где-то в Германии, с постановкой 1583 года в Бреслау (не говоря уже о косвенной связи с нюрнбергским театром 1550–1650-х годов)? Вы бы рискнули из рукописных пометок в печатном экземпляре «Крыс» Гауптмана, какие оставил в 1922 году режиссер, например, в Кенигсберге или Ольденбурге, делать «осторожные» выводы об устройстве сцены берлинского «Лессинг-театра» в 1911 году?⁶⁵

Когда Вы тем самым необоснованно пытаетесь делать выводы о более ранних спектаклях на основе позднейшего или непригодного материала, вы странным образом упускаете примечательную возможность подойти к постановке 1583 года в Бреслау ближе, чем позволяет печатное издание 1592 года: ведь в городской библиотеке Бреслау хранятся более ранние *рукописи* «Иосифа», в том числе собственноручная запись Пушмана восьмидесятых годов, где есть немало существенных отличий от печатного текста¹¹, — во всяком случае, в ней можно увидеть то состояние пьесы, которое ближе к нюрнбергским воспоминаниям автора, чем его позднейшая переработка для печати.

Впрочем, Вы стараетесь убедить читателей (с. 33 [с. 18]) при помощи биографических заметок, что Пушман непрерывно занимался театральной деятельностью от нюрнбергских дней до самого бреслауского периода. Будто бы во время пребывания в Нюрнберге он активно участвовал в постановках пьес Ганса Сакса; этот период длился не менее четырнадцати лет — с 1555 по 1569 год. Вернувшись в 1569 году в родной Гёрлиц, он там тоже «ставил

¹ Я мог здесь, в Берлине, использовать веймарский экземпляр благодаря любезности руководства тамошней библиотеки.

¹¹ Сердечно признателен дирекции городской библиотеки Бреслау за предоставление этих рукописей.

драматические спектакли по нюрнбергскому образцу».

При помощи таких данных Вы не только внушаете читателю представление, будто Пушман постоянно находился под обаянием нюрнбергского устройства сцены вплоть до времен сочинения «Иосифа» в 1580 г., но и получаете возможность истолковывать важную для Вас запись о гёрлицкой постановке 1575 года как верном подражании нюрнбергским обычаям и сделать из нее уверенный вывод о сцене в церкви Св. Марфы. Одному из своих слушателей, г-ну студенту-филологу Вольфгангу Гондолачу из Гёрлица, Вы обязаны ссылкой на запись в (рукописных) «Gorlicensia Memorabilia Ecclesiastica» [Памятных церковных событиях Гёрлица] И. Хр. Янке 1797 года: «В 1575 году в монашеской церкви на досках над женскими скамьями играли комедию о Товии, и ради этого закрыли органы». «Актором» этой постановки, по Вашему мнению, определенно был Адам Пушман, он устроил ее точно по нюрнбергскому образцу, а значит, и в церкви Св. Марфы сцена была сооружена в нефе церкви, а не в хоре. Констатируя это, вы окончательно изгнали меня с места, где я реконструировал сцену, и дали себе возможность увереннее, чем позволяет просто гипотеза, возводить настоящую сцену Ганса Сакса в нефе церкви.

Но увы, увы: биографические данные, на которых строится все Ваше доказательство, совершенно неприемлемы. Правда, Пушман участвовал в нюрнбергских спектаклях, это верно: сведения, приведенные в прологе к «Иосифу»¹, едва ли мог знать простой зритель. Но предположение, что Пушман оставался в Нюрнберге с 1555 года (года его прибытия в Нюрнберг) до 1569 года (года его приема на службу в Гёрлице), явно необоснованно: ни в штудиях Э. Гёце о Пушмане, где использован бога-

тый материал (Neues Lausitzisches Magazin. 1877. № 53. S. 59–157), ни в отличной статье Рёте, заново оснащенной ссылками на источники, во «Всеобщей немецкой биографии» (26, 732–5)⁶⁶ подобных данных нет, и ничто не говорит о том, чтобы Вы, уважаемый друг, предприняли какие-то новые архивные изыскания по этому вопросу. Напротив, Пушман сам указывает, что в сфере нюрнбергского искусства провел «шесть лет» — то есть по 1561 год.

Но главное — на чем, собственно, основано Ваше утверждение, что Пушман по возвращении в Гёрлиц устраивал там драматические представления по нюрнбергскому образцу? Это утверждение, насколько я могу видеть, — вольная фантазия без малейшего следа документальной основы. Более того, можно доказать, что Пушман никоим образом *не* был творцом гёрлицкой сценической культуры, что еще до его возвращения в родной город там кипела театральная жизнь и что во время его пребывания там было сыграно немало спектаклей, к которым Пушман едва ли имел такое касательство, какое позволяло бы ему перестроить постановку с прежнего гёрлицкого на нюрнбергский лад. Позвольте мне привести здесь гёрлицкие записи о театральных постановках 1548–1577 годов, сохранившиеся до сих пор; этой возможностью я обязан любезному сообщению г-на Гондолача, лицейского учителя, кстати, отца студиязуса Гондолача, который принес к Вам на лейпцигский семинар использованное Вами сообщение о постановке «Товии» в Гёрлице в 1575 году — явно из отцовской сокровищницы. По большей части они взяты из счетов гёрлицкого городского совета (далее: счета).

1548. Sexta p. Arnolph. [на шестой день после дня св. Арнульфа]: на чтение комедии вслух 9 шиллингов 2 гроша (счета).

1555. Sab. p. Reminisc. [в субботу после второго воскресенья Великого поста]: в подношение школьному наставнику и бакалавру, чтобы они exhiberet [постави-

¹ Creizenach W. Geschichte des neueren Dramas. Halle, 1903–1904. Bd. 3. S. 440.

ли на сцене] комедию Плавта, 3 шиллинга 12 грошей (счета).

1559. Sab. p. Cinerum [в субботу после пепельной среды]: бакалавру для школы на представление комедии «Девушка с Андроса» 4 шиллинга 8 грошей (счета).

1560. Sab. p. Estomihi [в субботу после воскресенья перед Страстной седмицей]: школьному наставнику Бибалю на представление комедий 4 талера (счета).

1561. 28 февраля: школам на представление пожаловать 8 талеров (счета).

1562. 20 февраля: школьным служителям на представление комедий 6 талеров.

Item, скорнякам на представление 2 талера.

Item, пирожникам на представление 2 талера (счета).

1564. 18 февраля: школьным служителям на представление комедии дать 3 шиллинга 51 грош 3 пфеннига.

Скорнякам на представление комедии дать 1 шиллинг 42 гроша 6 пфеннигов.

Портным на представление комедии дать 1 шиллинг 43 гроша (счета).

1565. 6 апреля: школьным служителям на представление комедии пожаловать 3 шиллинга 51 грош 3 пфеннига.

Другим юным школярам на представление комедии пожаловать 2 шиллинга 33 гроша 3 пфеннига (счета).

1567. 21 февраля: портным на представление комедии пожаловать 1 шиллинг 56 грошей 4 пфеннига.

28 февраля: скорнякам за представленную комедию пожаловать 1 шиллинг 56 грошей 4 пфеннига.

11 апреля: портным на представление комедии пожаловать 1 шиллинг 1 грош 5 пфеннигов (счета).

1568. 12 марта: скорнякам на представление комедии пожаловать 2 талера = 1 шиллинг 54 гроша 6 пфеннигов (счета).

1569. 4 марта: портным на представление о Данииле пожаловать 1 флорин, то есть примерно 1 шиллинг 32 гроша 4 пфеннига (счета).

1571. 9 марта: портным на представление комедии дать 1 шиллинг 32 гроша 4 пфеннига (счета).

1573. 1 февраля скорняки сыграли Действо о десяти возрастах, а немецкие писари — о Ревекке (Frenzel A. Görlitzer Annalen. Bd. I. S 198 — рукопись; см. Jecht R. Quellen zur Geschichte der Stadt Görlitz bis 1600. Görlitz: Worbs, 1909. S. 201).

1574. 19 марта. Actoribus [актерам] трагедии пожаловать 1 шиллинг (счета).

1575. 15 января. М. Лазио на представление комедий de Nativitate [о Рождестве] пожаловать 4 шиллинга 6 грошей 6 пфеннигов (счета).

1575. В монастырской церкви два дня представлялась комедия о Товии (красными чернилами, как подобие заголовка. Ниже черными чернилами). Eodem anno [в этот год] ее играли на досках, положенных над женскими скамьями, и ради этого закрыли орган 12 сентября (B. Scultetus [1540–1614], Chronicon II — рукопись; см. Jecht R. Quellen zur Geschichte der Stadt Görlitz bis 1600. Görlitz: Worbs, 1909. S. 183–184). Эта запись современника явно стала источником опубликованной Вами записи из текста Янке 1797 года¹.

1576. 16 марта. Скорнякам на представление комедии дать 1 шиллинг (счета).

21 марта. В школе на представление комедии о Товии пожаловать 6 шестидесяток = 5 шиллингов 24 гроша (счета).

1577. 5 июля. Тем, кто представляет комедию, — 2 шиллинга (счета).

Если проглядеть этот материал, в первую очередь видно: в полнейшую противоположность нюрнбергским записям того времени в записях о гёрлицких представлениях речь вообще не идет о мейстерзингерах, но (не считая единожды упомянутых «немецких писарей») только о школярах и о цехах, среди которых портные, к каковым Пушман, конечно, был еще близок,

¹ За это сообщение и вообще за дружескую предупредительность я весьма благодарен г-ну архивариусу совета, проф. д-ру Р. Йехту из Гёрлица.

хотя после возвращения едва ли занимался своим ремеслом, не играли ведущую роль — больше времени берут себе скорняки и пирожники. И все же портные могли бы согласиться пойти под руководство Пушмана и перенять нюрнбергскую мастерзингерскую режиссуру («Даниил», которого они сыграли в 1569 году, вполне мог быть пьесой Ганса Сакса) — такая возможность, а то и вероятность и даже неизбежность имеется. Таким образом, чтобы спасти хоть намек на верность Вашей основной идеи, надо выяснить, могло ли представление «Товии» 1575 года, единственное основание для Вашего довода, быть постановкой портных под управлением Пушмана. Пьеса Ганса Сакса о Товии существует, и здесь мог бы обнаружиться намек на предпочтение, оказанное Пушманом своему нюрнбергскому мастеру. Но из многочисленных возможных драм о Товии¹ именно пьеса Ганса Сакса сразу отпадает — гёрлицкий спектакль о Товии потребовал двух дней, а очень короткая юношеская драма Ганса Сакса содержит всего 836 стихов; скорее, следует предположить, что в Гёрлице играли много раз поставленную в других местах игру о Товии Йорга Викара⁶⁷. Итак, еще один контрдовод против Вашего предположения. Но ведь воспроизведенная выше запись от 21 марта 1576 года с полной ясностью показывает, к какой сфере относился этот спектакль: «*В школе* на представление комедий о Товии пожаловать 6 шестидесятков». Сделан ли этот платеж ради повторения прошлогоднего сентябрьского спектакля или только тогда, более чем полгода спустя, город согласился принять участие в расходах, — ясно одно: речь идет о постановке, *в которой играли школяры*. Для этого вывода даже не потребовалось особого подтверждения, каким было то обстоятельство, что бывший францискан-

ский монастырь с монастырской (ныне Троицкой) церковью, где происходило интересное Вас представление «Товии», с 1565 года передали в качестве мастерской новой Гёрлицкой гимназии^{II}. Неужели в постановке этого гимназического спектакля Пушман принял решающее участие? Возможно, Вы скажете «да», сославшись на то, что Пушман был учителем пения в этой гимназии. Да, был — но только до 1571 или 1572 года: он «разочаровался» более чем за три года до постановки «Товии»^{III}. Но и до этого он, конечно, не имел никакого отношения к спектаклям. Даже если бы в ученом заведении, первым ректором которого был меланхтонианец Петр Викентий⁶⁸ (в 1565–1569 годы), строгий также *in teatralibus*^{IV}, и пожелали допустить к немецким представлениям гимназистов ремесленника Пушмана, едва корябавшего на убогой латыни, он сам бы отказался от приглашения: во вступлении к своей драме «Иосиф» Пушман со всей определенностью высказывается против того, чтобы школьники играли спектакли по немецким пьесам^V.

Теперь Вы, наверное, сами видите: Ваша решительно выдвинутая гипотеза, что спектакль в монастырской церкви

^{II} Cp.: Zur Geschichte der Schule: Programm durch welches zur Feier des 300jährigen Jubiläums des städtischen evangelischen Gymnasiums zu Görlitz am 26. und 27. Juni 1865 einladen / hrsg. von J.K.G. Schütt. Görlitz, 1865. S. 21. Наконец, вывод, что постановка «Товии» в 1575 году была школьным мероприятием, следует из того, что уже упоминавшийся Б. Скультетус, который в 1570–1584 годах был учителем в этой гимназии, не только включил подробное сообщение об этом в свой «Chronicon», но сделал и короткую запись в своем «Diarium». Cp.: Goedeke K. Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung: aus den Quellen. 2-e Aufl., bearbeitete. Dresden, 1886. Bd. II: Das Reformationszeitalter. S. 367.

^{III} Cp. Zur Geschichte der Schule... S. 35. Goetze E. Monographie über den Meistersänger Adam Puschman von Görlitz // Neues Lausitzisches Magazin. 1877. № 53. S. 66.

^{IV} В отношении театра (*lat.*) — примеч. пер.

^V Creizenach W. Geschichte des neueren Dramas. Bd. 3. S. 444.

¹ Wick A. H. Tobias in der dramatischen Litteratur Deutschlands. Inaugural-Dissertation. Heidelberg, 1899.

Гёрлица был подражанием нюрнбергским спектаклям в церкви Св. Марфы, а значит, последние, как и постановка «Товии» в Гёрлице, исполнялись не в хоре церкви, а в нефе, не имеет никакого отношения к действительности. Для своего предположения Вы не привели ни намека на доказательство, а только перебросили мостик фантазии, но оказалось, что для опор, необходимых для такого моста, нет ни одного кирпича. Сцена Ганса Сакса стоит там же, где стояла перед Вашим вторжением: в хоре церкви и в части нефа, непосредственно примыкающей к хору.

Как бы то ни было, гёрлицкий театр был для Вас лишь этапом по пути к собственным целям, хотя Вам вдруг показалось, что он дает возможность для решительного штурма: ведь Вашей целью была поставленная в Бреслау драма Пушмана «Иосиф» и надежда использовать ее как точное зеркальное отражение спектаклей Ганса Сакса в театральном-историческом смысле. Но действительно ли она была зеркальным отражением? Коль скоро я продемонстрировал, что тезис, будто Пушман с юных лет и до бреслауского периода непрерывно заботился о сохранении нюрнбергской традиции, доказать нельзя, — наверное, убежденность в абсолютной идентичности уже слегка пошатнулась: образ нюрнбергской постановки с тех пор мог по многим причинам потускнеть в памяти бреслауского режиссера. И если не всё пережитое тогда он *мог* повторить, остается рассмотреть возможность, что повторять всё он и не *хотел*. Можно быть верным учеником и не талдычить каждое слово вслед за наставником. И это случай Пушмана: в предисловии к своему «Иосифу» он с той же страстью, с какой изъявляет почтение Гансу Саксу, подчеркивает необходимость в театральном отношении следовать местному обычаю. «Посему, если некий *actor* хочет превосходно поставить пьесу Ганса Сакса, он должен помочь им [актерам] усвоить сти-

хи и по возможности сообразоваться с обычаями и привычками страны или города (насколько *actor* их понимает)». Даже при поверхностном взгляде обнаруживаются существенные различия между формой произведений Ганса Сакса и формой пушмановской драмы. В то время как драмы Ганса Сакса делятся только на действия, у Пушмана есть четко обозначенное деление на сцены, даже с особыми указаниями на то, когда действующее лицо в данной сцене говорит в первый раз, когда в последний, и другие терминологические особенности сценических ремарок, не используемые у Ганса Сакса; многочисленным предписаниям Пушмана насчет музыки у Ганса Сакса аналогов нет¹. Так что из отсутствия какой-то особенности у Пушмана Вы не вправе делать вывод, что мы не можем ее искать и у Ганса Сакса. Неосновательно заключение, которое Вы делаете на с. 87–88 своего сочинения: у Пушмана «входить» и «приходить» используются без всякого смыслового разграничения, значит, и у Ганса Сакса они не имеют терминологического характера, как утверждаю я. Лет за двадцать, прошедших между временем последнего пребывания Пушмана в сфере влияния Ганса Сакса и написанием драмы «Иосиф», он мог забыть смысл саксовского разграничения. Или же он сознательно отказался от него, потому что для устройства силезской сцены оно не годилось. Наконец, возможно, он никогда о нем и не знал, ведь он же был просто актером на сцене Ганса Сакса, тогда как эта терминология имела значение только для «инспекторов сцены».

В *позитивном* смысле, как ни странно, Вы используете свое высказанное в общем виде мнение, что «Иосиф» — прямо-таки комментарий к Гансу Саксу, в том числе

¹ Правда, на с. 55 своей книги Вы пытаетесь обнаружить эти же пушмановские музыкальные особенности и у Ганса Сакса. Я воздержусь от возражений, потому что музыкальный вопрос не связан с главной проблемой Вашей книги — проблемой устройства сцены.

и в театральном плане, для выдвижения единственной гипотезы — об устройстве сцены в церкви Св. Марфы. То, что Вы находите у самого Ганса Сакса в виде намеков, а у Пушмана, по Вашему мнению, обнаруживается вполне явственно, Вы уверенно относите к церкви Св. Марфы. Несмотря на все высказанные ранее соображения, я охотно соглашусь с Вами в том, что существует возможность достичь таким путем приемлемого результата по тому или иному пункту, хоть и не наверняка; только, естественно, факты, выявленные у Ганса Сакса здесь, у Пушмана там, которые потом предполагается комбинировать, должны быть исключительно верными. Можно ли их считать верными в данном случае, еще надлежит установить. Правда, мне — в соответствии с намерением, высказанным и обоснованным в самом начале книги, а именно рассматривать только Ваши возражения против моих теорий, а не Ваши попытки создать другую конструкцию сцены в церкви Св. Марфы, не имеющую полемической направленности, — по сути незачем было бы глубже вникать в эту часть Вашего анализа. Но все же Ваша система доказательств иногда соединена с полемикой против моих воззрений, и потом, пушмановский текст в отличие от текста Ганса Сакса (во всяком случае, печатного) настолько труднодоступен, что в связи с уже сказанным о Ваших пушмановских штудиях стоит осветить и остальной Ваш рассказ, посвященный ему.

Речь идет о *выходах* на сцену. Я, как правило, исхожу из двух мест выхода, Вы высказываетесь за три или, если мы учтем еще оба Ваших лестничных марша Т и U, за пять — но об этом усложнении здесь говорить незачем, так как в данной связи Вы постоянно говорите о трех выходах. Я не буду касаться соображений, относительно которых Вас только «мучают подозрения», и кратко укажу лишь на те (с. 80 и далее), «достоверность которых очевид-

на». Из шести произведений Ганса Сакса, которые Вы в этом аспекте анализируете, еще раз всплывшую у Вас «Лизабетту» 1545 года придется исключить, поскольку она написана еще в период помоста со «сценами» [*«Szenen»-Bühne*]⁶⁹; из оставшихся драм относительно трех («Усекновение главы Иоанна Крестителя», «Цирцея» и «Беритола») я тоже утверждаю, что третий вход был («в своем построении, несмотря на принципиальное различие, в частности я иногда прихожу к тем же результатам, что и Герман», — пишете Вы на с. 82), но это мой узкий вход, наличие которого Вы оспариваете, половинная дверь ризницы, означавшая тюрьму, пещеру, хлев и т.п.; обе оставшихся драмы («Четверо влюбленных» и «Понт и Сидония») вполне можно поставить с *двумя* входами по Гансу Саксу¹. — Места же в «Иосифе» Пушмана, где безусловно требуются три входа на сцену, Вы (с. 82 [с. 30]) находите в сцене, где братья продают Иосифа египетским купцам. «Братья Иосифа „входят“ из дома Иакова, из точки А, и уходят в другую сторону (В). — Иосиф тоже движется из дома Иакова (А). Он колеблется между двумя путями (в плане техники сцены: между выходами) и не знает, какой выбрать. Так что и у Пушмана обязательно должны были быть три входа на помост. — За Иосифом входит крестьянин (ведь Иосиф „оглядывается“ на него), то есть тоже из А, где он ранее (см. ниже) говорил с братьями Иосифа. Он объясняет Иосифу про оба пути, между которыми тот колеблется: один (в направлении С) ведет в Египет, другой (то есть В, куда пошли братья) ведет в Дофан, где Иосиф найдет братьев, о чем сам крестьянин прежде узнал у них. Этот выход В и выбирают

¹ Отступление от правила есть только в *одном* месте: «Понт и Сидония», KG. 13. S. 422, 23. Но здесь дело исключительно в том, что Ганс Сакс по ошибке однажды написал «tridt ein» [заходит] (а не «get ein» [входит]). Если поставить вместо этого «kumprt» [приходит], все будет в полном порядке.

Иосиф и крестьянин». Здесь, извините, кроме первой фразы, в Ваших сообщениях и выводах нет *ни одного* верного слова. У Пушмана сказано: «Иосиф приходит, приносит еду и питье, ходит туда-сюда, говорит сам с собой.

Похоже, вовсе заблудился я,
Не вижу тут ни улиц, ни жилья,
И не могу я братьев отыскать.
Он озирается, видит крестьянина».

Иосиф колеблется не между *двумя* путями и тем более не между двумя выходами, он ходит туда-сюда и вообще не видит «улицы». И оборачивается он совсем не на крестьянина, а в поисках братьев и при этом случайно замечает крестьянина; и смотрит он отнюдь не в направлении А, откуда пришел, ведь крестьянин выходит не за ним, то есть не из входа А, а из входа В, из Дофана, где он и говорил с братьями, поскольку этот вход, судя по Вашим данным, оба использовали для ухода. Так где же здесь необходим выход С?

Правда, Вы требуете трех входов еще в одном месте у Пушмана. Но это место служит Вам еще и основанием для совершенно новой теории о выходах на мейстерзингерскую сцену, и поэтому нам придется еще раз вернуться к Гансу Саксу и критически рассмотреть намеки на тот же прием, который, по Вашему мнению, Вы нашли и у него. Вы имеете в виду решение, сравнимое с японской «дорогой цветов» [ханамити]; при этом Вы представляете себе, естественно, не настоящий помост, идущий над головами зрителей, но, видимо, предполагаете, что актеры иногда прокладывали себе путь через зрительный зал, чтобы достичь сцены, — между *стоящих* зрителей, ведь если публика сидит на скамьях, у исполнителей едва ли есть возможность пройти. Вы также, дорогой друг, упоминаете (с. 43–44 [с. 24]) две картины Винкбоонса, где изображены люди, прокладывающие себе таким образом путь перед

началом театрального представления; правда, как Вы сами подчеркиваете, там мы видим голландцев; кроме того, эти картины написаны в XVII веке, и, наконец, имеются в виду представления, которые устраивались во время публичных празднеств на открытом воздухе, а не в закрытом помещении и тем более не в церкви.

То, что первая предпосылка применения Вашей гипотезы к театру Ганса Сакса верна — что зрители у него стоят, а не сидят, Вы попытались доказать ранее (с. 35 и далее [с. 20–21]), в другой связи. Правда, тоже не особенно удачно. В семи прологах у Ганса Сакса призыв герольда сохранять тишину во время игры формулируется конкретнее, со ссылкой на положение зрителей, — из них два высказывания адресуются к сидящей, пять к стоящей публике, приблизительно так: к первой — «Сидите тихо и покой храните», ко второй — «Храни молчание, толпа, и смирно стой». Из этого Вы делаете вывод, впрочем, не о полном отсутствии сидячих мест — в одном из документальных сообщений (Хампе, № 75) все же идет речь о ходатайстве Ганса Сакса перед советом о позволении «почтенным дамам и девицам» раньше занимать места¹, — а о том, что хоть и были «отдельные ряды для сиденья», но «зрителей мейстерзингерских спектаклей в большинстве мы должны представлять себе не сидящими, а стоящими вплотную». Я думаю, напротив, что большинство зрителей сидело, но если сидячих мест не хватало, допускались и стоящие зрители. То, что в прологах призыв к молчанию чаще был обращен к последним, вполне понятно: помехи чаще исходили от них, а не от тех, кто мог удобно сидеть. Я могу доказать документально, что на одном из мейстерзингерских

¹ Ссылаясь на это место, Вы говорите только о «почтенных дамах», то есть не упоминаете девиц и определенный артикль «*die ehrbaren...*». Тем самым количество зрителей, которое имелось в виду в этой записи, в представлении Ваших читателей существенно сокращается.

спектаклей в Нюрнберге в 1560 году сидели не только дамы и девицы, но и мужчины, правда, не с помощью Ганса Сакса, а посредством мейстерзингерской песни, которую Амброзиус Эстеррейхер предпослал одному из своих спектаклей, устроенных в соперничество (см. выше, с. 7¹), вместо пролога. Там говорится:

Вы имеете причину,
Будь вы дамы иль мужчины,
Чтобы нашей просьбе внять:
На местах сидите тихо
И не вытворяйте лиха...¹¹

Теперь второе. «Прежде чем начинался спектакль, несомненно, правилом было торжественное прохождение исполнителей в костюмах, впереди шел герольд с жезлом, в высшей степени вероятно — сквозь толпу зрителей», — пишете Вы на с. 43 [с. 24]. А доказательства? Вы ссылаетесь на то, что герольд, открывающий драму, во всех более чем сорока прологах Ганса Сакса за время, которое мы рассматриваем, начинает с обращения к зрителям, общий смысл которого таков: «Мы (то есть мы, исполнители) приходим к вам» или «пришли к вам», тогда как с нормальной точки зрения это зрители пришли к комедиантам; значит, после того как зрители уже собрались, у всех на глазах появляются актеры, проходя торжественной процессией. Такое же выражение есть в прологе к «Иосифу» у Пушмана, и оно дает Вам желанное подтверждение гипотезы, что подобный же торжественный вход происходил в Нюрнберге.

Правда, последнюю часть доказательства придется сразу отбросить — ведь перед нами, несомненно, вовсе не воспоминание о спектаклях, а чисто литературное подражание на основе старательного изучения текста Ганса Сакса: применить офи-

циальную вступительную формулу из его драм определенно мог любой его ученик, не видевший ни одного нюрнбергского представления. Но и по отношению к самому Гансу Саксу Ваше доказательство не выглядит обоснованным. «Приход», о котором говорит герольд, вовсе не был буквальным входом с нюрнбергских улиц в церковь Св. Марфы и ее зрительный зал. В момент, когда мы в театре переживаем начало спектакля, внешний мир и даже сам зрительный зал как реальное место, находящееся за пределами игровой площадки, для нас исчезает. И когда чтец пролога говорит о своем «приходе», публике бы только помешало, если бы она увидела его идущим тем же путем, каким ранее прошла она сама, из гардероба и мимо скамей партера; скорее, он приходит из того пространства за кулисами, о реальности которого мы вообще не хотим думать, — он поднимается к нам непосредственно из души поэта. Когда Пролог в «Ослах» Плавта говорит: «*nunc quid processerim huc... dicam*»¹¹¹, он, конечно, не идет через зрительный зал римского театра, как и Пролог в «Троиле и Крессиде» — сквозь лондонскую публику, когда говорит: «*And hither am I come / A prologue ar'd*»¹¹². То, что у Ганса Сакса «приход» герольда и исполнителей, о котором появлении которых он объявляет, не следует понимать иначе, можно четко доказать. Уже тот факт, что герольд почти всегда заявляет:

«*Попрошенными* мы сюда зашли к вам» или

«*Позванными* мы к вам пришли», — или тому подобное, показывает, что не имеется в виду буквальный приход нюрнбергских сапожников, столяров, ткачей и так далее, которые будут играть роли в пьесе Ганса Сакса: ведь не *их* же просили

¹ [См.: Театрон. 2019. № 3. С. 38.]

¹¹ Не опубликовано: Cod. Dresd. M. 6 fol. 108.

¹¹¹ «Скажу, зачем я вышел» (лат.; пер. А. Артюшкова) — примеч. пер.

¹¹² «Но я сюда явился перед вами / В доспехах ратных» (англ.; пер. Т. Гнедич) — примеч. пер.

или звали, это публику пригласили прийти. Но далее! Когда герольд характеризует пространство, где собрались зрители, к которым он обращается, он называет его «sal» (KG. 8. S. 107, 6; KG. 12. S. 451, 6; KG. 13. S. 214, 6; KG. 8. S. 219, 6; KG. 11. S. 162, 6).

Всех честь по чести привечаем,
Гостей почтеннейших встречаем,
Что в зале этом собрались!
Позванными мы к вам пришли...

То, что под словом «sal» понимался не неф церкви Св. Марфы, а сценическая площадка, превращенная в пространство искусства, похоже на правду уже само по себе; еще яснее это становится, когда мы обращаемся к драме «Даниил» 1557 года, которая начинается следующими словами герольда (KG. 11. S. 27):

Добра и счастья, милостей Господних
Желаем мы на долгие года
Всем, кто собрался
В этом *царском* зале.
Позванными мы к вам сюда пришли...

Первая сцена происходит в зале царского дворца Навуходоносора — воображение уже превратило помост в это пространство, и в это же пространство каким-то образом попали зрители, к которым теперь приходят исполнители. Верность такого толкования наглядно обнаруживается позже, в расширенной «Есфири» 1559 года; там герольд сообщает следующее:

Всех благ да ниспошлет великий бог
На замок Сузы, царское владенье,
Где нынче много знатных лиц сошлось,
А также досточтимых иноземцев!
По воле божьей вы собрались кстати,
Ведь нынче ночью вам узреть дано,
Как к вам войдет могучий государь,
Царь Артаксеркс Великолпный,
Который и в краях Индийских правит,
И Эфиопской властвует страной,

Сто двадцать семь земель ему подвластны.
И по монаршей милости своей
Он пригласить сюда князей изволил,
Вот в этот самый зал слоновой кости —
С ним царскую трапезу разделить
(KG. 15. S. 87).

То есть зрителей буквально приглашают за стол, и у них создается впечатление, что они вместе с другими гостями находятся в зале из слоновой кости, где у них перед глазами происходит действие; зрительный зал исчез и забыт. Кроме того, из слова «войдет» в стр. 7 становится ясно, что появление действующих лиц, которое особо выделяет герольд, — это их появление в драме, а не приход с улицы. Точно так же герольд объясняет в прологе к «Двенадцати светлейшим женам» за 1559 год, после того как он сообщил:

Добра и счастья мы всем вам желаем,
И в этом *зале княжеском* встречаем... —
По милости правительницы нашей
Придет сюда по приглашенью к нам
Юнона Критская, царица... (KG. 13. S. 530)

и в прологе к «Двенадцати злым королевам»:

Преславна королева Честь...
Придет со всей своею свитой
(1562, KG. 16. S. 3, 8 ff.).

Так что я не вижу ни малейшей необходимости предполагать шествие актеров через зрительный зал на сцену перед началом спектакля.

Последнюю из упомянутых драм Ганса Сакса Вы используете и там, где Вам хочется доказать, что шествие через зрительный зал было и *в конце* спектакля. То, что перед эпилогом регулярно происходил выход всех или хотя бы важнейших участников, — известный факт, и я сам, как Вы свидетельствуете на с. 40 [с. 22], тоже однозначно отмечал это. На с. 40 Вы

воспроизводите особенно привлекательную, исключительно подробную ремарку из рукописной редакции трагедии «Ахилл» 1554 года (KG. 12. S. 314, 36); она гласит: «Входит герольд и снова все лица совершают обход, снова уходят; после этого герольд заключает». Далее Вы задаетесь вопросом, *где* происходила эта прогулка: на самой сцене или через пространство, заполненное зрителями. *Все* соображения вероятности говорят в пользу первого, ведь персонажи возвращаются и совершают обход именно ради того, чтобы их еще раз *увидели*, — а это возможно, только если они показываются на помосте, а не проталкиваются меж зрителями. Но Вы почему-то высказываетесь за второе, с одной стороны, явно следуя своей теории «дороги цветов», а с другой — опираясь на два «свидетельства» из драм Ганса Сакса (с. 41 [с. 23]). Первое из них полностью отпадает по двум причинам: оно взято из «Гризельды» 1546 года, то есть из периода, не рассматриваемого нами, а кроме того, там ничего не сказано о месте ухода и вообще не говорится ни о каком обходе, а только по порядку перечисляются уходящие действующие лица, которые в финале пьесы все вместе находятся на сцене. Во втором «доказательстве», заключительной ремарке из «Двенадцати злых королей» (KG. 16. S. 31, 2–3), говорится: «Герольд выходит впереди двенадцати королей, которые следуют за ним из зала печально, со склоненными головами». «Из зала» Вы интерпретируете как *«через зал»*, а зал для Вас — это зрительный зал, церковь Св. Марфы. Но уже выше (со с. 80 [с. 55]) указывалось, что в устах герольда «sal» означает *сценическое пространство*, тем более что в данной драме есть лишь одно место действия — дом королевы Чести. Оно и в диалоге называется «залом» (S. 4, 16), и когда в конце госпожа Честь призывает герольда вывести злых королей из ее дома, выражение «sal», которое поэт уже столько раз вкладывал в уста герольда, он вставляет и в ре-

марку. Есть еще пара ремарок, где встречается слово «sal», в отношении которого и подумать невозможно, что имеется в виду зрительный зал. В «Розамунде» 1555 года в третьем акте (KG. 12. S. 417, 32 ff.) говорится: «Приходит королева, подвязывает ему (спящему королю) его меч и кивает рыцарю, который приходит и молча стоит перед ним *в зале*, к нему подходит королева и говорит». В точности, как и здесь, в Ваших «Двенадцати злых королевах» «sal» — это сцена. Королевы идут за герольдом туда, куда идут персонажи, направляющиеся вдаль, — в ризницу, а герольд «приходит снова и заключает».

Итак, вот и весь материал, на основе которого Вы хотите считать правилом вход и выход актеров через публику, собравшуюся в церкви Св. Марфы, — правда, предполагая, что такое решение есть у Пушмана и оно подтверждает, что в театре Ганса Сакса можно найти подобие «дороги цветов». Но прежде чем перейти к соображениям о словах Пушмана, приведенных Вами в этой связи, я должен указать на то, что Вы (с. 44 [с. 25]) считаете возможным использование зрительного зала не только в начале и в конце, но и для показа некоторых ситуаций *во время действия* в драмах Ганса Сакса: «если надо было показать путешествие, праздничную процессию, прибытие пришельца издалека». В подтверждение Вы приводите единственный пример — из рукописной редакции «Гризельды» (KG. 21. S. 35,2 — [дополнение к]2; S. 47, 4), где говорится: «Они обходят зал, впереди герольд, за ним князь со стражниками, за ними два советника, потом две фрейлины». Но этот пример опять же надо отбросить, так как он относится к 1546 году — к временам иначе устроенного помоста со «сценами», особо упомянутыми как раз в этом месте; кроме того, нет ни малейшего основания перемещать этот «обход» с помоста в зрительный зал, тем более что мы уже знаем, что «sal» и в ремарке может означать «княжеский

зал», где происходило предшествующее этому действие (ср. KG. 2. S. 40, 7). Вы, правда, продолжаете: «С большой вероятностью можно сделать вывод о наличии подобных прецедентов и в других драмах Ганса Сакса, хотя предписания там не столь ясны», но я решительно не возьму в толк, какие места при этом Вы могли бы иметь в виду. Шествия в «Иисусе Навине» (KG. 10. S. 104, 107, 108)? Проход пленников в «Иеремии» (KG. 11. S. 24)? Появление Нектанаба в виде дракона в «Александре Великом» (KG. 13. S. 485)? Но повсюду говорится просто «обходят» или «ведут вокруг» — помилуйте, почему же исполнители должны покидать помост? Я не вижу нигде ни малейшей вероятности, не говоря уже о «большой», — даже, например, в «Ионе», где говорится: «Они едут вокруг» (KG. 11. S. 83, 5): неужели пророк с моряками должны протискиваться среди зрителей, чтобы обозначить движение помосту?

Итак, при изучении произведений Ганса Сакса не обнаруживается предположений, которые потом, при изучении пушмановского материала, могли бы перейти в уверенность. Но давайте все-таки посмотрим, что Вы можете предложить на основе «Иосифа» Пушмана. Прежде всего это место, которое Вы (с. 83 [с. 30–31]) не можете объяснить иначе, кроме как допустив использование некой «дороги цветов» прямо во время представления драмы. Это место, где появляются купцы, которые потом купят Иосифа у братьев. Вывод, что купцы проходят на сцену через зрительный зал, Вы делаете из того, что братья, собравшиеся на помосте, уже «издалека» видят, как подходят купцы, прежде чем те действительно выходят на сцену; братья в разговоре меж собой произносят тринадцать стихов, прежде чем на помосте появляются купцы, — то есть, как полагаете Вы, тех уже раньше должны были видеть в зрительном зале. Как будто актерам недостаточно показать пальцем, повернуть

голову и энергично воскликнуть «Смотри, смотри, кто к нам идет!», чтобы у зрителей, чья фантазия готова принимать голые стены и занавеси за леса и луга, возник образ приближающихся путников до их появления! На самом деле купцы являются не *снаружи*, а из нормального выхода на сцену — того, который Вы именуете В; он означает направление в «Дофан», где за сценой во рву лежит Иосиф. Вы, дорогой друг, оспариваете это, и не только со ссылкой на уже рассмотренный аргумент — мол, если бы они выходили из В, их бы не было видно до самого появления, что Вы находите недопустимым; Вы считаете это невозможным и потому, что тогда «они уже увидели бы Иосифа во рву». Но ведь близости от рва вполне можно пройти, не увидев, что в нем находится. Во всяком случае, Пушман явно рассчитывал на то, что зрители не будут протестовать против такого допущения. Ведь в ремарке при появлении купцов, на которую Вы почему-то не обратили особого внимания, сказано: «Входят четыре купца. Вслед за ними братья [а именно трое из них: Неффалим, Гад и Асир] приводят Иосифа». «Вслед за ними» имеет здесь, судя по порядку слов, пространственный, а не временной смысл, т.е. братья приводят Иосифа в том же направлении, в каком прошли купцы. Все это простейшим образом объясняется как нельзя лучше.

Ну и, наконец, проход через зрительный зал в начале и конце пушмановского спектакля. Изучение работ Пушмана позволяет Вам выяснить *terminus technicus*, каким мастерзингеры называли вход и выход на сцену по типу «дороги цветов»: он звучит как «*processus publicus*». С понятной радостью первооткрывателя Вы используете этот термин в самых разных местах своей книги (с. 40, 43, 53, 98, 101). «Шествие называлось „*processus publicus*“». Это выражение мастерзингеры не могли изобрести, они неминуемо его заимствовали» (с. 43 [с. 24]). Кто его изобрел, Вы не

в состоянии сказать — но в этом я могу Вам помочь, уважаемый друг. Это Вы сами. Вы его обнаружили следующим образом (с. 40 [с. 22–23]): «Это шествие — так называемый „*processus publicus*“, подробнее о котором мы узнаем у Пушмана в приложениях к его „Иосифу“, в „Объяснении перечня к этой комедии“. Он пишет: „Но если желательно, чтобы в *Proceß publice* (у Пушмана всегда были напряженные отношения с латынью) шли друг за другом все лица, то всегда можно привлечь незанятых особ, каковые показывали бы одежды и облачения, единственно чтобы было видно, что на них нужные одежды и облачения“. Смысл ясен: если в спектакле один ремесленник играл несколько ролей, то во время *processus publicus* зрителям должны быть еще раз показаны не только все исполнители, но и все костюмы». Общеизвестно, что Адам Пушман находился не в самых доверительных отношениях с латынью, но в данном случае Вы, несомненно, к нему несправедливы, и, если бы ему довелось прочесть Вашу книгу, он мог бы Вам сказать приблизительно следующее: «Высокоученый господин, Вы упрекаете меня за неудовлетворительную латынь, и я не стану отрицать, что там мне многого недостает; но мне придется *devotissime* указать на то, что у Вас не все ладится со средневерхненемецким и ранненововерхненемецким. Я пишу „in der proceß“ — ведь „*die proceß*“ представляет собой общепринятое в течение веков именование „процессии“ (то есть производное от латинского *processio*, а не *processus*), — но „*publice*“ вовсе не искаженный *adjectivum* [прилагательное], а действительный латинский *adverbium* [наречие]. „Если во время шествия на глазах публики... желательно, чтобы в нем участвовал весь персонал, надо поступать так-то и так-то“, — вот что я имел в виду в обороте, какой использовал поначалу, а не искажение старинного мейстерзингерского выражения „*processus publicus*“. То, что „in der proceß“ — это немецкие слова,

а „*publice*“ — латинское, Вы, прояви Вы больше внимания, могли бы понять и из выбранных мною шрифтов — ведь следует читать: „Но если надо, чтобы *publice* в процессии шли друг за другом...“⁷⁰; а еще проще Вы избежали бы заблуждения, если бы не довольствовались позднейшим печатным изданием, а заказали из Бреслау „Иосифа“, написанного мною собственноручно, ведь там в соответствующем месте оба роковых слова отдалены друг от друга, и оно звучит так: „Но если желательно, чтобы в процессии все лица шли *publice* друг за другом...“. Думаю, дорогой друг, Вы признаете правоту старого Адама и откажетесь от попытки обогатить нашу театральную-историческую терминологию еще одним ключевым словом.

Но и по существу это место для Вашего доказательства ничего не дает. Речь очевидно идет не о решении, жестко связанном со спектаклем, а о чем-то необязательном: «*Но если желательно*, чтобы шли друг за другом все лица...», о чем-то, что, возможно, создаст затруднения для будущего режиссера «Иосифа», если этого потребует от него местный обычай. Но к вступлению на сцену или к уходу с нее такая «*процеß*» едва ли имеет отношение: она происходит «*publice*», не для посетителей театра, а на улице и рассчитана определенно на то, чтобы привлечь горожан пойти на спектакль. В связи с приходом цирка такие рекламные процессии в костюмах, наверно, можно наблюдать и сегодня в маленьких местечках. Были ли обычными и допустимыми публичные шествия в Бреслау, установить невозможно; но в Нюрнберге, как показывает документальная запись за 1549 год, их категорически запрещали еще до приезда Пушмана: «Ножовщикам, желающим играть истории об Иосифе, позволить таковые, однако сказать, чтоб не ходили в тех же нарядах по улицам» (Хампе, № 49).

Таким образом, всякая попытка использовать произведение Пушмана и его

данные, чтобы сделать выводы об устройстве нюрнбергской сцены, бессмысленна.

7

Для того чтобы я действительно сказал все, следуя девизу «ничего наполовину», наверное, потребовалось бы тягостное дополнение. Вероятно, можно прибавить выражение благодарности Вам, дорогой друг, за то, что Вы, поначалу против моей воли, заставили меня еще раз рассмотреть проблему и мое решение и дали возможность самым настойчивым образом подтвердить все сколько-нибудь важное и убрать пару мелких недочетов. Самое важное при этом — исключение кафедры из моей реконструкции сцены.

Кстати, примечательно, как легко Вы умалчиваете о том, что кафедра на том месте, где она стоит сейчас или где она, вероятнее всего, находилась в XVI веке, совершенно не вписывается в *Вашу* реконструкцию. Ваша сцена расположена в нефе церкви Св. Марфы; но в таком случае верхняя часть кафедры у колонны К куда больше бы выступала перед Вашим двухметровым помостом, в высшей степени неорганично, и мешала бы сильнее, чем Вы намекаете на с. 93 [с. 31]; на красивом изображении Вашей реконструкции (с. 94 [с. 31]) Вы вообще ее убрали. Больше Вам ничего не остается, если пространство, с которым Вам приходится считаться, имеет какую-то специфику; впрочем, тот факт, что Ваша сцена могла быть помещена в любое церковное или светское пространство, то есть не зависела от обусловленных архитектурой форм помещений, где обычно происходят представления, Вы рассматриваете даже как «преимущество» своей реконструкции перед моей. Как плохо я, видимо, сформулировал основную идею своего театрально-филологического⁷¹ метода! Иначе бы Вы, конечно, не упустили из виду, что в качестве первого примера использования своего метода исследования я выбрал мейстерзингерскую сцену

как раз потому, что здесь надо было не только учитывать требования, какие ставила пьеса, но и приводить их в соответствие с конкретным, крайне своеобразным пространством для представления. Только выявив скрытую гармонию между возможностями и данностями пространства, с одной стороны, и требованиями драматических произведений — с другой, можно перейти от гипотезы в чистом виде к уверенному утверждению. Я, правда, надеялся, что достаточно ясно выразил это следующими словами в своем Введении: «Так что рекомендуется исходить из ситуации, когда место представления сохранилось или хотя бы пригодно для реконструкции, когда мы располагаем, кроме этого, пьесами, сочиненными автором — непосредственным участником постановки, именно для исполнения на той самой сцене, которая сохранилась; и не успокаиваться до тех пор, пока для пространственных особенностей данной сцены, вплоть до мелочей, не будут найдены соответствия в пьесах, во всяком случае, в требованиях ремарок. От надежно проясненного мы можем направить взгляд на то, что освещено менее выгодно» (С. 6⁷²). Эта, похоже, нечеткая формулировка не достигла своей цели: строго обязывающее особое пространство Вы заменили универсальным пространством без всяких характеристик, ограничились рассмотрением одних только драм и тем самым остались на стадии гипотезы в чистом виде.

То, что я не считаю необходимым доказывать неверность Вашей реконструкции в виде отдельного исследования и ограничусь опровержением Ваших возражений против моих собственных утверждений, я отметил уже в конце первого раздела. Так что пусть здесь будет указано лишь на единственный момент — и только потому, что нехватка пространственного воображения, за которую Вы столь часто упрекали меня в частностях, у Вас обнаруживается в самом общем плане. Мейстерзингерская сцена вообще *не могла* стоять в нефе, там,

где Вы ее изобразили, — может быть, для сцены там место и было, но где, спрошу я Вас, тогда сидели и стояли Ваши зрители? Если бы Вы *все-таки* хоть раз постояли сами в церкви Св. Марфы, то совершенно исключено, чтобы Вы немедленно не отвергли эту гипотезу на основе результатов собственного наблюдения; но и пространственное *воображение* само по себе должно было бы привести Вас к тому же результату. Прежде всего перед сценой должны быть сидячие места, как Вы допускаете сами: для «особо уважаемых гостей» и для «почтенных дам и девиц». Но в нефе, как видно при взгляде на Ваш план, сидячих мест уже быть не могло, ведь Ваш помост имеет высоту два метра, и ни один сидящий зритель при совсем незначительном расстоянии от сцены, какое имелось там, не увидел бы почти ничего из происходящего; немногим лучше дело обстоит с местами сбоку, даже если мы предположим, что зрители там только *стояли*: они в лучшем случае могли бы разглядеть верхние части тел актеров, действующих на переднем плане. В качестве пространства для зрителей остается только хор, и тоже если соглашаться с Вами, что публика там стояла^I. Озадней части хора с алтарем речи, разумеется, быть не может, то есть остается пространство площадью около 36 кв. м, на котором, конечно, не могло бы «вплотную» стоять и 120 человек^{II}. В гёрлицкой монастырской церкви, где представление в нефе доказано документально, дело обстояло совсем иначе: пространство хора, отведенное там зрителям, занимало 189 кв. м^{III}, и к этому добавлялись места на

мужских скамьях эмпоры. Что в Нюрнберге стали бы устраивать представления для такой кучки зрителей, Вы сами не пожелаете всерьез утверждать. В *моей* же версии сцены, напротив, в распоряжении зрителей находится почти весь церковный неф.

На этом процесс действительно закончен, и читатели этого открытого письма, думаю, согласятся, что свой «processus publicus» я выиграл. А Вы сами, уважаемый друг? Возможно, у Вас нет желания снова давать публичный ответ; для частного же я предложил бы особо подходящую форму. В начале своего текста Вы рассказываете, что после первого прочтения *моей* книги «заказали у одного из первых нюрнбергских резчиков по дереву... искусную большую копию хоров церкви Св. Марфы», чтобы встроить в нее мой помост со всеми принадлежностями. Если и после прочтения моего открытого письма Вы считаете мою реконструкцию сцены неверной, подарите, пожалуйста, это резное изделие, которое в таком случае для Вас не будет иметь ценности, Институту театроведения Берлинского университета — учреждению, которое вот-вот появится! Если ящик *не* придет, для меня это будет знаком, что Вы все-таки признаете за этим резным творением ценность для своей знаменитой театрально-исторической коллекции в Лейпциге, т.е. что моя реконструкция сцены Ганса Сакса для Вас снова имеет право на существование.

Итак, в напряженном ожидании и с прежними дружескими чувствами, неизменно Ваш

Макс Герман.

^I Об этом см. рассуждения выше, с. 77–78 [с. 53].

^{II} Хотя в современных театральных зданиях стоячие места вообще не предполагаются, полицейские предписания гласят, что во избежание давки на каждый квадратный метр может приходиться примерно три человека.

^{III} Любезное сообщение г-на пастора А. Цобеля из Гёрлица. — Впрочем, *Ваш* сценический помост в этой монастырской церкви установить было бы *невозможно*, ведь женские скамьи в нефе, насколько мы можем

судить по списку мест за 1607 год, составители которого, впрочем, полагали, что большинство скамей существует уже давно, доходят до церковной стены и соответственно (с другой стороны) до колонн бокового нефа (как указано и в сообщении г-на пастора Цобеля); то есть вокруг помоста совсем нет пустого пространства, без которого Вы никак не можете обойтись. Из этого одновременно следует, что вопреки тому, что Вы предполагаете на с. 93, Ваша сценическая конструкция не может быть возведена в *любом* церковном и светском пространстве.

Примечания

¹ Как и в первой части публикации, здесь и далее для удобства читателей указываются соответствующие места по изданному русскому переводу. *Герман М.* Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса / Пер. с нем.; Под ред. И. А. Некрасовой. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. С. 52, стр. 13–14 снизу.

² Там же. С. 56, стр. 3–4 снизу.

³ Там же. С. 60, стр. 14.

⁴ Там же. С. 52, стр. 18–19 снизу.

⁵ Там же. С. 51.

⁶ Там же. С. 51, стр. 13.

⁷ Там же. С. 69–70.

⁸ Как и в первой части публикации, здесь сохранен общий у Кёстера и Германа принцип ссылок на 26-томное собрание сочинений Ганса Сакса под редакцией А. фон Келлера и Э. Гёце (*Sachs H. Werke* / Herausgegeben von A. v. Keller und E. Goetze: In 26 Bd. Tübingen: H. Laupp, 1870–1908): аббревиатура KG (по фамилиям составителей), номер тома и страница, иногда после запятой — строка. В некоторых случаях мы добавили отсутствующее в оригинале название пьесы.

Оговорим, что и Кёстер и Герман приводят названия сочинений Ганса Сакса в сокращенном виде, иногда по-разному («Вильгельм и Аглая» и «Герцог Вильгельм Австрийский» — одна и та же трагедия 1556 г.). Более полную информацию о некоторых пьесах можно найти в комментариях к «Исследованиям...».

⁹ *Grimm J., Grimm W.* Deutsches Wörterbuch. Leipzig: Hirscl, 1873. Bd. V. Sp. 1631.

¹⁰ *Герман М.* Исследования... С. 53, стр. 2–3.

¹¹ Там же. С. 43–44.

¹² Редерейкеры, или риторы, — принятое в Нидерландах название национальных поэтов и драматургов, объединявшихся в т.н. «камеры риторов»; важной частью нидерландской культуры XV–XVI вв. были их публичные состязания, поэтические и театральные.

¹³ Ян Бокельсон, Иоанн Лейденский (ок. 1509–1536) — проповедник анабаптизма, организатор «мюнстерской коммуны», именовавший себя «царем Сиона»; представление, о котором идет речь, вероятно, было устроено во время осады Мюнстера.

¹⁴ *Герман М.* Исследования... С. 44.

¹⁵ Там же. С. 43.

¹⁶ Как и в первой части публикации, мы воспроизводим общий для обоих авторов принцип ссылок на труд историка Т. Хампе (*Hampe T.* Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. Nürnberg: J. L. Schrag, 1900); документы нюрнбергских мастерзингеров цитируются по этому изданию с указанием порядковых номеров.

¹⁷ *Puschman A.* Gründtlicher Bericht des Deutschen Meistergesangs. Görlitz, 1571.

¹⁸ *Jancke J.* Chr. Gorlicensia Memorialia Ecclesiastica. Görlitz, 1797.

¹⁹ Себастьян Вильд (1547–1583) — мастерзингер и драматург из Аугсбурга, названный сборник содержал пьесы на исторические и религиозные темы.

²⁰ *Герман М.* Исследования... С. 29, стр. 3–6.

²¹ Там же. С. 43.

²² Здесь и далее в квадратных скобках указывается соответствующая страница данной публикации.

²³ Скамеечка для преклонения колен во время богослужения.

²⁴ Английское слово «groundling» (букв. «донная рыба») в начале XVII в. означало простого зрителя, занимающего стоячее место в театре.

²⁵ «Temperantia» (Умеренность — *лат.*) — рисунок Питера Брейгеля Старшего (1525–1569) из серии «Семь добродетелей» (1560), музей Бойманса — ван Бенингена в Роттердаме.

²⁶ Иероним Велленс де Кок (1518–1570) — фламандский гравер и издатель.

²⁷ *Bastelaer R. van.* Les estampes de Peter Bruegel V Ancien. Bruxelles: G. van OEst, 1908.

²⁸ Имеется в виду гравюра Иоханнеса Лукаса ван Дутекума (а не ван ден Хейдена) по картине Брейгеля Старшего. Издана И. Коком в 1557–1561 гг. Питер ван дер Хейден (ок. 1530–после 1572) — голландский гравер.

Кермесса — голландский сельский праздник в честь основания местной церкви и ее покровителя.

²⁹ Гиллис Мостарт (1528–1598) — фламандский художник. В картинной галерее Бремена эта картина хранится под названием «Jahrmarkt auf dem Dorfe».

³⁰ Питер Балтен (ок. 1527–1584) — фламандский художник, гравер и издатель. Имеется в виду известная картина с изображением ярмарочных актеров, называемая также «Представление фарса о фальшивой воде» (Boerenkermis met een opvoering van de klucht «Een cluyte van Plaeeyerwater», ок. 1570). В настоящее время в Национальном музее Амстердама.

³¹ Мартин де Вос (1531/1532–1603) — голландский художник. Карел ван Маллери (1571–1635) — фламандский гравер. «Рах» (Мир, *лат.*) входит в цикл из трех гравюр «Превратности человеческой жизни» (1599).

³² Давид Винкбоонс (1576–ок. 1632) — голландский художник. Видимо, имеется в виду «Кермесса в Ауденарде» (Kermis van Oudenaarde, 1602).

³³ Филипп Вауэрман (1519–1668) — нидерландский художник. В Дрезденской картинной галерее эта картина называется «Das Feldlager am Fluss» (1655/1665). В оригинале «Veldleger aan de rivier».

³⁴ Ян Хавикзон Стен (ок. 1626–1679) — голландский художник.

³⁵ Питер ван Лар (1599–1642) — голландский художник. Вероятно, имеется в виду картина «Der Quacksalber» (1660-е гг.) Дирка Хелмбрекера (1633–1669), ранее приписывавшаяся ван Лару.

³⁶ Корнелис Дюсарт (1660–1704) — голландский художник и гравер. Видимо, речь идет о гравюре «Большая деревенская кермесса» (De grote dorpskermis).

³⁷ Ян (Иоханнес) Лейкен (1649–1712) — голландский поэт, художник и гравер. Предположительно автор говорит о гравюре «Присяга на верность, принесенная княжеством Оранским принцу Вильгельму III 7 мая 1665 г.» (Eed van trouw afgelegd door het vorstendom Orange aan prins Willem III, 1665), сюжет которой ошибочно отнесен к 1688 г. (1687–1689). Над толпой, собравшейся вокруг помоста, видна трехцветная дуга в небе.

³⁸ Адам Франс ван дер Мейлен (1632–1690) — фламандский художник. Речь идет о картине «Старый конский рынок в Брюсселе (с уличным театром)» (Der alte Pferdemarkt in Brüssel mit Straßentheater, ок. 1666), в настоящее время в собрании князей Лихтенштейна в Вадуце.

³⁹ Леонхард Схенк (ум. 1746) — голландский гравер и издатель. Гравюра «Вид Нового рынка и Палаты весов св. Антония в Амстердаме» (фр.), 1720 г.

⁴⁰ *Герман М.* Исследования... С. 63.

⁴¹ Там же. С. 64, стр. 2.

⁴² Далее в оригинале следуют еще 15 однотипных примеров.

⁴³ Виллем Исаакс ван Сваненбург (1580–1612) — голландский

гравер. Имеется в виду гравюра «Деревенская кермесса» (Dorpskermis, ок. 1610).

⁴⁴ Здесь предположительно: беседе (ср.-век. лат.).

⁴⁵ *Герман М.* Исследования... С. 112.

⁴⁶ Далее в оригинале следует большой ряд примеров, подтверждающих ту же мысль.

⁴⁷ *Герман М.* Исследования... С. 61, стр. 21.

⁴⁸ Там же. С. 61, стр. 22–23.

⁴⁹ Там же. С. 62.

⁵⁰ Там же. С. 62, стр. 10–14 снизу.

⁵¹ Далее в оригинале — ряд аналогичных примеров.

⁵² Из баллады Г. А. Бюргера «Император и аббат», переложения английской баллады «Король Джон и епископ». В цитате речь идет об угрозе пытки.

⁵³ *Герман М.* Исследования... С. 52.

⁵⁴ Там же. С. 69–70.

⁵⁵ Карл Мариа Дрешер (1864–1928) — немецкий литературовед, профессор университета Бреслау, автор многочисленных работ о творчестве Г. Сакса, публикатор и исследователь трудов М. Лютера.

⁵⁶ В религиозной драматургии Ренессанса мистерияльный образ Господа Бога довольно часто заменялся на образ ангела (например, в «Жертвоприношении Авраама» Т. де Беа).

⁵⁷ *Герман М.* Исследования... С. 54.

⁵⁸ Там же. С. 60 и далее.

⁵⁹ Там же. С. 69.

⁶⁰ Там же. С. 60.

⁶¹ Там же. С. 61.

⁶² Там же. С. 60–62.

⁶³ Там же. С. 113.

⁶⁴ Creizenach W. Geschichte des neueren Dramas. Halle, Saale: Niemeyer, 1903–1904. Bd. 3: Renaissance und Reformation. S. 440.

⁶⁵ «Крысы» — трагикомедия Герхарта Гауптмана, написанная и впервые поставленная в 1911 г. (Лессинг-Театр, Берлин).

⁶⁶ Roethe G. Puschman, Adam Zacharias // Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig: Duncker & Humblot, 1888. Bd. 26. S. 732–735.

⁶⁷ Йорг Викрам (ок. 1505–ок. 1562) — один из самых известных мастерзингеров, поэт, романист, драматург, автор фастнахтшпилей и библейских драм («Блудный сын», 1540, «Товия», 1550).

⁶⁸ Петр Викентий (Витц, 1519–1581) — лютеранский теолог, деятель школьного образования.

⁶⁹ Об этом типе сценической конструкции см.: *Герман М.* Исследования... С. 38–39.

⁷⁰ В оригинале в этой цитате все слова, кроме «publice», набраны ломаным («готическим») шрифтом.

⁷¹ В «Исследованиях...» М. Герман называет свой метод «театрально-историческим».

⁷² *Герман М.* Исследования... С. 30–31.

А. В. Попова

Театр Художников Крико (1933–1939) и авангардные поиски в польском театре первой половины XX века

Театр Художников Крико (Teatr Artystów Cricot) появился в Кракове, столице польского авангарда межвоенного двадцатилетия, в 1933 году по инициативе художника Юзефа Яремы. В 1938 году театр переехал в Варшаву и работал до начала Второй мировой войны. В команду основателей театра вошли художники Мария Ярема, Збигнев Пронашко и Хенрик Готлиб. Значительный вклад в деятельность Крико внесли также Хенрик Вичиньский, Йонаш Стерн, Зыгмунт Валишевский, Тадеуш Петр Потворовский, Чеслав Жепиньский и Тадеуш Цыбульский. Он стал одним из первых театров, спектакли которого были результатом деятельности не профессиональных режиссеров и актеров, а живописцев и скульпторов и основывались прежде всего на принципах, свойственных изобразительному искусству.

Театр Крико следует рассматривать как некую абсолютную конструкцию, искусственно собранную из формальных элементов таким образом, чтобы сформированная этой конструкцией художественная действительность была отдалена от житейской реальности, имманентна исключительно театру. С момента своего основания Крико стремился к выходу за границы привычных форм, инициировал трансформацию общественной жизни, преодолевая традиционные ценности, применяя новаторские приемы в области сценографической и акустической техники, а также в области актерской игры и отношений актера с публикой; создавая новые способы прочтения драматургических текстов и обновляя возможности воздействия на зрительское восприятие театрального события.

Деятельность Крико была связана с феноменом метатеатральности: важным его качеством было постоянное обращение к теме самого театра. Метатеатр и метадрама — термины молодые, но эти явления существовали всегда, они органичны самой природе театра. Современные театроведы, трактующие эти термины, иллюстрируют их примерами из творчества Педро Кальдерона, Уильяма Шекспира, Пьера де Мариво, Сэмюэля Беккета, Жана Жёне (Патрис Павис¹), Аристофана, Еврипида, Пьера Корнеля (Анна Р. Бужиньска²), Мольера и Станислава Выспяньского (Дариуш Косинский³).

Формулируя определение метатеатра, Патрис Павис связывает его с т.н. практикой «постановки работы по постановке спектакля», основанной на авторефлексивности театра: «Метатеатральность — это фундаментальное качество театральной коммуникации. <...> Тенденция, определяющая современную театральную практику, состоит в том, чтобы не разделять подготовительную работу над спектаклем и финальную продукцию: таким образом, спектакль, представленный публике, содержит не только интерпретацию текста режиссером, но и позиции всех его творцов относительно текста и игры. <...> Театральная работа включает авторефлексивную и игровую активность, она легко смешивает результат высказывания и процесс высказывания»⁴. Павис говорит о тенденции конца XX века, однако появилась она гораздо раньше и была свойственна, в частности, межвоенному Крико. Метатеатральность Крико проявлялась в его специфике построения игровой ситуации, которая

всегда содержала сообщения, относящиеся одновременно как к представляемому на сцене миру, так и к самой ситуации представления.

В середине 1920-х годов в Польше существовало 96 постоянных театров. Это свидетельствовало о динамичном развитии культуры после Первой мировой войны, поскольку еще в начале 1920-х годов постоянных сцен было только 38. С обретением независимости помимо польских появились театры еврейские (15), украинские (14) и немецкие (2). Кроме этого существовали любительские и народные театры — в 1932 году их было около 15 тысяч. В этих театрах давалось около 60 тысяч спектаклей ежегодно⁵.

Центральным новаторским сценическим явлением межвоенного двадцатилетия в Польше, по мнению польских историков театра (Збигнев Рашевский, Станислав Марчак-Оборский⁶), была концепция поэтического монументального театра Леона Шиллера и Вильяма Хожицы, которая представляла собой идею национального театра, освещающего ключевые общественные и индивидуальные проблемы и опирающегося на традиции польского романтизма. Главными элементами такого театра были архитектурная сценография синтетического и символического характера, использование новейших технических достижений в освещении, массовые сцены и их ритм и выстраивание представления по законам музыкальной композиции. Прежде всего для такого театра была характерна смена перспективы с камерной на монументальную, «охватывающую действия человеческих масс в пространстве истории и преодолевающую границы миров»⁷.

Другим направлением, получившим развитие в этот период, был «театр преображения» (по определению Д. Косинского⁸), главной фигурой в котором был актер, а его принципом существования на сцене — метод переживания, основанный на идее

достижения психологической правды. Наиболее полно это направление было разработано в практике режиссера Мечислава Лимановского и режиссера и актера Юлиуша Остэрвы в театре «Редута» (1919–1939, Варшава и Вильно).

Альтернативным явлением, связанным с общественно-политической тематикой, был рабочий театр. Он вырос из любительской сцены городского пролетариата с левыми политическими интересами, а главным лицом в его концепции был не автор спектакля и не актер, а зритель. Этот театр призывал к такой театральной форме, которая держала бы зрителя в постоянном напряжении и принуждала бы его к активному и полноценному участию⁹. Такими были Рабочая сцена в Лодзи Витольда Вандурского, театр Атенеум в Варшаве (руководители Мария Стронска, Стефан Ярач), театр им. Стефана Жеромского Ирены Сольской в Варшаве, Театр Камеральной Кароля Адвентовича в Варшаве. Эти театры противопоставляли свои спектакли буржуазной идеологии, подчиняющей театр идее развлечения¹⁰.

Менее масштабной, но и наиболее радикальной была практика авангардистов, выступавших за создание спектакля по принципу приоритета формы и по законам изобразительных искусств. Таких театров было немного, и жизнь их была недолговечна: например, театры Эльсинор в Варшаве, Семафор в Львове и Формистский Театр в Закопане просуществовали не более двух лет. Наибольшего успеха в этом направлении добился театр Крико. Менее чем за семь лет своего существования он подготовил 30 премьер: 28 в Кракове и 2 в Варшаве. Крико был протестом против психологического и поэтического театра. Он снискал популярность во всей Польше, при этом сохранив до самого конца статус некоммерческой сцены, демонстративно оппозиционной по отношению к государственным театрам. Современный историк театра Януш Деглер называет

Крикo единственным авангардным театром в Польше в 1930-е годы¹¹.

Авангардное искусство было частью общей революционной ситуации начала XX века. «Революция» от латинского «*revolutio*» — значит «переворот». Еще в конце XVIII века немецкий романтик Фридрих Шлегель употребил выражение «эстетическая революция» в значении переворота в сторону вечных принципов античного искусства¹². В середине XIX века Рихард Вагнер в статье «Искусство и революция» привел тезис о том, что «истинное искусство революционно, потому что оно может существовать, только находясь в оппозиции к общему уровню»¹³. В полной мере концепт «революция» был принят и развит в искусстве XX века. Немецкий дадаизм в 1919 году провозглашал: «Искусство — это совесть художника, его вера, его внутренняя революция»¹⁴. Основоположник французского сюрреализма Андре Бретон писал в 1925 году: «Мы решились делать Революцию. <...> Мы приклеили слово сюрреализм к слову революция только для того, чтобы показать незаинтересованный, изолированный и даже абсолютно отчаянный характер этой революции»¹⁵. Революционная лексика была апроприирована всеми новыми движениями в искусстве XX века.

Философ В. А. Подорога отмечает, что «результатом революционного сознания является всегда поиск начала, собственной истории»¹⁶, поэтому концепт «революция» может означать «оборот с возвращением в исходное состояние»¹⁷, а не просто переход от одного состояния к другому. Революционность польского театрального авангарда была направлена на качественное изменение действительности и реактуализацию «фундаментальных ценностей»¹⁸, а не на бунт против традиционных устоев с целью провозглашения новых.

Авангард в польском театре характеризовался стремлением освободиться от натурализма, но, главным образом, от ро-

мантизма, в Польше гораздо более сильно, чем натурализм¹⁹, — через эксперимент, через свободную игру воображения, исследующую подсознание, через разрушение традиционной модели драматического действия, через состояние стихийной игры. Театр обращался к сверхсложным системам выражения. Возникающие внутри него образования были нестабильны, они находились в ситуации постоянного становления. Происходило смещение фокуса внимания от спектакля как произведения искусства, как объекта или вещи к перформативным практикам, к спектаклю как к процессу.

Период второго авангарда (середина 1920-х — конец 1930-х годов) — это время вершинного проявления, но и заката авангарда. Группы, имена и произведения, относящиеся к этому периоду, связаны не столько с особенностями поэтики, сколько с царившими тогда настроениями и тенденциями к усложненному выражению нового экзистенциального опыта. Второй авангард в театре исследовал прежде всего возможности работы со сценическим пространством, с движением и ритмом, испытывал новейшие технические достижения в сценографии, пытался трансформировать актерскую игру, что проявлялось и в тенденции к замене актера манекеном²⁰.

Яркая новаторская позиция в польском искусстве была представлена в среде формистов и футуристов, которые заявляли о необходимости создания новых форм. Их идеи были обоснованы в философии искусства художником и философом Леоном Хвистеком (концепция множественности реальности²¹), а в теории театра — художником, драматургом, писателем и теоретиком искусства Станиславом Игнацы Виткевичем (концепция Чистой Формы).

Согласно концепции Хвистека, реальность никогда не дана нам как что-то готовое, а то, с чем мы имеем дело, — это только

схемы реальностей. Хвистек различал четыре такие схемы: популярную, физическую, феноменальную (реальность чувственных впечатлений) и фантазийную. В области искусства они соответствуют четырем художественным направлениям: примитивизм, реализм, импрессионизм и футуризм. Среди всех художественных направлений Хвистек приписывал высшую ценность футуризму. В 1922 году в первых двух номерах познаньского журнала «Родник» он опубликовал эссе «Театр будущего»²², где утверждал, что для драматургического произведения его проблематика или то, как решена в нем психология персонажей, не имеет никакого значения. Важны отдельные сцены, их художественное решение — сами по себе, независимо от сцен, которые им предшествуют, и тех, которые последуют за ними: «Если мы будем следить за ходом драмы внимательно от начала до конца, вдумываясь в замысел автора, мы не сможем составить себе о ней ясного мнения, поскольку помимо нашей воли содержание будет поглощать наше внимание»²³.

Станислав Игнацы Виткевич (Виткацы) сформулировал концепцию Чистой Формы приблизительно в это же время. Она появилась в трудах «Новые формы в живописи и вызванные ими недоразумения» (1919), «Введение в теорию Чистой Формы в театре» (1919), «Более детальные разъяснения по вопросу Чистой Формы» (1919), «Проблема языка в сценических пьесах Чистой Формы» (1921), «О тождестве самой себе театральной пьесы Чистой Формы» (1921), «Эстетические наброски» (1922).

В своих текстах Виткевич заявлял об изменении порога эстетического восприятия, происходящем из-за «всеобщего отупения и озверения», о постепенной утрате человеком чувства трагического, о начале «эры духовной стагнации»²⁴. Он был крайне пессимистично настроен в отношении развивающейся механизации жизни и «омас-

совлении» культуры, которое имеет антитворческий характер и ведет к отрицанию индивидуальности, к крайней духовной деградации общества, к переизбытку агрессии в нем, к угасанию метафизических чувств. Метафизическим чувством Виткевич называл переживание тайны бытия как единства во множестве²⁵. Задача любого искусства, согласно Виткевичу, состоит в том, чтобы ввести человека в исключительное состояние чувственного постижения этой тайны.

Виткевич связывал эстетическое удовольствие с восприятием множества элементов, интегрированных в единство при помощи формы, и именно это отличает его от удовольствия жизненного. В трактовке Виткевича границы произведения искусства проходят в тех точках, в которых во впечатлении от определенных предметов или явлений начинает преобладать сама форма над содержанием²⁶. Такую форму — действующую, вызывающую эстетическое удовольствие, а значит, и чувствуемую — Виткевич называл Чистой Формой.

Согласно Виткевичу, для создания Чистой Формы в театре важно отказаться от общепринятого понятия действия и психологической основы спектакля. Не следует придерживаться рамок жизненного смысла, следовать житейской логике, когда с художественной точки зрения возникает потребность в абсурде. Театр не должен имитировать жизнь или решать некие житейские, национальные, социальные проблемы, ибо тогда в нем содержится элемент лжи. Художественная реальность спектакля, согласно Виткевичу, должна быть оправдана в ином психологическом измерении, в которое театр способен переносить зрителя. Построение композиции Чистой Формы в театре характеризуется обращением к ретеатрализации, к сюрреализму, к алогизму, к гротескной деформации действительности.

Практика Крико оказалась наиболее близка к теоретическим разработкам Вит-

кевича. В статье «Крик — театр живописцев. Сторонников недостаточно, нужны еще враги» поэт, литературный и художественный критик Лех Пивовар отмечал, что в Крико художник, или, как его называли в театре, конструктор сцены, становится творцом представления. В зависимости от его решения не только выбирались костюмы и система жестов актеров, но и трансформировался текст пьесы²⁷. Деятельность Крико заложила основы послевоенного явления, обозначаемого в российском театроведении (вслед за определением этого термина Виктором Иосифовичем Березкиным) как «польский театр художника»²⁸, режиссеры-художники которого «при создании своих спектаклей мыслят прежде всего в категориях пластического творчества и строят драматический сюжет по законам визуального искусства»²⁹.

В польском театроведении это явление определяется термином «teatr plastyczny» или «teatr plastyczny», который Березкин переводит как «пластический театр» или «театр пластического визуального повествования»³⁰. В русском языке это приводит к некоторой путанице, так как термин «пластический театр» обозначает совершенно иное явление, а именно театр, спектакль которого формируется вокруг телесной выразительности и актерского жеста³¹. Дело в том, что польское слово «plastyczny», которое в широком контексте (или вне контекста) может быть переведено как «пластический», относится не к телесной выразительности и жесту, а к изобразительным искусствам (польск. «sztuki plastyczne»).

В «Словаре театра» Косинского театр художника определяется как течение, «которое охватывает явления, пограничные между театром и изобразительными искусствами, связанные с использованием в процессе создания сценического представления методов, присущих последним»³². Косинский подчеркивает, что для такого театра характерно составление по-

следовательности образов (часто эксцентричных и утрированно экспрессивных) по принципу бессознательных ассоциаций³³. Именно таким театром был Крико.

Его деятельность была близка к практике импровизационного дадаистского театра Кабаре Вольтер в Цюрихе и театра Мерц Курта Швиттерса, которая представляла собой искусство дадаистского коллажа. Согласно Швиттерсу, «все элементы постановки Мерц неотделимы друг от друга; ее нельзя записать, прочесть или послушать, она может быть создана только в театре. Сцена Мерц знает только сплав всех элементов в сложносоставном произведении. Материалом для постановки становятся все тела — твердые, жидкие или газообразные, — такие как белый мрамор, человек, мотки колючей проволоки, голубая даль, точечный свет. <...> Материал для музыкальной обработки может состоять из всех тонов и звуков, которые только возможно извлечь из скрипок, тромбона, швейной машинки, дедушкиных часов, струи воды и т.п. Материалом для текста могут служить любые эксперименты, пробуждающие разум и эмоции. Эти вещи не должны использоваться логически, в соответствии с их объективными взаимосвязями, их использование должно основываться на внутренней логике произведения искусства»³⁴. Художественные образы в таком театре создаются средствами, присущими главным образом изобразительному искусству.

Художники будущего театра Крико создавали свои первые спектакли задолго до открытия театра в 1933 году — в первые годы восстановления независимости Польши после Первой мировой войны.

В 1918–1924 годах Юзеф Ярема учился в краковской Академии Изящных Искусств под руководством Яцека Мальчевского, Юзефа Панкевича, Станислава Дембицкого, Игнация Пеньковского и Владыслава Яроцкого. В годы учебы он поставил свои первые спектакли по собственным

текстам «Сердце девицы Агнешки» (1922), «Св. Николай на 66 этаже» (1922) и «Бомбей-Чикаго» (1922). Ярема писал об этом в письме литературному и театральному критику Ежи Лау: «В атмосфере краковского движения обновления Изобразительных Искусств (ФОРМИСТЫ) и деятельности новых поэтов (Чижевский, Молодоженец, Ященьский и позднее Т. Пейпер) — я симпровизировал театральный вечер в „Братняке“³⁵ Академии Изящных Искусств (пл. Матейко): „Св. Николай на 66 этаже“. Я подготовил текст и импровизацию. Свою постановку я назвал „Зрелищем“. Принимали участие друзья студенты Академии. Яцек Пюже был гениален. Приглашенный Леон Хвистек неистовствовал...»³⁶. Леон Хвистек уже был влиятельной фигурой в искусстве в 1920-е годы, поэтому его реакция на спектакли была чрезвычайно важна для Яремы.

Молодой Ярема показывал спектакли и в Театре им. Ю. Словацкого, «пока городской совет Кракова, возмущенный непристойными спектаклями футуристов, не запретил показывать эти спектакли на фоне почтенного занавеса Семирадского»³⁷, как пишет об этом современный исследователь творчества Яремы Йоланта Мазур-Федак. Благодаря инициативе Теофиля Тшчинского, который был в это время директором театра, 14 июня 1924 года публике были представлены спектакли «Сердце девицы Агнешки» и «Наполеон на электростанции» (также по пьесе Яремы). На этом вечере Ярема устроил в качестве интермедии боксерский бой между художником Янушем Штшалецким и настоящим боксером, который закончился нокаутом и поверг почтенных зрителей Театра им. Ю. Словацкого в изумление.

Эти ранние театральные пробы Яремы уже носили характерные черты игровой эстетики, которые позднее были разработаны в художественной концепции Крико, они стали основой для его зрелой театральной практики.

В 1924 году группа художников-авангардистов, включая Ярему, подготовила совместную поездку в Париж на обучение. С этой целью был учрежден т.н. Парижский Комитет (каписты³⁸), который организовывал балы и другие доходные мероприятия с экстравагантными развлечениями для сбора денег на поездку. Вернувшись из Парижа в 1933 году, Ярема вместе с несколькими другими членами группы основал Театр Художников Крико.

В Крико творец мог реализовать самые смелые замыслы, которые в большом театре были недопустимы. Современный театровед Катажина Фазан подчеркивает, что в Крико возможности для эксперимента не были ограничены никакими правилами: «...театр „Крико“ — это крайность театра и крайность художественных экспериментов, что ни в коем случае не снижает его позиции и исторического значения. Он может быть рассмотрен как событие. Рассмотренное с позиции периферии авангарда, это событие возрастает до ранга явления необычайного, ключевого для понимания заката художественной революции в Польше 30-х годов...»³⁹. В 1930-е годы государственные театры стали получать меньше субсидий, что повлияло на их деятельность. Руководство театров стремилось выпускать кассовые спектакли, в то время как их художественный уровень снижался. Крико же не зависел от государственных субсидий, не должен был подчиняться властям и мог позволить себе эксперименты, которые не всегда были удачными, но все же открывали новые возможности для искусства.

Название для нового театра было предложено Хенриком Готлибом. Оно должно было отражать позицию независимого и современного взгляда на искусство. Первоначально слово «крико» не имело никакого смыслового значения. При этом через свое звучание, отсылающее к французскому языку, оно побуждало к множеству интерпретаций. Оно быстро обросло

разнообразными значениями, которые никто не опровергал. Из этого слова был составлен манифест театра. На афиш-манифесте, созданной Готлибом (около 1933 года) слово «крико» приняло форму аббревиатуры, в которой каждая буква символизировала одну из важнейших для концепции театра категорий:

«С как Kultura (Культура)

R как Ruch (Движение)

I как Inaczej (Иначе)

С как Komedia (Комедия)

О как Oko (Око)

Т как Teatr (Театр)»⁴⁰.

«С как Kultura» выражало положение театра в оппозиции к природе. Крико — это игра, в которой все искусственно и которая призвана поднимать культурный уровень города и государства через игру. «R как Ruch» обозначало ориентацию на движение (отсутствие стагнации) и творческий поиск в спектаклях, построенных на игре образов и смене декораций и масок. Движение в театре Крико также связано со сценической хореографией à la цирк и с танцами Яцека Пюже, напоминающими танцы диких племен. «I как Inaczej» выражало отказ от копирования любых установленных ранее театральных образцов. «С как Komedia» символизировало игровое начало, карнавализацию, близость к кабаре и краковской шопке⁴¹. «О как Oko» декларировало стремление атаковать взгляд зрителя, творить визуальные образы и художественный мир театра всеми возможными средствами. «Т как Teatr» провозглашало театр храмом искусства, а ретеатрализацию — основным принципом существования.

В нижней части афиши, под утверждением «Крико — Так звучит название единственного авангардистского театра в Польше» было указано, что буква «t» в слове «Cricot» не произносится⁴². В верхнюю часть афиши был помещен лозунг: «Те, кто идет вперед, те, для кого имеет значение культура Польши, те, кто тоскует о театральности, — идут С НАМИ». Ма-

нифест заявлял о намерении вести искусство театра к обновлению, втягивая зрителя в игру.

В 1939 году Хвистек напишет о новом типе зрителя театра, ориентированного на принципы игры: «Театр Яремы зародился от игры, и она осталась его главным жизненным настроением. <...> Мы хотим забавляться и хотим, чтобы вы все забавлялись с нами. Понятно, что для этого требуется значительный темперамент, колоссальный юмор и художественный вкус. Недостаточно иметь эти вещи в себе. Необходимо еще, чтобы окружающая среда не подавляла и не разрушала их»⁴³. Принцип игры означает вовлечение зрителя в происходящее, и Крико был необходим особый зритель — тот, который готов быть вовлеченным.

Представления Крико проходили в небольшом помещении кофейни, где не было сложных архитектурных решений и занавеса — сцена входила в зрительный зал. Спектакли напоминали таинства, на которые приглашались посвященные. Актер использовал все пространство помещения, втягивая зрителей во внутренний мир театрального действия. Важно было сломать стереотип о зрителе — пассивном наблюдателе, который приходит, чтобы посмотреть представление, и стереотип об актере, который должен сыграть выученную заранее роль с целью доставить удовольствие или возбудить жалость и ужас. Спектакль не должен был быть идеально подготовленным, актеры не имели тщательно проработанных ролей, произведение находилось на стадии создания, формировалось на сцене при свидетелях, которыми были зрители. Такой спектакль разоблачал сам акт творения, обнажал собственную конструкцию.

Крико нужна была и особая драматургия — отказывающаяся от логоцентризма и репрезентации действительности. Подходящей текстовой основой стала метадрама — драма, в которой представляемый мир

не пытается быть похожим на реальный, а существует только как искусственно сформированная художественная реальность. Для такой драматургии было характерно использование интертекстуальности, перефразирование уже существующих композиционных моделей, заимствование известных героев других произведений с целью разоблачения, пародирования, помещения их в новый контекст, провозглашение и пародирование манифестов и высказываний об искусстве.

Репертуар Крико был неоднородным. В него входил и французский средневековый фарс («Адвокат Пьер Патлен» в переводе и обработке Адама Полевки); и тексты выдающихся польских драматургов и писателей XIX века — Циприана Камиля Норвида, Александра Фредро, Юлиуша Словацкого; и зарубежная драматургия — Андре Жид, Шарля Фердинанда Рамю, Жоржа Рибмона Дессеня, Джованни Баттисты Перголези; и пьесы польских модернистов — Станислава Выспяньского и Станислава Игнацы Виткевича, а также неконвенциональные пьесы самого Яремы, Титуса Чижевского, Ялю Курека, Адама Полевки, Хелены Веловойской, Людвика Голумба, Адама Кадена, Адама Чомпы.

Общим для всех драматургических текстов, которые выбирал Крико для своих спектаклей, был заложенный в них потенциал к свободной манипуляции образами и к конструированию ситуации игры на сцене, а также наличие элементов метадрамы и тяготение к первенству формы при простом, не сковывающем действия художника содержании.

Во время работы с текстом в театре пьесы видоизменялись, использовался прием разрушения фабулы, дедраматизации, прерывания причинно-следственной связи событий. Монтаж событий в спектакле выглядел будто случайным, беспорядочным, непоследовательным, он был ассоциативным, онирическим, почерпнутым из дадаизма и сюрреализма. Широко ис-

пользовались манипуляции ритмом — сцены сменялись в определенное время, что напоминало принцип смены кадров в кино. Крико работал с художественной средой, опирающейся на образ и невербальный звук, а не на слово; со средой, характеризующейся приматом визуальности, интерактивности, виртуальности; со средой, постоянно подвергающейся ретеатрализации.

Согласно определению Пависа, ретеатрализация как движение, обратное натурализму, «ставит на первый план правила и условности игры, представляя спектакль в его единственной реальности игрового вымысла»⁴⁴. Режиссура ретеатрализации «апеллирует к традиционному театральным приемам: утрированному гриму, сценическим эффектам, мелодраматической манере игры, „театральным“ костюмам, технике мюзик-холла и цирка, крайне преувеличенной пластической экспрессивности и т.д.»⁴⁵. В сценографии применялись движимые декорации, создавались сценические образы, сконструированные по принципу фиксированного кадра. Особое внимание уделялось музыке, хореографии, свету и костюмам актеров. Театральный костюм в Крико подвергался сюрреалистической деконструкции. Нетривиальным образом он характеризовал персонаж, интегрируя его в общее художественное решение спектакля. Актер часто был скрыт под маской, он соотносился с предметом, идентифицировался с ним либо выступал против него. Иногда вместо живого актера роль играла кукла или предмет. Все театральные приемы в Крико мыслились исключительно в категориях образного выражения и в контексте методов, присущих изобразительному искусству. В результате конструируемая в спектаклях реальность представляла вдвойне театрализованной.

Смысл спектаклей Крико никогда не был задан заранее. С позиции современной семиологии, пользуясь терминологией

Патриса Пависа, можно подчеркнуть, что спектакль рождался в момент контакта со зрителем через воплощение на сцене «различных означаемых систем, которые всегда сдвинуты, смещены друг по отношению к другу»⁴⁶, и именно вмешательство восприятия сбитого с толку зрителя являлось необходимым условием их упорядочивания. Крико, как театр авангардный, интересовал вопрос смещения кодов и новых отношений между ними.

Исследователи называют разные даты открытия театра и, соответственно, разные «первые» спектакли: среди множества спонтанных вечеров, организованных в начале 30-х годов в Объединении Художников в Доме под Крестом на площади Святого Духа, где первоначально помещался Крико, трудно указать один вечер, который был первым. Согласно наиболее распространенной точке зрения, представленной в мемуарах Ежи Лау, который опирается на анонс, опубликованный в газете «Время» от 8 апреля 1933 года, первым спектаклем театра Крико стала постановка пьесы Юзефа Яремы «Сердце девицы Агнешки» 10 апреля 1933 года⁴⁷. Режиссером был сам автор, декорации выполнил Збигнев Пронашко, музыку написал Казимеж Мейерхольд. В роли Агнешки выступила Эльжбета Остэрва.

Это был спектакль, в котором коммуникативная система разламывала замкнутое пространство иллюзии и устанавливала контакт между зрителем и сценой таким способом, чтобы обнажалась и выступала вперед искусственность, вымышленность происходящего. Представление строилось из нескольких наслаивающихся друг на друга реальностей, которые время от времени перекрещивались и расходились. Через театральную иллюзию просвечивала драматургическая конструкция и реальная жизнь вне сцены.

Фабула пьесы складывается вокруг темы свадьбы — чистую, невинную как цветок девицу Агнешку насильно отдают замуж.

Спектакль состоял из нескольких картин, разделенных затемнениями света на минуту (что достаточно долго для сцены). Еще до начала представления, по приходе в кофейню, зрители видели оформленную сцену — евангелический костел, который через какое-то время должен был стать местом всех событий. Так резкая граница перехода от реальности к сценической иллюзии оказывалась нивелирована. В какой-то момент конферансье Тадеуш Цыбульский в салонном костюме с хризантемой в петлице останавливал кофейные разговоры и приглашал на сцену Яцека Пюже. Под аккомпанемент Яремы Пюже исполнял «танцы джунглей» — комичные и одновременно шокирующие: «...выходит на сцену потрепанный полуголыш с жалким... лицом, в красных чулках и начинает руками, ногами и „всем телом“ выделывать выкрутасы и шпиндели. Сразу видно, что это человек необученный, что его не тренировала никакая Высоцкая или Парнелл. <...> Здесь показывают чистый талант, не испорченный школой и уловками профессионалов»⁴⁸, — писал об этих танцах Ежи Лау.

Через несколько танцевальных номеров наступал короткий перерыв. Затем конферансье объявлял начало спектакля. Визуальный образ целого спектакля должен был производить впечатление, сравнимое с впечатлением от восприятия живописи Анри Руссо⁴⁹. С одной стороны сцены был установлен небольшой подиум, с другой — скамейка под нарисованным деревом.

Появлялся Пономарь. Подготавливая свадебную церемонию, он проходил по сцене от левой до правой стороны и скрывался. Справа выходил Фантастический Любовник, быстро переходил к левой стороне и прятался за деревом (Фантастический Любовник был единственным персонажем спектакля, который наблюдал свадебную церемонию извне). Затем вошла свадебная процессия из шести человек, включая пару молодых — девицу

Агнешку и жениха Леона. Когда процессия доходила до центра сцены, герои останавливались — актеры застыли на минуту в «стоп-кадре», сгруппировавшись перед зрителями как будто для фотографии. В этом приеме скрещивались реальность спектакля, в которой проходит свадьба, и реальность житейская, в которой проходит показ спектакля: участники свадебной процессии из одной реальности позировали для фотографии, которая должна быть сделана зрителями из другой реальности. Этот прием характерен для метатеатра, который «становится формой антиатеатра, где границы между сценой и произведением размываются»⁵⁰. Такая задержка действия и мотив фотографии позднее появятся в спектаклях Тадеуша Кантора в театре Крико 2, похожий прием с фотографией используется и сегодня (например, в спектаклях Кшиштофа Варликовского).

После «фотографии» входили Пономарь и Ксендз с книгой для богослужения под мышкой. Ксендз приветствовал гостей свадьбы и приступал к обряду бракосочетания. Во время обряда из-за дерева внезапно выскакивал Фантастический Любовник. В этот момент неожиданно начиналось шизофреническое расслоение действия на разные реальности внутри сценической реальности: в одной из них продолжался обряд, Ксендз зачитывал вопросы, на которые свадебная группа и сомнамбулическая Агнешка не реагировали, из другой действовал Фантастический Любовник. Он обвинял жениха Леона в гнусных действиях по отношению к девице Агнешке, «белому цветку», который тот осквернил «прикосновением грязных пальцев». Затем он врывался в реальность свадьбы — похищал невесту, пытался склонить ее на свою сторону, шептал ей нежные слова, призывал Всевышнего в свидетели своей любви. Пластика движений актеров в реальности Фантастического Любовника была неестественной, кукольной:

«Агнешка, сомнамбулически деревянная, покидает свое место, шаг вперед и боком (т.е. лицом к зрительному залу), продвигается мелкими шажками к скамейке под деревом. Садится (все время лицом к зрителям). Фантастический Любовник (также лицом к зрителям) садится рядом с ней. Склоненные друг к другу головы касаются друг друга»⁵¹. Мирное сидение продолжалось, пока не приходил в движение Ксендз, который начинал громко декламировать следующий этап обряда. Происходило сюрреалистическое растяжение времени в реальности Ксендза и свадебной процессии, действие длилось на сцене в безвременье.

Агнешка вынуждена была вернуться на свое место к «правильной» свадебной позе и вступить в брак с Леоном. Фантастический Любовник протестовал. В конце концов его действия снова попадали в реальность свадебной процессии: он отравлял соперника и провозглашал: «Однако это была последняя капля. С этого момента я тут заправляю!» Свадьба срывалась. Фантастический Любовник обнимал Агнешку, время удлинялось, появлялись «райские» элементы декорации, небесный свет, ангелы, поющие гамму вверх: «до, ре, ми...» — и вниз, как на музыкальных занятиях. Ангелы заслоняли влюбленных, окружая их.

По мнению Й. Мазур-Федак, убийство Леона символизировало отрицание лживой, испорченной мещанской морали, а вместе с тем — конвенции натуралистического театра⁵². Фантастический Любовник нападал, убивал из любви, похищал возлюбленную перед алтарем, чтобы вернуть ее в мир мечтаний. Однако он оказывался неспособным воздействовать на эту реальность. Дело не заканчивалось победой любви. После убийства начинались поиски преступника. В зал вбегали два жандарма, которые бросались искать виновника, в том числе и среди зрителей. Родители Агнешки обрушивались на всех

с ругательствами. Снова персонажи из реальности спектакля переходили в реальность зрителей. В этот момент происходило вознесение влюбленных в небеса под ангельские напевы «до, ре, ми...». После этого снова на минуту зал погружался во тьму.

Когда свет возвращался, перед зрителями предстала картина свадебной процессии, которая продолжалась так же мирно, как в самом начале, до фотографии. Ксендз благословлял Леона и Агнешку. Процессия уходила как ни в чем не бывало. Всё становилось на свои места: мечта Агнешки оставалась в воображении, костел, свадебная процессия и жених — в действительности, а зрители — вне спектакля.

Сохранились три эскиза костюмов для этого спектакля, выполненные Яремой⁵³. На первых двух рисунках представлены современные театру костюмы с элементами моды второй половины XIX века (что выглядело как пародия на современные наряды): мужчины во фраках, какие носят на свадьбу, женщины — в максимально закрывающих тело платьях с турнюр, с многочисленными оборками (как на платьях 1880-х годов), но зауженных книзу (как современные платья). На третьем эскизе персонажи оказываются переодетыми из реалистичных костюмов в шопковые. Агнешка нарисована в платье ангела, Фантастический Любовник — в схематичной испанской пелерине, украшенной сердцем, пробитым стрелой. Эти рисунки свидетельствуют о переходе Яремы от пародируемого реализма к марionеточным персонажам-знакам. Он приближается к конвенции рыбалтовских комедий (комедий старопольских менестрелей), где костюм-аллегория должен был только обозначать персонаж. Трудно сказать, в какие костюмы были одеты актеры на премьере спектакля 10 апреля 1933 года, но, предположительно, третий рисунок был эскизом к более поздним спектаклям.

Ситуацию, которая конструировалась на сцене во время спектакля, можно называть ситуацией игры, которая воздействует чрез смех, через деформацию, через срывание масок обывательской морали и ставит традиционные ценности под сомнение. Й. Хейзинга определяет игру как некую свободную деятельность, «которая осознается как „ненастоящая“, не связанная с обыденной жизнью и тем не менее могущая полностью захватить играющего; которая не обуславливается никакими ближайшими материальными интересами или доставляемой пользой; которая протекает в особо отведенном пространстве и времени, упорядоченно и в соответствии с определенными правилами и вызывает к жизни общественные объединения, стремящиеся окружать себя тайной или подчеркивать свою необычность по отношению к прочему миру своеобразной одеждой и обликом»⁵⁴. Игра представляет собой выход из житейской действительности в иную реальность, функционирующую по иным законам. Поэтому театр, выстраивающий свою деятельность по принципу игры, перестает быть способом провозглашения неких «правильных» взглядов на житейские вопросы, против чего и выступали формисты.

Однако он может реагировать на социальные проблемы через осмеяние и принижение — через деморалите. Моралите — жанр, имеющий дидактический уклон, в нем персонажи олицетворяют разные пороки и добродетели, в его основе — борьба добра со злом. В деморалите добро со злом как бы меняются местами. Фантастический Любовник представляет добрую силу (потому что он влюблен), а жених Леон — злую, циничную и расчетливую. «Пустая», не осведомленная ни о добре, ни о зле, Агнешка — это поле столкновения двух сил. Деморалите разоблачает фальшивую и продажную мещанскую мораль. Всё заканчивается свадьбой, однако это не счастливый финал, не победа добра над

злом. Финальная сцена печальна, она выражает торжество рационализма и поражение любви, а также полную неосведомленность об этих категориях молодой девицы, воспитанной внутри фальшивой морали. Сцена была деморализаторской, поскольку высмеивала институт брака и традиционный обряд бракосочетания, потешалась над священной функцией слова в церемониальной речи Ксендза.

Спектакль «Сердце девицы Агнешки» конструировал особую множественную реальность на сцене, функционирующую по законам ониризма, используя для этого сюрреалистическую эстетику образов, ассоциативный монтаж, манипуляции со временем и «марионеточную» пластику актеров. Этот спектакль ярко обозначил художественную концепцию Крико, которая в дальнейшем была воплощена в последующих спектаклях театра. Все они были связаны с применением элементов ярмарочного театра, средневековой мистерии, синкретической формы кабаретной шопки и современных технических достижений (фотография, кино, движимая декорация). Использование метадраматических конструкций в них позволяло определенным образом упорядочить элементы реальности — применяя многократное преувеличение театральности, гротескное отражение действительности.

Метадрама в Крико становилась выражением философии и мировоззрения автора, его сомнения в гармонии и порядке вселенной, в возможности познания законов, управляющих человеческой судьбой. Она рождалась из метафизической тревоги, из отчаянного чувства абсурда существования, из бунта против иллюзии идеально сложенного и иерархизированного, логичного мира. Различие между естественным человеческим бытом и художественным существованием вымышленных персонажей проявлялось в усложнении формы спектакля: единое действие распадалось на множество параллельных,

перекрещивающихся, сталкивающихся друг с другом нитей, усложнялись отношения между разными уровнями реальности произведения, отношение актер–персонаж теряло однозначность и стабильность. Швы, спаивающие драматическую структуру, намеренно оставались заметными. Авторы оперировали элементами действительности таким образом, чтобы создать произведение демонстративно искусственное и в этой искусственности провокационное, удивляющее, тревожное.

Для сегодняшнего театроведения феномен театра Крико является ключевым для понимания заката художественной революции в Польше в 1930-х годах, которые для одних были временем нового ренессанса, а другим представлялись началом конца европейской цивилизации. Спектакли Крико позволяют составить представление о природе позднего театрального авангарда, об идеале постановки, актерской игре и программном зрительского восприятия.

Революция в польском театральном авангарде была направлена на разрыв с традицией во имя возвращения к спектаклю как к ритуальному перформансу, который в сочетании с использованием новейших технологий позволял обновить образ человека и культуры в искусстве и претендовал на изменение их образа в действительности.

Театр Художников Крико стал кульминацией авангарда в польском театре межвоенного двадцатилетия. Адресованный узкому кругу зрителей, он просуществовал дольше других экспериментальных сцен, сформировал уникальные черты польского театра и оказал влияние на дальнейшее его развитие. После Второй мировой войны его философию и эстетику восприняли последователи — Тадеуш Кантор (театр Крико 2), Юзеф Шайна (Народный театр, театр Студии), Лешек Мондзик (Сцена Пластична КУЛ). Каждый из этих

художников создал свой неповторимый театр, но в творчестве каждого выразилась тенденция движения к театру художника. Их спектакли стали значимыми явлениями в театральном искусстве второй половины XX века. Их объединяет преемственность по отношению к Крико, для них характерно конструирование художественных форм на стыке театра, живописи, скульптуры, хэппенинга, перформанса, искусства взаимодействия предметов

и пространства, а также постоянная авторефлексивность. Миметизм действия в спектаклях этих режиссеров заменяется цепочкой движущихся в определенных ритмах визуальных образов, часто напоминающих живописные полотна, ретрализация персонажей подчеркивается резкой марионеточной пластикой актеров. Такой театр оказывается близок к принципам, разработанным в Театре Художников Крико в 1930-е годы.

Примечания

¹ См.: *Павус П.* Словарь театра / Пер. с фр.; Под ред. Л. Баженовой. М., 2003. С. 211–213.

² См.: *Burzyńska A. R.* Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej. Kraków, 2005. S. 175.

³ См.: *Kosiński D.* Słownik teatru. Kraków, 2009. S. 91–92.

⁴ *Павус П.* Словарь театра. С. 212–213.

⁵ См.: *Zawada A.* Dwudziestolecie literackie. Wrocław, 1995. S. 220–221.

⁶ См.: *Marczak-Oborski S.* Awangardowa wielość rzeczywistości // *Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919–1939: Antologia.* / Wybór i wstęp: Stanisław Marczak-Oborski. Warszawa, 1973. S. 27.

⁷ *Косинский Д.* Польский театр. Истории / Пер. с польского Н. Никольской, М. Ясинской; науч. ред. Н. Якубова. М., 2018. С. 193–194.

⁸ См.: Там же. С. 91–106.

⁹ См.: *Kurek J.* Widownia teatralna // *Linia.* 1931. № 2. S. 59.

¹⁰ См.: *Marczak-Oborski S.* Awangardowa wielość rzeczywistości // *Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919–1939.* S. 31.

¹¹ См.: *Degler J.* Witkacy w teatrze międzywojennym. Warszawa, 1973. S. 171.

¹² См.: *Шлегель Ф.* Об изучении греческой поэзии // *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. / Вступ. ст., пер. с нем. Ю. Н. Попова; примеч. Ал. В. Ми-

хайлова и Ю. Н. Попова. М., 1983. С. 91–190.

¹³ *Вагнер Р.* Искусство и революция // *Вагнер Р.* Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Пер. с нем. М., 1978. С. 127.

¹⁴ Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Авангард и авангардисты / Пер. с нем., Отв. ред. К. Шуман. М., 2002. С. 428.

¹⁵ Декларация 27 января 1925 года // *Антология французского сюрреализма. 20-е годы* / Сост., пер. с фр., коммент. С. А. Исаева и Е. Д. Гальцовой. М., 1994. С. 137.

¹⁶ См.: *Фещенко В. В.* Литературный авангард на лингвистических поворотах. СПб., 2018. С. 14.

¹⁷ Там же. С. 15.

¹⁸ См.: *Косинский Д.* Польский театр. Истории. С. 84.

¹⁹ Здесь подразумевается именно польский романтизм с его аллюзиями на борьбу за независимость (которая продолжается и когда появляется авангард): А. Мицкевич, Ю. Словацкий, З. Красинский.

²⁰ См.: *Frankowska B.* Encyklopedia Teatru Polskiego. Warszawa, 2003. S. 28.

²¹ См.: *Chwistek L.* Wielość rzeczywistości w sztuce. Warszawa, 1960.

²² *Chwistek L.* Teatr przyszłości // *Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919–1939: Antologia.* S. 170–179.

²³ Ibidem. S. 174.

²⁴ См.: *Хорев В.* Станислав Игнацы Виткевич на русском языке //

Иностранная литература. 2007. № 10. С. 278.

²⁵ *Виткевич С. И.* Введение в теорию Чистой Формы в театре // *Метафизика двуглавого тельца и прочие комедии с трупами* / Сост. А. Базилевский [Вступ. ст. С. Шумана]. М., 2000. С. 278.

²⁶ См.: Там же. С. 359.

²⁷ См.: *Piwoń L.* Cricot — teatr malarzy. Sympatycy — to nie wystarczy, potrzebni są jeszcze wrogowie // *Kurier Poranny.* 1937. № 47. S. 8.

²⁸ Основные представители: Тадеуш Кантор, Юзеф Шайна, Лешек Мондзик.

²⁹ *Березкин В. И.* Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик. М., 2004. С. 5.

³⁰ Там же. С. 6.

³¹ См.: *Павус П.* Словарь театра. С. 397.

³² *Kosiński D.* Słownik teatru. S. 185.

³³ См.: Ibidem.

³⁴ См.: *Schwitters K. Merz* // *The Dada Painters and Poets.* New York, 1951. S. 62–63. Цит. по: *Burzyńska A. R.* Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej. S. 177–178.

³⁵ Братняк — молодежная организация братской помощи студентам при Академии Изыщных Искусств, занимающаяся социальной поддержкой студентов и установлением межвузовских контактов в Польше и за рубежом.

³⁶ Цит. по: *Lau J.* Teatr Artystów Cricot. Kraków, 1967. S. 11.

³⁷ *Mazur-Fedak J.* Józef Zarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I). Kraków, 2008. S. 124.

³⁸ Каписты — польс. Kapiści или KPści от «Komitet Paryski» («Парижский Комитет») — группа польских художников, близкая к французскому постимпрессионизму, которая доминировала в изобразительном искусстве Польши в 1930-е гг.

³⁹ *Fazan K.* Cricot: Efemeryczne sceny (re)formy // Cricot idzie! / Cricot is coming! Red. Karolina Czarska. Kraków, 2018. S. 181.

⁴⁰ Копия фотографии афиши на сайте «Энциклопедия польского театра». URL: <http://encyklopedia-teatru.pl/kalendarium/1254/otwarcie-teatru-cricot-w-krakowie> (дата обращения 08.08.2019).

⁴¹ Шопка (szopka) — древний тип польских рождественских представлений (восходит прибли-

тельно к XV в.), в которых Вифлемская сцена ставится при помощи специальных фигурок или (реже) живых актеров. См.: *Косинский Д.* Польский театр. Истории. С. 39–40.

⁴² Согласно правилам польской орфографии, написание и отчасти произношение имен собственных иностранного происхождения подчиняется правилам соответствующего языка. Название театра, имитирующее французское слово, пишется и произносится в соответствии с правилами французского языка.

⁴³ *Chwistek L.* Teatr zrodzony z zabawy // Czas. 1939. № 1. S. 3.

⁴⁴ *Павус П.* Словарь театра. С. 321.

⁴⁵ Там же. С. 321–322.

⁴⁶ *Пави П.* Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального аван-

гарда / Сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. М., 1992. С. 229.

⁴⁷ См.: *Lau J.* Teatr Artystów Cricot. S. 41.

⁴⁸ Ibidem. S. 87.

⁴⁹ См.: *Mazur-Fedak J.* Józef Zarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I). S. 120.

⁵⁰ *Павус П.* Словарь театра. С. 212.

⁵¹ Цит. по: *Mazur-Fedak J.* Józef Zarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I). S. 123.

⁵² См.: Ibidem.

⁵³ См.: Рисунки 1a, 1b, 1c во вкладке с иллюстрациями в: *Mazur-Fedak J.* Józef Zarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I).

⁵⁴ *Хёйзинга Й.* Homo Ludens: Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; Комментар. Д. Э. Харитоновича М., 1997. С. 32.

Дж. Маккормик

Ольдены — самая известная фамилия в истории кукольного театра XIX века Европы и Америки*

Перевод с английского М.А. Максимычевой

Англичане Ольдены происходили из семьи бродячих артистов, выступавших на ярмарках. В 1820–1930-х годах они работали стеклодувами, но также давали представления, в которых имело место даже гадание. К середине 1850-х годов у Джона Ольдена было уже передвижное шоу марионеток, с которым он колесил по Англии, показывая пьесы и эстрадные номера. У него было 13 детей, старший из которых — тоже Джон — взял руководство над проектом в начале 1870-х.

Второй сын, Томас (рожденный в 1847-м), приехал в Америку в 1873 году с труппой «Королевских марионеток» Вильяма Баллока, и, скорее всего, именно здесь он осознал всю важность рекламы, о которой не думал, работая в Англии, а также понял, что шоу марионеток может быть показано гораздо более широкой аудитории.

Вернувшись в Британию в конце 1874 года, Томас еще немного поработал на семейное дело, а затем на пару с младшим братом Джеймсом открыл уже свою труппу.

В то время, когда собственник театра обычно не являлся артистом, кукловоды считались лишь «передвигателями фигур» и имели относительно низкий профессиональный статус. Приход Ольденов ознаменовал тихую революцию: теперь на устах было не имя хозяина труппы, а имена «виртуозных артистов» Ольденов.

Джон продолжал семейное дело и путешествовал с большим передвижным театром, но исключительно в летние месяцы.

Зимой для показа своих представлений он предпочитал снимать помещение. Томас обычно использовал действующие сценические площадки, иногда возводя временные в тех городах, где он не находил подходящих.

В течение нескольких лет две труппы считали одной, и Томасу, более известному за границей, часто приписывают работы его брата.

К середине 1870-х годов обе компании вполне успешно выступали в Британии, работая в больших театрах, в том числе в лучших концертных залах Лондона. Для бродячих трупп посещение материковой Европы с развитием железнодорожного и теплоходного транспорта сулило большие возможности. Джон много времени проводил в Бельгии, Франции и даже Испании, в то время как Томас пошел еще дальше, проехав почти всю Европу, включая Турцию и Россию, а в 1887 году посетил Южную Америку.

В XIX веке в Англии название «фанточины» носили куклы на нитях, то есть марионетки. Появился термин благодаря итальянским труппам, посещавшим Лондон в 1770-х годах, и применялся ко всем куклам, управляемым сверху, но быстро стал ассоциироваться с «трюковыми фигурами» *trick figures*, в то время как «искусственный комедиант» (*artificial comedians*) или «механическая фигура» применялись для кукол, «игравших» пьесы и рассматривавшихся как замена живым актерам.

Уличные кукольные спектакли демонстрировались публике из передвижных ларьков высотой несколько больше будки театра перчаточных кукол «Панч и Джуди» и состояли из коротких сценок. Есть основания полагать, что к двадцатым годам

* Из материалов научно-практической конференции *Marionette / Марионетка*, прошедшей в рамках Международного фестиваля «Кукарт — 25 лет» 28–30 июня 2019 г. в Санкт-Петербурге. Текст публикуется с разрешения автора.

XIX века встречались кукольники, использовавшие куклы без традиционного штока в голове, самой расхожей конструкции Европы того времени. Марионетка со штоком в голове используется и по сей день в сицилийском театре, где, как и в варианте с перчаточными куклами, происходит непосредственный контакт кукловода с деталями управления, тогда как марионетка с многониточной подвеской подразумевает иную технику, требующую от исполнителя хорошего вестибулярного аппарата и чувства равновесия.

Когда в пятидесятих годах XIX века в Лондоне появилась компания Бригальди, возникли свидетельства о том, что куклы «казались раскачивающимися», что наводит на мысль о том, что не все кукловоды были знакомы с техникой фигурок без центрального штока. К семидесятым годам XIX столетия она перестает использоваться в Великобритании, но сохраняется в остальных странах Европы.

Стандартным способом управления куклой в Англии были два троса длиной около 20 сантиметров, к которым прикреплялись нити: несущая нить и нити рук — к одной планке, нити ног — к другой. Иногда несущая вага делалась Т-образной с нитью, ведущей к тыльной стороне шеи куклы (а позже — к талии, как вариант). Когда в Европу попали Ольдены, их техника, о неразглашении которой они очень заботились, вызвала бурные обсуждения. На практике же система управления Ольденов была довольно простой, но ее надежно окружили ореолом мистической тайны. Никому не позволялось заглядывать за кулисы — даже нанятым на месте музыкантам. Томас Ольден, например, создал завесу мистицизма вокруг использования любого типа механических или научных хитростей и рассказывал, будто это он сам выполняет всю работу за кулисами. Это зафиксировано в широко известных карикатурах Дранера.

По сей день многие уверены, будто Ольдены разработали новый тип управле-

ния куклой. Они и рады были бы заставить людей так считать, однако в реальности пользовались простейшей английской системой. Секрет их заключался не в механике, а в выдающемся мастерстве управления. Их артистические способности совмещались с очень острым инженерным чутьем, дававшим понимание того, каким образом та или иная кукла будет вести себя в их руках. Они также были в любой момент готовы предпринять какое-либо изменение, рихтовку, настройку, чтобы улучшить движения куклы.

Для более сложных механических марионеток наготове был дополнительный кукловод, позволявший использовать вспомогательные ваги. Эскиз французского кукловода Эмиля Питу, наблюдавшего представление Джона Ольдена в 1884 году, показывает, что он это понял. Питу описывает натяжение нитей и в каких направлениях они ведут. Полицейский, например, управляется пятью руками, одна из которых — под сценой.

В качестве рекламы странствующего кукольного театра выступал, по большому счету, сам балаган, привлекавший к себе немалое внимание, как шатер цирка, пока его устанавливали в каком-нибудь городе.

В 1866 году у Джона Ольдена-старшего был крайне эффектный балаган с резьбой, позолотой, зеркалами и большим количеством светильников. С учетом наличия отдельных входов для партера и приподнятой галерки можно предположить, что общая вместимость составляла порядка 1000 зрителей. Джон Ольден-младший перенял этот передвижной театр с фасадом, простиравшимся на 30 метров в ширину и с глубиной порядка 10 или 11 метров.

Небольшие объявления в местных газетах активно использовались для привлечения публики, но Ольдены начали заниматься этим в гораздо более широком масштабе, занимая порой целую газетную колонку. Они, пожалуй, первыми среди кукольных театров начали использовать крупноформатные цветные литографиче-

ские афиши, вошедшие в употребление у больших театров в шестидесятые годы XIX века.

Ольдены преподносили себя как знаменитостей, их собственные портреты появлялись на их афишах все чаще и чаще, нередко — окруженные куклами.

Обе компании были семейными предприятиями с небольшим количеством помощников и с музыкантом, путешествовавшим с ними и занимавшимся музыкальным сопровождением. Труппа могла состоять из 9 или 10 человек. В те времена было привычным делом нанимать музыкантов на местах, но Джон Ольден часто странствовал с собственной группой, задачей которой обычно было играть на каком-нибудь духовом инструменте для зазывания публики с площади перед балаганом на представление, но также иметь наготове еще какой-нибудь инструмент, более подходящий для исполнения музыкального сопровождения самого представления. География странствований Томаса Ольдена была шире, и у него в штате состоял дирижер, работа которого заключалась в поиске музыкантов на местах, а также в создании музыкального сопровождения.

Обычное британское кукольное представление XIX века состояло из драмы и некоторого количества эстрадных номеров. К концу столетия элемент драмы стал терять популярность. Джон Ольден продолжал показывать драмы до конца (1890), но главным в его спектаклях было качество исполнения и большое количество труда, вложенного в декорации и сценические эффекты. В репертуаре Томаса также была пара пантомим с подходящими декорациями, но гвоздем его программы были эстрадные номера, исполнявшиеся виртуозно.

Пантомима зачастую была последним элементом, сохранявшимся в репертуаре кукольных театров XIX века. Британская пантомима XIX века была не более чем предисловием к эффектному спектаклю, состоявшему из шуточных сцен, пения и танцев, нередко одобренно-

му информационными или сатирическими замечаниями на злободневные темы. Основное действие, основанное на общеизвестной сказке или притче, заканчивалось победой добра над злом. В этот момент выходила добрая фея и превращала главных персонажей в лица арлекинады.

Арлекинада была коротким фарсом с использованием персонажей из комедии дель арте. В руках Ольденов это превратилось в серию шуточных сценок, обычно включавших таких комедийных персонажей, как Панталоне и Клоун (перенявший ведущую роль у Панча), а также нового персонажа — полицейского, игравшего роль объекта насмешек и жертвы злых розыгрышей и подвергавшегося даже унижительному разрыванию пополам. Команду дополняли Арлекин и Коломбина.

Завершением пантомимы была Сцена Великого Превращения. Это пришло из феерий девятнадцатого века. Она могла длиться несколько минут и состояла из последовательной смены целого ряда декораций, сопровождавшейся спецэффектами со светом и водой. Такие предприятия, как кукольный театр Ольдена, располагали лишь одной такой, но использовали ее в каждой программе вне зависимости от того, какая пантомима ей предшествовала. Томас Ольден был, вероятно, первым, кто задействовал электропитание для световых эффектов, а использование настоящей воды заменило ему обычные до тех пор зеркала.

Очень популярной в любом английском кукольном представлении была сценка менестрелей, пришедшая в Британию около 1850 года вместе с американскими исполнителями, красившими свои (светлокожие) лица черным и устраивавшими концерт из афроамериканских песен, танцев и сценок. Томас Ольден представлял публике не просто музыкантов, а группу персонажей с ярко выраженными индивидуальными поведенческими особенностями.

В конце XIX века мюзик-холл мутировал в театр варьете, и в этих местах

марионетки стали появляться с завидной регулярностью — обычно в качестве особого номера с упором на варьете и шуточных кукол.

Джон Ольден был примечателен использованием цирковой акробатики, особенно — трюков в воздухе.

«Расчленяющийся скелет» Томаса Ольдена всюду пытались скопировать в других заведениях. Мисс Эльвира, его балерина, обладала грацией, пробуждавшей высшие чувства в Тальони и в других.

Наиболее популярной была комедийная сценка «Пьяный клоун на ходулях». Версия Томаса была описана итальянским критиком следующим образом: «Вы обязаны увидеть, как он ходит на ходулях, притворяясь пьяным и неспособным снова подняться на ноги, сидящим на земле и сглатывающим последнюю каплю из бутылки, строящим гримасы на своем смеющемся лице. Потом его посещает отличная идея: он подползает к стене и, упираясь в нее спиной, постепенно поднимается, постоянно опасаясь снова упасть. В конце концов он все-таки падает и трет свою несчастную задницу таким образом, что всех заставляет хохотать».

Мсьё и мадам Блондэн — парочка канатоходцев — были одной из самых любимых сценок благодаря виртуозности номера и тому, что они были удивительно похожи на живых. Вот чета Блондэн является публике как настоящие танцоры на канате — не больше и не меньше. Они отдают публике дань уважения, здороваясь: мужчина — качая головой справа налево и слева направо, женщина — грациозно и кокетливо кланяясь. Затем они «проверяют» ногами канат, слегка раскачиваются на нем, перед тем как начать гимнастическое упражнение, прерываемое ими время от времени, чтобы поблагодарить зрителей за аплодисменты или чтобы повторить не очень хорошо вышедшее па. И на протяжении всего действия женщина сохраняет свои женские качества, а мужчина — свои мужские, вплоть до финала, где она выполняет прыжок

с пируэтом и приземляется на ноги, тогда как он с достоинством кладет себе руку на грудь, чтобы выразить благодарность.

Наделив каждого персонажа не только определенным обликом, но и личностью, Ольдены сумели убедить зрителей, будто их куклы — живые существа. Движения их были гораздо более натуралистичными, чем то, что было привычно публике до сих пор, особенно в континентальной Европе. Это отчасти было результатом намного более легкой конструкции, гибкости и уравновешенности английских марионеток. Неуловимую подоплеку их движений удавалось передавать благодаря полностью подвесному управлению; зрителям даже начинало казаться, будто куклы способны изменять выражение лица.

Каждая эстрадная сценка была пропитана мощным драматизмом. Недостатком было просто развлечь публику хитрым трюком; целью было придать каждому действию свою особую форму и внутреннюю логику повествования, имеющего начало, середину и конец. Томас обладал недюжинным чувством юмора и, как порядочный мим, знал, как использовать язык тела марионеток и их жесты для достижения высокой выразительности.

Отчасти успех Ольденов заключался в том, что куклы у них не использовались в качестве банальной замены актеров, но признавались кукольными персонажами. Ольдены понимали, что публика способна и готова проецировать жизненные образы на такой неодушевленный объект, как кукла. Зрителям предлагалось отождествить демонстрируемые эмоции или чувства с тем, что они сами хотели бы выразить, но никогда не ставилась цель копировать реальность на сцене — об этом не было и речи. Ольдены никогда не делали вида, будто их куклы — больше, чем просто куклы, и таким образом они скорее предвосхитили некоторые элементы развития театра двадцатого века, чем были пережитком эпохи «искусственных комедий», из которой они явились.

А. Чиполла

Краткая история марионеток в Италии*

Перевод А.В. Константиновой

В Италии, как ни в одной из европейских стран, театр марионеток и перчаточных кукол представляет собой уникальное явление, благодаря разнообразию языков, оригинальности, богатству материалов и многочисленности кукольных коллективов. Доказательством тому — множество итальяноязычных терминов: «marionette», «pupi», «burattini», «fantocci», «fantoccini», «pupazzi», «bambocci», «capoccielli», «frascuadi». Все они не являются синонимами, но обозначают различные системы кукол и формы представлений.

Исторически сложилось так, что отсутствие политического единства и государственная раздробленность Италии, расположение городов и коммерческих центров, а также зарубежные влияния способствовали распространению частных трупп и поддержанию «кочевого» статуса итальянских комедиантов. Таким образом, история итальянского театра кукол обязана учитывать заметные различия постановочных концепций, методов, особенностей действия, репертуара, аудитории. Поэтому нам кажется наиболее уместным выделить как отдельную тему историю театра марионеток.

Вполне вероятно, что марионетки были широко распространены в Италии, но документы и источники, доступные нам сегодня, ограничены и неполны. Помимо более или менее причудливых гипотез, которые нам передала анекдотическая исто-

риография, было бы почти невозможно восстановить в полноте это сложное явление, если бы не вторая половина XVIII века. Исследования связаны с огромными трудностями по причине абсолютного невнимания итальянских интеллектуалов более раннего периода к любой форме театра, которая не была академической или литературной. Это кажется абсурдным, но деятельность итальянских кукольников для всей Европы была более очевидна, чем для собственной страны. И даже мемуарные источники написаны почти исключительно иностранными наблюдателями, поскольку представления театра марионеток стали обязательным пунктом так называемого «путешествия в Италию» с конца XVIII века. Комментарии на эту тему появляются у самых известных авторов тех лет: маркиза де Сада, Стендаля, Диккенса, Гюте, Андерсена, братьев Гонкур. Их поражаало техническое совершенство роскошных представлений, в которых куклы подражали самым популярным балетным или драматическим спектаклям крупных театров.

Богослов Джованни Доменико Оттонелли¹ — один из старейших итальянских авторов, уделивших внимание театру кукол. Его трактат «О христианской умеренности театра» (1652) рассматривает перчаточных кукол и марионеток, выявляет различие между площадными представлениями и культурно-просветительскими спектаклями: наиболее существенную разницу Оттонелли видит в том, что первые служат источником дохода для комедиантов и шарлатанов и поэтому не гнушаются привлекать публику «непристойностями»,

* Из материалов научно-практической конференции Marionette / Марионетка, прошедшей в рамках Международного фестиваля «Кукарт — 25 лет» 28–30 июня 2019 г. в Санкт-Петербурге. Текст публикуется с разрешения автора.

в то время как последние создаются трудом экономически не заинтересованных дилетантов и имеют целью лишь благородный отдых. В обоих случаях театр кукол связан с идеей чуда. Куклы по своей природе притягательны, способны вызывать любопытство и конкурировать с множеством зрелищ на площади, в то же время в патрицианских домах они вызывают изумление как миниатюрная копия большого театра. Последний аспект, конечно же, неслучаен, потому что и опера, и марионеточное шоу имеют тенденцию преобразовывать реальное через превознесение чудесного.

Первым театром оперы марионеток, память о котором сохранилась до сих пор, был Венецианский Сан-Моизе, где в 1679 году была представлена в куклах «Роковая любовь» Франческо Антонио Писточчи². В следующем году образованный дворянин Филиппо Аччайоли³, широко известный создатель невероятных сценических машин, начал давать музыкальные представления «с деревянными фигурами, изготовленными необычайно искусно». Этот триумф изобретательности затем привел к появлению «Умиротворенной Дамиры» (1680) Марка Антонио Зиани⁴, «Улисса в Феакии» (1681) Антонио дель Гаудио⁵, а затем «Ходунков» Джакомо Мелани⁶. Вскоре механические изобретения Аччайоли стали пользоваться большим спросом не только в Риме, учитывая, что в 1684 году Фердинанд Тосканский заказал ему механический театр, состоящий из двадцати четырех перемен декораций и ста двадцати четырех фигур, сконструированных таким образом, чтобы через сложное взаимодействие стяжек и противовесов ими мог управлять один человек.

Музыкальные представления с марионетками в Венеции продолжают устраивать и в XVIII веке. Сохранились воспоминания о роскошном маленьком театре графа Лабиа, построенном в районе Сан-Джироламо как миниатюрная копия зна-

менитого в то время театра Сан-Джованни Кризостомо. Создавался иллюзорный эффект действительного присутствия в театре, с настоящими декорациями, ложами, оркестром и зрителями, воспроизведенными в масштабе 1:24; даже меню для буфета были напечатаны строчными буквами того же масштаба. В театре действовали особенно выразительные куклы из дерева и воска, костюмы и освещение были роскошными, пьесы сложными, а музыканты и певцы были скрыты от публики. Для карнавала 1746 года были представлены три новые работы: «Starnuto d'Ercole» («Чиханье Геракла») Пьера Якопо Мартелло⁷ с музыкой Иоганна Адольфа Хассе и Андреа Адольфати⁸; «Эвримедон и Тимоклеон»⁹ того же Хассе и «Иль Каджетто»¹⁰ Фердинандо Бертони¹¹. В следующем сезоне была показана «Покинутая Дидона»¹² Адольфати, а в 1748 году — сцена карнавала из оперы «Gianguir» («Джангир») композитора Джироламо Джакомелли¹³.

Также в Венеции сохранились свидетельства еще о нескольких театрах (Casa Grimani ai Servi, Casa Contarini в Сан-Барнабе, Casa Loredan в Сан-Вио).

Одним словом, куклы становятся повсеместным развлечением не только в Венеции, но и в Вероне, Болонье и главных городах Северной Италии. Карло Гольдони в своих «Мемуарах» рассказывает, что во время поездки в Горицу в 1727 году он был гостем графа Лантьери и видел там кукольный спектакль, постановку вышеупомянутого «Lo starnuto d'Ercole»¹⁴. В Риме приобрел большую известность театр кардинала Пьетро Оттобони¹⁵: между 1708 и 1712 годами ему служил архитектор Филиппо Юварра¹⁶, который создал «маленький театр для марионеток, где они исполняли очень чисто благородные музыкальные произведения» (так вспоминает Сципионе Маффей¹⁷ в своих «Литературных наблюдениях» 1738 года). Упоминаются спектакли: «Костантино Пио» (1710) Франческо Поллароли¹⁸, «Юность Феодосия»

(1711) Филиппо Амадеи¹⁹ и «Кир» (1712) Алессандро Скарлатти²⁰.

Как уже говорилось выше, дошедшие до нас мемуары относятся к спектаклям в различной степени выдающимся. Театры, созданные Аччайоли и Юваррой, фактически управлялись их создателями; Гольдони рассказывает нам об импровизированной любительской постановке, сыгранной в те годы, когда итальянский театр кукол еще не имел постоянной театральной/профессиональной практики. Свидетельства той поры оставили очень немногочисленные упоминания и список имен.

Вероятно, кукол-автоматов и кукол, которыми пользовались зазывалы, было еще больше, но приходится ждать до последних десятилетий XVIII века, чтобы обнаружить более подробную информацию о любительской и профессиональной деятельности кукольников. Начиная с этого периода становится более определенным диапазон репертуара, который варьируется от наследия *Commedia dell'Arte* до трагедий, драм и комедий. Само собой разумеется, что *Burratini* (перчаточные куклы), благодаря своим физическим и структурным характеристикам, способствующим развитию актерского мастерства и импровизации, стремятся сохранить живой традицию *Commedia dell'Arte*, в то время как марионетки в основном играют репертуар, которым поделились с ними другие театры (оперы, балета и драмы), и вынуждены находить компромисс между этим репертуаром, собственным постановочным методом и коммерческой выгодой.

В последние десятилетия XVIII и в начале XIX века в Италии, как и в других частях Европы, рождаются новые комические персонажи — дети культурного и социального климата, определяемого Просвещением (неожиданно оказавшимся врагом актерской импровизации) и идеалами французской революции.

Это важный момент в истории марионеток и перчаточных кукол, с одной сторо-

ны обязывающий подчеркнуть различия между двумя жанрами, а с другой — значительно обогатить репертуар и закрепить прямую зависимость от публики. Площадные *burratini* приобретают популярность именно благодаря характеру своего нового главного героя, который, словно снимая маску, приобретает более реалистичные, даже гротескные черты, провоцируя зрителя к активной идентификации. Будучи «детьми Революции», эти новые персонажи (Джероламо, Джандуджа, Фамиола, Фаджиолино, Факанапа и др.) становятся уже не слугами, а ремесленниками, мелкими торговцами, вольнонаемными рабочими, даже если они декларируют свое крестьянское происхождение.

Вероятно, в это время еще нет большой разницы между «марионеточником» и «петрушечником». В обоих случаях происходит постепенная маргинализация персонажей *Commedia dell'Arte* в спектаклях, где им отводятся второстепенные роли. Марионетки в XIX веке стремятся к завоеванию симпатий буржуазной публики и максимально возможной стабильности. Это последствия своего рода урбанизации их новых героев, в то время как «петрушки», чьим идеальным зрителем остается аудитория площади и дворов таверн, сохраняют физиологическую матрицу, более близкую к земле. Яркий пример тому — Джероламо в Милане и Джандуджа в Турине, а также Джоппино в Бергамо и Сандроне в Модене и Болонье. Первые в итоге становятся персонажами комедии, где занимают любопытный межклассовый статус на полпути между мещанином и буржуа. Вторые, Джоппино и Сандроне (за редкими исключениями), остаются петрушками, прочно связанными с теми крестьянскими корнями, от которых берут свою подлинную силу.

Burratini не знают благородства марионеток, они сохраняют взрывную энергию, направленную к идее справедливости, настолько далекой от кодифицированных

правил, чтобы вызывать освобождающий смех. С другой стороны, даже в силу своей конструкции марионетка не может держать дубинку с той же жизненной силой, как перчаточная кукла, а та же дубинка в казармах уже не является символом справедливости, разве что служит «социальным уравниателем».

Профессиональный театр кукол Италии начал прогрессивное развитие по крайней мере с середины XVIII века, достигнув своего пика в следующем столетии. Дефицит документальных свидетельств не позволяет нам оценить масштабы этого явления, и это, скорее всего, не случайно. Но косвенное его отражение представлено в регистрах «Società dei Cavalieri» (основаны при Савойском дворе в 1727 году), которые с 1740 года до французского вторжения в 1798 году служат для контроля над каждой формой платного зрелища: разрешения, расписания, цены на билеты и, прежде всего, связанные с этим суммы налогообложения. Этот источник фрагментарных сведений, охватывающих только город Турин, не имеет аналогов в других столицах доунитарных итальянских государств. Многие из упомянутых там театральные трупп были кукольными, как местными, так и из других частей Италии, которые давали представления преимущественно в период карнавала. Среди наиболее значимых имен — Антонио Винарди, который упоминается двадцать сезонов подряд, с 1764 по 1784 год.

В июле 1788 года впервые в регистрах «Società dei Cavalieri» появляется имя Терезы Джоаннини Гандольфо, владелицы марионеточной компании, которая провела двадцать пять представлений. Женщина, которая самостоятельно руководит компанией, исключительная фигура для конца XVIII века, и не только в мире театра. Успех Терезы растет: в 1789 году ее труппа покажет уже шестьдесят четыре представления; в 1790 году их будет около ста, а в 1791-м — сто сорок с налогом в 3

лиры за спектакль, что в три раза выше, чем обычно платит кукольник (пример остракизма по отношению к женщине-предпринимателю, вынужденной впоследствии зарегистрировать компанию на имя мужа). Если компании Vinardi и Teresa Gioannini работают практически постоянно, то большинство других появляются нерегулярно, что характерно для театральной системы того времени.

Для нас значение «Società dei Cavalieri» не в том, что там перечислены все театральные компании, достаточно того, что в этом источнике зафиксирован растущий интерес к театру кукол (который в течение чуть более тридцати лет дает более трехсот представлений), что там есть свидетельства о привлечении в Турин иностранных трупп и театров, специализирующихся в этом виде развлечений.

Весьма вероятно, что подобная ситуация имела место и в других крупных городах Северной и Центральной Италии, формируя условия для открытия в следующем столетии почти постоянных кукольных трупп: Teatro delle Vigne в Генуе, возрожденный San Moisè (позже «Teatr Минерва») в Венеции, Театр Носаделла в Болонье и др. Самые известные из них — Театр Фиано в Риме и Джероламо Джозеппе Фиандо в Милане.

Фиандо был, вероятно, величайшим кукольником своего времени. Переехав в Милан из Турина, возможно, по политическим причинам, он сначала работал в зале отеля «Дацио Гранде», затем с 1795 по 1816 год перебирался с одной площадки на другую, пока не обрел приют в бывшем Оратории дель Беллармино, превращенном в театр. Театр ди Фиандо вскоре стал настолько знаменит, что его начали упоминать во всех итальянских и французских путеводителях и он стал обязательным пунктом для путешественников своего времени, включая братьев Гонкур и Гюстава Флобера, которые были навсегда очарованы балетом марионеток,

в роскоши и мастерстве не уступавших великим музыкальным театрам: это первый случай кукольной постановки «Творений Прометея» (1815), знаменитого балета Сальваторе Вигано²¹ на музыку Бетховена, который был поставлен в Ла Скала всего два года назад. В 1865 году здание Беллармино было снесено, но всего через три года на площади Беккария открылся новый зал, под названием Teatro Gerolamo, в честь персонажа-маски, который сделал Фиандо таким знаменитым. После смерти Фиандо управление компанией переходит к его племяннику Анджело, который решает сдать театр в аренду другим кукольникам, таким как Лучано и Ринальдо Зейн, а также Колла. В 1910 году театр окончательно перейдет к компании «Carlo Colla e Figli», которая откажется от своей эмблемы Famiola и примет маску Gerolamo как признак преемственности (перемена оказалась безболезненной, так как пьемонтский диалект был общим для обеих персонажей).

В Риме Театр ди Палаццо Фиано аль Корсо, открытый в начале XIX века, становится одной из достопримечательностей города. Филиппо Теоли (Рим, 1771–1844) считается изобретателем персонажа Кассандрино, которого играет и кукловод, и актер. В папском Риме Кассандрино становится эмблемой сатиры на среднее сословие. Представления Теоли, сильные также драматургической конструкцией (Стендаль, не стесняясь, сравнивает их с комедиями Мольера), привлекают большую аудиторию, в том числе художников и интеллектуалов.

Джузеппе Фиандо, Антонио Реккардини Ринальдо и Лучано Зане, великие семьи Лупи и Колла — великие создатели великолепных инсталляций, способных не только подражать большим оперным театрам, но и конкурировать с ними. Особенно это касается танцев, которые позволяют показать все богатство механики: от непрерывной смены картин до пышных массовых сцен.

Конечно, величайшая итальянская марионеточная компания девятнадцатого века — это семья Лупи, родом из Феррары, работавшая в Турине с 1915 года и продолжавшая свое дело вплоть до 2010-х. Сейчас эта труппа ждет своего возрождения. А в начале XX века у Лупи было около восьмисот представлений с разнообразными сценариями и несколько тысяч марионеток — самых красивых и богатых из когда-либо созданных. Эдмондо Де Амичис в своем знаменитом романе «Сердце» (1896)²² посвятил очень яркую страницу увиденной из-за кулис сцене битвы в спектакле компании Лупи.

Некоторые труппы кукольников работали преимущественно на постоянной площадке, но судьба большинства других компаний была в основном кочевой. Не только репертуар, но и способ его создания был иным. Стабильность подразумевает регулярное обновление репертуара, необходимое для привлечения постоянной аудитории вновь и вновь, прилагая усилия и творческие, и экономические. Постоянная смена места выступлений и аудитории позволяет работать с относительно небольшим количеством постановок, куда больше сил тратится на переезды.

Так было, за некоторыми исключениями, в северной Италии. В центральной и южной Италии ситуация отчасти отличается. В Риме, в частности, соседствовали два разных типа кукольных спектаклей: один, предназначенный для буржуазной публики, как уже упоминалось, характеризуется репертуаром, открытым для политической и социальной сатиры (Teatro Fiano и Teatro di Piazza Apollinare); другой адресован народным массам, и его репертуар главным образом основан на рыцарском эпосе (Театр ди Пьяцца Монтанара, Театр делле Муза в Виа дель Фико, Театр д'Эмилиани в Пьяцца Навона). Разница в стоимости билета служила фильтром, эффективно отбирающим аудиторию.

В Неаполе театр под названием «La Stella Celere» предлагал кукольные представления по крайней мере с XVIII века, сначала для аристократической, а затем и плебейской публики. С 1826 года ему пришлось конкурировать с новой компанией, открывшейся в Марина-дель-Кармине, в театре Донны Пеппы (псевдоним Джузеппины д'Эррико, матери знаменитого Пульчинеллы Антонио Петито).

Эпические корни народного/популярного/площадного театра с куклами сохраняются в системах самых примитивных кукол: они имеют суставы и более примитивную механику, они не скрывают или, скорее, выставляют напоказ свою «деревянность», полностью используя ее символический потенциал, вплоть до ритуального.

Выбор эпических пьес для кукольных постановок основан на точной репертуарной стратегии, которая обеспечивает постоянный интерес публики и относительную простоту подготовки, благодаря модульным конструкциям и дублированию отдельных действий, оправданному ритуальной формой (мизансцены, типы боевых действий и др.).

На юге Италии, а точнее, в большей части географического района, совпадающего с Королевством двух Сицилий, театр кукол имеет очень сильные корни с четкими социальными ценностями. Идеалы чести и верности, характерные для историй паладина, находят свой аналог в этом социальном устройстве, где так называемое «уважаемое общество» по-своему навязывает поведенческий кодекс. В Неаполе это проявляется в так называемом цикле Гуаппи, где героизируются подвиги разнообразных бандитов.

Кукольная опера была представлена в Палермо в первые десятилетия XIX века. Гаэтано Греко прибыл из Неаполя со своими марионетками, чтобы представлять истории о Пульчинелле (возможно, потому что его преследовали Бурбоны). Он открыл свой театр в 1826 году; спустя годы

он столкнется с конкуренцией со стороны Liberto Canino. Оба стремились к использованию металлической брони, которая не только придает марионеткам свои декоративные качества и ритмичное звучание, но и создает точные визуальные коды, которые характеризуют персонажей.

В Катании изобретение вооруженных марионеток также имеет двойное «отцовство»: оно приписывается как Гаэтано Крими, так и Джованни Грассо. Первый, женившись на дочери кукольника, открыл собственный театр в 1835 году; вторым, кажется, был его ученик, изучавший искусство эпических марионеток в Неаполе. (Несмотря на наличие имплантата и схожего репертуара, в Puppets Opera есть заметные различия в двух противоположных крайностях Сицилии. Но это не место для углубленного изучения кукольного театра и его развития в оригинальных и авторитетных формах.)

Золотой век кукольных спектаклей начал впервые клониться к закату в последние десятилетия XIX века, когда обострилась конкуренция между новыми видами развлечений. Марионетки, как и опера, то есть две основные формы театра, объявленные искусственными и антинатуральными, существенно пострадали при становлении буржуазно-реалистического театра. Буржуазная драма, где умирает пение, враждебна мелодраме, которая воплощает маловероятный мир.

Некоторые кукольники пытались возродить свое искусство, привнося технические новшества в механику марионеток и, следовательно, стремясь расширить свои возможности. Они отказываются от древних штоковых кукол (движущихся железным прутом, прикрепленным к центру головы, который диктует «деревянные» и приблизительные движения), и модифицируют ее (как Томас Ольден²³, показавший свою модель во время триумфальных туров по основным итальянским городам начиная с 1885 года). Это более

четко выраженные марионетки, полностью управляемые нитями, добавляющими изящества и легкости движениям. Идея представлений изменяется соответственно: вместо истории с захватывающей сценографией и действием узнаваемых масок, теперь в центре внимания — виртуозность кукловодов, манипулирующих своими иллюзорно живыми «созданиями». Марионетка становится миниатюрной аллюзией человека, а спектакль складывается преимущественно из разнообразных «номеров на аплодисменты».

Новый путь был проложен. Известные компании, такие как Энрико Саличи (1864–1943) и Джованни Санторо (1876–1949), обновляют свои представления, оставляя в стороне репертуар марионеток XIX века, состоявший из драм, комедий, фарсов и пантомим, чтобы специализироваться на ревью, составленных из музыкальных картин, интерлюдий, дуэтов, оперетт, цирковых и фольклорных номеров.

Эта эволюция кукольного представления, продиктованная, не будем забывать, новыми потребностями публики, получит дальнейшее развитие у Витторио Подреки (1883–1959). Он не кукольник, а литератор, журналист, адвокат, интеллектуал, основавший в 1911 году издание «*Primavera*»: инновационный журнал, задуманный для детей как средство обучения искусству и красоте. Театр деи Пикколи, созданный Подрекой в Риме в 1914 году, будет следовать тем же путем. Идея Подреки заключалась в том, чтобы привить к технической сноровке кукловодов инновации современного театра, то есть режиссерскую разработку материала и поиск стилистического образа. Она была рождена под влиянием гастролей русского балета Дягилева, уникальных опытов художественного театра, собственных размышлений о визуальной стороне репертуара. С одной стороны, цель была в создании визуально совершенной сценографии, с которой костюмы и марионетки могут гармонич-

но сочетаться, с другой — в музыкальной концепции очень широкого диапазона, использующей забытые интермеццо XVIII века, некоторые комические оперы XIX века, музыкальные темы оперетт, мюзикхоллов, вплоть до неожиданных современных композиций, джаза и народной музыки. Для Подреки марионетки — музыкальные создания, почти музыкальные инструменты, на которых играют кукловоды, дергая за струны, как на арфе.

«*Teatro dei Piccoli*» быстро достиг успеха, его постановки стали синонимом современности, цвета, синтеза и хорошего вкуса. Существует длинный список соавторов Подреки, начиная с великих семей кукловодов: Санторо, Горно дель Аква, Брага, Каньоли, Пикки, Монтичелли и др. Но прежде всего Театр деи Пикколи оказался привилегированным испытательным стендом для лучших иллюстраторов и сценографов эпохи, как и для многих композиторов, прежде всего Отторино Респиги²⁴.

Витторио Подрека может считаться одним из величайших реформаторов театра кукол XX века, учитывая, что он является единственным примером профессионального театрального искусства в Италии, способного объединить визуальное искусство, музыку и танец. «*Teatro dei Piccoli*» стал самой долгоживущей и самой известной итальянской театральной компанией XX века, которая за более чем пятьдесят лет своей деятельности показала более 35 000 представлений по всему миру, получив восторженное признание от Парижа до Лондона, от Голливуда до Буэнос-Айреса.

Другие идеи театра художника ожидают в тридцатые годы. В Турине в «*Circolo degli Artisti*» скульптор Феличе Тосалли²⁵ создает изысканные куклы-символы для постановок фьяб Гоцци, а в Милане в 1939 году братья Латис предпринимают инновационные театральные опыты с экспрессионистскими куклами. Среди разнообразных

постановок, которые появлялись в период около десяти лет, можно назвать «Кровавую свадьбу»²⁶ Гарсиа Лорки и «Антигону»²⁷ Жана Кокто.

Если Подрекка постепенно отказывается от идеи театра, адресованного исключительно детям, сохраняя при этом свойственные ему изобретательность и юмор, то другие компании будут все чаще работать для детей. Детская литература часто сравнивает марионеток с детьми, начиная с «Пиноккио» Карло Коллоди (чей успех будет заимствован многими театральными компаниями). За ним последовал целый ряд авторов — прежде всего Ямбо (Энрико Новалли), который, согласно модели Подрекки, создаст «Фанточи Лиричи из Ямбо» и 19 декабря 1919 года откроет «Театрино делла Фантазия» во Флоренции.

Выбор в качестве профессии развлечения для детей — это почти выбор зависимости от публики, при этом постепенно утрачиваются социокультурные цели театра кукол. Одной из основных причин этого может быть становление кинематографа, который в первую очередь вычитает марионеток, как это происходит с мелодрамами, сценами, жанрами и развлечениями. Дети быстро стали предметом его внимания, Уолт Дисней выпустил «Белоснежку» в 1937 году, в Италии фильм вышел осенью следующего года, и это произвело эффект небольшого землетрясения для театра кукол, который столкнулся с беспрецедентной конкуренцией.

Куклы становятся зрелищем, все больше и больше ориентированным на детей.

При фашизме в начале сороковых годов руководство Gioventù Italiana Littorio, GIL²⁸ инициирует программу, нацеленную на возрождение итальянского театра ку-

кол с обновленным репертуаром, адресованным именно детям. В соответствии с жестким противодействием фашистского режима всему, что касалось местной традиции, фольклора и диалектов, была цель создать альтернативу театру масок, слишком укорененному в региональной идентичности.

В послевоенный период марионетки и перчаточные куклы страдают от быстро развивающегося кризиса. Пример для всех: компания Lurì, в начале двадцатых годов имевшая право гордиться головокругительным количеством проданных билетов (около восьмидесяти тысяч в год), в 1940 году была вынуждена продать большую часть своих активов. Компаниям, которые придерживались своей многовековой традиции, даже с некоторыми изменениями, суждено было переживать упадок, все более глубокий.

В конце 50-х годов, после переоценки народной и крестьянской культуры, даже куклы, и прежде всего куклы, вновь привлекли всеобщее внимание. Новый интерес к ним, начавшийся с понимания ценности сохранения истории (фундаментальной в этом отношении является фигура этномузыколога Роберто Лейди²⁹), заложил основы для возрождения некоторых исторических компаний и развития современного кукольного театра.

Что касается традиционных семей, то компания «Carlo Colla и Figli», под руководством Эудженио Монти Коллы, нашла свой путь к совершенству в реконструкции великих постановок XIX века, связанных с танцами и мелодрамой. Они открыты для современности, но в то же время служат живым примером великой итальянской кукольной традиции.

Примечания

¹ Джованни Доменико Оттонелли (1581–1670) — богослов иезуитского ордена, автор трактата

«Della cristiana moderazione del teatro», изданного во Флоренции в 1652 г.

² Франческо Антонио Писточчи (1659–1726) — итальянский певец, композитор, либреттист. «Роковая

любовь» — драма для музыки в трех актах.

³ Филиппо Аччайоли (1637–1700) — итальянский композитор, либреттист, актер, поэт, конструктор театральных машин.

⁴ Марк Антонио Зиани (1653–1715) — итальянский композитор. «Умиротворенная Дамира» — музыкальная драма в трех актах.

⁵ Антонио дель Гаудио (1669–1682) — итальянский композитор. «Улисс в Феакии» — драма для музыки в трех актах.

⁶ Джакомо Мелани (1623–1676) — итальянский композитор и скрипач. «Ходунки» — музыкальная опера-бурлеск.

⁷ Пьер Якопо Мартелло (1665–1727) — итальянский поэт и драматург. «Чиханье Геракла» — либретто оперы в пяти актах.

⁸ Иоганн Адольф Хассе (1699–1783) — немецкий композитор, певец и музыкальный педагог. Андреа Адольфати (1721 или 1722–1760) — итальянский композитор.

⁹ «Эвримедон и Тимоклен, или Разочарованные конкуренты» — драма для музыки в трех актах.

¹⁰ «Иль Каджетто» — драма для музыки в трех актах.

¹¹ Фердинандо Бертони (1725–1813) — итальянский композитор, капельмейстер, органист.

¹² Анонимная сатирическая версия либретто оперы Пьетро Метастазियो в трех актах.

¹³ Джиминиано Джакомелли (1692–1740) — итальянский композитор. «Джангир» — драма для музыки в трех актах.

¹⁴ Ср. у Гольдони: «Граф Лантьери... был также очень мил со мной и, желая развлечь меня, велел обновить давно не бывший в употреблении театр марионеток, с большим подбором кукол и декораций. Я воспользовался этим и решил позабавить общество, поставив пьесу одного выдающегося писателя, написанную специально для деревянных актеров. Это было

Чиханье Геркулеса Пьера Якопо Мартелли из Болоньи.

<...> Мартелли оставил шесть томов драматических произведений всевозможных жанров, от самой высокой трагедии до фарса для марионеток, который он окрестил *bambocciata* (кукольная пьеса), и дал ему название *Чиханье Геркулеса*.

Фантазия автора переносит Геркулеса в страну пигмеев. Эти бедные малютки пугаются при виде движущейся горы с руками и ногами и прячутся в норы. Однажды, когда Геркулес расположился на свежем воздухе и мирно заснул, робкие туземцы выходят из своих убежищ, вооружаются терновником и тростниками, взлезают на чудовищного великана и покрывают его с головы до ног, подобно мухам, облепившим кусок гнилого мяса. Геркулес просыпается и чувствует какое-то шекотанье в носу; он чихает, его враги падают замертво, и пьеса окончена.

Эта драма содержит планомерное развитие действия, интригу, перипетию, катастрофу. Ее стиль хорош и вполне выдержан; мысли, чувства — все соразмерено с ростом персонажей; даже стихи здесь коротки, как и подобает пигмеям.

При постановке этой пьесы пришлось соорудить гигантскую марионетку для роли Геркулеса. Все было превосходно исполнено. Представление очень понравилось, и я готов побиться об заклад, что мне одному пришла в голову мысль исполнить кукольную пьесу синьора Мартелли («*Гольдони К. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра* // Соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 149–150).

¹⁵ Пьетро Оттобони (1667–1740) — кардинал, меценат.

¹⁶ Филиппо Юварра (1678–1736) — итальянский архитектор, театральный художник.

¹⁷ Сципионе Маффей (1675–1755) — итальянский историк,

драматург, археолог, дипломат. Его «Литературные наблюдения» («*Osservazioni letterarie*») в двух томах были изданы в Вероне в 1737–1738 гг.

¹⁸ Карло Франческо Поллароли (1653–1723) — итальянский композитор. «Константино Пьо» («*Costantino Pio*») — опера в трех актах.

¹⁹ Филиппо Амадеи (1690–1730) — итальянский композитор. «Юность Феодосия» («*Teodosio il giovane*») — опера в трех актах.

²⁰ Алессандро Скарлатти (1685–1757) — итальянский композитор, клавесинист. «Кир» — драма для музыки в трех актах.

²¹ Сальваторе Вигано (1769–1821) — итальянский балетный танцовщик, балетмейстер и композитор. «Творения Прометея» — героико-аллегорический балет в двух актах.

²² Эдмондо Марио Альберто Де Амичис (1846–1908) — итальянский писатель, журналист. Роман «Сердце» был издан в 1886 г. в Милане.

²³ Томас Ольден (1847–1931) — английский марионеточник, гастролер, также в России (1882–1883).

²⁴ Отторино Респи (1879–1936) — итальянский композитор.

²⁵ Феличе Тосалли (1883–1958) — итальянский скульптор, иллюстратор, художник.

²⁶ «Кровавая свадьба» (1932) — драма в трех действиях Федерико Гарсиа Лорки.

²⁷ «Антигона» (1922) — один из ранних драматургических опытов Кокто, адаптация трагедии Софокла в прозе. А. Онеггер написал к спектаклю музыку для гобоя и флейты, а в 1924 г. по либретто Кокто создал оперу «Антигона».

²⁸ Итальянская ликторская молодежь, молодежная фашистская организация, созданная в 1937 г.

²⁹ Роберто Лейди (1928–2003) — итальянский композитор, этномузыколог.

Л. Ф. Макарьев

Этюды о творчестве

*Подготовка текстов, публикация, предуведомление
и комментарии Ю. А. Васильева*

Предуведомление

В одной из тетрадей, включающей — как обычно для профессора Леонида Федоровича Макарьева (1892–1975) — дневниковые записи на самые разнообразные темы, появилось определение: «литературные этюды», означавшее некие наброски к какой-то очень важной на определенный момент для самого Макарьева теме. Импульсами к таким этюдам-наброскам служили разнообразные увлечения автора: или прочитанные книги, или процесс подготовки к встречам со студентами, или потрясения от увиденного живописного произведения, спектакля, воспринятой и увлекшей его чтецкой программы, музыкального произведения, а то и просто серьезного разговора на научную тему со специалистом в той или иной области фундаментальных наук.

Как порой произносил Макарьев: «Если доведется поговориться, то я скажу»¹, — то же самое можно отнести к его «этюдам»: «Если доведется расписаться, то я распишусь». И разгонялся — увлекался темой, терял ориентиры в пространстве и во времени и набрасывал свои предположения по теме, иной раз отступая от сквозной линии и к ней возвращаясь, иной раз плавно и незаметно перетекая в тему сродную, но другую. Последнее совсем не означало проигрыша темы, путаницы в понятиях или увлечения ради увлечения. Отнюдь нет. Скорее, какие-то трудные моменты театральной педагогики, какие-то аспекты педагогического процесса требовали нового ракурса рассмотрения, и Макарьев менял этот ракурс, высвечивая то одну сторону проблемы, то другую. Но

в любом случае он не отклонялся от искусства актера, от творческого подхода к вопросам методики, от тяготения к истине.

В данной публикации представлены восемь макарьевских «этюдов», созданных в разные годы. Некоторые из них так жанрово и определялись автором как «этюды», другие прямого жанрового определения не имеют, но по стилю своему явно соответствуют «этюдной» форме.

В конце каждого «этюда» дается отсылка к его местонахождению: это либо Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб; фонд Л. Ф. Макарьева — Р-185), либо Собрание публикатора. Все этюды, кроме первого, публикуются впервые.

12–X–57 г.

О ТВОРЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Педагогику в искусстве я понимаю как своеобразное «искусство свободной педагогики». Это есть педагогика творчества, то есть наука о воспитании и развитии творческих сил учащегося и наука о формировании его творческой личности и сценической индивидуальности.

«Естественный талант» (по выражению Белинского)², органическая его связь с общей культурой, свободно построенное мировоззрение и потребность *мечтать* могут быть только достаточными условиями для созревания мыслящего художника-артиста как деятельного гражданина.

Построить систему органического и целенаправленного развития указанных

условий — задача педагога. Созревание же артиста-мастера — дело самого художника.

Если одним из основных условий, обеспечивающих в дальнейшем созревание артистического дарования, является «естественный талант», то его надо уметь найти, узнать, увидеть. Где же искать? В природе. Это не так уж трудно. Тем более что она сама к тебе придет. Труднее другое — *увидеть*. Всмотрись в нее — в ее лицо. Есть ли у нее своя «душа на челе», свои руки, свои глаза? Еще труднее — *узнать* ее. Теперь прислушайся к ней — есть ли у нее своя песня, звучит ли она, есть ли у нее своя любовь и ненависть в голосе, как и в молчании, есть ли в ней та «душевная чистота», которую мы часто называем наивностью? Есть ли в этом куске природы «естественный талант» — бери его и помоги ему обрести свою Галатею. Все другие условия помогут тебе в твоём искусстве. Но бойся искусственности и постарайся превратить этот естественный талант в талант *искусный*, то есть *искушенный* в умении пользоваться своими собственными способностями. Вспомним В. Брюсова:

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.
Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживет в алмазе³.

Эти «тонкие властительные связи» надо уловить, и надо уметь их не разрушить, не повредить им.

Если другим условием, обеспечивающим дальнейшее развитие артистической одаренности, является органическая (духовная) связь ученика с общей культурой, то на раннем этапе эта органика не может иначе быть понята, как жажда знания.

Жажда знания — это потребность человеческой личности, которая в процессе развития человеческого опыта превращается в особую способность личности; ее мы называем пытливостью, любознательно-

стью, а у активных натур — трудолюбием или трудоспособностью. Уловить эту способность ученика, поймать ее индивидуально своеобразные проявления — важнейшая задача педагога. Жажда знания и доверие к учителю — решающие силы, которые в дружественном взаимодействии могут направить духовное развитие личности ученика на верный путь общего культурного и духовного развития и широкого охвата жизни, столь необходимого для всякого художника.

Только при таком сочетании многих условий, под руководством учителя, ученик может неизбежно и потому свободно прийти к открытию истинного мировоззрения и понять объективную связь явлений действительности. Вне этой связи мир, его история предстанут перед ним в рассыпанном составе многоцветных «детских кубиков», лишенных подлинного исторического смысла, а реальная действительность ускользнет от его взора. Между тем никто другой, как именно художник и артист, нуждается в каждый миг своего творческого подъема и вдохновения в целостном восприятии исторического процесса как непрерывного движения человечества к наиболее совершенным формам творчества. <...> Художник не может стоять вне общественного идеала своего народа. Борясь вместе с народом всеми своими творческими силами и всеми средствами своего искусства за осуществление этого идеала, художник-артист, прежде чем что-либо сделать, должен о чем-то *мечтать*, что-то сильно *любить*, что-то *ненавидеть*.

Мечта, порожденная любовью и ненавистью, одна из самых важных и самых нужных для художника *способностей*. Бессодержательной мечты быть не может. Способность к мечтанию есть не что иное, как *жажда к действию*. Потребность действовать еще не может быть названа мечтою, но жажда действовать всегда находит для себя и конкретное содержание *цели*

действия. Задача педагога состоит в том, чтобы направить эту жажду в ту сторону, где ученик может найти наиболее утоляющий эту жажду источник *вдохновения*. Мечта в своем конкретном содержании как бы «образуется» в процессе утоления жажды знания. Так формируется теснейшая связь мечты художника с идеалами современности. Мечта есть образная сила, с помощью которой художник отражает в индивидуальном творческом процессе те или иные стороны действительности, вдохновленный конкретно историческим содержанием целей и задач социального творчества.

Педагог должен знать, чему учить и что делать, для чего и как делать свое дело в условиях встречи с учеником. Еще он должен понимать, что «если хочешь чему-нибудь научить молодого человека, то его личность должна быть для тебя священной» (Б. Шоу)⁴. Личность созревает в формировании вопросов, интересов и целевых стремлений, индивидуальность вырабатывается в поведении и в характере. Личность формируется через индивидуальность, а индивидуальность организуется через личность. Их взаимосвязь органична и непреложна. Творческая сила человека заложена в нежнейшем духовном потенциале личности. В единстве личности и индивидуальности раскрывается общественная ценность артистического дарования. Личность ученика ускользает от воспитателя, если неосторожным испугом ей причиняется боль, страдание. Но она тянется к разумной силе учителя, если эта сила согревает ее верой. В то же время самым вредным качеством воли учителя является любовь и влюбленность в ученика. Надо подавить в себе элементы сентиментального прекраснотушения и самоуверенности, чтобы не впасть в соблазн бесшабашного оптимизма, подменного учительства, беспочвенной педагогической абстракции.

Любовь к живому началу в личности ученика не есть еще любовь к нему самому.

Потому что между учителем и *личностью* ученика стоит еще его *индивидуальная загадка*, которую необходимо (и возможно) разгадать педагогическими средствами. Личность же ученика всегда есть тайна, которую нужно не только открыть, но и построить. А это возможно только средствами сильного и вдохновенного коллектива, воспитание которого является первой и главнейшей задачей реалистической педагогики. Поэтому суровость требований учителя и свобода их исполнения учениками есть высший принцип педагогического гуманизма. Освободить искусство от тех, кто превыше всего ставит собственную, эгоистическую цель и мораль, есть столь же важный принцип педагогики. Искусство сценическое возникает в творчестве коллектива, оживает и создает эстетические ценности только в процессе коллективного восприятия.

Мы хотим воспитать актера, несущего зрителям все силы своей богато и высоко развитой личности.

Мы хотим воспитать для театра богатый творческой силой талантливый коллектив, а не приходящие в труппу одинокие таланты.

Мы понимаем задачу педагогов как задачу превращения каждой личностной силы в творческую личность, которая может быть рождена только сильным и вдохновенным коллективом.

Учить надо для будущего⁵, а не для сего дня. Педагогика должна быть перспективной, разумной, энергично-сдержанной. Она исчезает, как дым, от преждевременного хвастовства.

Только через десять лет по окончании школы я могу проверить, действительно ли этот молодой актер подлинно мой ученик.

Искусство педагогики требует от меня, педагога, мужества и терпения, расчета и вдохновения⁶.

11–VI–58 г.

ОБ ИСКУССТВЕ И МАСТЕРСТВЕ

Все думаю о том, *что* такое наше искусство. Оно издревле названо *драматическим*. Не могу отказаться от этого «термина», так как считаю его самым точным и глубоким. Не могу примириться с навязанным нам термином «актерское мастерство», так как считаю его совершенно абсурдным. Термин «мастерство» в применении к нашему искусству впервые появился, вероятно, задолго до Октября. После он был внедрен Мейерхольдом. Этот типичнейший из «сынов века» (А<льфред> де Мюссе!)⁷, талантливейший из «театральных эгоистов»... был, между прочим, способным актером и режиссером. При этом способность его как актера была подлинным даром природы и несомненна. Это качество его могло бы стать явлением в истории актерского мастерства... Но *он* перешагнул через него, ибо, как человек своеобразного морального склада, он не мог удовольствоваться ролью профессионального «раба» *успеха* и, чувствуя «конец» старого театра, в силу непомерного самолюбия и тщеславия, избрал путь успешного «вождя» в искусстве — «вождя», равновеликого эпохе... Как стихийный «идеалист» в практическом смысле — идеалист далекий от философии, он нес в себе, в своем мышлении, примитивные представления о «героях» и «толпе» и шел упрямо к тому самоутверждению, которое (раньше всего того, что впоследствии обнаружилось и стало причиной бедствия народного) явилось первым и самым ранним для нашей революции проявлением общественного гипноза <нрзб.> «культом личности».

Характерным для него моментом явилась премьера спектакля Вахтангова «Турандот». Этот блистательный спектакль, определивший на долгие годы эстетический «план» театральной молодежи первых лет нашей эпохи, стал подлинным открытием новых путей, несмотря на то,

что являлся прямым продолжением творческих исканий Станиславского. И что же?.. Когда потрясенная театральная Москва единодушно рукоплескала Вахтангову, когда больной Вахтангов был при смерти и не мог присутствовать на своей премьере, а Станиславский писал ему, больному, свое восторженное признание, — Мейерхольд, присутствовавший на премьере, не *мог* оставаться в театре после спектакля и ушел из театра, чтобы, как он сам писал в письме Вахтангову, «не сливаться с массой в хоре аплодисментов», чтобы не *быть* в ряду *всех* и не снизить своего величия слиянием с множеством. Это ли не высший эгоизм человека, пораженного «манией величия»? Вот подлинный запоздалый «герой», презирующий «толпу» и противопоставляющий народу (конкретному и живому) свое исключительное самомнение?.. Ему нужен был *свой* «лагерь» единомышленников, в сущности, почитателей. Ему нужен был «трон» величия и признания первенства и гениальности. Он хотел быть творцом «Театрального Октября» и искал собственной армии «сателлитов» и «последователей». И к нему, действительно, потянулись люди театра (по разным признакам), искавшие в *театре* исхода из встревоженных и нарушенных народной революцией интеллигентских «раздумий» о судьбах старой буржуазной культуры. Мейерхольд не *мог* понять, какую непривычную роль в искусстве он избрал, и шел прямо по пути абстрактного «новаторства».

Мейерхольду *нужно* было «выбросить» в общественную среду несколько новых идей, ему нужно было «поразить» театральные «мозги» рядом смелых приемов, ему нужно было «околдовать» массу открытием довольно старых понятий, оправдывающих *его* мнимые «новаторства». Так на театральных афишах появляются «термины» — «Мастер Мейерхольд» (вместо — «постановка Мейерхольда»), «Меттер ан сцен» (вместо — «режиссер»),

«Композиция спектакля» (вместо — «пьеса Гоголя») и т.д. Это организованное «штуркарство» во мнении театральной «бюгемы» и «обывательской» массы, падкой на любые сенсации, породило устойчивое представление о «новом искусстве» театра, которое якобы рождено «Октябрем»... Так родилась пресловутая левацкая «теория», утверждающая право «театрального октября» на слом и отрицание «старого театра» и его наиболее талантливого выражения — «системы Станиславского». Воюя и дискредитируя «Станиславского» как «направление», тот же Мейерхольд «лобызал» великого Старика и своего учителя и с успехом использовал *Его* «систему» и метод в своих спектаклях, как актер играющий каждую роль в показах на репетициях своих «сценических композиций». Это ли не «шулерство», достойное игрока не по страсти, а по заранее продуманному плану «своей театральной политики»?..

<...> Мейерхольд был типичным «собственником» и «узурпатором» на фронте искусства, и в то же время он был несомненным, даже, может быть, **первым** режиссером в собственном и наиболее точном смысле этого слова...

Станиславский, Вахтангов и Мейерхольд — это действительные вехи в истории сценического искусства. «Вехи», определяющие последовательное движение театра по путям его исторического развития. <...> В. Н. Соловьев⁸, образованный режиссер эпохи «ленинградского» начала века, дружески рассказывал мне, что впервые им (Соловьевым) открытые, неизвестные до того материалы об итальянской комедии масок были им сообщены Мейерхольду. Присутствовавший при этом разговоре К. Миклашевский⁹ (актер и театровед) воспыал страстью к сценариям комедиа-дель-арте и стал убеждать Мейерхольда создать «студию». Мейерхольд загорелся и открыл «Студию на Бородинской»¹⁰. Там именно и появился впервые термин «мастерство актера».

Позднее, после мейерхольдовского триумфа в Петрограде этот термин вошел в программу ряда театральных организаций Наркомпроса (Петроград)¹¹, а оттуда перекочевал и в школьно-театральную практику¹², хранящую этот термин до наших дней... Вот какова история этого «случайного» термина.

Но разберемся в этом вопросе по существу. Ведь *театр* Мейерхольда был до глубины рациональным. Его существо возшло на «дрожжах» интеллектуального искусства «соловьевского» идеализма¹³. Мир «чистых идей», противостоящих «живому ощущению» реальной действительности, стал основным фундаментом революционного процесса, а чисто чувственные (эмоциональные) переживания масс стали основным условием театрального творчества... Так думали *все* «интеллигенты», пришедшие в революцию по свойствам своих индивидуальных темпераментов. Примитивная психология «революционного подъема» бедна и ограничена. Она вполне довольствуется уровнем экстаза и новшества и так же быстро гаснет, как и возникает... В этом пожаре чувств и неопределенных настроений *люди* «театра» не могли... *понять* смысл происходящего. А те, которые поражены были ядом «индивидуализма», *должны* были (в силу психологической непосредственности!), как известные растения, «присосаться» невольно к процессу всеобщего расположения к «новому». Здесь-то и оказался Мейерхольд, не ушедший за границу...

Интеллектуальному и эмоциональному противостоит, как «регулятор», *духовное* начало в искусстве.

Мастерство, техника — это *форма*. Она не может идти дальше «схемы» и «категориального» исчисления *жизни*. Глубокое и полное содержание жизни открывается только в **духовном** развитии человечества. Вот почему жизнь человеческого духа и есть самое главное содержание в искус-

стве. Вот почему «искусство» больше и глубже «мастерства». <...>

Драматическое искусство требует *умения и техники*. <...>

Можно ли учить и учиться технике, не зная, для чего она необходима? Разве существует *техника* как таковая? Технику надо уметь изобретать для каждого нового содержания. Но для этого надо знать, что такое «техника» как *условие* художественного профессионального творчества. «Мастерство» есть только степень, уровень умения — но еще не искусство¹⁴.

7—VII—61 г.

О МУЗЫКАЛЬНОСТИ АКТЕРА¹⁵

Не о вокальных способностях и не о пластической выразительности. Словом — не об обычном понимании музыкальности. Речь пойдет об особом качестве актерского исполнительского искусства. Это качество проявляется в тоне, интонации, которая несет в себе своеобразную выразительность переживания. Речь идет о правдивости чувства, которое как бы оживляет слово и вместе с ним изливается в чистоте и определенности **тона**. Если понимать **тон** вообще, как точность звукового (голосового) выражения чувства, **интонацию** как точность и полноту душевных помыслов, то чувственное выражение мысли, ее эмоциональная насыщенность, тональная выразительность и мелодическое богатство зависят в первую очередь от личностного содержания самой индивидуальности артиста и, в конце концов, от гибкости и совершенства «физиологического» дыхания, без которого эмоциональная полнота интонации неосуществима, несовершенна, лишена точности. Однако дело не только в физиологии.

Мне вспоминается встреча М. А. Чехова с С. Моисси¹⁶. Это было в Москве в год последних гастролей замечательного артиста. Чехов играл Гамлета¹⁷. После сцены «Мышеловка» — С. Моисси пришел к нему в уборную. Наш Гамлет сидел за

своим столиком и едва дышал. С. Моисси посмотрел на него и долго молчал, словно давая время Чехову отдышаться. Потом, покачив головой, сказал: «Разве так можно?» — Нежно обняв Чехова, он слегка своей рукой пощупал его диафрагму. — «Так нельзя!.. — Он взял руку Чехова и энергично стал тыкать ею в свою диафрагму. — «Вот где глубокие чувства и страсти», — сказал он, улынувшись.

Я не был при этой встрече. Мне об этом рассказал Е. Г. Гаккель¹⁸. Этому можно поверить.

Но «диафрагма» — диафрагмой, а дело совсем не так просто. Ведь однажды, после спектакля «Гамлет», в котором Моисси играл датского принца, мы с Е. Г. Гаккелем, взволнованные и потрясенные, ворвавшись к нему в уборную, застали его сидящим перед гримировальным столиком. Его окружали люди. Он, улыбаясь, тербил промокнувшую от пота рубашку и похлопывал рукой по груди... Он был усталый и тоже тяжело дышал...

<...> Наше появление было неожиданно и по молодости нашей, откровенно говоря, нахально. Увидев нас, артист приветливо улыбнулся. Мы сказали ему, кто мы такие. Он пожал нам руки. Мы выразили свой восторг. Гаккель свободно говорил по-немецки. Это, видимо, удивило артиста. Он внимательно слушал... Когда Гаккель сказал ему, что он режиссер, а я актер детского театра... Моисси сделал большие глаза и произнес многозначительно:

— О-о!.. — и засмеялся. Мы пригласили его к нам в театр.

— Спасибо... Друзья мои!.. Едва ли. После своего спектакля я... мокрый, «как курица» (сказал он по-русски), а раньше, до спектакля я должен *собраться с мыслями*... Впрочем, на следующей неделе, может быть, буду иметь возможность отдохнуть у вас... <...> Так Моисси и не посетил нас...

Вспомнил я этот эпизод только потому, что в памяти встал образ замечательного актера, который так посмеялся над

Чеховым, гордился своей крепкой «диафрагмой», а сам в той же роли едва переводил дух у себя в уборной, обессиленный *душевными* потрясениями, только что пережитыми на сцене. Нет, нельзя было поверить, чтобы он, владея «диафрагмой», не управлял ею всем «аппаратом» мысли и чувств, испепелявших сердце, и волю, и сознание человека, родившегося «датским принцем»...

Но его физическая усталость была лишена той душевной «выпотрошенности», которая была им замечена у Чехова. Его физическая усталость преодолевалась душевным здоровьем и артистической радостью успешно заверченного труда. В этом признак *умелости* и сознания творческой силы. Вот о чем говорил его намек на «диафрагму» в беседе с нашим Гамлетом...

«Усталость» художника — естественная спутница трудового подъема сил; она не имеет ничего общего с *душевным изнеможением*, когда человек выбирает последние пузырьки из легких и «не может» смеяться.

Вспоминается и другой случай с тем же С. Моисси, рассказанный Л. С. Вивьеном¹⁹. Во время тех же гастролей С. Моисси играл Эдипа²⁰. Перед знаменитым выходом с окровавленными глазами С. Моисси, стоя за кулисами, шутил и говорил о чем-то «постороннем»... И вдруг — нечеловеческий крик исторгся из его уст, а затем, выйдя на сцену, Моисси «спел» во всем блеске мелодического богатства и своеобразной интонационной палитры свой последующий монолог... Он звучал как «песня» мольбы и раскаяния. В нем не было никакой музыкальной вычурности. Это был живой, натуральный человеческий *голос*, звучавший как потрясающий *стон*, напоминавший естественный разлив душевной катастрофы, бедствия в стройных и выразительных законченных интервалах сейчас, вот здесь же рожденной мелодической интонации²¹. Для этого,

очевидно, Моисси необходимо было до спектакля «собраться с мыслями», подготовить себя душевно и физически.

Это лишь пример. В нем заставляет задуматься не то, что С. Моисси был актером чистого «технизма», который, мне кажется, совсем не характерен для него. Мне хочется лишь этим примером подчеркнуть техническое значение физиологической основы «сценического чувства», не подвергая сомнению важности, как первоосновы, душевного богатства самого Моисси как артиста. Только при наличии душевного богатства «техника» помогает выразить всю глубину человеческих чувств в роли. Ах, было бы *что* выражать. Однако нас интересует очень важная сторона вопроса. Дыхание... Это могучий ключ выразительности и не только как физиологический фактор, но и в более значительном масштабе. Часто «физиологическое» само тянется к «духовному».

Мы говорим о *дыхании* русской песни как о полноте и глубине ее жизненности и поэтического содержания. О русской песне в ее единстве слова и мотива мыслил и Гоголь, как об источнике познания *духа* народного творчества, когда писал, что если историк «захочет узнать верный быт, стихи характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет попытать *дух* (подчеркнуто мной. — Л. М.) минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне; история народа разоблачится перед ним в ясном величии»²².

Дыхание артиста!.. Это не только физиологический *механизм*, но и *воображение* художника, которое как бы требует себе физического простора и ищет опоры или ждет ее чувственно-материальной поддержки для полноты своего действенного выражения в звуках человеческого голоса и речи.

В отличие от песни, в которой, по выражению Б. В. Асафьева²³, каждый отдельный песенно-протяжный *звук* «облюбовывается, осязается»²⁴, в сценической интонации актера столь же важной эмоциональной основой является *речевой тон*, обретающий естественную правдивость чувства от силы и глубины конкретного переживания, изустно выражаемого в едином акте дыхания целостной мыслью. Ведь сценическое чувство продукт эффективной памяти. Его нужно оживить. Оно всегда воспроизводится силою воображения. Сила воображения захватывает и сферу *чувства*. Тогда рождается *ритм* и меняется обычное биение сердца... Словом — от глубины *чувства* рождается напряженность *нерва*, энергия *мысли*, тональная *динамика слова* и *упругость речевой интонации*. Всем этим надо владеть, как «тайной» или «секретом» умения. А уметь — это знать.

В особой культуре дыхания проявляется интеллект актера. Ею определяется интонационная перспектива мысли и словесного действия.

Как можно сыграть сцену в подвале («Скупой рыцарь» А. Пушкина), если актер-«барон» не охватил разом всей перспективы своей страсти, не углубился в ее природу умом своим и не построил в воображении своем всего чувственного хода словесного монолога, не мобилизовав для этого своего физического аппарата?

Интереснейший прием в работе над ролью можно просмотреть в рассуждении К. С. Станиславского по поводу монолога скупого («Скупой рыцарь»), как то было записано Н. М. Горчаковым²⁵ (см. ж. «Театр»?)²⁶.

Посвященное, по существу, анализу внутреннего содержания текста роли путем оживления его воображением, это рассуждение содержит в себе весьма плодотворный «эксперимент» великого актера-мыслителя, который в конце концов должен привести исполнителя роли

к нахождению наиболее точного и выразительного интонационного рисунка. Когда начинаешь проверять эффективность предлагаемого Станиславским приема, невольно ощущаешь, как *воображение* прямо стучится в сферу *дыхания*. Тогда «слово» вдруг начинает «звучать» по-особенному наполненно и своеобразно, когда начинаешь невольно для себя стараться *управлять* дыханием (диафрагмой и межреберными мышцами), чтобы не выдохнуться и не порвать нити целого жизненного события.

Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь распутницей лукавой
Иль дурой, им обманутой, так я
Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал мой тайный, к верным сундукам...
и т.д.

И новый «этап», и новая перспектива —

Счастливым день... Могу сегодня я
В шестой сундук, в сундук еще не полный,
Горсть золота накопленного всыпать...
и т.д.

И, уже сыграв не раз эту роль²⁷, я чувствовал, как по-новому и неожиданно содержательно где-то в глубине моего творческого аппарата начинают «звучать» давно и хорошо знакомые *слова*...

Они обретают душевную полноту (сдержанность постоянно раскрываемой энергии), душевную выразительную направленность, как мяч, бросаемый в цель.

Слушая «Элегию» Ж. Массне²⁸ в исполнении Ф. И. Шаляпина²⁹, именно — в его исполнении, проникаешь в такие недра человеческой души, улавливаешь, как чудесные откровения, глубокие оттенки чувства в безмолвном почти и длительном финальном «Ах!..», «Ох!..»

Здесь чувствуется огромная и неповторимая мощь правды жизненной

и подлинно народной, вложенной гениальным русским певцом. Чего больше в этом финальном «ах!..» — *дыхания* физического или артистического *воображения*? Здесь сливаются *голос* и *чувство*, *звук* и *мысль*... Словно вся жизнь народа, его любовь и страдания заключены в этом «ах!..». В этом длительном и певучем артистическом вздохе — целый *монолог*, который дороже, богаче и содержательней всей «Элегии» Массне.

Душевный мир русской песенности — это гигантская многочастная симфония, состоящая из ряда основных темповых стадий — отражений или «зерцал» жизни.

Вот эти основные стадии — темповые и ритмические характеры: светло, просто-душно, задумчиво, иронично, весело, задорно.

Читая талантливую статью Б. В. Асафьева (см.: «Советская музыка», 1948 № 3 и в сб. «Избранные статьи» Вып. II, Музгиз, 1952 г.)³⁰, не будучи специалистом в области музыки, я думал о том, как мало мы изучаем свою актерскую природу.

Следя за великолепным образным развитием мысли автора, проникаешь в природу музыкальности, в ее сложное единство *звука*, *чувства* и *мысли*. Убеждает глубокая искренность автора и его вера в открытую им *истину* музыкальности. Что, собственно, может сблизить с ним нас, представителей сценического (драматического) искусства, так же ищущих каких-то по-своему существующих и в нашем творчестве основ *музыкальности*.

А ведь драматическое искусство по природе своей музыкально. Недаром древние греки относили драму, театр к ряду «*мусических*» искусств, и, кстати вспомним, пифагорейцы многое открыли в природе *музыки* через *математику*. Они стремились в познании мира определить его безмерность точными выражениями целого и части, метра и числа. Недаром Стендаль сказал: «Больше всего я люблю

математику — в ней нельзя лицемерить»³¹. Нельзя лицемерить и в искусстве.

Не будем же и мы лицемерить, играя в «науку» там, где мы бессильны. Не будем с помощью образно-поэтических фантазий создавать видимость «истин» там, где, м.б., наука и не нужна и достаточно только гения или таланта...

Но нет. Нам нужна <данная> истина. Не может ее не быть там, где мы имеем дело с самой *природой*, а не с фикцией образно-поэтических фантазий.

Здесь функция поэта, художника должна уступить свое место *натуралисту*. И, если я — артист, непосредственно заинтересованный в судьбе своего личного искусства, я должен *всегда* быть в то же время и испытателем своей артистической природы.

Именно таким артистом-естествоиспытателем был К. С. Станиславский, когда изучал процесс творческого переживания и процесс творческого воплощения как органически сливающиеся стороны единого процесса сценического перевоплощения. И именно потому, что этот сценический процесс грубо-зримой и звучной своей материальностью проникает в самые глубокие и возвышенные помыслы всякого жаждущего эстетического слияния с истиной, мы хотим понять осязаемые, естественноисторические корни той выразительной техники, овладевая которой актер и выступает на сцене как создатель эстетически волнующего художественного образа, основная ценность которого не в «гриме» и не в «декламации», а в естественности художественного правдоподобия. Одним из свойств этой естественности в искусстве является наряду с другими свойствами и специфическая для драматического искусства — *музыкальность*. Мы говорим о музыкальности как особенной стороне актерской культуры, имея в виду весь объем проблем, в ряду которых решающую роль должны играть мысль, слово и речь (внутренняя и устная),

внутренний монолог совершенно складный, приобретающие высокоразвитые свойства в умелом пользовании тоном, интонацией, темпом, ритмом и всем доступным человеческому голосу богатством, неуловимой нотными знаками речевой мелодии, что составляет специфически своеобразную сторону сценического *симфонизма*, уже заложенного автором в самой поэтической природе подлинно художественного драматического произведения или создаваемого самим актером-художником даже и в не столь совершенной пьесе.

Эта коренная сила русского слова, родственная силе старинной русской песни, как говорит Б. В. Асафьев, «передала свои лучшие интонационные качества и свой напевный склад русской художественной лирике, и музыкальной, и словесной, поэтической»³².

Вспомним пушкинского «Бориса Годунова», его маленькие трагедии, лермонтовский «Маскарад» и грибоедовское «Горе от ума»... А Островский, а Гоголь!.. Это ли не национальная, специфически русская стихия музыкальности речи-мысли как душевного исхода внутренней *энергии-действия*?

Вспомним щепкинское «сердцем спелое слово», которое он противопоставил когда-то искусственной «мелодии» голоса, столь типичной для западного театра и звучавшей холодным «технизмом» в исполнительской манере Рашель³³. В знаменитой щепкинской фразе, брошенной в момент прощания с знаменитой французской актрисой, что-де «мы попели, попели да и бросили»³⁴, прозвучал не вообще отказ от тонального и песенного родства с мелосом народного русского говора, но утверждение уникальной самобытности русского драматического искусства в обращении со своим поэтически богатым и своеобразным душевным строем русской народной речи, находящим столь богатое разнообразие и эмоциональ-

ность выразительности в русской речевой интонации.

Говоря о национальной интонационной специфике русской речи, роднящей ее со старинной русской песней, нельзя не вспомнить и тургеневского *Якова-Турка* («Певцы») победившего в состязании отменную виртуозность *рядчика*³⁵.

16–ХІ–63 г.

Москва

ЧТО ТАКОЕ «ЕСТЕСТВЕННОСТЬ» В УСЛОВИЯХ СЦЕНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА?

(кстати — также и о «простоте»!)

Это качество поведения (существования) органического, а не внешнеизобразительного.

Есть естественность в роли (моя естественность) и есть образная естественность, то есть — создаваемая мною, достижимая мною в процессе сложного творческого преобразования в соответствии с характером того типического образа, который мною должен быть в результате создан. Это — *естественность образа*.

Она возникает путем приспособления моих личных (актерских) естественных свойств и данных к специфическим задачам разработки характера, играемого мною *«действующего лица»* — персонажа, некой новой для меня личностной **сущности** — художественно-образной естественности.

Существует в актерском опыте известная сценическая *простота*. Это не что иное, как *уход от художественной естественности*, то есть от *искусства правды* и подмена ее правдой житейской.

В результате — серость, бледность, антихудожественная пустота, лишенная *образного* содержания и художественно-познавательной ценности.

Примитивное, неглубокое понимание «системы» Ст<анислав>ского искажает ее подлинно творческую направленность и «выхолащивает» ее духовное богатство. Причина — неверное понимание выражения

Пушкина о «правдоподобии чувствований» и полное игнорирование более важной его классической формулы об «истине страстей». «Истина страстей» не в натуральном их «изображении», но в корневом (внутреннем) содержании «жизни человеческого духа», в очищенном от мелочей большом и главном влечении к цели, осмысливающей все существование человека (либо к «предмету любви», либо к *истине*, либо к людям вообще, либо к богатству, либо к славе и т.о.м. под^{обное}). *Истина страсти* в «подводном течении» жизни. Ее осмыслить — значит, владеть ею в себе, но не показывать, а таить, нести в каждом своем поступке и движении чувств. Отсюда — «правдоподобие чувствований». Это не копирование и внешнее их изображение, но подобное им, соответствующее им поведение, а не показ «копии». Чувствование это не *статика* страсти, но ее движение в поступках. И если «правдоподобие чувствований» идет от истины страсти, то оно не может в «образе» художественном быть **только** моим (личным, актерским), привычным для меня самого. Оно должно идти и рождаться от *истины страсти* моего героя. И только энергии такого подлинного накала достаточно для художественной естественности творимого мною образа. Эта **энергия — динамика** жизни образа, а не мелкая подвижность житейских «маленьких правд», которые должны экономно и строго срастаться (путем **утраты** «мелочей» и «суетни») в большую художественную правду *истины правдоподобия сценического образа*.

«Естественность» и «простота» — разные понятия. Есть в русском языке у слова «простота» кроме обычного его значения, наиболее употребительного и популярного, — еще одно, менее распространенное, но более «народное». Вот оно: в некоторых случаях народ говорит «опростать», это значит «освободить» — например, «опростать ведро» или «опростать мешок». Про

беременных женщин говорят нередко в народе: «носила, носила, да и опросталась» — значит «родила»... В некоторых случаях русский солдат любил сказануть и так, выходя из казармы во двор: «потить опростаться, что ли»... и т.д. Значит, слово «простой» совсем не однозначно с «естественностью». Говорят часто про человека: «Он такой простой человек — с ним легко можно договориться». Это означает, что такой простой человек свободен от каких-либо качеств, затрудняющих общение с ним. Но уже достаточно... Ясно, что в данном случае мне наиболее нужно первое народное значение — «опростать» — «освободить», «опустошить», изъять некое содержимое. С оттенком некоторого юмора можно было бы сказать, что и «опростать» ведро мы не можем, опустошить его с точки зрения физической — в нем остается «воздух»... Но это единственное содержание, роднящее слово «простота» со словом «естественность».

В искусстве нашем слово «простота» не равнозначно со словом «естественность», как «пустота» не совместима с понятием «содержательность». Бессмысленно говорить о простоте в художественном плане — это так же нелепо, как говорить о «художественной пустоте», которой прямо противоположна «художественная естественность» образа. <...>

Но что же такое «художественная естественность»? Это такая естественность, которую нужно уметь сотворить. Это должен уметь «сделать» художник, и только *художник*. Прежде всего, эту естественность нужно уметь открыть в явлении, в предмете, которые художник хочет изобразить (воспроизвести) средствами своего искусства. В театральном искусстве, если говорить об искусстве актера, речь идет о воспроизведении на сцене «живого человека». Значит — о создании *образа человека* средствами актерского искусства. Этот образ должен производить на зрителя впечатление «естественного» человека. Но

как этого достигнуть? <...> Вот как об этом говорил Л. Толстой в беседе с одним французским журналистом, которую записал известный в 90-е годы прошлого века историк литературы и критик Ф. Батюшков³⁶. Толстой так говорил: «Что я называю настоящим искусством? — А вот что: я все вижу в первый раз; у вас голова, руки, ноги, как у всех людей, черты лица такие или иные. Это я и вижу, и все видят. Но вот, если я сумею войти внутрь вас, забраться сюда (он положил мне одну руку на плечо, другую прижал к груди), если вызову наружу то, что там заключается, если я умею заставить вас волноваться, вызову слезы на глазах, расшевелить все чувства, *покорить невидимого человека в этой видимой оболочке*, — тогда я настоящий художник»³⁷.

Извлечь из видимой оболочки «невидимого человека» путем «вхождения внутрь» — это и есть умение «сделать живого человека» на сцене, то есть сделать так, чтобы такой человек вышел «наружу» сам собой. Для этого нужно знать те пути, по которым этот живой *невидимый* человек сам явится перед зрителем в *видимом* обличье. И именно эти пути и средства обнаружения «невидимого человека» и превращения его в «видимого» в сценическом чувственном его воплощении и составляют главный секрет той театральности, которая выдвигается учением К. С. Станиславского как эстетический принцип художественной (поэтической) правды сценического образа.

Значительность этого эстетического принципа и в том, что правда сценического образа не является, как нечто зафиксированное и раз навсегда *сделанное*, подобно «скульптуре» или «портрету». Эта *правда образа*, как и самый сценический образ, раскрывается в его *движении*, в развитии, в процессе действия и сценических событий. Правда образа в том, что обнаружение «невидимого» в чувственном воплощении возможно только средствами воспроизведения естественного поведения

человека, действующего в условиях сценического вымысла и заражающего зрителя «истиной страстей» и «правдоподобием чувствований». Заражающая сила естественности и оказывается основным свойством художественной образности³⁸.

25–V–65 г.

ОПЯТЬ О ТЕОРИИ

Почему артисты и режиссеры не любят «теории»? По невежеству и по умственной лени. По любви к «славе» и к «успеху». По равнодушию к судьбам своего искусства и к его значимости в жизни общества. По болезненному самолюбию и по неустроенности своей личной жизни, «колеблющейся» всегда между достатком и бедностью, заставляющих актера трудиться в «поте лица», дабы жить на уровне материального благополучия, столь необходимого для поддержания общественной популярности... Вот как сложен и труден житейский «путь» человека в искусстве, если он, будучи «свободным художником», превращается в «товарную ценность», не успев (по тем или иным причинам) превратиться и *стать ценностью* общепризнанного значения!

Это относится ко всем артистам, живущим своим профессиональным трудом и не имеющим иной возможности *жить* из-за недостатка знаний или иных трудовых склонностей. Так рождаются «аркашки» и «несчастливцевы» — их немало и в наше время. Они «кажутся» самим себе — законными наследниками «ремесленных традиций» (уметь играть!) и ненавидят «образованных». Отсюда — их... страстная приверженность к «переимчивости».

Это относится и к другому «полюсу» актерства — более благополучно сложившейся личной творческой судьбе. Это — наиболее даровитые и действительно выдающиеся артисты.

Их «признанные» успехи и бегущая за ними «слава» вполне их удовлетворяет,

обеспечивая их житейский быт и духовные запросы, пассивно растущие (без особенного беспокойства!) в... самомнение. Им помогает среда зрительского признания и критического «славословия». Действительно, их *есть* за что хвалить! Они просто *могут* «играть» без всякой «науки». Они — порождение своей счастливой природы, они сами не что иное, как голая природа — слепая и естественная. Она всегда чудодейственна и органична. Она сама не знает, *как* творит... но творит! В большинстве случаев творит не так, чтобы быть достойной похвалы. Но гипноз успеха в «двух-трех» ролях достаточен для толпы и даже для... критики, которая и сама подчас невежественная по части знания и понимания... подлинного искусства. А иногда охотно «служащая» и мнению масс, и своему собственному временному «успеху». <...> Так «искусство успеха» порождает свободное «умствование», лишенное истины и кажущееся достойным ее. А успешная актерская «судьба» всегда нуждается в любом одобрении извне, иначе *она* погибнет. Тогда ничего не останется иного, как приспособиться «умственно» к критическому «умствованию» и порождать «свое умствование» для завоевания себе места и на фронте, чуждом искусству, но как бы принадлежащем ему, — на фронте своего собственного мнения об искусстве, а в сущности, *о себе*.

Ведь ни для кого не секрет, что «критик» нередко ставит себя *выше* искусства. Он — главноверх художественной культуры своего времени, не умеющий **ничего** иного, как «говорить», «признавать», «руководить», «учить», «разъяснять» или «заведовать общественным мнением»!

Для такого «критика» его деятельность и есть собственно «искусство искусствования»!.. Но такое *искусство* само порождает свою лженауку об искусстве, ибо субъективное мнение возводится в ранг объективной истины, не имея на то никакого права, кроме самоуправства, ча-

сто превращающегося в «аракчеевский режим» или в «установку» для общественного суждения о том или ином явлении и событии в мире искусства.

Такая «критика» исходит не из природы искусства, но из «абсолютного духа», выступающего в крикливом одеянии «умственного самовыражения», лишенного естественных связей с общественно-историческим процессом развития самого искусства как одной из форм общественного сознания.

Например, искусство, как развлечение, как отвлечение, как вовлечение, становится чем-то иным. Вроде творчества самобытных «форм» и только. В них «критики» видят и смысл искусства и своей деятельности.

А ведь это же чепуха и обман зрителя и самого искусства! Критика должна быть научной, а не произвольной деятельностью разгулявшейся фантазии и литературного пустословия.

Что же такое теория?

Если всякая «критика» есть частное мнение либо — умное, либо — глупое, то пусть она и существует как мнение, принадлежащее лично тому или иному пишущему.

Если же искусство нуждается в чем-то объективном и важном, как *теория*, то вопрос должен решаться совсем по-иному.

Теория есть всегда нечто очень **практически** важное, независимо от того, популярно или непопулярно она изложена. Теория есть учение о законах объективных и всеобщих значимых. Искусство должно иметь свою естественную науку о природе творческого процесса. А такая *наука* есть, ибо *есть* такая особенная *природа*. Об этом-то не часто думает наша «художественная критика».

Теория, разумеется, отличается от практики, так как она есть в каждый момент предельная обобщенность конкретного опытного знания. И вместе с тем теория есть нечто вечно движущееся, как

знание предчувствуемое и гипотетически подвижное. Отличаясь от практики, теория не мыслима без практического опыта. И в то же время теория всегда полна предвидимых, хотя еще и не решенных задач, требующих практической проверки и логических доказательств. В этом смысле всякая *теория* есть идеальное отражение и воспроизведение реальной действительности во всей ее возможной полноте и предполагаемой истинности. Но критерием истинности даже предполагаемой всегда является *уже* открытая истина, практически данная в опыте³⁹.

V–VI–65 г.

О ПИКАССО

(Тайна гениальности нашей эпохи)⁴⁰

Почему — Пикассо?

Этот вопрос я задаю самому себе. Отвечаю:

а) потому что я убежден, что это самый гениальный художник-артист нашего времени; я в этом убедился, когда сравнивал его рисунки и рисунки Леонардо да Винчи... Они похожи по четкости, понятности, точному соответствию с предметом и удивительной легкости;

б) я убедился в этом и тогда, когда в Пражской Национальной галерее дважды в жизни стремился к его портрету, сделанному на сером холсте из «черных треугольников»⁴¹, около которых проводил время часами и не мог «понять» — что на портрете нарисовано. И, наконец, понял, увидев в этом наборе геометрических форм «глаз самого автора», как бы выглядывающий из-за «треугольников» и подсмеивающийся над дураками, хотящими увидеть на холсте нечто подобное «портретам» обычных художников старого времени до наших сегодняшних «реалистов» включительно. Пикассо пишет в одиночестве и только *идеи* выносит на люди, но не себя самого и никого из своих «знакомых». Он как бы выглядывает из-за решетки тюрьмы, куда он посадил самого себя из сочувствия

к своим современникам, гибнущим во мраке «слабости духа» и своего собственного «своевольного пленения» в мире насилия и лжи; обладая в то же время единственной творческой силой;

в) я убедился в его гениальности, когда увидел настенное панно на стене Штабквартиры ЮНЕСКО в Париже⁴². Эти миллионами оплаченные «работы» артиста вдруг стали для меня его мужественным выражением любви к человеку, испорченному цивилизацией и искалеченному гнусной моралью нашего века, лишив его свободного совершенствования в красоте и в духовном изяществе! И вот они — эти «рабы доллара» украшают стены здания, построенные «хозяевами долларов», ничего не понимающими в свободном искусстве артиста, издевающегося над *их* невежеством и клеймящего *их* преступления перед человечеством в веках грядущих, как Данте и Гете заклеили свои эпохи и оставили нам в наследство свои затаенные мысли о свободе человеческого духа и мощи человеческого *ума*!

г) я убедился в этом и тогда, когда артист, отказавшись от своих прекрасных «образов эпохи голубого и розового», опустился «на колени» перед человечеством наших дней и стал совершать свои ночные творческие бдения в часовне Валлорис⁴³, где он проводит часы откровения правды о **войне** и **мире** наших дней;

д) наконец, я убедился в этом и тогда, когда понял, что Пикассо — это подлинный радатель в искусстве нашего времени за искусство грядущего времени, когда человек будет свободен от всякой духовной мерзости и будет одержим страстью творчества и силою мысли, побеждающей всяческое безумие!

е) этого мне показалось достаточно, чтобы увлекаться не статической «похожестью» на жизнь (якобы ценной), но динамической проникновенностью в жизнь, которую необходимо уничтожить, запретить ее преступную поступь в полях,

усеянных костями погубленных веками поколений.

— — — — —

Какое отношение все это имеет к драматическому искусству? — Прямое! Если оно — действительное искусство, а не пустое и дохлое времяпрепровождение.

Художник-артист — это не только «производитель», но и *эталон* Человека. Пусть некоторые думают, что артист есть «самое непоэтическое существо» (кто-то из английских писателей выразился именно *так!*). Это неверно потому, что народ-зритель хочет иного и очевидно переживает разочарование в самом искусстве, когда *сцена* является ареной мелкого тщеславия и маневром борьбы честолюбий! Подлинный художник творит для людей в одиночестве и несет в себе заряд всеобъемлющего *знания* жизни. Таков и Пикассо.

<...>

Само его творчество в самом себе и в том, как оно происходит, уже замечательный процесс *действительного* труда художника «наедине с собой», каким его труд и должен быть всегда, если он гениален и достоин своего *времени и пространства*.

Вот маленькая справка бытовая из одного английского журнала:

«Он редко терпит во время творчества присутствие кого-либо, кроме своей жены Жакелины, и часто рисует по ночам. Завершив предварительные рисунки, он замыкается на два месяца в своей студии (часовне средневековой давности), чтобы задуманные им „панно“ на тему „Война и Мир“ были закончены. Труд выполнения „панно“ в средневековой часовне Валлорис требует исключительного физического напряжения. Пикассо уже 70 лет. Но он говорит: „Я еще в силах сделать то, что я хочу, так как я должен завершить работу и так я еще в силе это сделать“... И дальше заявляет: „Желать сделать и не быть в силах — ужасно!“»⁴⁴.

Пикассо стал предметом всеобщего интереса многочисленных фотографов,

как античный памятник подобно Акрополю. Фотографы устремляются к нему, чтобы хоть однажды увидеть его, его позы, его образ жизни...⁴⁵

2—II—67 г.

РАДИ ЧЕГО НУЖНА «ВНУТРЕННЯЯ ТЕХНИКА»?

Может быть, в ответе на этот вопрос мы сможем найти наиболее достоверные признаки этой самой «техники».

В самом деле. Когда мы читаем в отзывах очевидцев-зрителей, что, например, О. О. Садовская⁴⁶ вызывала восторженное недоумение от того, «как она говорила, какой необъятный мир человека она раскрывала за словами роли, каким миром чувств она владела — это не передать, не рассказать, не воспроизвести»⁴⁷ (Н. И. Комаровская⁴⁸).

Все эти подчеркнутые мною «глаголы действия» и являются теми элементами «внутренней техники», которую мы ищем и «грамматику» которой пытаемся построить, как «руководство к действию» для молодого актера.

А вот роль Феди Протасова в исполнении двух актеров: Р. Б. Аполлонского⁴⁹ и Н. Н. Ходотова⁵⁰. К чему стремился каждый из них? Здесь уже можно «подсмотреть» и «технику»... А вот попробуем пойти от тех задач, которые ставили перед собой эти замечательные актеры — «властители душ» молодежи в известной мере.

Ф. Протасов — Р. Б. Аполлонского (мой учитель — в течение года я занимался в его студии и даже играл с ним и с «александринцами» на сцене⁵¹. Например, Карандышева, писателя Мамыкина в «Профессоре Сторицине»).

Он играл «беспокойство». Н. И. Комаровская в своих воспоминаниях говорит так (и это совпадает с моими воспоминаниями): «Душа Протасова словно вибрировала, подобно туго натянутой струне. Казалось, вот-вот он сорвется и произойдет что-то страшное, неизбежное. По

внешности Аполлонский — Протасов был безупречен. В манерах, в обращении с людьми он до конца оставался воспитанным, деликатным и сдержанным. Даже в последнем акте, внешне неряшливый, оборванный, он все же сохранял привитые ему с детства манеры, свойственные людям его круга»⁵².

Что можем мы извлечь из этого воспоминания? Не верить мы не можем. Очевидно, это так именно и было. Мои зрительские воспоминания эпохи 1911 года, когда я был студентом Политехнического института и впервые сидел в «райке» Александринского театра, вполне совпадают. Да и в более позднее время, когда я в 1914–16 гг. бывал в том же театре и смотрел трех Протасовых: П. В. Самойлова⁵³, Н. Н. Ходотова, Р. Б. Аполлонского, и еще позже — в 1940-е годы видел М. Ф. Романова⁵⁴ в той же роли... Все совпадает в рассказе об Аполлонском — значит, на основании «зрительских воспоминаний» (к тому же воспоминаний зрительницы-актрисы, то есть человека профессионального и грамотного в области анализа творимых образов, пропущенных сквозь призму «актерских переживаний») можно поверить в правду (то есть в действительность сказанного).

Извлекаем из таких, например, показаний зрителя: «душа его вибрировала, как натяннутая струна...». Можно поверить в реальность такого душевного самочувствия? Разумеется, можно. А можно ли подглядеть внутреннюю технику, которой пользовался актер в этой роли, чтобы получилось именно такое впечатление у зрителя? Не знаю — пока... М<ожет> б<ыть>, что-то еще «блеснет» в зрительских показаниях? А-га!.. Есть!.. Там проступает «впечатление»: «Казалось, вот-вот он сорвется и произойдет что-то страшное, неизбежное». Это уже дает нечто более конкретное, если мы способны будем *так* же живо воспроизвести в своем воображении подобное же «самочувствие» и перевести его в план простого физически-те-

лесного «поведения». Вот что подсказало нам наше воображение, «внутреннее видение», «память чувств». Я все время ощущаю себя окруженным опасностями, я не вижу — где мог бы обрести покой, и я ищу его и стремлюсь душевно к этому покою, к людям, в которых я всматриваюсь — в глаза, вслушиваюсь — в их голос и т.д. Вот постройте такое «поведение» свое (а ведь это вполне возможно!), и вы дойдете до того же «самочувствия», которое сопутствовало Ф. Протасову в течение всей его «драмы»... Значит, актеру нужно только обострить свое «внутреннее видение» самого себя и окружающих его людей...

Вот вам и задача на пластическое воспитание *себя в роли* подобной Ф. Протасову.

И здесь мы можем установить для себя такие технические «пути» к роли:

- самовоспитание в «замысле» (кто я?),
- самовоспитание физическое (по поведению, поступкам, простым ф<изическим> д<ействиям>),
- самовоспитание душевное (стремлюсь — люблю, стремлюсь — боюсь, стремлюсь — быть самим собой),
- самовоспитание пластическое (скупю расходую себя, сдерживаю себя, храню в себе, протестую своим достоинством).

Противоположную жизнь в той же роли изобретает для своего Протасова Н. Н. Ходотов.

Вот что он поселяет в восприятии зрителя: «Все чувства Протасова были обострены, доведены до крайности, — это был уже открытый бунт. Ходотов — Протасов бравировал пренебрежением к обычаям, принятым в его кругу, очень многое в нем отдавало артистической „богемой“. В сцене у цыган он весь захвачен стихией песни, его увлечение Машей граничит со страстной влюбленностью»⁵⁵.

В этом «варианте» Ф. Протасова — опять-таки не вызывающем сомнения в его правдивости — элементы и этапы «внутренней техники» противоположно иные

всем «пунктам» той схемы, которую я для себя построил на основе Протасова–Аполлонского. И в особенности — противоположность в трактовке роли будет явно выступать во внутренних задачах «самовоспитания пластического».

И в этом принципиальная сущность образа, отличного от образа, созданного Ходотовым:

Аполлонский

скупю расходую себя,
сдерживаю себя,
храню в себе,
протестую своим
достоинством,
создаю мир в себе,
не покушаясь
на мир вне себя
(толстовство)

Ходотов

исхожу из себя в любви,
отдаю всего себя,
опустошаю себя,
протестую своим
душевым
обилием, наступаю,
разрушаю мир собой.

И вот возникает вопрос: не заложена ли эта разница в душевном и личностном содержании артиста? Не относится ли возможная аналитическая «операция» актера над тем или иным толкованием роли к технике в собственном смысле слова?

В самом деле — ну, какая же «хитрость», «ловкость» или «умения» нужны для того, чтобы Аполлонскому быть ближе к Толстому, а Ходотову — к «богеме»? Для этого достаточно каждому из них быть «верным себе» — и только.

Значит, как будто бы «внутренняя техника» здесь и ни при чем. Однако надобно же было каждому из них, работая над ролью, в какой-то момент «что-то» открыть в содержании самой роли, после этого поискать в себе самом, а затем это «что-то» воплотить в некую душевную «боль», в «плоть» и «кровь» своего «героя». А «герой» этот уже ждет «своего» содержания. Он уже оживает в самом теле актера... Но как «открыть»? Открыть — это значит познать, разведать, понять, осмыслить каждую частность в свете целого. Это работа ума, разведка умственная. В ней

участвует весь логический аппарат актерского интеллекта. И это чисто техническая работа — работа над материалом мною определенных средств и приемов.

Так начинается самый интимный, длительный и сложный процесс *формирования образного замысла роли*.

Этот *замысел* не является каким-то временным моментом в работе над ролью. Сначала я — дескать — «замысливаю», то есть как бы «сочиняю» некий образ, а потом буду его «воплощать»... Иногда так и думают некоторые. А ведь на самом-то деле — все иначе.

Замысел формируется, складывается, возникает, развивается, усложняется, обретается...

Замысел всегда в процессе. Он не только создается, но и «собирается» в процессе действенного его познания.

Замысел по «частицам» и по «крупичкам» извлекается из конкретного содержания роли. Но *как* это осуществить?

Актер должен узнать своего героя. Это значит — он должен его понять. Но этого мало — он должен вместе с тем и почувствовать его во всех возможных и разнохарактерных его проявлениях. Это значит — вы должны как бы проследить его поведение и «увидеть», а вместе с тем и «пережить» каждый его поступок... Осуществить все эти требования было бы, вероятно, невозможно, если бы каждый из нас не обладал бы значительной частью любого своего «героя». Между тем свойства «героя» уже заложены в собственных чувствах самого «героя».

Вот как об этом говорит Станиславский: «Всеми внутренними качествами, которые мы воспитываем в актере для той или иной роли, он должен распоряжаться по своему усмотрению. Захотел — заплакал, захотел — остался строг, холоден. Равнодушен. Актер должен владеть всеми своими внутренними чувствами и ощущениями, распоряжаться ими, а не подчиняться раз вызванному чувству. В каждой

одаренной для художественной деятельности актера натуре живут задатки всех человеческих чувств и ощущений. Нужно лишь находить к ним те „манки“, которые их мгновенно вызывают, и обладать такой силой воли, которая должна управлять чувствами, прекращать их действие, когда то или иное чувство надо скрыть или совсем убрать. Актер должен уметь распоряжаться своей внутренней техникой, как пианист-виртуоз — своим инструментом. Чувства и ощущения — это клавиши рояля»⁵⁶.

<...>

А теперь посмотрим на работу актера над ролью с другой стороны.

Если только что приведенные соображения касаются внутреннего процесса работы над «характером» по воспоминаниям нашего оживленного жизненного опыта, то есть еще один путь, о котором нельзя забыть и который ведет к той же цели — к роли, к ее внутреннему содержанию, к раскрытию содержательности актера.

Только этот путь идет не от *личного жизненного опыта* актера к роли, а от *самой роли* к способу ее проявления в сценическом действии.

И здесь мы можем привести другой пример.

Актриса играла роль Королевы в трагедии Шиллера «Дон Карлос».

Спектакль вступает уже в жизнь. Роль не только оживает в зрительских ощущениях зала, но она еще и звучит в авторском тексте, в словах, в стихах.

Оказывается, что актриса не все еще сделала, не все извлекла для своей «Королевы» ни из роли, ни из своего личного опыта. Между тем автором немало вложено в словесную ткань роли. И *замысел* актрисы, воплощаемый лишь по «поступкам», поверхностно звучит в первых сценических «пробах». И вот нам на помощь приходит А. Блок⁵⁷, который, сидя в партере, внимательно слушал первые пробы актрисы. В перерыве, взяв в руки экзем-

пляр пьесы, начал внимательно его просматривать, затем сказал: «Необходимо привести произносимый вами текст к полной точности... Неосторожное обращение со словом может привести вас к искажению образа Королевы. Допускаю, что перевод устарел, но ценно то, что в переводе сохранен стиль эпохи. Певучие потоки слов служили у романтиков средством воздействия. Они призваны воспламенять сотни сердец, когда звучат с подмостков театра. Но надо, чтобы они „звучали“! Обратите внимание на сложные, длинные периоды, всегда ритмически обусловленные, вслушайтесь в характерные обороты фраз, почувствуйте возвышенность, приподнятость чувств, и вы по-иному прочтете текст роли... Надо начинать со слова, беречь его, ценить, изучать свойства стиха, строго следовать его музыкальной форме, прислушиваться к внутренней музыке»⁵⁸.

Своей поэтической чуткостью А. Блок улавливает в театрально-творческом процессе особый характер выразительно-содержательного синтеза, постигаемого разносторонними техническими средствами. Более того, он воспринимает этот синтез через авторское слово и определяет этот синтез как музыкальную и наиболее активную форму. Мы же назовем это сложное сцепление разнообразных элементов драматического действия как **пластическое** формирование сценически выразительного содержания. Только в таком качестве перед зрителем возникает действенная эстетическая ценность. Она в **слове** содержит свою наивысшую степень действенного напряжения и накала. И, конечно, никто как именно романтики владели этой внешней силой поэтического слова в драме.

Поэтому, разумеется, в ряд внутренних технических задач необходимо включить и *работу над словом*.

Содержание (текст) роли и ее словесная ткань выступают как сочетание смысла и тонического (музыкального) его

развития. Эта мусическая природа роли напрямую определяет «звуковой» образ сценического характера, который является существенной стороной процесса воплощения и перевоплощения. Говоря еще более конкретно, звуковой образ требует точно разрабатываемого и воспитуемого в каждой индивидуальной работе актера тембра роли, ее интонационной партитуры (палитры) и точной композиции. Тональная разработка роли — ее тембр, партитура и композиция — не могут быть созданы актером «наедине с ролевой тетрадкой».

Роль не может жить в узких рамках декламационного ее исполнения. Полномерная жизнь роли достижима только в процессе ее действенного осуществления, в формах ее пластического-образно-эстетического воплощения. Однако полнота образного содержания определяется точнейшим воплощением жизни человеческого духа роли. И вот сочетание=слияние духовного с телесным и рождает образно-пластическое выражение драматического замысла.

Одним из моментов творческого, то есть всегда *сегодняшнего*, осуществления — очуждения — олицетворения — воплощения в звук-ритме-жесте является интонационно-мелодическая композиция роли в целом и в каждом отдельном моменте ее развития.

Так тембр роли был найден в «Эдипе» Александром Моисси. Он дважды прозвучал перед русскими зрителями. В 1911 г. и в 1924 г. Первый приезд А. Моисси в Россию не похож на второй. В Москве на арене цирка впервые была представлена трагедия Софокла в постановке Макса Рейнхардта⁵⁹. Моисси — Эдип в толковании роли следует вместе с постановщиком идее «рока». В 1924 г., пережив войну, отслужив в армии в качестве летчика и пережив контузию, Сандро Моисси в возрасте 44 лет играет ту же роль иначе. По рассказу Н. И. Комаровской, игравшей вместе с ним роль Иокасты, А. Моисси существен-

но отошел от толкования М. Рейнхардта. Не «рок», а стремление к власти и честолюбие влечет за собою гибель Эдипа...

И там и тут разные духовные начала требуют от артиста разных «звуковых» образов, разных тембров, разной тональной природы слова. Музыкально-пластический процесс с тем большей активностью и самостоятельностью поражает зрителя-слушателя, что в нем отсутствует русский язык. Мелодический ход мысли воздействует только через «голос необыкновенной красоты и звучности»⁶⁰.

«„Он поет или говорит?“ — шепчет мне сосед. Я задаю себе тот же вопрос. Каждая фраза звучит мелодией. Это не напевность стихотворного текста, принятая в театрах, это музыкальная интонация, предельно раскрывающая каждое душевное движение исполнителя»⁶¹.

И совсем иное «звучание» в 1924 году, когда А. Моисси в новом толковании с той же силой потрясал зрителя «трагической судьбой царя-убийцы»⁶².

По моим воспоминаниям, ту же силу тонально-образного раскрытия роли мы слышали в спектакле «Живой труп», где Федя Протасов — Моисси «пел песнь судьбы» человека по-новому увидевшего себя в жизни, полный неистребимыми внутренними противоречиями и противостоящий нравственному долгу добра и правды.

В особенности потрясал монолог перед попыткой самоубийства. Здесь каждое «слово» было полно предельной эмоциональной точности и потому смысловой ясности.

Так перед нами выступают уже три основных проблемы внутренней техники — творческого ремесла — его формирования — его воплощения.

Наша психико-физика значительно больше может, чем мы ее используем. <нрзб.> хочет, чтобы ее не «трепали», но бережно и <нрзб> использовали. Она величайшая **сила**. И в слаженности ее моторов, как основное и продуктивное начало

кроется часто совсем нами не ощущаемый ее рабочий **ритм**.

Внутренняя техника это есть великолепная согласованность с **ритмом**. Так владеть своим голосовым аппаратом, чтобы познанный им (актером) внутренний мир творимого им «человека» нашел свое выражение в тончайшем звучании его души. <...> Внутренняя техника, как высокое умение актера владеть всей глубиной своего творческого темперамента, душевной глубиной и пластичностью, часто не требует «напористой» внешней характеристики. Эта последняя сама собой проявится. Вот, например, В. Ф. Комиссаржевская⁶³ не искала в своих ролях внешней характеристики. И все же «живой человек» появлялся во всем своеобразие и глубинной полноте личностного, поэтического богатства и индивидуальной образности. Ее Нора, Лариса, Бронка («Снег» Пшибышевского), Сестра Бетриса⁶⁴ и др. — все они были различны и современны по духовной, нравственной и поэтической целостности и неповторимости образного обаяния и сценического совершенства и жизненности⁶⁵.

3–IX–70 г.

О РИТМЕ

Опять о ритме. Такой уж это серьезный вопрос. Для меня в ритме сосредоточена энергия жизненного процесса.

Это общее определение *силы*, динамики основной энергетической массы-потока мирового движения. Нет никакого сомнения, что в *ритме* сосредоточен и рассредоточен *весь* мировой потенциал **силы стремления**.

Пластическая форма движения есть тот же силовой аспект движения, проявляющийся в «жизни человеческого тела», в формах человеческого поведения. И, когда в том или ином движении телесного человеческого аппарата мы ощущаем связь *всех* частей на всем их разбросанном поверхностном *слое* мышечно-моторного

покрова, мы должны знать, что в этом ощущении целостности нашего телесного «бытия» проживаем пластическое — эстетическое, здоровое телесное **самочувствие прекрасного**.

Это не всегда художественное ощущение в полном смысле слова, но это *самочувствие* сродни ему, если не вполне родственное, то есть сродни органическому *самочувствию* здоровья, потому что из всех *самочувствий* самое здоровое — *самочувствие «здоровости»*.

В связи с этим нельзя не вспомнить высказываний И. П. Павлова⁶⁶ о «физическом *самочувствии*» как основном и самом — кажется — незаметном для каждого физическом *самочувствии* человека, очень близком к *самочувствию* творческому. Вот как о нем говорит акад. П. К. Анохин⁶⁷: И. П. Павлов «строго различал физическую усталость и психическое утомление. Последнее всегда имеет неприятный привкус, оно сопряжено с назойливым и неотступным ощущением тяжести. Наоборот, при физической усталости, как бы ни болели мышцы, как бы ни был скован человек в своих движениях, эта боль и тяжесть всегда носят отпечаток приятного, придают чувство бодрости и силы.

— Не знаю, кем бы я чувствовал себя счастливее, — земледельцем, истопником или ученым!»⁶⁸

В основе такого *самочувствия* кроется (зреет и вырабатывается) особая пластическая энергия, как ощущение целостного телесного динамического потенциала.

Именно об этом *самочувствии* и говорил Павлов: «Нет ничего более властного в жизни человеческого организма, как *ритм*. Любая функция, в особенности вегетативная, имеет постоянную склонность переходить на навязываемый ей *ритм*»⁶⁹. Именно поэтому он всегда рекомендовал широко использовать эту особенность организма.

Поэтому он всегда возвращался к этой теме, рекомендуя физический труд и все

его качества для сохранения не только физического здоровья, но и духовной силы, энергии в творческом процессе. Вероятно, именно в этом энергетическом процессе формирования физической силы (самочувствия, переживания силы в отдыхе, осознания динамики возможного ее использования) и образуется **творческий потенциал** физического *отдыха*, уже заряженного многообразными «отражениями» внешнего материального мира и, следовательно, многообразными типами «энергий», которые таятся в самом телесном аппарате (как способность психофизического действия). Заряд *ритма* всегда индивидуален, всегда готов к действию, всегда активен, но всегда **ждет** — и готов к **отражению** внешнего мира.

Чего ждет? Какого отражения? Не в этом ли «ожидании» готовности проявляются и те самые «склонности», способные переходить на «навязываемые» *ритмы*. Что это вообще такое — эти «переходы», «навязывание» и вынужденное «отражение»?.. Общее *отражение* и психическое *отражение*, свойственное всей высокоорганизованной материи (человеку и животным). Без *отражения* человек, как всякий живой организм, погибает. Отражение есть свойство и потребность жизни. В потребности этой заложена необходимость (навязывание), а также и потребность к *переходу* на новое ощущение *мира*. В этом мы переживаем процесс и самого *перехода*, и самого непреодолимого натиска (навязывания) внешней *силы*. Отсюда и тот особый *ритм*, о котором мы говорили выше. То есть — радостный ритм жизни, всегда располагающий к творчеству. Под творчеством в данном случае я имею в виду всякую потребность познать, изменить, освоить окружающий мир.

В таком именно состоянии и актер вступает в творческую фазу своей деятельности, готовится ли он играть роль, хочет ли он сам по себе «творить» (как поэт хочет писать стихи, музыкант музицировать

«для себя» и для своего совершенствования в музыке и т.д.). Художник, творя, всегда что-то отражает (вспоминая ли, сочиняя ли, воспроизводя ли нечто почему-то ставшее ему нужным и необходимым в данный момент). Великая сила **творческого отражения** свойственна только человеку. Творя, человек всегда создает нечто им ранее воспринятое и иногда даже забытое, но вдруг вспыхнувшее в памяти и загоревшееся новым пламенем в свете нового своего воскресения — на этот раз под влиянием вымысла воображения, который возник у художника-творца в каком-то новом и в каком-то особом образе «видимом» содержании. Так возникает всякое новое видение самого «вымысла» на основе старого, некогда пережитого и теперь вновь возникшего события... И снова это событие выступает перед глазами художника, и он снова его начинает переживать, по-новому его видя и по-сегодняшнему его **воспроизводя**, как будто его раньше и не бывало...

Такое воспроизведение и является уже новым и самостоятельным, возникшим из «пепла памяти», вновь ожившим всеми цветами живого человеческого бытия, поведения, действия, охватившего все существо, весь организм самого художника...

В таком *оживлении* старого воспоминания появляется и новая пульсация жизни, освещенной и возбужденной главным творческим стремлением, хотением, мечтой и неодолимой страстью. Это стремление и есть тот *ритм*, который содержит в себе и *цель* действующего лица (по пьесе) и самого автора-творца (актера, писателя, режиссера и всего коллектива), и этот общий *ритм* мы назовем самым главным *нервом* всего произведения — сверхзадачей и сквозным действием всего спектакля.

Каждый такой спектакль является не только «событием» малого порядка... Это нечто большее, значительное. В этом «событии» отражается *жизнь* в ее существенных чертах. В сердцевине его таится очень

существенная истинная ценность познающего творцом спектакля *смысла* человеческой жизни. Эта ценность состоит из маленьких жизненных фактов, но в общей целостной картине перед зрителем встает

образ чего-то большого и важного — всей человеческой *жизни*. И кажется, что все сделано из маленьких «частностей», а получилось что-то огромное и истинное, как большая правда о *жизни*⁷⁰.

Примечания

¹ См., напр., подобную фразу в опубликованном выступлении Макарьева на научной конференции ЛГИТМиКа 2 апреля 1971 г.: «Может быть, в дальнейшем, если придется разговариваться, я и коснусь некоторых моментов» (*Макарьев Л. Ф.* Наследие К. С. Станиславского и его система / Публикация, вступительная статья, комментарии и послесловие Ю. А. Васильева // *Театрон: Научный альманах*. 2011. № 1 (7). 2011. С. 115).

² Ср. у В. Г. Белинского: «Две стороны составляют великого поэта: естественный талант и дух или содержание. Это-то содержание и должно быть мерилем при сравнении одного поэта с другим» (*Белинский В. Г.* Несколько слов о поэме Гоголя: «Похождения Чичикова, или Мертвые души» // *Полн. собр. соч.*: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. С. 257); см. также: «И, однакож, мы сами считаем Гоголя великим поэтом, а его „Мертвые души“ — великим произведением. Но в первом случае мы разумеем естественный талант, по которому Гоголь, как и Пушкин, действительно напоминают собою величайшие имена всех литератур» (Там же. С. 259). Среди сохранившихся карточек с выписками из произведений Белинского имеется такая цитата: «С одним естественным талантом недалеко уйдешь: талант имеет нужду в разумном содержании, как огонь в масле, для того, чтобы не погаснуть» (*Белинский В. Г.* Речь о критике // Там же. С. 279). На обороте этой карточки запись карандашом: «Под „естественным талантом“ Б<елинский> подразумевает, как это видно из ряда других высказываний его, способности к творчеству, принятые людьми не

просвещенными светом разума, а „при рождении помазанники свыше елеем вдохновения“ (Там же. С. 280), как дар пения и т.д.» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-185. Оп. 1. Д. 544. Лл. 21–21 об.).

³ Макарьев приводит первую строфу стихотворения В. Я. Брюсова «Сонет к форме» (*Брюсов В. Я.* Стихотворения и поэмы / Сост. и авт. вступ. статьи В. Е. Максимова. Л.: Сов. писатель, 1961. С. 69).

⁴ Свободный пересказ реплики мистера Хиггинса из 2-го действия пьесы Б. Шоу «Пигмалион»: «You see, she'll be a pupil; and teaching would be impossible unless pupils were sacred». Ср. перевод П. Мелковой: «...научить чему-нибудь можно лишь при условии, что личность ученика — священна» (*Шоу Б.* Полное собрание пьес: В 6 т. Л.: Искусство, 1980. Т. 4. С. 234); ср. также перевод Е. Калашниковой: «...научить человека чему-нибудь можно только тогда, когда личность учащегося священна» (*Шоу Б.* Пигмалион / Перевод Е. Д. Калашниковой // *Шоу Б.* Пьесы / Вступ. статья З. Гражданской. М.: Правда, 1985. С. 205). Когда писалась данная заметка, на курсе Макарьева шла работа над «Пигмалионом».

⁵ Слова Макарьева «Учить надо для будущего» стали названием интересного исследования режиссера, преподавателя отделения славянских языков и литератур Гарвардского университета, ученицы Л. Ф. Макарьева Н. Г. Ивановой, в котором анализируется его педагогический путь и влияния на него идей «Славянского Возрождения» (см.: *Театрон: Научный альманах*. 2017. № 4 (22). С. 40–57).

⁶ Собрание публикатора. Впервые опубликовано: *Макарьев Л. Ф.* Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве / Ред.-сост. В. Н. Дмитриевский; Вступ. статьи Л. Касатиной, С. Цимбала; ред. Т. П. Баженова. М.: ВТО, 1985. С. 136–139.

⁷ Имеется в виду роман А. де Мюссе «Исповедь сына века» («La confession d'un enfant du siècle»).

⁸ Владимир Николаевич Соловьев (1887–1941) — режиссер, театральный педагог, театральный критик; окончил историко-филологический факультет Петербургского университета, специалист по западноевропейскому театру; в 1913–1917 гг. один из ближайших соратников В. Э. Мейерхольда по Студии на Бородинской и в редакции журнала «Любовь к трем апельсинам», автор большого числа статей в журнале «Аполлон». В 1920–1930-е гг. был одним из самых популярных ленинградских режиссеров: возглавлял Молодой театр, в котором работали в основном его ученики, ставил спектакли в Театре новой драмы, Малом оперном театре, Театре оперетты, был режиссером Академического театра драмы (Александринского) в 1925–1926 и 1929–1933 гг. С 1919 по 1941 г. В. Н. Соловьев преподавал в ШАМ и ИСИ, с 1925 г. руководил актерскими и режиссерскими классами в ТСИ–ЦТУ–ЛГИТИ, осуществил более 20 постановок со студентами. Среди его учеников нар. арт. СССР А. Ф. Борисов, нар. арт. СССР А. И. Райкин, нар. арт. РСФСР Н. Н. Казаринова, засл. арт. РСФСР и Эстонской ССР, профессор Л. А. Головкин, известные режиссеры и педагоги ЦТУ–ЛГИТИ–ЛГИТМиКа: засл. деят.

искусств РСФСР, профессор А. А. Музиль, засл. деят. искусств Бурятской АССР, доцент Я. Б. Фрид, засл. арт. РСФСР, доцент Р. Р. Сусликов, засл. деят. искусств РСФСР, профессор М. М. Королев. Вообще Владимир Николаевич Соловьев был значимой фигурой и для Института на Моховой. Отмечу такой выдающийся факт: после кончины В. Н. Соловьева 8 октября 1941 г. в ЛГИТИ было принято решение увековечить его память открытием мемориальной доски, о чем 14 октября 1941 г. директор института Н. Е. Серебряков оповещает вдову Соловьева Марию Георгиевну в следующем письме:

«Уважаемая Мария Георгиевна!

Прошу извинить за беспокойство, посылаю к Вам Леонида Владимировича Шервуд, скульптора, и известного Вам П. Э. Боша и прошу Вас переговорить с ними об установке мемориальной доски с именем В. Н. Соловьева.

Если есть возможность дайте, пожалуйста, небольшое фото для этого, мы Вам его вернем с благодарностью дней через десять.

С искренним Уважением Н. Серебряков» (Архив В. Н. Соловьева: СПбГМТиМИ. Ф. 94. Оп. 1. ГИК 15882/15. ОРУ 15793. Л. 1).

В те же траурные дни по инициативе Л. Ф. Макарьева возглавляемая им кафедра актерского мастерства и режиссуры провела открытое заседание памяти Соловьева. Об этом Л. Ф. Макарьев 23 октября 1941 г. пишет в письме М. Г. Соловьевой:

«Глубокоуважаемая Мария Георгиевна!

Сегодня, в 3 часа дня состоится заседание кафедры актерского мастерства и режиссуры, посвященное памяти В. Н. Соловьева.

Все мы еще раз просим Вас присутствовать, т.к. Ваше присутствие на заседании является для всех нас глубокой потребностью любви и дружбы, которыми все мы связаны с Вами.

Напоминаю этим письмом из боязни, что почтовое наше уведомление могло до Вас не дойти.

Искренно расположенный к Вам Л. Макарьев» (Архив В. Н. Соло-

вьева: СПбГМТиМИ. Ф. 94. Оп. 1. ГИК 15882/16. ОРУ 15794. Л. 1). На обороте письма Макарьева рукой неизвестного написано: «Против больницы Мечникова Сазоновская улица дом № 15. Шервуд Леонид Владимирович»; кстати говоря, на Пискаревском проспекте еще и сейчас возвышаются остатки мастерской скульптора Шервуда.

В данном примечании и далее используются аббревиатуры предшествующих названий Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ): ШАМ (1918–1922) — Школа актерского мастерства; ИСИ (1922–1925) — Институт сценических искусств; ТСИ (1926–1936) — Техникум сценических искусств; ЦТУ (1936–1939) — Центральное театральное училище; ЛГИТИ (1939–1962) — Ленинградский государственный театральный институт (с 1948 г. — им. А. Н. Островского); ЛГИТМиК (1962–1993) — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (с 1984 г. — им. Н. К. Черкасова).

⁹ Константин Михайлович Миклашевский (1885–1943) — актер, режиссер, историк театра; был среди организаторов литературно-артистических кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов». С 1916 г. ставил спектакли в Театре Музыкальной драмы, с 1918 г. руководил Камерным театром в Одессе. В 1920–1925 гг. являлся профессором Российского института истории искусств по отделению истории театра. В 1925 г. эмигрировал во Францию. Играл в Русском драматическом театре в Париже. В 1911 г. окончил Драматические курсы при Императорском театральном училище (см.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства: Страницы истории, 1799–2009. СПб.: ООО Типография «Береста», 2009. С. 199) и совершил путешествие по Испании, Италии, Франции. По возвращении написал книгу «La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столе-

тий». Первая ее часть была опубликована в Петербурге в 1914 г. (СПб.: Издана Натальей Ильиничной Бутковской, 1914; переиздание — Пг., 1917); полный вариант книги был издан в Париже в 1927 г. Опубликован полный вариант книги Миклашевского и в России (М.: Навона, 2017).

¹⁰ Опытнo-экспериментальная школа была основана В. Э. Мейерхольдом в 1913 г., с 1914 г. находилась на Бородинской ул., д. 6. Среди занимавшихся в разных группах студии — Л. С. Вивьен, Е. И. Тиме, А. Л. Гришич, К. К. Тверской, С. Э. Радлов, В. П. Веригина, Н. Г. Коваленская, Н. С. Рашевская. Подробнее о студии см.: *Войновская Д. Н.* Петербургские студии В. Э. Мейерхольда: Опыт воспитания актера новой формации // Молодой ученый. 2012. № 3 (38). С. 455–462. Макарьев в одной из заметок в «Дневнике» («О некоторых приемах В. Э. Мейерхольда в студийной работе с учениками») кратко излагает ряд педагогических принципов Мейерхольда в студии на Бородинской. Эта заметка представляет собой набросок «беседы» со студентами-режиссерами курса, набранного Макарьевым в 1964 г. Он пишет, в частности: «Разрабатывая методику условного театра, в которой молодые актеры изучали „технику сценического движения“, в основу которой положены были принципы сценической техники импровизированной итальянской комедии (commedia dell'arte) и применение в новом (современном?) театре традиционных приемов спектаклей XVII и XVIII веков.

Специальным предметом было *музыкальное чтение в драме*.

Вместе с тем происходило и практическое изучение вещественных элементов спектакля: устройство, убранство и освещение сценической площадки; наряд актера и предметы в его руках; маска, грим.

Большое место в программе отводилось *пантомиме* и, в частности, мимике тела, лица и жесту.

Все эти элементы *сплавлялись* в синтезе *импровизации*» (ЦГАЛИ

СПб. Ф. Р-185. Оп. 1. Д. 330. Л. 82 об.). Заметка, оставшаяся недописанной, относится (с большой долей вероятности) к октябрю 1964 г. и публикуется впервые.

¹¹ Мейерхольд с января 1918 г. возглавлял работу одного из отделов петроградского театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса, с 21 июня заведовал открывшимися при ТЕО Курсами мастерства сценических постановок. 16 сентября 1920 г. приказом А. В. Луначарского Мейерхольд был назначен заведующим ТЕО Наркомпроса и пробыл в этой должности до февраля 1921 г.

¹² Отражением тенденции называть ведущую дисциплину актерского обучения «актерским мастерством» явилось изданное в 1935 г. объемное пособие, в котором были собраны высказывания по вопросам актерского мастерства видных деятелей европейского (У. Шекспир, Д. Дидро, И.-В. Гете, Э. Кин, Э. Росси, Т. Сальвини и др.) и русского театра (от И. Дмитриевского до И. Ильинского и С. Мартинсона): *Мастерство актера: Хрестоматия: Пособие для театральных техникумов, вузов и студий* / Сост. Н. Львов и И. Максимов; под ред. Б. Алперса и П. Новицкого. М.: Худож. лит., 1935. Содержится в этом пособии и глава, отражающая взгляды В. Мейерхольда на мастерство актера (см. с. 273–297).

¹³ Макарьев говорит о Владимире Сергеевиче Соловьеве (1853–1900) — русском религиозном мыслителе, мистике, публицисте, литературном критике, поэте. Смысл искусства Соловьев видел в воплощении «абсолютного идеала». Оказал влияние на русский символизм и модернизм. Взгляды Соловьева на искусство выражены, в частности, в статье «Общий смысл искусства». Не следует видеть в словах Макарьева отрицание каких-то положений философии В. С. Соловьева. Он высказывает лишь свою версию интеллектуальных истоков режиссерского искусства Мейерхольда.

¹⁴ Собрание публикатора. Машинопись с многочисленными

правками от руки. Публикуется впервые с сокращениями.

¹⁵ Необходимо обратить внимание на то, что читатель встречается с «этюдом к статье», а не с завершенным теоретическим или методическимopusом. Необходимо также предупредить читателя, что рукопись представляет собой трудно читаемый текст не только из-за почерка автора, но и из-за огромного числа правок, бесчисленного количества вариантов изложения того или иного поворота мысли, конкретизации тех или иных черт, нюансов, оттенков размышлений. При подготовке текста этюда к печати я стремился расшифровать окончательные варианты каждой фразы, интенции каждого фрагмента.

¹⁶ Александр (Сандро) Моисси (1879–1935) — выдающийся немецкий и австрийский актер (по происхождению албанец). В 1911 и 1912 гг. гастролитировал в России с труппой М. Рейнхардта, на гастролях в СССР 1924 и 1925 гг. исполнял роль Гамлета (см.: *Бушueva С. К.* Моисси. Л.: Искусство, 1986. 189 с.). Примечательно, что Моисси дважды был на «Гамлете» во МХАТе Втором: 6 и 30 декабря 1924 г.

¹⁷ Премьера «Гамлета» состоялась во МХАТ Втором 20 ноября 1924 г.

¹⁸ Евгений Густавович Гаккель (1892–1953) — актер, режиссер, драматург, театральный педагог; в 1912–1916 гг. учился на классическом отделении филологического факультета Петроградского университета, где познакомился с Л. Ф. Макарьевым; актер и режиссер Ленинградского ТЮЗа в 1922–1929 гг.; с 1927 по 1934 г. главный режиссер Красного театра; в 1937 г. окончил Высшие курсы Гос. института кинематографии. В 1941–1944 гг. — главный режиссер Казанского Большого драматического театра. С 1944 по 1947 г. — режиссер ЛенТЮЗа. В 1946–1952 гг. — ст. преподаватель кафедры режиссуры ЛГТИ, руководитель режиссерского курса (вып. 1952 г.). Среди выпускников этого курса: В. П. Горлов,

А. А. Рессер, Б. В. Сапегин, Я. С. Хамармер, Р. А. Сирота.

¹⁹ Леонид Сергеевич Вивьен (1887–1966) — актер, режиссер, театральный педагог, нар. арт. СССР, лауреат Сталинской премии, профессор; ученик В. Н. Давыдова по Императорскому театральному училищу (ныне РГИСИ), с 1911 г. — актер Александринского театра, с 1923 г. актер и режиссер Ак. драмы, в 1936–1938, 1949–1966 гг. — гл. режиссер Театра драмы им. А. С. Пушкина, в 1938–1949 гг. — худож. руководитель этого театра. В 1918 г. вместе с В. Э. Мейерхольдом основал ШАМ, возглавлял ШАМ, позднее ИСИ в 1920-е гг. Преподавал в ШАМ–ИСИ–ТСИ–ЦТУ–ЛГТИ–ЛГИТМиКе актерское мастерство с 1918 по 1966 г. См. также: *Вивьен Л. С.* <О «заветах» Мейерхольда> / Публикация, вступительная заметка и комментарии Ю. А. Васильева // *Театрон: Научный альманах*. 2012. № 1 (9). С. 102–118.

²⁰ Моисси оба раза гастролитировал в России без труппы. В Москве он выступал с ансамблем Малого театра (в марте 1924 и в январе 1925 гг.), в Ленинграде с труппой БДТ (март 1924 г.) и с труппой Академического театра драмы (Александринского) (декабрь 1924 г.).

²¹ Здесь трудно определить, о каких гастролях рассказывал Л. С. Вивьен: 1912 или 1924 гг. Приведу описание этой же сцены замечательного историка театра С. К. Бушueвой: «Вот, например, как решал Моисси кульминационную сцену „Эдипа“, в которой герой появляется перед зрителями с выколотыми глазами. В 1912 году это была сплошная, все нарастающая истерика, которая оказывала на зрителя то же шоковое воздействие, что и алая кровь на слепых глазницах Эдипа. В 1924 году моиссеевский Эдип выходил на сцену внешне совершенно спокойным — только глаза были закрыты и неподвижный хитон слегка затруднял движения» (*Бушueva С. К.* Моисси. С. 136). Затем Бушueva приводит рассказ Александра Глумова

об игре Мосси этой сцены на гастролях 1924 г.: «Глаза закрыты. Ни капли крови на лице — кровь источали наши сердца, наше распаленное воображение. <...> Он прислонился к колонне и без единого намека на перенесенную муку, как будто спокойно, на чистейшем звуке идеально поставленного голоса издавал негромкий, но очень длительный возглас „А-а-а!“. Этот вопль продолжался, пока у актера хватало дыхания. Лишь под конец звук снижался кратким „глиссандо“, смолкал, приобретал нарек, вернее оттенок — но только оттенок! — бездны страдания. Затем Эдип повторял этот крик, повысив его на интервал приблизительно одного музыкального полутона. И затем — третий раз» (Цит. по: Там же). Как бы там ни было, Л. С. Вивен видел Моисси в этой роли в оба приезда, и в его рассказе или в пересказе Макарьева годы могли совеститься.

²² Гоголь Н. В. О малороссийских песнях // Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1950. Т. 6. С. 68).

²³ Борис Владимирович Асафьев (1884–1949) — композитор, музыковед, музыкальный критик, теоретик музыкального театра, педагог; нар. арт. СССР, академик АН СССР, лауреат двух Сталинских премий, доктор искусствоведения, профессор; создатель балетной музыки: «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Утраченные иллюзии»; как критик и музыковед печатался под псевдонимом Игорь Глебов, его музыковедческие интересы были связаны с русским классическим наследием и с современной музыкой; в 1921–1930 гг. — художественный руководитель Петроградской–Ленинградской филармонии, с 1925 г. — профессор историко-теоретического отделения Ленинградской консерватории, с 1943 г. — профессор Московской филармонии; с 1948 г. — председатель правления Союза композиторов СССР.

²⁴ См.: «Советская музыка», 1948, № 3 — «О русской песенности» — *Примеч. Л. Ф. Макарьева*. Эта работа опубликована также:

Асафьев Б. В. О русской песенности // Асафьев Б. В. Избранные труды: В 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 4. С. 77.

²⁵ Николай Михайлович Горчаков (1898–1958) — режиссер, театровед, театральный педагог; засл. деят. искусств РСФСР, лауреат двух Сталинских премий, д-р искусствоведения; в 1924 г. окончил режиссерский факультет Театральной студии им. Е. Б. Вахтангова и с этого момента работал режиссером МХАТа; в 1931–1934 и в 1943–1948 гг. был художественным руководителем Театра сатиры. Автор книг: «Беседы о режиссуре» (М.; Л.: Искусство, 1941); «Как поставить спектакль» (М.: Госкультпросветиздат, 1955); «Работа режиссера над спектаклем» (М.: Искусство, 1956); «Режиссерские уроки Вахтангова» (М.: Искусство, 1957); «Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций» (3-е изд. М.: Искусство, 1952); «К. С. Станиславский в работе над пьесой „Горе от ума“. 1930–1931» (М.: ВТО, 1954) и др.

²⁶ Дается отсылка к статье: Горчаков Н. М. Актер и режиссер // Театр. 1954. № 2. С. 136–140.

²⁷ Роль Барона Макарьев сыграл в спектакле «„Скупой рыцарь“ А. С. Пушкина. Концерт» ЛенТЮЗа; постановка В. Н. Соловьева, режиссер Л. Ф. Макарьев, художник Н. Н. Иванова, хормейстер И. А. Смолин; премьера 10 февраля 1937 г. Критик И. Березарк писал о премьеры: «Заслуженный артист Макарьев в роли Барона достигает значительно драматического подъема. Он в полном соответствии с текстом Пушкина играет барона не дряхлым стариком, а бодрым и крепким человеком. У него еще сохранились рыцарские черты. Временами он величествен. Но скупость согнула человека, она уродует его, прижимает к земле. При воспоминании о сыне он как-то везживается, становится мелким, пожалуй, жалким. Таким выглядит он во всей этой сцене. Он гаснет на глазах у зрителя, и его неожиданная смерть оправдана, зритель к ней

подготовлен» (Березарк И. «Скупой рыцарь» // Ленингр. правда. 1937. № 17 февр. С. 4).

В фоноархиве Санкт-Петербургского радио хранится запись исполнения Макарьевым монолога Барона из 2-й сцены трагедии. Копия этой записи имеется и в фонотеке Лаборатории технических средств обучения РГИСИ.

²⁸ «Элегия» Жюль Массне, написанная первоначально как фортепианная пьеса, затем как виолончельное произведение для драмы Л. де Лиля «Эринии», в 1876 г. обрела текст, сочиненный Луи Галле, после чего аранжировку к романсу написал Чарльз Айвз. Ф. И. Шаляпин исполнял русский вариант текста «Элегии» А. А. Сантагано-Горчаковой. Во всем мире это произведение широко известно благодаря записи Шаляпина.

²⁹ Композитор был увлечен творчеством Шаляпина, специально для него написал заглавную партию в «Дон Кихоте». Премьерный спектакль с триумфом прошел 6 февраля 1910 г. в театре «Казино» в Монте-Карло. Первое исполнение на русской сцене состоялось 12 ноября 1910 г. в Большом театре. Либретто было переведено на русский язык М. А. Кузминым, заглавную партию перевел сам Шаляпин.

³⁰ См. «Советская музыка», 1948 № 3 и в сб. «Избранные статьи» Вып. II, Музгиз 1952 г. — «О русской песенности». — *Примеч. Л. Ф. Макарьева*. Макарьев имеет в виду уже цитировавшуюся им выше статью «О русской песенности» (Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 4. С. 75–84).

³¹ Больной перевод высказывания Стендаля. См. X главу романа Стендаля «Vie de Henri Brulard» («Жизнь Анри Брюларе»): «De plus j'aimais, et j'aime encore, les mathématiques pour elles-mêmes, comme n'admettant pas l'hypocrisie et le vague, mes deux bêtes d'aversion». В русском переводе Б. Г. Ризова: «Я любил и теперь еще люблю математику ради нее самой, как не допускающую лицемерия и неясности — двух свойств, которые мне отвратительны до

крайности» (*Стендаль. Собрание сочинений*: В 15 т. М.: Изд-во «Правда», 1959. Т. 13. С. 86). В биографии Стендаля, написанной Филиппетти Сандрином, имеется глава «Математика как путь к свободе», содержащая следующий абзац: «Смыслом жизни для него становится математика. С одной стороны, только она дает возможность подать на конкурс в Политехническую школу и таким образом выбраться из провинции в Париж. С другой стороны, он, который так ненавидит лицемерие, ценит эту дисциплину за то, что она лишена двусмысленности: „Математика рассматривает лишь малую часть предмета (его количество), но в этой части она говорит о безусловных вещах — она говорит правду, и почти всю правду“» (*Филиппетти С. Стендаль*. М.: Молодая гвардия; Палимпсест, 2012. С. 30–31).

³² Асафьев Б. В. О русской песенности // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 4. С. 78.

³³ Элиза Рашель (1821–1858) — знаменитая французская актриса; в 1853–1854 гг. гастролировала в России.

³⁴ Фраза, о которой говорит Макарьев, содержится в письме М. С. Щепкина П. В. Анненкову, где он говорит об искусстве Рашели и о сильном влиянии на европейскую сцену декламации: «Я с 1805 года на сцене, я застал декламацию, сообщенную России Дмитриевским, взятую им во время своих путешествий по Европе в таком виде, в каком существовала на европейских театрах, которая состояла в громком, почти педантичном чтении с страшным ударением на каждую рифму и с ловкой отделкой полустийши, и все это росло, так сказать, все громче и громче, и последняя строка монолога произносилась сколько хватало сил у человека. <...> А нас бог спас, мы попели, попели — да и бросили!» (Михаил Семенович Щепкин: Жизнь и творчество: В 2 т. М.: Искусство, 1984. Т. 1. С. 228–229).

³⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-185. Оп. 1. Д. 325. Лл. 37–47. Рукописная за-

метка с многочисленными правками. Последовательность записей на листах у Макарьева следующая: Лл. 38, 39, 38 об., 37 об., 39, 40, 39 об., 40–43, 42 об., 43, 44–47. Находится этот этюд в блокноте зеленого цвета, имеющем на первой странице датировку и обозначение места ведения блокнота: «*Кемери*. 4/VII — 29/VII 1961 год». На этой же первой странице охарактеризовано содержание блокнота: «1 — Этюды статей — в начале. 2 — Дневниковые записи — с последней страницы». Таким образом, записи велись Макарьевым с двух сторон блокнота.

³⁶ Федор Дмитриевич Батюшков (1857–1920) — филолог, историк литературы, литературный и театальный критик, педагог, журналист, общественный деятель. Внучатый племянник поэта К. Н. Батюшкова, сын российского государственного деятеля Д. Н. Батюшкова. Преподавал провансальский язык и литературу, голландский и старонемецкий языки, французскую, итальянскую, испанскую литературу. Критические статьи о Корнеле, Гюго, Расине и многих русских писателях собраны в двух томах «Критических очерков и заметок» (Ч. 1. СПб.: Тип. А. Ф. Цинзерлинг, Мелье и К°, 1900; Ч. 2. СПб., 1902). Под его редакцией была выпущена «История западной литературы» (История западной литературы (1800–1910 гг.) / Под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова, при ближайшем участии проф. Ф. А. Брауна, акад. Н. А. Котляревского, проф. Д. К. Петрова [и др.]. Т. 1–4. М.: Мир, 1912–1917). С 1902 по 1906 г. был редактором журнала «Мир Божий». С 1910 г. состоял членом литературно-театрального комитета при Петербургских императорских театрах. В предреволюционные годы занимал пост председателя Театрально-литературного комитета Александринского театра.

³⁷ Местонахождение источника, цитируемого Макарьевым, обнаружить не удалось.

³⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-185. Оп. 1. Д. 329. Лл. 89–91 об. Фрагмент рукописного этюда «Некоторые

вопросы теории драматического искусства (Психологические основы)», написанного в Москве по окончании конференции, посвященной 175-летию М. С. Щепкина 15–16–XI–63 г. Здесь используется рукописный текст с многочисленными правками Макарьева, расположенный на лл. 91, 91 об., 92, 94, 94 об. Публикуется впервые.

³⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-185. Оп. 1. Д. 334. Лл. 95–98. Машинопись. Публикуется впервые.

⁴⁰ Макарьев не раз обращался к личности и творчеству П. Пикассо. О картинах Пикассо и творениях Микеланджело он пишет в «Комаровской тетради» (заметка «18–II–1962»); в заметке «О Пикассо» («16–XI–69 г.») он сопоставляет три портрета известного парижского маршана (торговца произведениями искусства) Амбруаза Воллара (1866–1939) — портреты 1910 и 1915 гг. и акварельный офорт 1937 г. в двух вариантах (см.: СПбГМТМ. ГИК 15868/12. ОРУ 15752. Лл. 7, 7 об., 8). Прежде всего Макарьев обращает внимание на то, что «объектом изучения — и формального, и образного — является человек мыслящий и заинтересовавшийся художника изнутри, а не по внешнему характерному своеобразие» (Лл. 7–7 об.). Этот взгляд Макарьева на творчество художника отражает и его взгляды на подходы актера к роли. Обращаясь к портретам или автопортретам разных художников, он всегда ищет в них разгадку душевного склада изображенного человека, даже, в какой-то степени, меру перевоплощения художника в рисуемый художественный образ.

⁴¹ Национальная галерея. Прага. Автопортрет Пабло Пикассо — 1907 г.

⁴² Макарьев говорит о композиции Пикассо на стене Штаб-квартиры ЮНЕСКО в Париже, выполненной художником в 1957–1958 гг. и получившей название «Падение Икара», установленной в фойе перед залом заседаний в здании ЮНЕСКО в сентябре 1958 г.

⁴³ В местечке Валлорис на Лазурном Берегу в часовне Старого

замка XVI в. Пикассо работал с 1948 по 1955 г. Он создавал двойное произведение «Война и Мир». В Валлорисе Пикассо жил, занимался гончарным искусством — создал 2880 ваз, тарелок, кувшинов и др. утвари из керамики, встретил свою новую любовь, сотворил 300 эскизов, прежде чем приступить к живописному воплощению «Войны и Мира». В настоящее время здесь находится Национальный Музей Пикассо «Война и Мир» (Musée National Picasso La Guerre et la Paix).

⁴⁴ Перевод Л. Ф. Макарьева. Определить источник цитаты не представляется возможным.

⁴⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 185. Оп. 1. Д. 332. Лл. 38–42. Машинопись с рукописными правками. Публикуется впервые.

⁴⁶ Ольга Осиповна Садовская (1849–1919) — выдающаяся русская актриса; заслуженная артистка Императорских театров; актриса Малого театра; владела чистой и красивой русской сценической речью.

⁴⁷ Комаровская Н. И. Виденное и пережитое: Из воспоминаний актрисы. Л.; М.: Искусство, 1965. С. 106.

⁴⁸ Надежда Ивановна Комаровская (1885–1967) — актриса, театральный педагог; засл. арт. РСФСР. Служила в Москве в Театре Ф. А. Корша (1907–1908), в Малом театре (1909–1916), в Камерном театре (1917–1918). С 1919 г. — актриса БДТ. Преподавала актерское мастерство в ШАМ в 1919–1922 гг. и в ТСИ в 1932–1936 гг. Выпустила из стен ТСИ в 1936 г. национальную студию Коми АССР (среди дипломных спектаклей студии были: «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Егор Булычов и другие» М. Горького, «Лес» А. Н. Островского и др.).

⁴⁹ Роман Борисович Аполлонский (1862–1928) — актер; засл. арт. Императорских театров. В 1881 г. окончил балетное отделение Петербургского театрального училища (ныне — РГИСИ), с это-

го же года до конца жизни выступал на сцене Александринского театра. После Октябрьской революции был зав. худож. частью театра, до 1920 г. исполнял обязанности члена дирекции и управляющего театра.

⁵⁰ Николай Николаевич Ходотов (1878–1932) — актер, театральный педагог; заслуженный артист Императорских театров, засл. арт. РСФСР; в 1898 г. окончил Dramатические курсы Петербургского театрального училища по классу В. Н. Давыдова и был принят в Александринский театр; известен разработкой жанра «мелодекламации» вместе с пианистом и композитором Е. Б. Вильбушевичем — по свидетельству Ю. М. Юрьева: «Не способствовала его актерскому продвижению и знаменитая „ходотовская мелодекламация“, созданная им в дружестве с Е. Б. Вильбушевичем. <...> Мелодекламация под музыку Вильбушевича стала как бы второй профессией Ходотова. Он придавал ей большое общественное значение. Но справедливость требует сказать, что он переоценил и само значение своей мелодекламации и, главным образом, композиторский талант Вильбушевича» (Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 87). В 1909–1912 гг. Ходотов преподавал актерское мастерство на Dramатических курсах Риглер-Воронковой и в 1912–1914 гг. — на собственных Dramатических курсах; среди ролей, сыгранных Ходотовым: Треплев, Петя Трофимов, Раскольников, Князь Мышкин, Астров, Гамлет, Царь Федор и др.; в 1911 г. сыграл Федю Протасова.

⁵¹ Р. Б. Аполлонский организовал в начале 1921 г. «Театр-студию художественных постановок». Первые спектакли студии прошли в ноябре 1921 г.: «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева (6 ноября), «Бесприданница» А. Островского (13 ноября). В первом спектакле Аполлонский исполнял роль Тота, во втором — роль Паратова. Макарьев играл в обоих спектаклях.

⁵² Комаровская Н. И. Виденное и пережитое. С. 111.

⁵³ Павел Васильевич Самойлов (1866–1931) — русский трагик, представитель актерской династии Самойловых; засл. арт. Республики. В 1900–1904, 1920–1924 гг. он состоял в труппе Александринского театра; среди ролей: Хлестаков, Карандышев, Фердинанд, Чацкий, Арбенин, Астров, Треплев, Гамлет, Протасов и др.

⁵⁴ Михаил Федорович Романов (1896–1963) — актер, режиссер; нар. арт. СССР; в 1924–1935 гг. — актер Александринского театра, с 1936 г. — актер Киевского русского драматического театра им. Л. Украинки (здесь в 1940 г. впервые сыграл Федю Протасова), в 1954–1959 гг. — гл. режиссер театра; выступал в роли Федя Протасова в спектаклях Малого театра (с 1955 г.) и Московского театра им. Ленинского комсомола (с 1959 г.).

⁵⁵ Комаровская Н. И. Виденное и пережитое. С. 111–112.

⁵⁶ Цит. по: Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского: Беседы и записи репетиций. М.: Искусство, 1950. С. 176–177.

⁵⁷ А. А. Блок в те годы был литературным руководителем Большого драматического театра, в котором актриса исполняет роль шиллеровской Королевы. — Примеч. Л. Ф. Макарьева.

⁵⁸ Цит. по: Комаровская Н. И. Виденное и пережитое. С. 148. Подчеркнуто Макарьевым.

⁵⁹ Макс Рейнхардт (Максимилиан Гольдман; 1873–1943) — австрийский и немецкий режиссер, актер, театральный деятель, один из реформаторов театрального искусства XX в. С 1905 г. и до прихода к власти нацистов в 1933 г. возглавлял Немецкий театр в Берлине.

⁶⁰ Комаровская Н. И. Виденное и пережитое. С. 179.

⁶¹ Там же. Подчеркнуто Макарьевым.

⁶² Там же. С. 181.

⁶³ Вера Федоровна Комиссаржевская (1864–1910) — актриса; до поступления на сцену занималась со знаменитым актером Александринского театра В. Н. Давыдовым, затем принимала участие в спектаклях московского Обще-

ства искусства и литературы, руководимого К. С. Станиславским; первую половину 1890-х гг. играла в антрепризах Н. Н. Синельникова и К. Н. Незлобина. С 1896 г. выступала на сцене Александринского театра, где замечательно исполняла Ларису («Бесприданница» А. Н. Островского), Маргариту («Фауст» И.-В. Гете), Нину Заречную («Чайка» А. П. Чехова) и др. роли. В 1904 г. открыла собственный Драматический театр и выступала в нем до 1909 г.

⁶⁴ Макарьев называет выдающиеся сценические создания Ко-

миссаржевской: помимо Бронки и Ларисы — Нору («Нора» Г. Ибсена) и Сестру Беатрису (в одноименной пьесе М. Метерлинка).

⁶⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-185. Оп. 1. Д. 337. Лл. 61–68 об., 59 об, 60, 60 об. Рукописная заметка с большим числом правок. Публикуется впервые.

⁶⁶ Иван Петрович Павлов (1849–1936) — физиолог, вивисектор, создатель науки о высшей нервной деятельности; академик Императорской Санкт-Петербургской академии наук, действительный

статский советник, лауреат Нобелевской премии.

⁶⁷ Петр Кузьмич Анохин (1898–1974) — физиолог, создатель теории функциональных систем; академик АН СССР и АМН СССР.

⁶⁸ Анохин П. К. Иван Петрович Павлов. Жизнь, деятельность и научная школа. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 289.

⁶⁹ Цит. по: Там же. С. 290. Курсив Макарьева.

⁷⁰ Собрание публикатора. Машинопись с обильными рукописными правками. Публикуется впервые.

Авторы номера

Васильев Юрий Андреевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: juravasiljev@mail.ru

Иванов Александр Валентинович — аспирант Российского института истории искусств.

Контакты: alexspbgu@yandex.ru

Макормик Джон — профессор, историк театра кукол (Дублин, Ирландия).

Некрасов Михаил Юрьевич — переводчик, редактор Санкт-Петербургского издательства «Евразия».

Контакты: miquele@mail.ru

Некрасова Инна Анатольевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: nekrassova-inna@mail.ru

Попова Александра Викторовна — аспирант Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: alexandrapopova.online@gmail.com

Чиполла Альфонсо — доцент теории и техники сценической интерпретации Консерватории имени Гвидо Кантелли (Новара, Италия).

Authors

Alfonso Cipolla — associate professor of Theory and Technique of Stage Interpretation of the Guido Cantelli Conservatory (Novara, Italy).

Alexander Ivanov — doctorant student, Russian Institute of History of the Arts.
Contacts: alexspbgu@yandex.ru

John McCormick — professor, historian of Puppet Theater (Dublin, Ireland).

Mikhail Nekrasov — translator, editor of the St. Petersburg Publishing House «Eurasia».
Contacts: miquele@mail.ru

Inna Nekrasova — Dr. Sc. (Arts), professor, Dept. of Foreign Art Studies, Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: nekrassova-inna@mail.ru

Alexandra Popova — doctorant student, Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: alexandrapopova.online@gmail.com

Yury Vasiljev — PhD (Arts), professor, Dept. of Stage Voice and Speech, Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: juravasiljev@mail.ru

Аннотации

А. В. Иванов

Спектакль К. К. Тверского «Заговор чувств» (БДТ, 1929): сюжет, жанр, композиция, способ работы с актерами

Статья посвящена реконструкции и анализу спектакля К. К. Тверского «Заговор чувств» (БДТ, 1929) по одноименной пьесе Ю. Олеси. Фигура Тверского, одного из ведущих режиссеров Ленинграда 1920–1930-х годов, обойдена вниманием исследователей; недостаточно изучен и его вклад в сценическую историю БДТ. «Заговор чувств» стал одной из работ, которая ознаменовала новый этап в жизни театра — стремление к экспериментальному спектаклю. В статье изучается сценографическое решение спектакля, его жанровая природа, особенности композиции, специфика работы с актерами. На этой основе делается попытка сформулировать некоторые черты режиссуры Тверского.

Ключевые слова: К. Тверской, В. Рындин, Ю. Олеша, «Заговор чувств», БДТ, сценография, композиция, контрапункт, жанр, индустриализация театра.

Альберт Кёстер — Макс Герман. Полемика о театре мейстерзингеров (1920–1923 гг.). Часть 2

Предисловие и комментарии И. А. Некрасовой, перевод с немецкого М. Ю. Некрасова, И. А. Некрасовой

Впервые на русском языке публикуются дискуссионные материалы, относящиеся к эпохе формирования научного театроведения в Германии, связанные с монографией М. Германа «Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса» (1914). Представлена (с сокращениями) работа немецкого филолога А. Кёстера «Мейстерзингерская сцена XVI века: Попытка реконструкции», нацеленная на опровержение концепции М. Германа, и ответ М. Германа на критику в открытом письме «Сцена Ганса Сакса», где он, вновь обратившись к сценической практике мейстерзингеров, развивает принципы реконструкции и анализа театрального явления.

Публикация сопровождается специально подготовленным комментарием.

Ключевые слова: Макс Герман, Альберт Кёстер, Ганс Сакс, мейстерзингерская сцена, немецкий театр XVI века, театроведческая реконструкция.

А. В. Попова

Театр Художников Крико (1933–1939) и авангардные поиски в польском театре первой половины XX века

В статье рассмотрена художественная концепция польского Театра Художников Крико (1933–1939), деятельность которого характеризовалась использованием в процессе создания сценического представления методов, присущих изобразительным искусствам. Впервые в российском театроведении предпринята попытка теоретического осмысления явления, наиболее полно выражающего мировоззрение, эстетическую и идеологическую программу

художников позднего польского авангарда и ставшего его кульминацией. Выводы опираются на терминологию Патриса Пависа и исследования современных польских театроведов.

Ключевые слова: театр художника, формисты, метатеатральность, игра, ретеатрализация, поздний авангард.

Дж. Маккормик

Ольден — самая известная фамилия в истории кукольного театра XIX века Европы и Америки

Освещая деятельность семейства знаменитых английских кукольников Ольденов, на протяжении XIX–XX веков показывавших свое искусство в разных странах и на разных континентах, автор статьи особо останавливается на творчестве Томаса Ольдена, анализируя особенности устройства его театра, его репертуар, специфику управления марионетками, роль рекламы и, наконец, сочетание традиций английской кукольной сцены и новых тенденций в этом виде театрального искусства.

Ключевые слова: театр кукол в Англии XIX–XX веков, Джон Ольден, Томас Ольден, марионетка, традиции английского кукольного театра, репертуар.

А. Чиполла

Краткая история марионеток в Италии

Основываясь на документах и свидетельствах современников начиная с середины XVII века и до конца XX века, автор прослеживает историю театра марионеток в Италии, демонстрируя разнообразие технологических систем театральных кукол, диапазон их репертуара. Среди наиболее известных кукольников названы имена Антонио Винарди, Терезы Джоаннини Гандольфо, Джузеппе Фиандо, Антонио Реккардини, Ринальдо и Лучано Зане, компании Энрико Саличи, Джованни Санторо и Витторио Подрекки, семейства Лупи и Колла.

Ключевые слова: технологические системы театральных кукол, театр марионеток, репертуар, Антонио Винарди, Тереза Джоаннини Гандольфо, Джузеппе Фиандо, Антонио Реккардини, Ринальдо и Лучано Зане, Энрико Саличи, Джованни Санторо, Витторио Подрекка, семейства Лупи и Колла.

Л. Ф. Макарьев

Этюды о творчестве

Публикация, предуведомление и комментарии Ю. А. Васильева

В публикацию вошли восемь этюдов из творческого дневника Л. Ф. Макарьева. В этих зарисовках известный актер, режиссер и театральный педагог размышляет о различных аспектах актерской техники, затрагивает вопросы педагогики драматического искусства, углубляется в творческие искания выдающихся актеров, режиссеров, художников.

Ключевые слова: Л. Ф. Макарьев, Вс. Э. Мейерхольд, В. Н. Соловьев, М. А. Чехов, А. Моисси, П. Пикассо, К. С. Станиславский, Е. Г. Гаккель, Б. В. Асафьев, Н. Н. Ходотов, Р. Б. Аполлонский, А. Блок, комедия дель арте, актерское искусство, психология творчества, театральная педагогика.

Summary

Alexander Ivanov

The play by K. K. Tverskoy *Conspiracy of feelings* (BDT, 1929): plot, genre, composition, way of working with actors

The article is devoted to the reconstruction and analysis of the play by K. K. Tverskoy *Conspiracy of feelings* (BDT, 1929) based on the play of the same name by Yu. Olesha. The figure of Tverskoy, one of the leading directors of Leningrad in the 1920–1930s, was ignored by researchers; insufficiently studied and his contribution to the stage history of the BDT. The *Conspiracy of Feelings* became one of the works that marked a new stage in the life of the theater — the desire for an experimental performance. The scenographic solution of the performance, its genre nature, compositional features, and specifics of working with actors are studied in the article. On this basis, an attempt is made to formulate some features of the directing of Tverskoy.

Key words: K. Tverskoy, V. Ryndin, Yu. Olesha, *Conspiracy of feelings*, BDT, scenography, composition, counterpoint, genre, industrialization of the theater.

Albert Köster — Max Herrmann (1920–1923). Controversy about the Meistersinger Theatre. Part 2

Foreword and commentary by Inna Nekrasova, translation from German by Mikhail Nekrasov and Inna Nekrasova

For the first time, discussion materials related to the era of the formation of scientific theatre studies in Germany are published in Russian and associated with the work of Max Herrmann, *Studies on the history of the German theatre of the Middle Ages and the Renaissance*. Here is presented (in abbreviations) the work of the German philologist Albert Köster, *The Meistersinger Stage of the 16th Century: An Attempt at Reconstruction*, aimed at refuting the concept of M. Herrmann, and M. Herrmann's response to criticism in the open letter *The Stage of Hans Sachs*, where he, once again referring to the stage practice of the Meistersingers, develops the principles of reconstruction and analysis of the theatrical phenomenon. Publication is accompanied by specially prepared commentary.

Key words: Max Herrmann, Albert Köster, Hans Sachs, Meistersinger stage, 16th century German theatre, historical reconstruction of the theatrical phenomenon.

Alexandra Popova

The Polish Cricot Artists' Theatre (1933–1939) and avant-garde searches in the Polish theater of the first half of the 20th century

The article examines an artistic concept of the Polish Cricot Artists' Theatre (1933–1939), which is characterized by use of methods inherent to figurative arts (painting and plastic arts) in the process of a stage production creating. For the first time in Russian theatre studies it attempts to provide a theoretical analysis of the phenomenon, which gave a full expression to the philosophy, aesthetic and

ideological outlook of the late Polish avant-garde and became its superlative in theatre. The final conclusion is based on the terminology of Patrice Pavis and the latest academic researches of the Polish theatre theorists and historians.

Keywords: artists' theatre, formists, metatheatre, game, retheatralization, late avant-garde.

John McCormick

The Holdens Marionettes

The article is dedicated to the family of famous English puppeteers — the Holdens, who showed their art in different countries and on different continents during the 19th — 20th centuries; the author dwells on the work of Thomas Holden, analyzing the features of his theater, its repertoire, the specifics of the marionette theatre, the role of advertising and finally, a combination of the traditions of the English puppet scene and new trends in this form of theatrical art.

Keywords: puppet theater in England XIX–XX centuries, John Holden, Thomas Holden, marionette, traditions of the English puppet theater, repertoire.

Alfonso Cipolla

Short history of the Italian Marionettes

Based on the documents and testimonies of contemporaries from the middle of the 17th century to the end of the 20th century, the author traces the history of marionette theatre in Italy, demonstrating the variety of technological systems of theater puppets, the range of their repertoire. Among the most famous puppeteers are the names Antonio Vinardi, Teresa Joannini Gandolfo, Giuseppe Fiando, Antonio Reccardini, Rinaldo and Luciano Zane, Enrico Salici, Giovanni Santoro, Vittorio Podrecca, the Lupi and Colla families.

Keywords: marionette theatre in Italy, theater puppet technology systems, repertoire, Antonio Vinardi, Teresa Joannini Gandolfo, Giuseppe Fiando, Antonio Reccardini, Rinaldo and Luciano Zane, Enrico Salici, Giovanni Santoro, Vittorio Podrecca, Lupi and Colla families.

Leonid Makaryev

Studies on creativity

Publication, notice and comments by Yu. Vasiljev

The publication includes eight studies from the creative diary of L. Makaryev. In these essays, a famous actor, director and theater teacher reflects on various aspects of acting technique, touches on the issues of pedagogy of dramatic art, delves into the creative pursuits of prominent actors, directors, and artists.

Keywords: L. Makaryev, Vs. Meyerhold, V. Solovyev, M. Chekhov, A. Moissi, P. Picasso, K. Stanislavsky, E. Gakkel, B. Asafyev, N. Khodotov, R. Apollonsky, A. Blok, acting, psychology of creativity, theater pedagogy.

Порядок рецензирования рукописей, поступивших для публикации в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

Для рецензирования поступивших рукописей при редакции «Театрона» создан Экспертный совет, включающий 5 докторов наук, ведущих специалистов в различных сферах науки о театре.

1. Председатель Экспертного совета распределяет поступившие рукописи, исходя из того, чтобы специализация рецензента соответствовала или была близка теме статьи.

2. В том случае, если автором выступает член Экспертного совета, председатель Экспертного совета по согласованию с главным редактором привлекает сторонних рецензентов иных профильных учреждений.

3. Рецензент оценивает научную новизну, актуальность, методологические принципы рукописи, ее соответствие современному уровню научного знания, указывает на ее достоинства и недостатки и дает заключение о целесообразности ее публикации. При этом рецензенты предупреждаются о конфиденциальности их деятельности, о том, что поступившая рукопись является интеллектуальной собственностью автора, а сведения, содержащиеся в ней, либо мнение о ней рецензента не подлежат разглашению.

4. Если рецензия содержит рекомендации по доработке рукописи, автору направляется текст рецензии с предложением внести изменения в рукопись или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если рукопись в связи с замечаниями рецензента подверглась значительной авторской переработке, то она направляется на повторное рецензирование (либо тому же, либо иному рецензенту).

5. Для авторов рукописей рецензирование проводится анонимно. В случае необходимости рецензии направляются им без подписи, указания фамилии, должности и места работы рецензента.

6. Решение о публикации принимается Редакционным советом научного альманаха «Театрон» на основании рецензии.

7. Оригиналы рецензий хранятся в архиве научного альманаха «Театрон».

Code of peer reviewing the papers for publishing in research almanac *Theatron* issued at Russian State Institute of Performing Arts

1. For purposes of peer reviewing of papers that are submitted for publishing in *Theatron* almanac the Board of experts is founded, it consists of five leading experts in various fields of theatre studies, all bearing the degree of Doctor of Science.

2. The Head of the Board of experts will distribute the papers among the reviewers so that specific field of expertise of the reviewer will fit the subject of a paper.

3. In case a paper is created by the member of the Board of experts the Head of the Board by agreement with the Editor-in-Chief of the almanac will engage the reviewer from another institution with the appropriate expertise.

4. The peer reviewer will evaluate the innovation in research, importance of the subject, methodology of research, the adequacy of the paper with contemporary knowledge; the values and deficiencies will be mentioned; finally a peer reviewer makes a conclusion on recommendation to publish a paper. Peer reviewers are notified on keeping the confidentiality of their work, on the principle of protecting the reviewed paper as the intellectual property of the author; the content of the paper as well as the opinion of the reviewer shall not be disclosed.

5. In case the review contains suggestions of improving the paper the author will be notified on these suggestions so that the author may make changes in the text or disagree with the peer reviewer and prove own point of view. If the paper undergoes significant changes after peer reviewing it is forwarded for a new review to the same or another peer reviewer.

6. Names of peer reviewers are not disclosed to the authors of the papers. In case of forwarding the review to the author of the paper it will not contain a name or a position of a peer reviewer.

7. The decision on publishing of each paper is taken by the Editorial Board of *Theatron* almanac based on the peer review.

8. Original texts of peer review are secured in the files of *Theatron* almanac.

Требования к оформлению статьи в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, 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 Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: publish@rgisi.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.

Публикации статей в альманахе бесплатны.

Requirements to the articles to be accepted for publishing in Theatron — the academic quarterly journal of Russian State Institute of Performing Arts

The main text of the article should be preceded with the full name of the author (authors); article title; short abstract and key words in Russian and in English up to 800 characters with spaces.

The amount of the article should be 10,000 to 40,000 characters with spaces.

The text should be submitted in print, on pages of A4 size, typed in MS Office, in *.rtf file, font Times New Roman 14pt, with 1 space. Paragraph in text 12 mm. Endnotes without paragraph or indents.

Upper, lower and right page margins of 25 mm, left margin of 30 mm.

Endnotes should satisfy Russian state bibliographical standard ГОСТ Р 7.0.5–2008.

The endnotes should be followed with the note: “This article is published for the first time”, the date and handwritten signature of the author. (The signature is scanned in black and white).

This note is followed with the information about the author that should include full name, title, position, contact phone numbers, email.

The article should be submitted through email to publish@rgisi.ru or in print and digital CD-R, CD-RW) to

Publishing Dept.

Russian State Institute of Performing Arts

Mokhovaya St., 34

St. Petersburg

191028 Russia

All articles submitted for publishing are reviewed by the Experts Board of the academic quarterly.

Articles by post graduate students and by doctorants are published free of charge.

ISSN 1998-7099



Подписано в печать 17.12.2019. Формат 70x100 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 10,4. Тираж 100 экз.

Зак. тип. №20-12/19

Отпечатано в ИП Кузнецов Н.В., г. Нижний Новгород

тел. (831) 412-9-222, e-mail: fabrika24@bk.ru