**Зеленая птичка** / Под ред. Я. Н. Блоха, А. А. Гвоздева, М. А. Кузмина. Пг.: Петрополис, 1922. 251 с.

*М. А. Кузмин*. Пролог 7

*Карло Гоцци*. Зеленая птичка. Перев. *М. Л. Лозинского* 9

*С. К. Боянус*. Иниго Джонс 112 [Читать](#_Toc369730467)

*С. Э. Радлов*. Электрификация театра 140 [Читать](#_Toc369730468)

*А. И. Пиотровский*. Петербургские празднества 151 [Читать](#_Toc369730469)

*А. В. Рыков*. Народная комедия 163 [Читать](#_Toc369730470)

*А. А. Гвоздев*. Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа (Этюд к истории сказочного театра) 179 [Читать](#_Toc369730471)

**Библиография:**

*А. А. Гвоздев*. Театральная гравюра и реконструкция старинного театра 226 [Читать](#_Toc369730472)

*А. А. Гвоздев*. Ходовецкий и сцена 233 [Читать](#_Toc369730473)

*А. А. Гвоздев*. Возникновение балета 238 [Читать](#_Toc369730474)

*А. Р*. Н. Евреинов. Что такое театр? 247 [Читать](#_Toc369730475)

*А. Р*. П. Коган. В преддверии грядущего театра 248 [Читать](#_Toc369730476)

# **{****112}** Иниго Джонс

По смерти английской королевы Елизаветы при Якове I дебютирует в качестве театрального декоратора талантливейший архитектор-художник Иниго Джонс (Inigo Jones, 1572 – 1651 г.)

Имя Иниго связано с именем Бен Джонсона. Одно время они были в дружеских отношениях, совместно работая над постановками маскарадных представлений, один как автор, другой как декоратор-машинист.

Джонс, одна из ярких фигур эпохи ренессанса и ждет настоящей, всесторонней своей монографии.

В молодые годы он был послан своим высоким покровителем лордом Арундель или лордом Пемброк в Италию, учиться пейзажной живописи, хотя он сам про себя говорит, что его интересовали в Италии полуразрушенные варварами античные здания.

Вандейк, современник и приятель Иниго, считал его замечательным художником, превосходящим своих коллег в отношении смелости, мягкости, приятности и верности рисунка.

Существует два портрета, сделанных Вандейком: один из них en grisaille принадлежал в конце 40‑годов XIX в. потомку архитектора, его тезке, майору Гусарского полка Иниго Джонс, а другой находится у нас в Эрмитаже.

Иниго был в Италии: два раза в конце XVI в., и третий раз в 1613 году. Он подолгу жил в Венеции, Риме, Тиволи, Неаполе, был при датском дворе Короля Христиана, а также посетил Францию.

{113} В архитектурных своих работах он был убежденным классиком: так, хорошо известна его пристройка западного римско-коринфского портика к старому готическому собору св. Павла.

Он занимался также разбивкой сквера Covent Garden для графа Бедфорда.

Джонс был безграничный почитатель знаменитого Палладио, с книгой которого он не расставался.

Имена Andrea Palladio и Inigo Jones начертаны рукою последнего на собственноручном экземпляре.

Нетрудно будет догадаться, откуда черпал Иниго пищу для своей фантазии в архитектурных и сценических своих продукциях.

Италия обогатила европейский театр декорационной живописью.

Еще в XV в. Рафаэль расписывает холст для Suppositi Ариосто, а сценические драпировки для герцога Мантуи были сделаны знаменитым художником Мантенья.

Итальянские архитекторы пытались воссоздать старинную римскую сцену по рисункам Битрувия.

Как известно, в XV и XVI вв. в Италии не существовало постоянных театров за исключением Олимпии в Биченце, выстроенной в 1565 г. Палладио.

Театральные стереометрические пристановки, писанные планиметрические заспинники и драпировки приводят к сложной технике, которая задалась целью на основании законов перспективы и геометрии разрешать труднейшие проблемы в отношении зрительных впечатлений и эффектов.

Итальянская декорационная традиция ярко отразилась в придворном театре Елизаветы и продолжает прогрессировать в царствование короля Якова.

Маскарадное представление Черных Нимф (The masque of. Blackness), текст которого принадлежит Перу Бен-Джонсона и в котором впервые на 32 году своей {114} жизни дебютировал Иниго Джонс, как декоратор, было дано в Whitehall на Крещение 1604 – 5 г.

Это был первый спектакль при дворе короля Якова, и королева Анна, принимавшая горячее участие в устройстве этого первого увеселения, подсказала автору сюжет маски.

Предварительные объяснения, предшествующие тексту и ремарки в пьесе относятся к ранним свидетельствам о состоянии декорационного дела начала XVII в. в Англии.

Постановка этого представления обошлась в 3000 фунтов. По свидетельству самого Бена, для него были сделаны большие приготовления, и оно отличалось необыкновенной пышностью и богатством.

Театральный занавес в этом спектакле представлял ландшафт из перелесков, в котором пустоши там и сям были заполнены сюжетами из охотничьей жизни.

Он падал (а не поднимался, как в настоящее время), и глазам зрителя открывался вид бушующего моря в темную облачную ночь, волны которого, высоко поднимаясь, стремительно надвигались и разбивались о берег[[1]](#footnote-2).

Белая зала — Whitehall была приспособлена к представлению и на одном ее конце устроены подмостки.

Судя по ремаркам и на основании текста пьесы можно предположить, что сцена состояла из трех и четвертого добавочного плана[[2]](#footnote-3).

Задняя завеса третьего плана изображала безбрежное море, горизонт которого будучи на известной высоте, был связан нисходящей перспективной {115} линией с тем декоративным материалом, который находился внизу, на сценической площадке[[3]](#footnote-4).

Эффект сценической картины моря достигался таким образом двумя способами: писанным холстом, изображающим море, с одной стороны, и известным искусственным построением морских волн на театральных подмостках с другой, и задание декоратора заключалось в том, чтобы связать в одно целое писанный плоский планиметрический холст с выпуклыми волнами и стереометрическими бутафорскими и живыми фигурами, плавающими в море.

Поверхность площадки, в которой плавали, погружаясь в разнообразных позах и движениях, морские чудовища, а также раковина, поднимавшаяся вместе с волнами, не могла быть ровной, и эффект морской глубины требовал необходимые приспособления, как помосты, пристановки и бережки.

Если вся декорационная картина шла сверху вниз и второй и третий планы постепенно приближались к находящемуся на известной высоте горизонту моря, то необходимо предположить частичные помосты, если не для второго, то во всяком случае для третьего плана, для той раковины, которая, поднимаясь и опускаясь, плавала на волнах и около которой погружались и всплывали морские чудовища.

Кроме того, следует принять во внимание и то обстоятельство, что для того, чтобы одинаково хорошо были видны в разных позах 6 фигур на первом плане, 4 на втором и 12 по бокам раковины на третьем, было необходимо их соответственно поднять.

Фигуры расположены в таком порядке: на 1‑м плане на берегу помещалось шесть тритонов в живых и веселых позах, за ними на втором плане составляли {116} следующий ряд два больших, в натуральную величину, коня, на которых сидели две человеческие фигуры. Около коней, по обеим сторонам, находились две сирены. На третьем плане была устроена раковина, внутри которой сидело 12 женщин и при них другие 12 с факелами. По бокам плавало до 6‑ти чудовищ с седоками-факелоносцами. Задняя завеса с изображением моря завершала декорационную картину.

В итоге на сцене находилось 60 фигур, из них 44 действующих лица (на первом плане шесть, на втором — 4, а с седоками 6, на третьем, в раковине, 24, по бокам 12, а с седоками 24).

Тритоны, расположенные на берегу, представляли собой наполовину человеческие, наполовину рыбоподобные фигуры с большими длинными хвостами, высоко поднимавшимися над их туловищами. На них парики синего цвета моря. Куски из легкой тафты, приклеенные сзади, развевались, как бы от ветра. Музыкальные инструменты у них на подобие раковин.

В сценических объяснениях постоянно говорится о движениях действующих фигур и о разнообразии их; так указывается, что тритоны лежат в живых, непринужденных и различных позах, причем хвосты поднимаются высоко над их головами.

Таков первый ряд действующих лиц; во втором ряду мы имеем плавающих в воде с движением вперед два больших морских коня в натуральную величину, из которых один, отвернувшись от своего соседа, делает прыжок в воздух, тогда как другой погружен в воду[[4]](#footnote-5). Морские кони сделаны бутафорским способом по замыслу художника, на них сидят верхом две мифологические фигуры: Океан и Нигер.

Океан в образе человека, у которого тело синего цвета, рогатая, седая голова и борода, и трезубец в {117} руке. Он одет в робу зеленого цвета моря, обвитую морской травой.

Нигер в виде черного эфиопа с курчавыми волосами, с редкой курчавой бородой. Жемчужное ожерелье и запястья украшают его лоб, шею и руки; на нем корона из тростника и светло-голубая мантия.

Третий ряд занимала раковина, внутри которой на четырех скамьях[[5]](#footnote-6) сидело 12 маскированных, причем Королева Анна и Леди Бедфорд занимали нижнее место[[6]](#footnote-7). На нижней и по всей вероятности, на верхней скамье сидело по двое, на второй и третьей по четыре человека, при каждой маскированной находилась женщина с факелом, так что всех в раковине было 24 женщины. Маскированные сидели друг над другом. Они все были видны в необычном порядке как говорится в описании, так что следует предположить, что скамьи были устроены амфитеатром и самые короткие находились наверху и внизу по форме раковины.

Лица и руки до локтей двенадцати нимф негритянок, которых изображали Королева Анна и особы ее двора, по свидетельству очевидца сэр Дадли Карлтон были загримированы черными. Все они были одеты в одинаковые костюмы голубого цвета с серебром.

Пучки собранных перьев с драгоценными каменьями, переплетенные жемчугом, украшали их прически в античном духе. Жемчуг особенно ярко отливал на фоне темной кожи, украшая лоб, уши и тело действующих лиц.

Костюмы факелоносиц — зеленого цвета моря, нижняя их часть выткана золотом и серебром. Распущенные волосы обвиты морской травой, в которые воткнуты коралловые ветви.

{118} По одну и по другую сторону раковины плавало в разных позах по шести морских чудовищ, имея на себе седоков с факелами, обращенных к зрителю en face и в профиль. Самые факелы были сделаны наподобие трубообразных витых раковин.

Освещение состояло главным образом из факелов, которых было 24 – 12 внутри раковины и по 6‑ти на обеих ее сторонах; кроме того ряд огней, устроенных на верху самой раковины, ярко падал на сидящих.

Если принять во внимание, что сцена представляла темную облачную ночь, то ярче всех был освещен третий план, на котором находились главные маскированные; позже, добавочная картина луны вносит новый свет на сцену.

Представление, посвященное черному Нигеру, начинается песней, которая по всей вероятности исполнялась сиренами, посаженными для этой цели на втором плане.

После этой вступительной песни начинается диалог между Океаном и Нигером, т. е. между двумя лицами, находящимися на втором плане и сидящими на двух бутафорских морских конях.

В то время, как Нигер спрашивает Океана, к каким странам он приплыл, и тот отвечает, что здесь стремится в высь сын Нептуна — снежный Альбион, наверху, на серебряном троне, сделанном в виде пирамиды, показывается женщина, изображающая луну, вся в белом и серебре, в античной прическе; она увенчана огнями, которые, усиленные отблеском серебра, бросают свет на облака, производя впечатление настоящих туч, освещенных луной.

Часть безоблачного неба изображена в виде полукруглого добавочного горизонта из голубого шелка, в который вделаны серебряные, зажженные огнями звезды.

Возникает вопрос, как технически была выполнена эта добавочная картина появления луны.

{119} На задней завесе третьего плана линия, отделяющая море от облачного неба, приходилась на известной высоте, в уровень с помостом, поставленным в верхнем конце залы[[7]](#footnote-8).

Добавочный (added nightpiece) кусок холста, изображавший темную облачную ночь, должен был составлять часть задней завесы, которая (поднимаясь или опускаясь, это все равно) открывала новую неожиданную (sudden) эффектную сценическую картину уже на 4‑м плане.

Этот помост имел за собою полукруглый голубой, шелковый горизонт, в который вставлены были огни в виде светящихся серебряных звезд.

По сторонам следует предположить подвешенные к колосникам облака, которые, согласно ремарке, ярко были освещены лунным светом.

При появлении луны Нигер, прерывая свой разговор с Океаном, обращается к ней, покровительнице Эфиопии.

После монолога, посвященного прославлению Британии, отделенной водой от других миров, луна приглашает находящихся в раковине пожаловать на берег, после чего они выходят попарно, каждая держа в руках два веера: с надписью имени на одном, и иероглифическими изображениями их смешанных качеств на другом.

Каждая пара начинает танец под аккомпанемент музыкантов-тритонов, играющих на своих инструментах-раковинах. По окончании этих танцев, которые происходят без участия кавалеров, за сценой, с моря вступает голос тенора призывающий черных Нимф не поддаваться чарам береговых сирен, — после чего начинаются веселые быстрые corranto и мерные measures с кавалерами, так что мы имеем на первом {120} плане 30 человек: 12 пар танцующих и 6 музыкантов — тритонов.

Затем раздается пение двух дискантов, которые снова призывают нимф обратно в море, прося их не задерживаться более на земле.

Каждая музыкальная каденция этого пения, состоящая четыре раза из двух и один раз из четырех строк, прерывается двойным эхом из разных концов залы, причем второе эхо короче первого.

После этого идет монолог луны, по окончании которого нимфы, танцуя, возвращаются обратно в раковину.

Представление оканчивается песней уходящей луны.

Осенью того же года, а именно 28 авг. 1605 г. в Оксфорде в зале Christ Church College в присутствии короля шли три пьесы, монтировка которых была поручена Иниго.

Сцена была построена у верхнего конца залы, как это казалось на первый взгляд, но на самом деле задняя стена была писанной задней завесью, украшенной вертящимися колоннами, благодаря которым при помощи писанных холстов сцена менялась трижды во время представления одной трагедии.

В следующем 1605 – 6 году по случаю бракосочетания молодого гр. Эссекса, Роберта и дочери гр. Саффолька, леди Франсис Говард, было поставлено маскарадное представление под названием, «Гименей или Маскарадная церемония и Свадебные препоны». Она обошлась двору короли Якова в 400 фунтов.

Присутствовавший на этом спектакле господин Чемберлен пишет своему корреспонденту, что хотя представление было богато и пышно обставлено, но оно страдало скучными длиннотами и превращениями, походя скорее на театральную пьесу, чем на маску.

{121} Другой зритель Джон Прори в письме к сэру Роберту Коттэн расточает свои похвалы Иниго, Бену, актерам, маскированным кавалерам и дамам, принимавшим участие в создании этого зрелища.

Сам Бен Джонсон говорит о пышности и великолепии (pomp and splendour) спектакля, о замечательной постановке, о богатстве и оригинальности костюмов, о тонкости и нежности в танцах, о божественной музыке; это все заставляло зрителей отделиться от самих себя и забываться.

Он жалеет, что подобные представления имеют мимолетный характер, мало остаются в воображении и еще меньше в описании, и хочет в нескольких штрихах дать намек на тень того, что происходило.

Маска «Гимения» по замыслу автора состояла как бы из двух картин: одной внизу на земле, другой наверху, в воздушном пространстве.

В первой главными действующими лицами были мужчины, которые помещались внутри специально сделанного большого глобуса, так сказать, в недрах, земли, в рудниковом гроте; женщины, наоборот, находились в облаках, спускавшихся вместе с ними на землю.

Когда сцена открывалась, (the scene being drawn), то глазам зрителя представлены были алтарь, на котором золотыми буквами было начертано Ioni. Oimae. Mimae. Unioni. Sacri. и громадный глобус. Этот шар, внутри которого внизу помещалось 8 мужчин, и наверху, как бы в мозгу человека, почтенная особа, олицетворявшая разум, держался на оси, которой не было видно, так что получалось впечатление, что он находится на весу. Сам автор, принимая участие в этом представлении, вертел его, стоя позади алтаря[[8]](#footnote-9). На нем были разрисованы страны в золотых, {122} и волны морей в серебряных красках. По сторонам глобуса поставлены две большие золотые фигуры, Атланта и Геркулеса, поддерживавшие в неодинаковых позах выпуклые прозрачные «как бы настоящие»[[9]](#footnote-10) облака к которым с самого верха, с колосников, спускался холст с изображением на нем темных, планиметрических туч. Когда этот холст вдруг открывался, (suddenly opening) взору зрителя представлялась сложная картина, состоявшая из трех вертикальных, один над другим, планов.

В центре на 2‑м плане сидела Юнона на прекрасном золотом троне, поддерживаемом двумя великолепными павлинами, атрибутами этой богини. Вокруг нее расположены были кометы и горящие метеоры; выше над ней на 3‑м плане находилась, в безостановочном многоцветном вращательном движении сфера огня, возглавляемая на самом верху статуей Юпитера, олицетворяющего небо.

У ног Юноны сделана радуга, внутри которой помещались музыканты, изображавшие духов воздуха, в разнообразных костюмах радужных цветов. Пространство на нижнем 3‑м вертикальном плане под радугой приходилось на середине общей высоты всей сцены и заполнено было черными сгущенными градовыми и грозовыми тучами, среди которых по сторонам выступало два вогнутых облака с 8‑ю женщинами. Эти облака опускались и поднимались над головами остальных действующих лиц, находившихся на верхних планах, что приводило зрителей в восхищение.

Эти две темы земли и неба были связаны между собой в одно декорационное целое, на что указывают фигуры Атланта и Геркулеса, поддерживавшие, согласно описанию выпуклые прозрачные, как бы настоящие, облака.

{123} Если представить себе всю декорационную картину сверху вниз, то мы увидим, что все три отдельные вышеупомянутые плана были также связаны между собой: так сфера огня верхнего соединена со средним планом горящими планетами и кометами, расположенными вокруг Юноны; нижний, темный облачный план связан со средним радугой, находившейся у подножья трона над тучами и в тучах, которые нависали над землей.

Mise en scéne нам представляется в следующем виде; на середине сценической площадки, на 2‑м плане, стоял алтарь, за ним, на 3‑м, устроен был на весу глобус, имея две золотые статуи по бокам. Первый план нужен был для танцев.

На сцене следует предположить три выхода, два по сторонам, из которых выходят жених и невеста и третий по середине, откуда появляются авспиции-покровительницы.

Представление начинается безмолвными выходами: с одной стороны к алтарю подходят пять пажей, одетых в белое, с восковыми свечами в руках, за ними следует жених в пурпуре с белом; у него короткие волосы, переплетенные пестрыми лентами и золотым шнуром.

С противоположной стороны, надо полагать, показывается Гименей, увенчанный розами и майораном, с сосновым факелом в правой руке. На нем туника шафранового цвета, одетая на белое нижнее одеяние, желтые носки, и желтый шелковый вуаль на левой руке.

Оттуда же выходит юноша в белом с факелом из боярышника, с маленькой плетеной корзинкой под мышкой; за ним следом идут двое, также в белом: у одного прялка, у другого веретено. Они поддерживают с двух сторон невесту, у которой свободно развеваются волосы, кое где с сединой; на голове у нее гирлянда из {124} роз в виде башенки; она в белом с кушаком из белой шерсти, завязанным геркулесовым узлом; на спине у нее руно.

Из середины выходили покровительницы брачущихся, авспиции, за ними две поющих женщины в разноцветных шелках, одна с водой, другая с огнем, и наконец музыканты, увенчанные розами в разных костюмах.

После этих выходов начинается пение песни, подхватываемой хором, в которой просят в священный день Гименея непосвященных удалиться, так как участвовать в ритуале могут только пребывающие в браке или брачущиеся, достойные лицезреть госпожу этих таинств «Единение».

После этой песни выступает вперед Гименей и, делая жест восхищения перед алтарем, говорит свое приветствие, прославляя богиню Юнону.

На землю не сходило другое более высокое божество и не управляло теми драгоценными силами, которые способствуют союзу, гармонии, согласию и блаженству полов, характеров, душ. В заключение он обращает внимание присутствующих на двух разнополых девственников, которых приносят в жертву Единению.

После слов Гименея поворачивали глобус, внутри которого в рудниковом гроте из разных металлов сидело восемь мужчин, образуя красивую группу. Освещение в нем было устроено таким образом, что самих огней не было видно, но как будто Разум, в образе человеческого существа помещавшийся наверху, подобно тому, как мозг находится в верхней части человеческого тела, своей огневой короной освещал недра земли.

Мужчины в числе восьми лордов, олицетворяя четыре настроения и четыре аффекта, выходили из недр земного шара под звуки бравурной музыки.

{125} Все они одеты одинаково, имея отличительные знаки и цвета. В основу костюмов взяты образцы с греческих статуй, к которым добавлены штрихи современной эпохи, что придавало им красивый и необычный вид.

Персидские короны с золотыми отогнутыми завитками украшали их головы; прикрепленный к ним прозрачный тюль тельного цвета с серебром одним концом свободно лежал на левом плече, а другим; складками разной величины, подхваченными драгоценными каменьями и большим жемчугом опускался на перед. Их грудь и бедра облегала тельного цвета скроенная известным образом серебряная богатой отделки ткань, изображая греческий панцирь, надетый на голое тело. Талия была опоясана широким расшитым золотым поясом с пряжкой из драгоценных каменьев впереди. Их отличительные знаки были сделаны из белой серебряной парчи красиво и оригинально расшитой и отделанной тесьмой в тон к верхней части рукава, нижняя часть которого была из голубой парчи расшитой галуном.

Плащи, прикрепленные к правому плечу и спадавшие полукругом красивыми складками по спине, прихваченные узлом к мечу были сделаны из разноцветного шелка, смотря по характеру каждой пары: первая небесно-голубая, вторая перламутровая, третья цвета пламени, четвертая каштанового цвета. На них не сколькими рядами были вырезаны листья, овалом расшитые блестками, причем каждый ряд от другого отделялся широким галуном.

На ногах они носили серебряные латы, схожие по работе с отличительными знаками. Такова была их экипировка.

По выходе из глобуса лорды танцуют на первом плане, после чего, возвращаясь на прежнее свое место, вынимают из ножен свои мечи и, окружив {126} алтарь, делают нападение, желая этим нарушить мирный ход свадебной церемонии. Гименей в волнении взывает к принимающим участие в обряде, прося, чтобы они сохранили девственников, и пламенем и светом огней защищали ритуал от расходившихся неугомонных настроений и диких аффектов, желающих уничтожить всякую религию: пусть свет проникает в тьму и укажет им, что, принося вред брачущимся, они пошли против здравого смысла.

На эти слова из верхней части глобуса спускается вниз Разум в образе почтенной особы с длинными до талии белыми седыми волосами, увенчанными огненной короной; на ней голубой костюм, усеянный звездами, белый пояс, на котором изображены цифры, в одной руке лампа, в другой — светлый меч.

Разум, обращаясь к воинственным лордам, останавливает их дерзкое намерение: не удивительно, что они так отважны, так как только настроения и аффекты могут позволить себе подобную дерзость. Они, может быть, скажут, что желают спасти невинных, но это значит не понимать смысла ритуала, и в этом отношении Разум просветит и укажет истинную его сущность.

После такого увещания испуганные и сконфуженные лорды вкладывают мечи в ножны и отходят к сторонам сцены.

Гименей «ставит в ряды участвующих в обряде», т. е. восстанавливает нарушенный порядок, продолжая руководить церемонией, а Разум в свою очередь дает объяснение сущности обряда и некоторых употребляемых в нем предметов и вещей.

Пара, составляющая две половины, пока еще отделена пространством друг от друга, но в эту счастливую ночь она будет принесена в жертву Единению.

{127} Алтарь — символ божественного, плодоносящего и более мягкого ложа, на котором Гименей совершает свои торжественные бессонные оргии, и неугомонный Купидон, обожая, порхает между любовниками. Зловещий свет факела изгоняет ночную злобу, а белый цвет распустившегося на нем боярышника означает приплод. Огонь и вода, несомые в процессии, символизируют влажность и жар, способствующие рождению всякой жизни.

Скромный вуаль означает стыд, который невеста должна иметь при встрече со своим женихом.

Седина в свободно развевающихся волосах указывает на то, что она делается женщиной. Она носит руно в знак того, что не причиняет обиды. Прялка и веретено — эмблемы всего того лучшего, что проникает в ее высокое сердце Большой узел на шерстяном поясе завязан так же крепко, как должны быть связаны супружеские души.

Наконец пять восковых свечей означают чистоту обряда, цифра пять есть то число, которое приносит счастье святому Единению.

После этого пояснения следует новая картина, составляющая как бы вторую маску: верхний холст, изображающий темные тучи, поднимался вместе с другими искусственными бутафорскими надувающимися стереометрическими облаками, которые, растягиваясь, рассеивались, очищая небо, и взору зрителя показывалась во всем своем блеске Юнона на троне со скипетром в правой руке и тамбурином в левой, в богатой царской одежде, имея диадему на голове, с которой спадал вуаль, перевязанный повязкой из разноцветных шелков. Эта повязка украшена драгоценными камнями, лилиями и розами. У золотых ног богини разостлана львиная шкура.

Восемь дам, находящихся по обеим сторонам сцены на вогнутых облаках, олицетворяя свойства покровительницы {128} брака, одеты одинаково богато в небесно-божественные цвета. Бен-Джонсон, останавливаясь на описании их костюмов, говорит, что по замыслу они были новы и оригинальны, отличаясь легкостью и воздушностью; моделью для них служили статуи богини Юноны. Верхняя часть костюма сделана из белой серебряной ткани, на которой вытканы птицы и плоды. Свободная юбка тельного цвета с серебряным галуном и золотым поясом спадала большими складками; под ней развевалась другая юбка из голубой серебряной ткани, обшитая золотым галуном.

Несмотря на пышность одежд, рельефно выступали нежные очертания их форм. Богатые и редкие венцы с драгоценными камнями украшали их свободно собранные волосы. Прозрачный вуаль спускался книзу причем конец сзади был красиво закреплен. Золотые с лазурью туфли отделаны рубинами и брильянтами.

Разум обращает внимание на блеск и торжество Юноны, имя которой изображено анаграммой на алтаре, на согласные, полные гармонии, окружающие ее музыкальные мелодии.

Восемь благороднейших дарований, олицетворяя ее свойства, спускаются на землю, чтобы управлять брачными таинствами. Они носят маски, дабы не ослепить своей красотой никого из приближающихся к ним. Их ожидает на земле слуга Разума Порядок, который следит за правильным и мерным ходом всей церемонии.

Ремарка объясняет ниже, что Порядок олицетворен человеком с длинными волосами и бородой, со звездой на челе; его костюм состоит из синего чехла, поверх которого одета белая роба, вся расписанная цифрами и исчерченная геометрическими фигурами; в руках у него жезл в виде геометрического знака.

{129} Два отделявшихся и выступавших вперед больших облака спускались на землю одновременно, мерно и тихо. Во время спуска шла песнь, подхватываемая в конце хором, которую пели у алтаря две женщины:

«Вот те, которым должны повиноваться настроения и аффекты; они грядут, чтобы увенчать семейный очаг, неся с собой счастливый час подобных встреч и возбуждая молодых к новым радостям, нежностям, ласкам, объятиям, поцелуям, воркованию, уверениям, клятвам, обещаниям, словом ко всем тем усладам, которые несет с собою чистая любовь».

После этой песни следуют танцы каждой пары, которая исполняет свой особенный номер при звуках двенадцати лютней под управлением действующего лица, изображающего Порядок. Обращаясь к нему по окончании танцев, Разум приказывает провести и расставить на свои места дам, в то время как он назовет их по именам и будет говорить о свойствах. Их названия — различные эпитеты богини Юноны, встречающиеся у античных писателей, и Б. Джонсон в примечаниях к пьесе указывает источники, откуда они взяты. Curis пришла прикрыть волосы невесты, Unxia заведует благовонными маслами, на обязанности Juga лежит из двух сделать единое целое. Gamelia должна следить за тем, чтобы это так и оставалось, Iterduca ведет невесту по ее пути, Cinxia стоит на страже, охраняя невесту, снявшую свой пояс, Telia за Гименея приводит в исполнение и заканчивает обряд.

После этого объяснения дамы становятся попарно с кавалерами в ряд, числом 16, с тем, чтобы приступить к танцам. Перед этим исполняется песнь, подхватываемая хором, которая приглашает танцующих в радостном единении, рука с рукой начать свои быстрые, размеренные движения.

Бен-Джонсон с особой похвалой отзывается о постановке этого танца, которыми заведовал Томас {130} Джайльс; упоминая о фигурах, он отмечает складывание инициалов невесты и жениха, которые заканчиваются цепью, составленной из рук, образующих ее звенья.

Разум, указывая на эту цепь, говорит, что подобная золотая цепь была спущена с неба. Теперь нет более места борьбе, зависти, скорби, обману, страху, ревности, так как все пребывает в любви, согласии, вере и счастьи. Успокоились настроения и аффекты, выкинута желчь за алтарь. Юнона и Гименей! Никто не может сравниться с теми, без которых Венера ничто не может совершить, разве только то, что покупается стыдом и позором. Отец не может показать себя родителем, и семейный кров благоденствовать.

На смену этой тирады идут танцы с другим составом.

В песне напоминают танцующим, что пора кончать, так как ночь уходит, унося с собою свои прелести. Разум и Гименей, дважды чередуясь своими небольшими обращениями, говорят о том же.

После этого спадает верхний холст, надвигаются тучи и на сцене снова становится ночь. Танцы прекращаются, и маскированные идут на свои места. При попытке снова сделать движение, их удерживает Гименей, говоря, что нужно уметь во время остановиться, как и своевременно приступить к началу. Терять хотя бы одно мгновение в любви — преступление, а между тем настроения и аффекты изнашивают ночь в забавах и наносят вред таинству, ночь же обладает; более дорогими ценностями.

Вслед за этими увещаниями происходят уже в последний раз удивительные по своему блеску и разнообразию танцы, заканчивающиеся фигурой круга, в середине которого находится Разум.

Стоя в центре окружности, этой совершеннейшей из геометрических фигур, в поэтическом монологе {131} он дирижирует заключительным шествием. Гименей становится в свой круг. Идет пение с тем, чтобы ободрить робкую и трепетную невесту.

Юноши поднимают свои зажженные свечи. Большой круг маскированных двигается, причем каждая пара оказывает почести перед королевской ложей, и затем далее, строясь, следует за Гименеем, невестой и покровительницами-авспициями. Шествие замыкают музыканты.

В заключение этого представления под аккомпанемент музыки поется песня на тему о том, что наконец пришло время долгожданной любви молодых.

Во вторник на масленицу 1608 г. по поводу бракосочетания Джона Лорда Рамзея, Виконта Хадингтон и Леди Елизаветы Радклифф, дочери графа Роберта Сассекса в Whitehall поставлено было маскарадное представление под названием: «Призыв Купидона». Из письма царедворца Рауланд Байт к графу Шрусбери мы узнаем, что постановка этого представления завладела умами пяти высокопоставленных придворных англичан и семи таковых же шотландцев. Они рассчитывают, что она им обойдется по 300 фунтов на человека.

Ремарка к пьесе говорит о том, что на сцене стоял высокий, крутой, «уходящий» в облака, красный Яр — «red cliff», откуда происходит благородная фамилия Radcliff. У подножья[[10]](#footnote-11) этого утеса поставлены два золотых, блестящих пилястра, работы женолюбивого Вулкана[[11]](#footnote-12); к ним прибит такой же блестящий золотой, большой, как бы металлический плакат, на котором ярко и выпукло выбиты эмблемы трофеев и Доспехов Любви и Матери Любви, имеющие отношение к браку. На плакате изображены старики и молодые, {132} соединенные гирляндами из роз, свадебные одежды, прялки и веретена, горящие и пронзенные стрелами сердца, девичьи пояса, гирлянды и т. п.

Увеличенные вдвое против натуральной величины две летящие друг к другу фигуры, изображая Триумф и Свободу, возглавляли эту вывеску, имея в руках гирлянду из роз и ключ.

На холм нависали густые черные тучи, которые вдруг (on the sudden) при звуках торжественной музыки рассеивались, и на чистом небе видны были сначала два голубя, а затем два лебедя, которые в серебряной упряжи везли вперед победоносную колесницу, где сидела увенчанная звездой Венера и около нее пониже три грации: Аглая, Талия, Евфросиния. Все они одеты по античным рисункам. Венера, оставив горящую звезду на колеснице, вместе с тремя грациями выходит на вершину холма и спускается по крутому винтообразному спуску на землю. Грации по пути разбрасывают гирлянды цветов. Начинает пьесу Венера, которая обращается к грациям, говоря, что необычная вещь видеть богиню на земле, но ее первенец Купидон, которого она считает за счастье называть своим сыном, исчез, и она несчастна.

Пусть Грации помогут отыскать его след на зеленой траве, где, по ее сведениям, он недавно ходил со многими своими собратьями амурами, у которых брал горящее пламя, чтобы им озолотить торжествующую ночь. Не влюбилась ли в него какая-нибудь нежная грация или невинная красавица; или же он привел в удивление вторую Психею и переодетый живет здесь где-нибудь incognito?

В конце своего монолога она спрашивает, не нашли ли они по траве его след; те, одна за другой отвечают отрицательно.

Такое сценическое положение требует известного мимического действия. Грации должны делать вид, что {133} они ищут следы амуров по зеленой мураве, чтобы быть в состоянии ответить на вопрос богини. Венера однако прибегает к другому средству. Она предлагает грациям обратиться к дамам: возможно, что шутник скрывается в их глазах или в полной груди, где он обыкновенно устраивает себе жилище. Она желает, чтобы наконец громко назвали его добродетели, и тогда, может быть, многие из дам не станут более укрывать его, но, напротив, будут счастливы избавиться от такого пришельца.

Три грации, одна за другой, в небольших строфах обращаются к дамам-красавицам с вопросом, видели ли они игрушку, называемую любовь, нагую, похотливую, слепую, порой жестокую, порой благосклонную. Та, которая откроет, где он, получит сегодня поцелуй, а если приведет его к матери, то получит и другой. Весь он — огонь, а дыхание его — пламя, которым он поражает сердце. От его взгляда повернуло солнце, на водах сожжен Нептун, в аду сделалось еще жарче, сам Юпитер покинул свое местопребывание. Хотя его крылья умеют обнимать и целовать, однако он будет порхать с одних уст на другие и не останется на одном месте. Он носит золотой лук и полный колчан стрел, который у него низко висит на бедре; стрелой своей он готов пронзить свою мать. Красавицы — его топливо, сердца любовников — его пища, он наносит раны, купается в горячей крови и умеет безрассудно ненавидеть. Пусть не доверяют ему: сладки его слова, но редко исходят они от чистого сердца. Каждый его подарок одна лишь приманка, всякий поцелуй полон яда, и изменчивы его слезы. Его власть, которой он тешит свое детское своенравие, одна забава и праздность. Доставляя девушкам то, от чего ему прибыль, он заставляет их думать, что Аля них это радости и игрушки.

{134} Грации кончают свое обращение тем, что просят назвать беглеца, так как теперь ясна его фальшивая игра.

На эти слова из-за плаката выходит Купидон в своих доспехах со свитой из 12 мальчиков в причудливых костюмах, которые олицетворяют шаловливые шутки и забавы сопровождающие Любовь; их называют Joci и risus, и, говорят, они прислуживают Венере, управительнице брака.

По приглашению Купидона эти веселые мальчики, имея по два факела, кивая своими смешными лицами и, делая много других комичных жестов, танцуют шаловливый, причудливый характерный танец, который значительно оживляет спектакль. После этого выходит Купидон; он указывает на свой золотой лук, и стрелы, пусть эти красавицы знают, каким оружием он совершил подвиг, доставив такую славу и честь Венере и ее сыну. В это время его схватывает мать и, окружив вместе с тремя грациями, спрашивает каким подвигом он хвастается. Сын отвечает уклончиво; и, заметив Гименея, указывает на него и — ускользает.

Входит Гименей, у которого небольшой диалог, с Венерой посвященный жениху и невесте. Обращаясь с некоторым упреком, он спрашивает, время ли оставлять свою звезду и колесницу испускаться на землю в такую ночь, которая нуждается в ее бодрящем взоре. По-видимому ей неизвестно про подвиг, совершенный ее всепобеждающим сыном. Затем, указывая на королевскую ложу, которой он расточает похвалы, он говорит о молодом знатном женихе, сравнивая его с Энеем, другим сыном Венеры, упоминая при этом, что последний спас короля[[12]](#footnote-13). Гименей далее дает небольшую {135} характеристику невесты, которая несет жениху приданое, ценное не только по своей добродетели, знатному происхождению и внешности, но и своим золотом.

Он упоминает о работе Вулкана, который у подножья крутого яра сделал золотые пилястры и теперь вместе с циклопами выковывает и отливает новый металлический кусок, чтобы еще более разукрасить празднество этой свадебной ночи.

На эти последние слова, как бы подслушивая, появляется Вулкан в полукафтане, с голыми руками, всклокоченными волосами и бородой, в голубой, конусообразной шапочке, как будто только что из кузницы с молотом и щипцами в руках. Он приказывает скалистому утесу расколоться пополам, после чего при торжественной и громкой музыке холм раздвигается на две части, при чем присутствующим открывается пещера, в которой вращается серебряный шар, 18 футов в диаметре; на этом шаре обведены золотом колурии, параллели у северного и южного полюсов, тропики, экватор, меридиан и небесный горизонт, солнечный же путь весь золотой; на этом поясе сидело в креслах 12 маскированных, олицетворяя знаки зодиака, каждый подле изображения своего знака.

По мере того, как вращается шар, Вулкан дает свои объяснения: он сделал его круглым и гладким со всеми параллельными кругами и меридианами, чтобы лучше показать небесную сферу брака; для чего он посадил 12 священных сил, всегда присутствующих в свадебные часы.

Таково значение этих сил: Овен олицетворяет гордость молодости и красоты в невесте, телец — силу и мужество в женихе, Близнецы означают соединение двух сердец, Рак — уступки жены мужу, Лев знак того, что он сообщает мужчине страсть, которой, {136} однако, благодаря внутренней силе тот умеет владеть, Весы символизируют равное обоим чувство на счастливом супружеском ложе, Скорпион — недомолвки, мелкие ссоры и больные уколы в супружестве, стрелы Стрельца наносят новые любовные раны. Через Козерога солнце сообщает новый жар крови, мокрый Водолей изливает плодородие на супружеский кров, Рыбы — символ тишины в супружеских радостях.

Венера, дав клятву светом своим озарять землю, возвращается с Грациями на небо. Вулкан обращается к жрецам Гименея, которых изображали музыканты в желтом, с вуалями и с венками из майорона. Его прерывает один из циклопов и предлагает, чтобы маскированные начали танцы.

Во время пения жрецами заключительной эпиталамы, прерываемой четыре раза, происходят четыре танца.

Начинается с пения и после первой паузы идет первый танец. Костюмированные, сидящие на серебряном шаре, сходят вниз на сцену в усеченном направлении.

Балетмейстеры: Хир Хорн, поставивший первые два танца, и Томас Джайльс — два последних, одетые циклопами, молотками отбивали такт танцующим.

Музыкальной частью заведовал Альфонсо Феррабоско.

Маскированные по свидетельству Бен-Джонсона имели грациозный и благородный вид.

Расшитые, отделанные кружевом костюмы тельного и серебряного цвета были сделаны в духе античности с современными добавлениями. Перья с драгоценными каменьями украшали их головы, что вполне гармонировало с общим их обликом.

В данном представлении следует предположить всего два плана на сценической площадке. Первый, оставленный для танцев, второй на котором стоял {137} высокий крутой утес, устроенный по замыслу художника таким образом, что он мог раздвигаться на две части.

Деревянный его каркас, очевидно плотничьей работы, имел винтообразный узкий проход, по которому спускались и поднимались действующие лица. Этот каркас обтянут писанным холстом, изображающим красную глину или камень холма.

Нижнюю его часть прикрывал стоящий перед ним на стойках большой плакат, устроенный очевидно и для того, чтобы маскировать при перемене в пещере ось, на которой вращался шар. Кроме того из-за него, согласно ремарке, выходит Купидон со своей свитой из 12‑ти мальчиков, у которых 24 факела в руках.

Верхний план был покрыт облаками, которые раздвигались для того, чтобы показать на светлом фоне живую картину въезда Венеры и трех ее спутниц.

Облака могли быть устроены писанным холстом, который по желанию можно было убрать и выпуклыми раздувающимися и сокращавшимися баллонами. Об этом декораторском приеме мы упоминали в предыдущей маске.

Каким образом была устроена и двигалась на верхнем плане, на небе, живая картина въезда Венеры и как сходили действующие лица на утес, об этом не говорит Б. Джонсон, обычно щедрый на описания.

Колесница и упряжь устроены плотником и бутафором по рисунку художника.

Птицы, ведущие колесницу могли быть устроены практикабельно на холсте и подделке, или же могли быть настоящими набитыми чучелами.

Упоминается огненная звезда Венеры, которую она положила на сидение колесницы, когда сходила на землю. Эта звезда освещенная или нет, сделана бутафором.

Надо думать, что при блестящей технике бутафорского дела как бы металлический плакат с золотыми {138} выбитыми на нем фигурами, также как и резные золотые пилястры были выполнены при посредстве бутафорской лепки.

В этой пьесе мы имеем три перемены: 1. Темная облачная ночь 2. Въезд Венеры. 3. Появление серебряной небесной сферы в пещере.

Намерение художника было дать на темном фоне ночи золотые и серебряные краски, изображающие жаркий пламень, который несут с собой любовь и страсть. И не напрасно фигурирует здесь Вулкан с циклопами, который в жаркой своей кузнице отлил и выковал отделанный золотом громадных размеров серебряной горящий шар.

Интересны выражения, рисующие ночь, насыщенную огнем и жаром любви: «to guild a glorious night» О Купидоне: All his body is a fire and his breath a feame entire. (37) Still the fairest are his fuel (38). Как технически была устроена третья картина Б. Джонсон не дает указаний. Нам известно, что гора раздвигаясь, образовала пещеру, в которой находился большой блестящий вертящийся шар; ось этого глобуса, вероятно, была замаскирована золотым плакатом и две золотые фигуры увеличенных размеров на нем связывали нижний план со средним. Неясно также, каким образом были устроены сидения под знаками зодиака на глобусе и как маскированные спускались с них на землю; в ремарке есть упоминание, что они сходили в усеченном направлении. Поэтому, надо думать, что сидящие были расположены по орбите солнечного пути на небесном глобусе. Высокий холм в свою очередь был связан с верхним планом нависавшими облаками, а тогда, когда их убирали, живыми фигурами сходивших на него с колесницы.

В вертикальном направлении мы имеем таким образом, три плана. Нижний занимал плакат на пилястрах, средний главный сначала занят утесом, позже {139} небесным глобусом, этим гвоздем спектакля и, наконец, третий, верхний, сначала облаками, а потом живыми фигурами.

О костюмах Б. Джонсоном сказано лишь в самых общих чертах. Вообще эта пьеса отличается меньшим количеством ремарок, раскрывающих техническую часть спектакля по сравнению с другими представлениями.

*С. Боянус*

# **{****140}** Электрификация театра

## 1

Когда меня зовут поставить пьесу, прорежиссировать какой-нибудь спектакль, я не могу отделаться от глухой, осторожной, но очень неприятной мысли, что я принужден заняться кропотливой, почтенной, но не до конца творческой, какой-то не той работой.

Она для меня не та, совсем не потому, что я собираюсь выбрать себе более спокойную и тихую профессию, не потому, что я со своей (может быть невысокой?) колокольни собираюсь оценивать большое и серьезное искусство режиссера.

Я чувствую в себе более ядовитую червоточину, скептицизм, разъедающий субъективные оценки.

Когда Рейнгардт ставит Софокла, Мейерхольд Мольера и Гоголя Станиславский, мне кажется, что все они делают очень талантливую, но не самую нужную для театра работу.

Не ударяет все это в самую живую жилу театра.

Александрийские ученые не разгибая спины писали комментарии к Гомеру, Еврипиду и Аристофану. Это очень толстые и очень полезные книги.

Мы, современные режиссеры, мечемся и хлопочем, создавая эстетические схолии к творениям драматургов. Это очень большая и немного буксирная работа.

Передо мною лежит пьеса прекрасного драматурга. Я взялся ее поставить и употреблю много размышлений, большую часть накопленного опыта и всю {141} порцию отмеренного мне таланта на ее постановку. Но это не та работа, которая нужна театру.

Я смотрю на раскрытые страницы прекрасной пьесы, разбросанные рядом справочники и книги, начерченные для репетиций рисунки и наброски и вспоминаю прошлое, очень недавнее и… увы! уже промелькнувшее.

В Народной Комедии репетирую «Любовь и Золото». В руках у меня пять страниц мною написанного конспекта, по которому актеры должны создать спектакль. Иногда кто-нибудь из них подходит ко мне и говорит: «в этом месте надо бы мне монолог небольшой; что-то не выходит. Напишите пожалуйста».

Пишу в репетиционном перерыве, вырываю листок из тетради и передаю актеру его «роль».

Где же прекрасной книге, передо мной лежащей, тягаться в жизненном напряжении с этим клочком бумаги?

Но я вырываюсь из сладостных моих воспоминаний и попадаю прямо в ваши объятия, мой насмешливый читатель. Объяснение наше будет коротким и решительным.

Если вы думаете, что я говорю все это, чтобы поставить себя в пример будущим театральным поколениям, лучше расстанемся на этом месте.

Если вы понимаете, что я только пользуюсь собой, как примером (мне довольно близким!) для более общих положений, — будем продолжать наш путь.

## 2

Цельное, творческое, конструирующее искусство театра — в руках драматурга — автора спектакля.

Только в современной драматургии живая жизнь театра. Режиссер, ставящий «классический» репертуар или импотентно реконструирует или варварски {142} искажает. Гордиться «преодолением литературы», как это делает Таиров, так же нелепо для режиссера, как живописцу чваниться преодолением архитектуры, если он вписал овальную композицию в круглый потолок. Просто, значит, не понял конструкции предмета, как Камерный Театр, отрезавший 4‑й акт Клоделевского «Благовещения».

Но драматург тогда лишь творец театра, когда он создает спектакль, а не литературу, когда его материал, не слово только, а бутафория, декорации, машины, свет и главное — актер. Театр гниет и разлагается от несправедливого государственного строя. Все творящие силы распределены неправильно. Рак, лебедь и щука, назвавшись автором, декоратором и режиссером, тянут скрипучую повозку Феспида, которая и ныне там, на распутьи между старинным хорошим и дрянным недавним репертуаром.

Самым реакционным образом приходится провозгласить в театре необходимость абсолютной монархии. Я, режиссер, отрекаюсь за себя и всех своих собратьев от суверенных прав своих на театр. Да здравствует единая и самодержавная власть автора!.. Но пусть он не забудет научиться, как следует, режиссировать.

Став режиссером, он незаметно для самого себя переместит два процесса творчества: не станет соображать, как можно прорежиссировать написанную им пьесу, но будет наполнять словесным материалом задуманную им постановку, увиденный в воображении спектакль. Только таким образом должно быть налажено истинное взаимоотношение между постановщиком и драматургом. Революционность этого требования не так уж велика. Таков был театр при Софокле, Шекспире и Мольере.

Надо только перешагнуть через разлагающую дифференциацию XIX века, которому должна быть объявлена беспощадная война на всем театральном фронте.

## **{****143}** 3

Итак, постановка вопроса вполне ясна. Спектакль, как и всякое организованное произведение искусства, должен быть создан единой непреклонной и всеоформляющей волей. В этом смысле театр станет совершенным, когда вернется к тому, с чего он начал — к изумительному единодержавию Эсхила — поэта, композитора, балетмейстера, режиссера, постановщика, актера и изобретателя театральных машин для своих спектаклей.

Конкретно ощутить компромиссность всяких других разрешений театральной проблемы, возжаждать пламенно пришествие этого творца — Мессии на сцену — значит ускорить час рождения таких театральных Лейбницев.

Логическая необходимость носителя единой воли в театре была бы вероятно ясна всем в ее полном объеме, если бы не вставал вопрос: а как же быть с актером и его свободным творчеством?

Во всей широте его вопрос этот — тема очень продолжительного размышления. Пока же ограничусь только такими указаниями.

С точки зрения постановщика — носителя единой воли — актер это его материал, как холст, краски, глина и т. д. Как истинный художник, постановщик будет однако исходить в своей работе из существа своего материала. Он будет понимать, что наряду с единицами физическими, как бутафория, декорация, костюм, перед ним психофизическая монада — человек. И подобно тому, как он не замыкает в гроб человеческое тело актера, а дает ему двигаться в воздушном пространстве, даст он свободу творческого движения и душе подчиненного ему.

С точки зрения актера вопрос станет тогда таким же слитно двойственным, как проблема детерминизма {144} и свободы воли. Постановщик, как некое божество в далеких небесах. Все предуказанно и все? свободно, все творится на месте и упорядочено заранее. Неизбежный выбор, предопределенная импровизация — вот блаженное неповторимое состояние актера, играющего спектакль.

## 4

Обратим же наши взоры в прошедшее, вздохнем меланхолически и будем мечтать, что вернутся когда-нибудь славные времена Эсхила.

Нет, нет, и трижды нет! Будущее театра необыкновеннее, разительнее его прошлого. Перед каким искусством лежит такая сверкающая необычайная судьба?

Ибо с одной стороны, чтобы ни говорили скептики, театр от века и навеки призван воплощать трагическую суть нашего существования. Единственное искусство, владеющее одновременным бытием во времени и в пространстве[[13]](#footnote-14), театр являет нам человека, одиноко брошенного в громадность пространственного мира, безжалостно опрокинутого в поток времени, текущего к неминуемой смерти. Поскольку каждая культура вносит свое ощущение времени и пространства, театр будет отражать его шире и острее других искусств.

Впрочем, не буду спорить, все они, эти искусства, испокон веков были созданием, отразителем, выразителем культур. Но вот завела перед нами свой назойливый, свой очень резкий и самоуверенный танец младшая сестра медлительной культуры — цивилизация, высыпающая из рога изобилия блестящие и {145} жесткие игрушки — аэропланы, автомобили, подводные лодки, лифты, двенадцатидюймовые снаряды, слепящие прожекторы, баллоны с удушливыми газами, телеграфы, телефоны, телеграммы и телефонограммы — и шокированные, смущенные, снобирующие искусства отступили, не желая считаться с этим новым оформляющим и оформляемым фактором жизни.

Случилось как-то, что вопросы и самое существование цивилизации оказалось вне сферы досягаемости искусств, в другой плоскости чем они.

Заволновались футуристы, приняли электрическую ванну, приняли душ экосез и с разбегу бросились на ледяную гору цивилизации. Взбежали не поскользнувшись, но в силу инерции проскочили дальше и попали опять в привычный и мягкий снег культуры.

Это было секундное крещение. Так люди прыгают через горящий костер или из жаркой бани бросаются в прорубь, чтоб моментально вернуться в тепло.

Ни живопись ни поэзия ни музыка цивилизацию за горло не схватила, не сделала из нее ancilla artis и сама не стала ее служанкой. Архитектура — вот кому улыбалась цивилизация всей чарующей, могучей легкостью своих железобетонных кружев. Однако мы до сих пор продолжаем надевать на них старомодно накрахмаленные каменные рубашки с помятыми галстуками ионийских и коринфских капителей.

Но что бы ни думали художества, электрическая искра цивилизации пробежала по миру. Наш свет — электричество, наше пространство — электричество, наше время — электричество. Я говорю о земле XX века, а не о России 1922 года. Быть может культура рушится, перерождается и зарождается именно здесь, но с точки зрения цивилизации нынешняя Россия — частность и исключение. Я не знаю также, хорошая ли вещь электрификация России, но объявляю самым {146} торжественным образом необходимость полной последовательной и до конца доведенной электрификации театра.

## 5

«Хороша новость, возразят театральные старожилы. Мы и так, слава Богу, не плошками освещаемся».

В том-то и беда, что с электричеством вы обращаетесь так же, как с керосиновыми лампами. Система рампы и софитов в нынешнем ее употреблении, с мертвенным, безжизненным, анемично обволакивающим актера со всех сторон светом, не более остроумна, чем усилия человека, впрягающего лошадь в автомобиль или прокладывающего рельсы для аэроплана. Бессильный блеск керосиновой лампы так мал, что надо было со всех сторон поместить эти ничтожные источники света, чтобы как-нибудь иллюминировать сцену. Но электричество, колоссальную энергию которого можно сжать в кулак, собрать в одном источнике света, не к чему разжижать, когда следует дать с его помощью направление, луч, светотень, динамику.

Минуя немногие счастливые исключения в современности (Макс Рейнгардт, Крэг) можно разделить историю сценического освещения на 3 части. В прошлом (примерно до XVII века) — солнечный свет, в настоящем (с того времени) — плошки, в будущем — электричество (доселе не находило в театре истинного применения; безвкусные реалистические эффекты в счет не идут).

Впрочем недоумение оппонентов отклонило меня в сторону. Мы увидим, что система света есть лишь одно из частных, хотя очень существенных проявлений электрификации театра. Роль ее шире и {147} глубже. Чтобы понять ее, вернемся к режиссеру, автору спектакля в эсхиловской полноте этого слова.

Какая блаженная ширина творчества! Не он ли написал текст пьесы? А музыка сочинена разве не им? И наконец кто же, как не он, провел репетиции, создал и обусловил каждый жест, каждую интонацию подчиненных ему актеров? И вот в награду за труды и бессонные ночи наступает долгожданный счастливый миг, «взвивается занавес» как говорят рецензенты и… во всем здании театра вы не сыщете более жалкой, обиженной, несчастной души, чем режиссер!

Спектакль ведь не статуя, которую годами высекали из мрамора и вот наконец она готова и можно пустить толпу и отойти в сторону скульптору. Только сейчас в эту минуту начинает он, этот спектакль, жить напряженнейшей творческой жизнью, ибо такого хохота, такого вздоха зрителей не было на репетициях и такого волнения актеров тоже не было. Заиграл оркестр, но несчастный композитор посажен в нелепые кресла, не допущен до дирижерского пульта и — еще гораздо чудовищней: место дирижера не занято никем, оно совершенно пусто, нет управляющей руки, капитан оснастил свой корабль, поднял на нем паруса и спрыгнул на берег в момент отплытия. Капитана нет, паруса закреплены наглухо, а как учесть заранее напор и силу ветра, как учесть наперед напряженность внимания зрителей? «Все должно быть заранее рассчитано», да, конечно, но это в таких грубых алопатических дозах!

Сказав свой бурный трагический монолог, уходит актер со сцены. Чувствуется, как пронеслось, ропотом прокатилось по залу волнение слушателей. Такова сила этого вздоха, что выход следующих актеров надо отсрочить на 1 1/2 секунды, не две и не одну, а именно так, но дирижера нет, актеры выпущены {148} сценариусом «по положению» и гребень волнения сбит. Зараженная искрой неостудившегося несхлынувшего волнения зрителей актриса на несколько слов раньше начинает усиливать звук своего голоса, но стоящий у реостата монтер, знает слова, на которых следует убавлять освещение и с трудом отысканный контраст звука и света гибнет безвозвратно. Бедный режиссер! Как сохранить тебе все эти секунды и полусекунды драгоценного сценического времени, где час — это год, минута — недели, секунда — сутки? Кто убережет тебя от муки бешеного бессилия, когда ты беспомощно кусаешь себе губы, в ярости, что ты не можешь творить, когда новые темпы, новая сила света и звука рождаются в твоей голове? Кто вложит в твои руки вожделенную палочку дирижера? Электричество. Электричество, первородное дитя цивилизации, станет верным и чутким пособником театра.

Сознаюсь, впрочем, что однажды я, как режиссер, был счастлив мгновенным, почти физическим счастьем. Это была очень неожиданная и странная минута.

Летом 1920 года несколько режиссеров было мобилизовано для постановки громадного спектакля на Фондовой Бирже. «Мистерия» как это тогда называли репортеры и очень глупо называли. Как мы страдали от жары; как мы хрипели, крича наперекор всем звонкам трамваев; как мы обучили весь Петроградский гарнизон — об этом я поместил в свое время очень плаксивую заметку в «Красном Милиционере» и здесь распространяться не буду.

Но вот начинается спектакль. Мы на капитанском мостике, около Невы и против Биржи. В наших руках флаги, телефоны, электрические звонки. На ступени Биржи входят актеры. Я нажимаю звонок и они садятся послушно. Я выдерживаю паузу, ту самую, {149} точно ту самую, какую мне нужно, звоню еще раз и они снимают шляпы. Еще — и раскрываются книги.

Сказочное блаженство — в своих руках ощущать, нести, беречь сценическое время! Быть хозяином театральных минут! Взмахивать палочкой дирижера!

Не тонкое дело, конечно, звонить в электрический звонок. Самый грубый, самый примитивный пример, «электрификации театра». Но ведь электрифицировать сейчас театр в России не легче, чем взрастить апельсинные рощи в тундрах[[14]](#footnote-15). Иное, совсем иное мечтается нам, увидится нами, создастся нами не сегодня, так завтра, не завтра, так через пять, через десять, через пятнадцать лет. Только бы дожить, только бы схватить ее опять за горло, электрическую цивилизацию, цивилизованное электричество и показать как, наперекор Освальду Шпенглеру, будет цивилизация послушно стоять на страже интересов культуры! Как в мире, не знаю, но в театре только сложнейшие завоевания техники дадут нам возможность воплотить в жизнь дух и душу искусства.

Где-то, скрытый от публики, немного повыше «царской ложи» сидит он, автор спектакля, царь театра, режиссер. Перед ним сложнейший электрический клавир. Быстрый четкий дробный пробег пальцев по клавишам — и по сцене, торопя и нагоняя друг друга, заколыхались, полетели лучи света, создающие причудливую тревожную призрачную игру темноты и озаренности.

{150} То очень медленно, то судорожно быстро поворачивает он маленькие рычаги из слоновой кости и с тою же, — точно с тою же скоростью движется видимая зрителю смена декорации — падают в пропасть тяжелые кубы и пирамиды, разворачиваются громадные пестрые веера, цветные шары летают по воздуху как райские птицы и свет и свет и исступление света льют на сцену волшебные руки режиссера.

Осторожно сдвигается еще один, черный рычаг и стала слышнее музыка играющего в глубине оркестра — еще удары по кнопкам и вбегают актеры, первые с отчетливыми промежутками, потом почти нагоняя друг друга. Зрители аплодируют, шепча один другому «как изумительно провел режиссер allegro второго действия». Они знают конечно имя режиссера, ибо на афише стоит: «Спектаклем дирижирует автор».

*Сергей Радлов*

# **{****151}** Петербургские празднества

Приступая к описанию празднеств Р. С. Ф. С. Р. я прежде всего хочу отгородиться от группы московских главным образом теоретиков этого вопроса.

В отличие от них, все еще ожидающих появления массовых празднеств, я полагаю, что празднества у нас уже были и более того заключили уже известный, скажем, первый фазис своего закономерного развития.

Пресловутый спор о «массовом действе и массовом зрелище» я так же хотел бы обойти. Ведь ясно, что совершенно независимо от экстатических или мистических состояний, переживаемых участниками празднества, в каждом празднестве, будь оно даже так примитивно, как проповеданная некогда Анахарсисом Клоцем «пляска вокруг шеста», неизбежен зрелищный, ритуальный момент. (В формуле Клоца — «шест»). Этот момент роднит празднество со зрелищем (театром). «Кто, где и как двигается, действует и говорит», эти основные вопросы драматургии одинаково значительны и для ритуала празднества и для сценария зрелища (театр). Разница в том, что в театре — субъект и метод действия — иллюзорны, в празднестве — реальны. В театре актер, сегодня Аянт, завтра Отелло, картонным мечом наносит себе мнимые раны; в празднестве «настоящий» иерей подымает чашу с «настоящим» хлебом и вином. Насколько там бутафория необходима, настолько здесь она (в идеале по крайней мере) немыслима.

Чем более общий смысл вложен в таким образом совершаемые движения и произносимые слова, тем выше символическое значение празднества.

{152} Но пусть изучение переживаний присутствующих на празднестве масс будет предоставлено коллективной психологии или родственным наукам, символика празднеств отдана истории догмы, описание «ритуала» празднеств должно стать предметом «эортологии», науки о празднествах. Опытом «эортологии» петербургских празднеств лета 1920 года должны быть ниже следующие страницы.

Прозрачный вечер, полукруглый мыс биржевой стрелки, соседние набережные и мосты чернеют народом. Фасад биржи, пространство между колоннами ее, затянут холстом, изображающим крепость. Фанфары. К обеим нижним концам лестницы подходят вереницы одетых в серое фигур. Это — «рабы». Вверху, перед колоннами за большими столами пируют «господа»: Наполеон, Султан, Римский Папа. Цепи рабов взбегают наверх, прислужники «господ» отгоняют их. Второй раз — то же самое. Третий раз. В руках у восставших появляются красные флажки. Господа исчезают. Заспинник с изображением крепости падает и обнаруживает второй холст с нарисованным на нем «деревом свободы». Общая пляска освобожденных рабов. Фейерверк.

Это — первомайское празднество «освобождение труда»[[15]](#footnote-16), не начинающее собою ряда массовых празднеств, но первое имевшее общее, всегородское значение.

«Ритуал» его исключительно зрелищен и притом иллюзорно зрелищен. Все движения — актерские, кажущиеся. Правда, за простым действием скрывался такой понятный и всей массой зрителей понятый символический смысл, что название мистерия, придуманное организаторами празднества было не так уж не справедливо.

{153} Все же соблазнительно уподобить этот первый опыт массового действия — спектаклю очень больших размеров. Еще спектакль, как отправная точка как нечто, от чего нужно оттолкнуться, — это и объяснимо и простительно. Проблема «настоящего» реального действия становится с этих пор основной в развитии празднеств.

Но пусть 1‑го мая был показан спектакль; — но необыкновенный ведь все же, под открытым небом с тысячью участников. Разве не любопытны вопросы движения, звука, сценического пространства и времени им ставимые?

«Время» в празднестве 1‑го мая было разрешено с наибольшей смелостью. Понятие исторического времени доведено им до совершенной абстракции, столетия сведены к полутора часам непрерывного действия при остающихся неизменными действующими силами, «героями». Что это? Наивная оплошность? Если да, то оплошность эту целиком приняли и повторили все последующие празднества и сотни «инсценировок» разыгранных и разыгрываемых в клубах и воинских частях Республики. Более того, тот же временной иррационализм характерен и для античной и для средневековой драмы. — Нет, не нужно забывать, что сценическое «время» только функция драматического замысла. Частный сюжет с индивидуальными «героями», тот действительно должен развертываться в житейски ограниченных отрезках времени. «30 лет или жизнь игрока». Но если герой, — коллективное целое, человеческий род, идущий к спасению — в средневековой драме, угнетенный класс, борющийся за освобождение — в празднествах Р. С. Ф. С. Р., тогда вневременное, метафизическое единство его перекрывает любые реальные временные сроки.

Так, правильно, как мне кажется, и совершенно в традициях обрядовой драмы разрешенное «время» {154} привело попутно к разрешению давно и тщетно искомой проблемы хора. То, что не могло удаться ни при самой точной реставрации античного спектакля, ни при самой эффектной, самой рейнгардтовской перепланировке его, удалось легко и сразу как только хором сделались не Нереиды или фиванские старцы, а живая уличная, единым сердцем и едиными устами со зрителями мыслящая и говорящая толпа.

Но достижения первомайского празднества на этом в сущности и заканчиваются.

«Пространство», вторая великая производная драматургии, 1‑го мая было понято совершенно наивно в плане традиционной сцены. Здание Биржи — взято как огромная фотосценическая коробка. Неисчерпаемые возможности его изумительно расчлененного фасада, лестницы, парапеты, боковые отлогие сходы не были использованы совершенно. И, что важнее, не была осознана принципиальная разница между фиктивной площадкой сцены и «настоящим» пространством празднества. Естественным следствием этого основного заблуждения явилось совершенно ошибочное декорирование, как никак, а «реального» трехмерного здания холстами с предметной живописью, да еще с «переменой декораций».

Совершенно в зародыше, что в прочем и естественно для первого опыта осталась разработка движения и слова действующих в празднестве масс. Ни то, ни другое не было дифференцировано. Марш, бег, падение всей толпы. Общий крик, рев, стон.

Все эти задачи оставалось разрешить следующим празднествам.

19‑го июля того же лета, праздник Интернационала[[16]](#footnote-17).

{155} Та же площадь, те же десятки тысяч зрителей. Ночь. Освещение прожекторами из Петропавловской крепости и с миноносцев на Неве. Здание биржи украшено банально и скучно красными и оранжевыми драпировками. Эскиз декорации Натана Альтмана так и остался в кармане У автора. А ведь художник хотел покрыть черным серый пьедестал биржи, обтянуть красной материей по три крайние из однообразного ряда десяти ее колонн, построить сад из зеленых треугольников и призм в центре, повесить огромную золотую сферу над классическим фронтоном и так, дифференциацией зеленого черного и пурпурно-золотого, создать цветовой коррелат к драматургическому замыслу празднества.

У лестницы, тот же что и 1‑го мая хор. Наверху «господа». Плакат. — «Пролетариям нечего терять кроме цепей» — Едва ли удачное заимствование из техники кинематографии. Рабы стремятся наверх. Парижская коммуна. Поперек лестницы и вдоль ее подножья тремя узкими синими лентами — солдаты Версальцев. Гибель коммунаров. Вдоль фасада встают густые столбы дымовой завесы, в черном дыму, пронизанном фиолетовыми лучами прожекторов — погребальная пляска женщин. Комический выход «деятелей 2‑го Интернационала», лысых с огромными бутафорскими книгами в руках. — Господа вверху, рабочие внизу, тонкая ниточка интеллигенции посредине — пространственный символ, вернее аллегория. Трубные сигналы и плакаты возвещают войну. Из рук в руки плывет огромное красное знамя. Слуги господ разрывают его и бросают вверх лохмотья. И вот после неистовых криков среди внезапной тишины на огромной площади {156} голос одного, одного человека: «Как разорвано сейчас это знамя так будут разорваны войной тела рабочих и крестьян. Долой войну!»

Как видно в дифференциации слова и движения достигнуто многое. Звуковые контрасты позволяют слышать единичные голоса. Пользование четырежды расчлененной площадкой дает возможность вести одновременно контрапунктовые, часто противоположные по направлению, сцены. Дальше!

Война 1914 года. Тянутся ряды солдат. Проезжают обоз, пушки («настоящие»). Негодование хора растет. Он останавливает солдат, с ними вместе взбегает наверх. Проносятся ощетиненные автомобили («настоящие»). Орел, висящий над фронтоном, падает; на его месте плакат Р. С. Ф. С. Р. Фанфары предвещают нападение врагов.

И тут начинается своеобразный рост «реального» пространства. Площадь у биржи уже не только сценическая площадка, это — осажденная страна, Р. С. Ф. С. Р. Она оживает вся. На ростральных маяках перед биржей вспыхивают длинные языки огня, красноармейцы уходят куда-то через мост на встречу неприятелю. Враги — за спиной у зрителей, над рекой. Там в ночной темноте, — сумасшедшая перекличка сирен (с миноносцев у Невы). Пушечные выстрелы из крепости. И вот победа. На парапетах биржи — фигуры девушек с золотыми трубами. С биржевого моста через площадь парад кавалерии, артиллерии, пехоты — победоносное возвращение войск. Блокада прорвана. С «приплывших из за моря» кораблей полукруглыми сходами от Невы к зданию биржи тянется шествие народов мира. Фейерверк.

Очевидна разница между пространством в театре и тем как оно было истолковано в празднестве 19 июля. Если в театре сценическая площадка сама по себе нейтральна и получает условные значения и при том {157} любое количество значений в зависимости от развития действия, то место действия в празднестве имеет свое абсолютное, независимое и неизменное значение, оно — священно: алтарь, паперть, кальвария.

Правда, этой последней трансцендентной реальности в празднестве 19‑го июля достигнуто не было. Площадь биржи ведь не освящена ни культом ни традицией, но поскольку она была ассоциирована с реальным понятием (осажденной страной) и жила и всеми воспринималась как неразрывная с ним, постольку, кажется мне, проблема пространства в празднестве была разрешена 19 июля так же удачно, как 1 мая проблема времени.

В тот же день была сделана попытка перехода от иллюзорного актерского действия к реальному, «настоящему». В празднества были введены «настоящие» автомобили и пушки. Войска проходившие церемониальным маршем совершали свое «настоящее» движение, даже в явно иллюзорное шествие народов мира были введены представители «настоящих» профессиональных союзов и бутафорские значки чередовались с подлинными эмблемами цехов.

Но в общем соединение осталось механическим и попытка была в сущности неудачной.

Некоторый шаг по этому пути, правда в специальной и ограниченной области, был сделан несколько недель спустя на празднике интернационала в красносельских лагерях[[17]](#footnote-18).

Общий ритуал празднества остался тем же, что и 19 июля, даже часть бутафории была перевезена оттуда. Коренная разница заключалась в том, что вместо ровной мостовой для «зрителей» и возвышенной площадки {158} для актеров, как у биржи, здесь был скат холма для первых и равнина — для вторых. Выписываю дальнейшее из современной рецензии («Опыт театрализации военного маневра». Жизнь искусства № 540).

«Огромное пространство уже чуть побуревшего поля. Ниже — широкая низменность. Там — небольшая дощатая эстрада. Совсем внизу — неподвижная лента спокойного озера.

Фанфары. Начинается действие. Оглядываемся. Многотысячные зрители разместились по склонам природного амфитеатра. Группы актеров на эстраде, и целая масса кругом нее.

Постепенно в действие втягиваются все новые и новые цепи людей. Они волнуются, жестикулируют и движутся, ропщут и угрожают.

Но вот недовольные оттеснены всадниками ненавистной силы. Оттеснены и смяты.

Но они не унывают. Через трупы товарищей снова бегут они вперед. И когда напряженность действия вот-вот достигнет своего предела — тогда стремительно разворачивается театрально задуманный военный маневр, неотвратимый raison d’être всего спектакля: Бой.

Налицо весь реквизит боя. Импровизованные окопы, живая цепь бойцов, перебежка, трескотня ружейных выстрелов.

Тяжело громыхает где-то сзади артиллерия. Две линии противников — друзей и врагов народа развивают узел нехитрой завязки и вдруг — кавалерийская атака. Ошеломительная по неожиданности, сокрушительная по действию. Победа. Маневр закончен. Начинается парад. Пустеет амфитеатр: это зрители готовятся к церемониальному маршу и привычно, не торопясь, втягиваются в воронку, живой струей вытекающую со склонов вниз, где командный состав начальствующие лица».

{159} Очевидно тут все дело в том, что в празднество как органическая часть действия, был введен настоящий военный маневр и в заключение — парад всех присутствующих. Опыт я считаю удачным, но, повторяю, он был произведен в узкой области, там, где организованные праздничные движения всегда были более всего развиты. Вообще же проблема реального, обрядового действия, основная для празднества, так и не была разрешена. Отдельные элементы его попадались в манифестациях и военных торжествах разных городов Республики (В одну из петербургских манифестаций была введена присяга профессиональных союзов ударом молота по наковальне). Но объединения и завершенья элементы эти не нашли.

Наоборот. Развитию массовых празднеств начал угрожать тупик.

Уже празднество 19 июля при всех технических преимуществах своих невыгодно отличалось от первомайского громоздкостью эффектов и запутанностью ритуала. Простой символ освобождения труда затерялся здесь среди мелких подробностей. Еще опаснее были все увеличивающиеся масштабы празднеств.

Довести до крайности все эти противоречия было суждено празднеству 7‑го ноября: «Взятие Зимнего Дворца»[[18]](#footnote-19).

Разыгрывалось оно на Дворцовой площади. Зимний дворец, вообще говоря, изумительное место для празднеств, здание, освященное историей, Но, лишенный всяких горизонтальных плоскостей, он не может непосредственно служить сценической площадкой.

{160} Поэтому в противоположном конце площади была построена деревянная эстрада и не одна, а две, соединенные мостиком.

Одна для красных, для белых другая. Намечавшийся уже ранее принцип контрапунктового действия на расчлененной площадке достиг здесь своего высшего развития.

К сожалению одновременно же он был в корне надорван введением переменного освещения площадок. Пока одна площадка живет, другая погружена во мрак. Гаснет первая, на полукрике, полужесте, — выплывает из темноты вторая. Непрерывность праздничного действия, так счастливо найденная при первом же опыте, была здесь сломана. Не «мистерия», а мелькания кинофильмы. Одновременно должен был рушиться единый хор, обращенный в толпу статистов.

Сюжет празднества, — события непосредственно предшествующие октябрьской революции. Появление Корнилова, ударные батальоны, Керенский. Все это слишком конкретно, чтобы стать символом.

Но вот приближается атака Зимнего дворца. Одновременно и счастливая выдумка, и острая неудача. Окна Дворца зажглись, он ожил. Какое развитие идеи реального живого пространства! Да, но введение его в действие случайно, оживление его не мотивировано предшествующим действием, целиком развивавшимся на двух противоположных площадках. Перекос фокуса внимания на третий предмет был слишком внезапен, чтобы иметь успех.

Все же заключительная атака освещенных факелами автомобилей была несомненно эффектна. Эффектными в известном смысле величественным было и все зрелище, в особенности фантастические, пылающие в ночи огнями огромных рамп города, постройки Анненкова.

{161} Но в общем праздник 7 ноября несомненный срыв традиции празднеств, доведение до абсурда некоторых линий их развития.

Конечно, неудача могла быть случайной. Грандиозные размеры, связавшие на этот раз замысел авторов, могли быть преодолены при следующем опыте. Запутанный сюжет упрощен.

Но роковой порок таился в другом. До сих пор я сознательно не ставил вопрос о взаимоотношениях «зрителей и актеров в празднестве», вопрос о настоящих его участниках. Ведь действующие и говорящие «актеры», атакующие войска, манифестанты, — все это несомненно активные участники празднества. А раз число их достигает многих тысяч, то ясно, что даже не принимая во внимание пассивно сидящих зрителей, (ведь зрители бывают при всяком общественном действии) мы имеем дело с внушительным празднеством, где все — участники. И не должно смущать нас то, что движения этих участников строго регламентированы, что выходы их определены сигналами, звонками, телефонными командами режиссеров. Без регламентации нет ритуала, а — огромная сравнительно с французскими, например, торжествами организованность петербургских празднеств только неизбежное отличие празднеств класса массовой организации — пролетариата.

Весь вопрос в том, насколько сознательно действуют организованные для празднества массы. И здесь празднества 1920 года несомненно шли по ложному пути. Мобилизовать совершенно неподготовленные рабочие клубы, привести под командой воинские части, — и в неделю подготовить их к действию, — это действительно может привести к механичности, к плац-параду, убить живой дух празднеств. Чтобы избежать этой опасности необходимо сделать подготовку празднеств длительной, {162} перенести ее в самые ячейки слагающегося быта, в рабочие клубы.

Попытка осуществить это была сделана прошлой зимой при подготовке празднества Парижской Коммуны. К сожалению, не своевременно. В эти дни город был потрясен иной огромнейшей трагедией. 18 марта в день намеченный для празднества, начался штурм Кронштадта.

*Адр. Пиотровский*

# **{****163}** Народная комедия

Восьмого января 1920 года в Железном Зале Народного Дома открылся театр, за два года своего существования воплотивший реально многое из того, что казалось столь нужным группе театральных мечтателей Студии и журнала Доктора Дапертутто и осталось недостижимым в те, далекие от нас теперь, времена. Ряд факторов принимал участие в создании театра: энергия и воля одного лица, объединившая в театре экспериментальных постановок немногих участников студии, предложение услуг театру работниками цирка, наконец новый зритель, пришедший в театр, в работе с которым народный театр мог сделаться единым национальным театром так же, как в семнадцатом веке народный французский театр Мольером объединен был во всенародный.

Теоретическая мысль, работавшая последнее десятилетие над проблемой единого зрительного зала, точно определила и опорные пункты народного театра. Реформа театрального помещения с восстановлением некоторых особенностей античного театра; в плане актерской техники — импровизация, замена жизненного переживания чувством эмоций зрителя и игры на них до каботинажа и изощренность движений до акробатизма; наконец, репертуар, построенный на актерском мастерстве, а не на тексте пьесы и, с одновременным применением техники актера на старых пьесах, создание собственного репертуара театра лишь ему присущего, современного и тесно связанного с лучшими театральными традициями прошлого.

{164} Реформа театра Железного Зала не коснулась размещения зрителей. При всем известных условиях жизни последних лет нельзя быть может этого и требовать, но необходимо подчеркнуть, что очень плохая акустика бывшего буфета Народного дома и неудобные места сыграли не последнюю роль в случавшемся неусвоении зрителями и самого текста пьесы и ее сценического выражения. Много лучше обстояло дело с архитектурой площадки для игры. Помост, вышиной около двух с половиной аршин, шириной — четырнадцать и глубиной — шесть, образовал, основу места игры. Три ступени ведут на просцениум (три грани шестиугольника), суживающийся в публику и боковыми лестницами соединяют сцену с зрительным залом. В центре сзади, закрытые выдвинутым занавесом, две — площадки нижняя и верхняя, образующая второй этаж сцены. По бокам занавесы одного цвета с центральным, идущие полукругом и к краям, сводящие площадку почти на нет. Наверху, обрамляющая занавес зубчатая полоса и над ней небольшой балкон. Боковые ложи, свисающие над площадкой, использованы для оркестра и световых эффектов. Над площадкой ряд софитов, составляющих единственное постоянное освещение сцены. По краям главной площадки два столба, поддерживающие тяги невысокого (три аршина) раздвижного занавеса[[19]](#footnote-20). Таковы конструктивные формы театра, резко порывающего с принципами устройства барочной сцены.

В поисках за нужной ему актерской техникой, театр обратился к цирку, донесшему, благодаря своему консерватизму, до наших дней изощренную технику {165} движения и пленительное искусство каботинажа[[20]](#footnote-21). Целью С. Э. Радлова было слить воедино актерскую и цирковую массы и, используя технику тех и других, создать единый спектакль. Объединяющей являлась импровизация, которой не боялся клоун, и которая в конце концов никогда не оставалась чуждой актеру. Цирковой элемент вошел в труппу в лице наездника и воздушного гимнаста Сержа, клоуна и партерного акробата Дельвари, акробата Таурека, трансформаторов Эрнани и Алексона, человека-каучука Карлони жонглеров Вильямса и Алекса и японца Такошимы, музыкального клоуна Боба (Козюков), куплетиста Нефедова и шталмейстера П. И. Александрова. Актерскую группу составляли опытные К. Э. Гибшман, Л. Д. Басаргина и Н. Э. Казанская; бывшие комедианты, студии Мейерхольда Глинская, Елагин и Чернявский; актеры Бриф, Головко, Жолкевич и пришедшие позднее Е. Д. Головинская и К. М. Миклашевский, наконец способные ученики студии Народной Комедии Григорьева, Кумейко и другие. Скептицизм, встретивший в свое время идею объединения театра и цирка объясняется существующим убеждением в какой-то противоположности техники актера и работника цирка. На наш взгляд это мнение должно быть незамедлительно пересмотрено. Театр и цирк — разветвление одной и той же традиции актерства. Надоело указывать на значение слова histrio, на акробатическую технику комиков dell’arte, на д’Арбеса, выступавшего попеременно {166} в бытовых комедиях Гольдони и театральных сказках Гоцци, наконец на Дебюро — уместен лишь вопрос: о каком актере идет речь. Трудно конечно найти много точек соприкосновения в технике клоуна и ученика Станиславского, но несомненно, что Живокини, Варламов и Жорж Дельвари связаны общей традицией игры и одинаково далеки актеру психологического театра. Впрочем, в первые дни театра несомненно чувствовались тяготение акробата к быстрому, но короткому номеру и стремление актера к медленному темпу длительного спектакля. Ряд написанных для театра пьес[[21]](#footnote-22) где цирковой номер или являлся завершением напряженности действия пьесы не нарушая ее сценической композиции, или же сознательно получая значение вставности номера (роль аналогичная интермедиям Мольера и Гоцци — перебой впечатления для дальнейшего восприятия действия) дал возможность быстро стереть эту грань. В дальнейшем акробатизм органически влился в действие, и труппа театра составила настолько единый по технике коллектив, что акробатизм и актерство исполнителя просто не поддавались дифференциации («Проделки Смеральдины», «Любовь и золото»).

Репертуар театра, помимо его служебно-технического значения вырабатывался под влиянием нескольких традиций, связанных, впрочем, общим признаком традиций народного театра.

Ряд пьес сложился под влиянием итальянской импровизованной комедии. Комедия масок, теоретически блестяще разработанная Вс. Мейерхольдом и Вл. Соловьевым, не нашла с первых шагов серьезного сценического истолкования и реально была воплощена {167} или эпигонскими стилизационными театрами (Камерный) или театрами миниатюр, использовавшими в свое время моду на арлекинов. При этом, усвоены были лишь некоторые фигуры (скорее костюмы) комедии, трактованные к тому же в слащавой манере свойственной началу XIX века и ничего общего с комедией масок не имеющие. Встречающееся часто теперь нетерпимое отношение к итальянской комедии в большинстве случаев объясняется указанным выше фактом.

Работая над пьесами типа dell’arie театр использовал лишь приемы, составляющие главную ее ценность: сценарий, традиционное соотношение масок, композиция фигур на площадке, слово как завершающий момент напряженности действия, и наконец импровизация, т. е. комбинирование ряда сценических приемов, заранее известных[[22]](#footnote-23). Традиции театра масок выразились пьесами Сергея Радлова «Невеста Мертвеца», «Обезьяна-Доносчица» и «Удачный Обман» и отчасти комедией Вл. Н. Соловьева «Проделки Смеральдины» и К. М. Миклашевского «Шестеро Влюбленных»[[23]](#footnote-24).

{168} Раз приняв в свой репертуар комедию масок, театр не мог пройти мимо одного из преломлений упомянутой традиции: репертуара Дебюро и выросшей из него цирковой комедии и пантомимы. Репертуар театра Funambules и сходный ему, прежде всего получил доступ в свободных композициях на темы Дебюро («Вторая Дочь Банкира» и «Пленник» С. Э. Радлова), затем в виде разверстки цирковых пантомим («Медведь и часовой», «Семь разбойников») и наконец в поставленных пантомимах самого Великого Батиста «Пьеро ревнивец» и «Арлекин-Скелет». Исключительный исполнитель необычайно острых для своего времени пантомим был найден в лице акробата Сержа, изумляющего своей технической и чисто внешней буффонадой (по существу он не буффон) в цирковых комедиях, а в творениях Дебюро поднимающегося до высшей степени творчества комедианта-гротеска. В превосходно сделанной пантомиме «Арлекин-Скелет» ужас Пьеро передается Сержем фейерверком кульбитов и сальто-мортале по существу комических, но странным образом подчеркивающих приход гостя с того света[[24]](#footnote-25).

{169} Построенная на сценарии цирковой пантомимы комедия Радлова «Султан и черт»[[25]](#footnote-26) приобретает особый смысл в силу введения персонажей русского балагана — купца и его приказчика Егорки и, благодаря перенесению действия в сказочный восток, получает характер феерических представлений Марсова поля. Восточный колорит обострен появлением негров и японского принца — Жонглера Такошимы — элементами современной экзотики.

В этой пьесе особенно развертывается талант буффона Дельвари, и акробатическая техника Сержа, предел достижений которого в этой области остается пока скрытым.

{170} Интересная попытка театра возродить на сцене политическую сатиру потерпела крушение по внешним условиям. «Работяга Словотеков» был снят с репертуара после третьего представления по причинам независящим, а поставленный вскоре «Последний Буржуй» К. Миклашевского имел успех скорее по выступлению в одной из главных ролей клоуна Дельвари и К. Э. Гибшмана, чем в силу своего идейного содержания, Впрочем работа в области политической сатиры могла интересовать театр лишь при возможности свободного выбора темы и понятно почему в дальнейшем театр отказался от этой работы[[26]](#footnote-27).

Отмеченные работы, будучи сами по себе очень краткими (maximum два акта) не могли составить каждая целый спектакль. Нередко были случаи механического соединения их с дивертисментом и даже с пьесами, исполнявшимися другой труппой. Поэтому понятно стремление театра применить созданную им технику к большим пьесам классического репертуара С. Э. Радловым были поставлены. «Виндзорские проказницы» Шекспира и «Деревенский судья» Кальдерона и, вошедшим осенью 1920 г. в театр Вл. Н. Соловьевым «Господин де Пурсоньяк» Мольера.

Несложная фабула, элементарные сценические мотивы (ревность, обман, похищение), близкие подготовленной предшествующей работой публике, наконец возможность применения шуток, свойственных театру, объясняют выбор «Виндзорских Проказниц»[[27]](#footnote-28). В этой {171} постановке быть может впервые в России были сохранены основные элементы архитектоники пьес Шекспира — непрерывность действия, чередование отдельных сцен и пользование тремя планами (просцениум, площадка и второй этаж). В очень ровном исполнении особенно оказались ценными достижения Басаргиной (мистрис Форд) Алексона (Эванс) и Козюкова (Слемиль). Некоторая сухость исполнителя роли Фальстафа (Гибшман) была причиной тому, что пьеса не вполне доходила до зрителя в моменты, требующие чистой буффонады.

До большой высоты поднялось представление пьесы Кальдерона «Деревенский судья» (Саламейский алькад)[[28]](#footnote-29) и тем неожиданней что в данном случае это был первый опыт подхода театра к трагедии. Режиссерская композиция выразительная до лаконизма и четкость и сила актеров (Бриф, Головинская, Григорьева, Головко, Гибшман, Лундышева, Серж) дают реальный пример громадного роста театра за два года его существования. Трагедия как одна из самых элементарных у Кальдерона близка народному зрителю, но и очень трудна современному исполнителю. Тем показательнее оказался спектакль[[29]](#footnote-30).

{172} Постановка В. Н. Соловьевым своей пьесы «Проделки Смеральдины»[[30]](#footnote-31) тоже должна быть отнесена к большим спектаклям театра. Драматургическое стремление Соловьева — создание условного театра, лежащего вне психологической мотивации — приводит к тому, что на первый взгляд пьеса кажется лишенной всякого стержня, сменой сцен вне причинной связи друг с другом. Ряд театральных эпизодов как бы набегает друг на друга вплоть до известного момента, когда волей автора случайность дает развязку комедии. И в данной комедии своеобразный совершенно скрытый закон определяет завязку — действие и развязку. Но железная логика схемы большинству становится ясной лишь по окончании спектакля. Вот почему разверстка автором сценария в большую пьесу народного театра очень рискованна. Слишком трудно зрителю, да вдобавок еще неискушенному, следить за будто бы ничем не связанными перипетиями комедии, растянутой на три часа. Чем более скрыта схема, тем труднее для восприятия зрителя каждая лишняя минута. Будь «Смеральдина» развернута в небольшую пьесу, она могла бы служить образцом произведений этого рода.

Фарс Мольера «Господин де Пурсоньяк»[[31]](#footnote-32) был трактован режиссером как комедия-балет. В связи со {173} своим пониманием сценического стиля Мольера Вл. Н. Соловьев отказался от многих технических возможностей исполнения и представление получило характер камерный. Но несмотря на превосходную постановку отдельных сцен, занимательно задуманную интермедию и блестящее исполнение К. М. Миклашевским роли Сбригани — спектакль не был принят народной аудиторией первого представления, хотя имел большой успех у приглашенных на генеральную репетицию.

Неожиданный и мало удачный перебой внесли спектакли посвященные водевилю. Нет сомнения, что эта театральная форма во Франции одно время была и народной. Но русский водевиль, представленный водевилями Каратыгина «Три жены на прокат» и «Расстроенный настройщик»[[32]](#footnote-33) характерен для мещански-буржуазной публики 40‑х годов. Что же касается четырехактной комедии Лабиша «Путешествие Перришона»[[33]](#footnote-34), то и на своей родине этот автор, завершающий эпоху водевиля, писал, конечно, не для народного зрителя. К тому же водевиль, как редко другая форма, связан с ранговым театром и фотосценической коробкой и, примененный в чуждых ему конструктивных условиях, потонул, несмотря на старания {174} режиссера и исполнителей — разговорный комизм превратить в комизм сценических положений, а художника — разрешить проблему павильона на открытой площадке. Для театра эти работы получили значение заполнения репертуара, как и случайно промелькнувшие «Ревность Барбулье» и «Летающий лекарь» Мольера (лето 1921 г.), а также комедия Гоголя — «Игроки» (ноябрь 1921 г.)

Таким образом в упомянутых постановках театр народной комедии брал ту или иную традицию или преломив ее в себе через драматурга или же (если это была готовая пьеса старого репертуара) находя свое сценическое истолкование. Но подход театра к мелодраме как одно из ответвлений его репертуара настолько значителен, что его необходимо рассматривать как совершенно новый, неизвестный до того театру вообще путь. Как содержание итальянской новеллы, драматургическая концепция Марло и конструктивные особенности сцены послужили Шекспиру опорным пунктом для многих его пьес, так и здесь — детективный роман, схема мелодрамы и площадка для игры указали пути, идя которыми, театр нашел свой репертуар. Отсутствие чисто литературных достоинств, прямолинейно развивающаяся интрига с моментом высшей напряженности финала, группа предустановленных персонажей и сценических положений и благополучный конец с момента возникновения мелодрамы обеспечили ей успех и неизменную любовь народного зрителя. В свое время Вл. Н. Соловьевым отмечена, а недавно В. Шкловским обстоятельно изложена основа драматургической разработки мелодрамы заключающаяся в чередовании драматических положений попеременно с комическими, сопровождающими первое как известный аккомпанемент. Эта фактура мелодрамы доведена С. Э. Радловым до совершенства, авторам старой мелодрамы {175} оставшегося неизвестным. Если в «Приемыше»[[34]](#footnote-35) до некоторой степени повторяет соотношение драматизма и комизма старой мелодрамы, освеженные впрочем введением акробатического элемента и по-новому показанными массовыми сценами, то драматургическое построение мелодрамы «Любовь и Золото»[[35]](#footnote-36) является совершенно новым достижением в этой области. Чисто комический эффект здесь редок и сопутствует интриге лишь в моменты наивысшего напряжения действия (мотив переодевания второго акта и финал третьего). Заменен он введением эксцентрика, связанного с действием лишь внешне и по существу играющим роль зрителя на сцене. Этот прием известный романтикам (Л. Тик «Кот в сапогах» Гофман «Принцесса Бландина») повторенный А. Блоком (Балаганчик) в плане гротеска, и всегда применявшийся цирком под именем реприза, использован в пьесе с громадным мастерством.

Режиссерская работа над пьесой очень характерна для театра. Пьеса репетировалась не по тексту, а лишь по сценарию, Одновременно с работой над актером и размещением персонажей на сценической {176} площадке сочинялся текст пьесы или скорее приблизительное его содержание. С другой стороны отдельные сценические положения возникали в силу особенности площадки, в возможности достижения сценических эффектов, а также определялись теми предметам, которые могли быть использованы в данных условиях. (Дом обывателя и игрушечный поезд, грандиозная сигара в 1‑м действии; Два этажа задней сцены, как два этажа дома, расположение люков — во втором; Американская гора и решетка набережной со спасательным кругом — в третьем). Персонажи пьесы и сценическое их положение диктовалось индивидуальными способностями исполнителей (мотив переодевания оказался возможным при наличии двух трансформаторов), при общем задании — создания современных театральных масок. Такое сколачивание всего спектакля на сцене, потребовавшее от режиссера-драматурга, актеров и художника исключительной изобретательности, конечно известно было Шекспировскому театру и театру масок. Восстановление этих приемов при данной постановке очень показательно при определении устремлений театра.

Внешние изобразительные средства театра в большинстве случаев создавались В. М. Ходасевич, которой принадлежит и разработка постоянного убранства сценической площадки — по плану С. Э. Радлова. Основной прием театральной выразительности этой художницы — минимальные средства в достижении сценического эффекта — особенно сказались на работах к 3‑му действию «Приемыша», в котором несколькими строеными домами была подчеркнута глубина фотосценической коробки Зоологического Сада, в одной из картин «Любви и Золота», где впечатление улицы Парижа было достигнуто чередованием расчерченных белых холстов на фоне синей завесы и при использовании двух этажей театра в пьесе «Султан {177} и Черт». В костюмах, Ходасевич, не в пример господствующему сейчас течению, всегда идет от фигуры актера и от его движения, как основы композиции, (упомянутые пьесы, также «Пурсоньяк» Мольера.) Менее удались костюмы к «Виндзорским проказницам» (некоторый педантизм в использовании материалов эпохи Елизаветы) и к пантомимам Дебюро, где не были учтены характерные для масок этого времени движения (Пьеро — плечи и шея, Арлекин — ноги). Бутафория работы Ходасевич проста и также выразительна, как костюмы. Е. П. Якуниной в театре были переданы две работы. Первая из них «Проделки Смеральдины» кажется развитием живописно декоративных традиций принесенных в театр Бакстом и Судейкиным, разработанных быть может с большой остротой, но и с большим эклектизмом, на наш взгляд для комедии масок неприемлемым. При известных достоинствах отдельных костюмов соединены: — традиция театра масок в Арлекине, цирковые костюмы слуг, английский грум и Бригелле, Византийский наряд Панталоне — при романтическом стиле костюмов остальных персонажей. Однако в водевиле Лабиша видно стремление к разрешению чисто театральных задач, особенно в превосходно задуманной конструкции павильона 2‑го действия. Последние месяцы ряд постановок создавался без участия художника. Из этих работ монтировки Деревенского Судьи — два станка, соединенные лестницей с полом и верхней сценой — при всей ее простоте оказалась достаточной для режиссерской композиции большой силы и разнообразия[[36]](#footnote-37). При самых различных способах убранства сценической площадки, она никогда не занимала доминирующей роли. Актер и зритель {178} два элемента служившие основанием каждой постановки, и над которыми и ради которого шла театральная работа, показавшая за два года многое и научившая еще большему.

Может быть нигде зритель не был столь разъединен, как в России. И в работе театра Народной Комедии в особенности выявились две грани русского зрителя для которой должен существовать театр формы. Первый, высоко культурный зритель, наивное восприятие формы которым являлось результатом умственной изощренности и аристократизации духа, редок был раньше и почти исчез теперь. Другой неискушенный, «варварский» зритель был выброшен на поверхность в последние годы. На него столь же обольстительного своей экспансивностью, сколь и безденежного, опирался театр в своей работе. Но пришедший новый жизненный уклад, давая простор частным театральным начинаниям нового мещанства поддерживает материально театры, где народность достигается переделкой драм Лопе де Вега в духе определенной политической доктрины и тому подобным. Истинный народный театр лишен своей аудитории. И, в день окончания этого обзора, в Железном Зале стучат топоры, разрушающие площадку Народной Комедии.

Неужели и новой русской публике в своем росте суждено пройти долгий путь, варварского скептицизма, духовного мещанства и эстетических капризов прежде чем стать идеальным зрителем всенародного театра? Театральная работа ближайшего времени должна это показать.

*А. Рыков*

2 февраля 1922 г.

# **{****179}** Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа(Этюд к истории сказочного театра)

## 1

Имя Карло Гоцци, венецианского драматурга XVIII века, неоднократно являлось своего рода лозунгом и программой, поэтическим credo писателей XIX века, стремившихся, в борьбе с реализмом и натурализмом, вернуть театру его прежнюю чистую поэтичность и сценически-действенную силу. Немецкие романтики — Тик и Гофман, впервые «открыли» сказочный театр автора «Турандот» и полюбили в нем все те гротескно-комические черты, которые сознательно устранял в своей переработке «Турандот» Шиллер — классик, также прельщенный театральностью и яркостью совершенно чуждого ему по духу Гоцци. Вслед за немцами заинтересовались театром Гоцци и французы: Филарет Шасль, Поль-де-Мюссэ, Теофиль Готье и другие, так что во Франции сказочный театр венецианца неизменно вспоминался, как только заходила речь о настоящей театральности на сцене. У нас в России-Гоцци особенно посчастливилось. Он определяет целое направление сценического искусства новейшего времени, вышедшее из студии В. Э. Мейерхольда; начальные фазисы которого закреплены теоретически в ряде книжек журнала, носящего название первой пьесы-сценария Гоцци «Любовь к трем апельсинам».

Факт несомненного воздействия Гоцци на художественную жизнь эпохи романтизма и Неоромантизма ввел его драматическое творчество в кругозор научных исследований, долгое время упорно игнорировавших, в особенности в Италии, значение венецианского сказочника. {180} Однако, несмотря на довольно обширную научную литературу ему посвященную, театр Гоцци до сих пор не подвергался рассмотрению с исторической точки зрения. Драматическая форма театральной сказки, жанра «fiabesque», как окрестили его французы, где сказочное действие сочетается то с пестрой буффонадой масок commedia dell’arte, то с инфернально-волшебной феерией — эта форма показалась исследователям столь странной и необычной, что они как-то сразу уверовали в полную самобытность венецианского сказочника, и, словно завороженные его внезапным появлением, забыли спросить, откуда он и кто его предки. С легкой руки Филарета Шасля и Поль-де-Мюссэ, впервые познакомивших французов с причудливым обликом чудного патриция — писателя, — Гоцци прослыл «оригинальным гением» без роду и племени[[37]](#footnote-38). Согласно интерпретации Верной Ли, — Гоцци создал «Новое искусство»: «волшебный комический стиль fiabesque… зародился в уме доброго, странного, насмешливого и вечно преследуемого духами Карло Гоцци»[[38]](#footnote-39). У английского исследователя Дж. А. Саймондса не возникает никаких сомнений насчет самобытности театра Гоцци, и он искренно преклоняется пред его «неистощимой изобретательностью и страстным вулканическим талантом»[[39]](#footnote-40). Один из лучших знатоков западного театра проф. А. Кёстер, детально изучавший историю сюжета сказки «Турандот», считает Фиабы (сказки) Гоцци «совершенно своеобразным литературным явлением»[[40]](#footnote-41). Итальянские ученые Герцони, {181} Магрини[[41]](#footnote-42) — умалчивают о предшественниках Гоцци, точно так же, как и Эрнесто Мази, наиболее критично настроенный ученый, автор лучшей монографии о Гоцци[[42]](#footnote-43). Блестящие характеристики Гоцци, написанные красочным стилем Филиппа Монье[[43]](#footnote-44), а равно их русские перелицовки в «Образах Италии» Муратова[[44]](#footnote-45) — не затрагивают вопроса о происхождений сценических сказок Гоцци, но все же шумно подчеркивают их оригинальность.

До известной степени Гоцци сам внушил своим исследователям эту веру в свою самобытность, громко утверждая, что «никто не сможет отрицать оригинальности» его театральных сказок.

С той же уверенностью Гоцци заявлял, что драматизируя сказку, он заимствует из повести «только заглавие и некоторые мелочи», но что в остальном абсолютно невозможно «сравнивать его пьесу со сказкой»[[45]](#footnote-46). Хотя неосновательность этих последних утверждений была с очевидностью показана А. Кёстером, выяснившим, что сюжет «Турандот» почти целиком заимствован из сказки, а не сочинен[[46]](#footnote-47); хотя Эрнесто Мази и установил точное соотношение между «Вороном» Гоцци и одноименной сказкой из сборника Джован Батиста Базиле[[47]](#footnote-48) — тем не менее облик Гоцци, как «оригинального гения» твердо запечатлелся в представлении его почитателей и исследователей.

{182} Но неужели действительно сказочный театр Гоцци возник вне всякой преемственности, вне всякой традиции? Неужели он первый инсценирует сказку на сценических подмостках, сочетая феерию с гротескными масками импровизованной комедии? Вот вопрос, который нам хотелось бы осветить, путем включения театра Гоцци в определенную сценическую традицию.

Для этой цели нам придется сделать значительное отступление и, на время покинув Италию, заглянуть во Францию, в Париж, где в начале XVIII века, живут своей особой жизнью небольшие балаганные, ярмарочные театры. Их судьба не интересна, быть может, для историка литературы — любителя художественного слова, так как на их подмостках не разыгрываются пьесы высокого литературного достоинства. Театр слова представлен во Франции Французской комедией; в ее классическом репертуаре развивается и растет словесное искусство как таковое, литературная драма Реньяра, Мариво, Вольтера и Бомарше. Но, наряду с этой сокровищницей литературного гения Франции, существуют в Париже первой половины XVIII века ряд других театров, где умалено значение слова, но где ярко цветет затейливая, смелая, остроумная и изобретательная театральность, в повседневном обиходе которой смешиваются классические грани драматической поэзии и произрастают новые, не литературные, а чисто сценические жанры. Здесь, на сценической площадке третьестепенных театриков, проявляется бурно и ярко сценический, театральный по преимуществу, гений Франции. Здесь же происходит своеобразная спайка французской изобретательности и остроумия с древними навыками и приемами итальянских комедиантов, в итоге создающая «Итальянский Театр» — (Théâtre Italien), выступающий к середине века, как мощный конкурент «Французской комедии» (Comédie {183} française), и защищающий театр движения и зрелища, в противовес театру слова.

## 2

В конце XVII века, на парижских ярмарках Saint Laurent и Saint Germain, существовали театры-балаганы, где зрители могли видеть представления с дрессированными крысами, танцевавшими балет, ученого попугая — играющего в бильбоке или же разыгрывающего комическую пьеску совместно с дрессированной собакой. Толпа собиралась сюда посмотреть диких зверей, великанов, канатных плясунов, акробатов и кукольный театр, пантомимы и интермедии в исполнении присяжных прыгунов и канатоходцев. О характере этих пьес можно судить по сценарию, дошедшему до нас в пересказе первых историков французского театра братьев Parfaict — «Силы любви и волшебства» («Les forces de l’amour et de la magie»)[[48]](#footnote-49). В сущности — это три интермедии, слабо связанные общей нитью интриги: главное здесь игра акробатов, состязающихся в головокружительных трюках, костюмированных под демонов и обезьян. Инфернально-магический элемент здесь лишь рамка для выступлений акробатов.

Балаганные спектакли видоизменяются, когда на ярмарку попадают комедианты «Старинного Итальянского театра», внезапно, по настоянию г‑жи де Ментнон, закрытого указом Короля в 1697 году. Хотя королевский декрет изгонял итальянских актеров из Парижа, тем не менее многие из сочленов актерской труппы не покинули Франции, и продолжали свою {184} деятельность на ярмарочных подмостках. Закрытие итальянского театра пробудило инициативу ярмарочных антрепренеров. Они сочли себя законными наследниками изгнанных комедиантов, овладели их репертуаром и стали присоединять к акробатическим ярмарочным спектаклям отдельные сценки из комедийного запаса итальянцев. Персональное участие некоторых итальянских комиков облегчило эту передачу сценических традиций и осколки итальянского репертуара влились таким образом на ярмарку, в самую гущу французской толпы.

«Старинный Итальянский театр», действовавший в Париже с 1680 по 1697 год, мы знаем по сборнику Gherardi[[49]](#footnote-50). Шесть томиков пестрых театральных пьес насыщены яркой сценичностью, блистательным актерским действием, фееричной инсценировкой и бесконечными вариациями всевозможных театральных трюков. Игра масок развертывается в стремительном темпе; магическая палочка Арлекина вызывает диковинные сценические эффекты; декорации, костюм, искусство театрального машиниста, музыка и пение вовлекаются в комическую игру и создают увлекательное зрелище, о котором живописно повествуют гравюры Жилло[[50]](#footnote-51). Участие знаменитых комиков вроде Анджело Константини и Марка Романьези — создает успех театра, так что для него пишут пьесы и сценарии многие французские комедиографы конца XVII столетия, среди них знаменитый Реньяр.

С перенесением на ярмарку репертуара Gherardi балаганные представления расцветают с новой силой. Как свидетельствует Parfaict, публика толпой устремилась в балаган смотреть копии с прежних итальянских {185} представлений «Тогда именно были выстроены на ярмарке настоящие залы для спектаклей, со сценой, ложами и партером»[[51]](#footnote-52).

Новые театры становятся опасным конкурентом для театра Французской Комедии и оперы (Academie Royale de musique) сотрудники которых вступают в открытую борьбу с ярмарочными увеселениями. Ссылаясь на древние привилегии, дарованные Французскими королями, Comédie française добивается издания указов, имеющих целью стеснить и парализовать деятельность ярмарочных актеров. Последние, в свою очередь открывают поход против Французской Комедии, обходя ее запретительные меры всевозможными хитростями и уловками. Эта борьба, нередко переходившая в воинственные столкновения с разгромом лож и декораций ярмарочных театров — затягивается на все протяжение XVIII века и заканчивается только в эпоху Французской Революции, после издания декрета о «Свободе театров» в 1791 году. Различные этапы этой театральной распри богато иллюстрируются многочисленными актами и протоколами в труде Компардона[[52]](#footnote-53).

Для историка театра эта борьба балаганов за свое существование весьма любопытна и поучительна, так как из воинствующей конкуренции вырастает целый {186} ряд новых жанров сценических спектаклей, из которых многие имеют в дальнейшем крупный успех и продолжают самостоятельно развиваться. Обходя ловкими маневрами указы, инспирированные Французской комедией, ярмарочные драматурги изобретают: pièces à la muette, piècesde monologue, pièces à l’écritaux, vaudeville, revue à couplets, comédie en ariettes, литературно-сценическую пародию, а вместе с тем и «сказочный театр», развивающийся вместе с первыми зародышами комической оперы. Познакомимся вкратце с этой любопытной страницей из истории французского театра.

Первоначально французская комедия запретила представление на ярмарочных сценах «комедий и фарсов». Тогда ярмарочные актеры ставят комедии без единства времени, места и действия, считая, что уклонения от канона классических единств достаточно, дабы обойти дословный смысл запрета. Появляются пьесы вроде «Похищение Елены, осада и пожар Трои» (1705 г.), сочиненная Fuzelier, сотрудником Лесажа на поприще ярмарочной драматургии[[53]](#footnote-54). Единства здесь устранены совершенно: события протекают в течение 10 лет, действие прихотливо перебрасывается от стен Трои в палатку Одиссея или же из дворца Приама в комнату Париса. Быстро чередующиеся отдельные картины полны сценического действия и зрелища, облеченного в форму иронической пародии на сцены трагического театра высокого стиля. Задолго до появления романтической школы здесь своеобразно осуществляется освобождение от традиционных форм классической драмы.

Так как пьеса Fuzelier имела все же общую связь и смысл, то Французская Комедия, следующим декретом запрещает вообще всякий «диалог» на ярмарочных {187} подмостках. В ответ на это — комедианты изобретают «пьесы-монологи», где Арлекин единолично разыгрывает роли нескольких лиц, или же где один актер говорит за своих товарищей, которые молча мимируют комическую сцену. Новый указ запрещает и монологи на сцене — тогда ярмарочные актеры выдумывают пьесы «на жаргоне». Они заменяют александрийский стих трагедии — рифмованными, аналогично скандированными стихами, лишенными однако всякого смысла. При помощи этой стихотворной бессмыслицы они создают нелепую, но все же заразительно веселую пародию на высокопарный стиль трагической декламации оперы и драмы.

Последовавший затем запрет «пения и музыки» на сцене ставил ярмарочных комедиантов в весьма затруднительное положение. Они выходят из него изобретением pièces à l’écritaux и pièces à la muette. Актер вынимал из кармана сверток бумаги, на котором большими буквами было обозначено содержание комической сцены, показывал этот плакат (écritaux) публике, прятал его снова в карман и разыгрывал затем намеченное содержание одной пантомимой, не произнося ни слова.

В этот момент театральной распри на помощь ярмарочным актерам выступает Лесаж, заручившись сотрудничеством двух второстепенных драматургов-любителей театра: Fuzelier и D’orneval’я. Они совершенствуют первым долгом жанр пьес à l’écritaux и вводят вместо плакатов, вынимаемых актером из кармана — так называемые «pancartes» — афиши больших размеров, которые демонстрируются публике двумя амурами, спускаемыми с потолка на блоках. Лесаж и его сотрудники заменяют затем прозу плакатов — рифмованными куплетами, которые распеваются самой публикой под аккомпанемент небольшого оркестра, на мотивы популярных и общеизвестных {188} арий и песен. За этим следует пантомима актеров, разыгрывающих сюжет только что исполненного музыкального куплета.

Лесаж сочиняет такие пьесы в течение первых двух лет своей деятельности в роли ярмарочного драматурга. Примером может служить пьеса «Arlequin roi de Serendib», написанная в 1713 году. Своеобразное смешение цирковой клоунады, злободневной сатиры и литературной пародии на героические оперы того времени, меткость эпиграммы и остроумие экстравагантных масок — обеспечивают успех первых выступлений Лесажа. Благодаря счастливым обстоятельствам, театр, в котором работает Лесаж, получает вскоре привилегию «петь со сцены», и это формальное право дает Лесажу возможность преобразовать pièces à l’écritaux в комедий à vaudeville, в которых куплеты распеваются уже не зрителями, а актерами со сцены. Придавая этим «водевилям» относительно стройную и целостную драматическую форму, Лесаж создает таким путем первоначальный остов французской «Комической оперы», название, которое он и присваивает своему сборнику «Théâtre de la Foire ou l’opéra comique», подразумевая под эпитетом «комический» пародию на героическую оперу. Характерная особенность этого первоначального фазиса развития комической оперы (comédies à vaudeville) в том, что мотивы и музыка куплетов не оригинальны, а заимствованы из популярных песен текущего дня. Уличный напев, народная песня, ария из новой оперы, модный романс — все это утилизируется ярмарочным театром для своих целей. Эта музыкальная легкость и доступность ярмарочной «оперы» обеспечивает ей популярность в широких кругах театрального Парижа.

Лесаж работает для Ярмарочной сцены в течение 25 лет с небольшими перерывами (с 1712 по 1738 год); совместно со своими сотрудниками — Fuzelier и D’orneval’ем — {189} он сочиняет более ста различных комических пьес, лучшие из которых опубликовываются в 10‑ти томном сборнике под заглавием «Théâtre de la Foire ou l’opéra comique». Первое издание закончено в 1737 году, затем сборник переиздается без изменений в 1768 году[[54]](#footnote-55). Каждая пьеса снабжена гравюрой, иллюстрирующей инсценировку, костюмы и группировку актеров; в конце каждого тома помещены ноты главнейших куплетов и арий[[55]](#footnote-56). В середине XVIII века этот сборник пользовался огромным успехом и самым широким распространением, о чем свидетельствует Parfaict, подтверждая, что сборник был на руках у всех (dans les mains de tout le monde)[[56]](#footnote-57). Из пьес, помещенных в сборнике, 15 принадлежат единолично Лесажу, три — Фюзелье и три — Дорневалю; остальные — являются продуктом коллективного творчества тех же авторов. Для краткости, а также ввиду руководящей роли автора Жиль Блаза, мы обозначаем сборник именем одного Лесажа.

{190} «Ярмарочный Театр» заключает в себе разнородный по содержанию и разноценный по качеству материал. Обширно представлен здесь жанр сценической пародии (на героические оперы и трагедии), далее идут пьесы типа «обозрения» (revue), где дефилирует вереница бытовых фигур, принявших облик карикатуры и шаржа. Преобладают однако пьесы сказочно-феерического характера, с значительной примесью эпиграмматически-острой сатиры, пьесы — театральные par excellence, развертывающие диковинное сценическое зрелище с непременным участием Итало-французских масок импровизованной комедии. Арлекин, Пьеро, Скарамуш и Мецетин соперничают в остроумном веселии с субретками типа Коломбины, выступающими под именами Diamantine, Amine, Spinette и др. Танцы балетной труппы обычно замыкают собой каждый акт пьесы, иногда расширяясь к концу спектакля в разнообразный балетный дивертисмент. Тот же характер театрального зрелища присущ и пьесам., облеченным в аллегорический или мифологический покров.

В целом — в репертуаре Лесажа нетрудно признать продолжение и развитие того комплекса сценических пьес, с которым мы познакомились выше, говоря о сборнике Gherardi. Но только репертуар «старинного итальянского театра» подвергся здесь утонченной шлифовке испытал на себе веяние нового духа времени, удалившегося от грубоватого и откровенного цинизма XVII столетия, в сторону игривой грации и утонченного эротического полунамека приближающегося века рококо. Попав на ярмарку, репертуар Gherardi, сам по себе сочный и красочный, еще более огрубел и пропитался цинизмом площадных увеселений. От этой грубой оболочки, от ярмарочной недвусмысленной шутки освобождает его Лесаж, придавая ему грациозную шлифовку эпохи Мариво.

{191} О намерениях Лесажа и его сотрудников мы узнаем из предисловия к «Ярмарочному Театру»[[57]](#footnote-58). «Уже само название “ярмарочный театр”, — говорит Лесаж во вступлении, — вызывает представление чего-то низменного и грубого и внушает предубеждение к книге. Ведь на ярмарках можно было видеть столько дурных спектаклей, столько сальностей, что читатель будет склонен недоброжелательно отнестись к настоящему труду». Поэтому Лесаж и намерен исключить из своего театра «pot de chambre и петарды» — обычные приемы бурлескной шутки. Вместо цинизма — игривая чувственность, кокетливое прикрытие полунамеком, утонченным, хотя и все же прозрачном bon mot. Сквозь легкое покрывало, сотканное из арабесков аллегории, сказочной феерии и игры масок, просвечивает грациозная эротика, изящно ретушированная с чисто французской грацией.

По древне-комической традиции Лесаж сохраняет девиз «ridendo castigat mores». Но «исправляя нравы» он сознательно отказывается от соперничания с комедией Мольера, от медлительного анализа характеров, от сложной интриги, от воспроизведения быта во всех деталях, словом от всех приемов недавно еще им использованных при создании Turcaret. Сатирическое настроение неизменно сопутствует сказочно шутливому действию его пьес, но не занимает первенствующего места. В фантастической обстановке появляются бытовые фигуры[[58]](#footnote-59): галантная актриса, дряхлая кокетка, азартная графиня Sept et le va, прокуроры, адвокаты, ростовщики, ревнивые супруги, литераторы и поэты; Но все эти фигуры очерчены вскользь, двумя-тремя штрихами и сатирическое их изображение сводится {192} в сущности к лаконичной эпиграмме и меткому куплету. Лишь в незначительной дозе заметна морально-сатирическая тенденция и только с большими оговорками можно согласиться, что «моральная философия XVIII века проникла под покровом аллегории и волшебства даже на сцену ярмарочных театров» (Bernardin)[[59]](#footnote-60). Основное стремление Лесажа направлено к созданию сценического зрелища, именно своей заразительной веселостью контрастирующего с психологически-бытовым репертуаром театра классической комедии и трагедии. «Не следует упрекать нас» читаем мы в предисловии, «за то, что мы не сказали всего, что могли бы сказать. Мы предпочли развлекать, только намечая сюжет, вместо того, чтобы наводить скуку, исчерпывая тему до конца». Согласно с этим заданием, интрига, встречаемая в пьесах Лесажа, крайне проста, развитие ее несложно и служит только средством сгруппировать воедино всевозможные превращения, переодевания, аллегорические и волшебные картины. Злободневная тема, взятая из общественной или театральной жизни Парижа: арест ростовщика, процесс сборщика податей, спор между приверженцами старого и нового искусства, борьба и конкуренция театров — все это лишь толчок к движению на сцене.

В поисках за сценическими сюжетами для ярмарочного театра Лесаж нашел богатейший источник в восточной сказке. Ее только что открыли французские ученые ориенталисты и она начинает быстро проникать в повествовательную литературу, делается излюбленной рамкой повестей и рассказов всего XVIII века. Стоит лишь вспомнить о повестях Монтескье, Казотта, Мармонтеля и Вольтера, чтобы учесть огромное влияние сказочной восточной экзотики {193} на воображение романистов и новеллистов Франции. Лесаж вводит сказку на сцену, — в этом его несомненное новаторство и глубоко личная инициатива.

Знаменитый перевод «1001 ночи» Галлана только что закончен (1708 г.); персидские сказки, издаваемые известным ориенталистом Пти де Ла Круа появляются в 1712 году и Лесаж принимает участие в редактировании французского текста сказок «1001 дня». В то же время начинают появляться сборники татарских, китайских, монгольских, перувианских сказок популярного имитатора восточной поэзии Gueulette’а и первые сказочные антологии «Кабинета Фей». Лесаж инсценирует сказки непосредственно после их появления в переводе на французский язык[[60]](#footnote-61). Приемы его инсценировки сказочных сюжетов весьма различны: иногда он просто вырывает из сказки отдельный мотив и приспособляет его к интриге, задуманной совершенно независимо от сказки. В таких случаях мотив искажается до неузнаваемости и поэзия его распыляется. Но как правило, Лесаж обычно дает развиться сказочному действию. Он сохраняет нетронутой фантастику и волшебство сказки и лишь вкрапливает в нее иронически-гротескную игру итальянских масок. Иногда он точно следует сказочному тексту и очень часто его куплеты являются почти дословным перепевом содержания сказочного повествования. Конечно, у него нет еще того бережного, пиететного отношения к поэзии сказок, к которому приучили нас немецкие {194} романтики XIX века. Нет веры в сказку, как в откровение бесконечного. Скептический рационализм века присущ и Лесажу, что позволяет ему иногда очень фривольно обращаться с поэтическими хрупкими образами. Ради усиления сценического эффекта, он не задумываясь жертвует многозначительными деталями, искажает и деформирует — но все же, факт налицо: Лесаж утвердил сказочное действие на сценических подмостках в рамке веселой буффонады Арлекина и его комедийных партнеров. Благодаря ему сказка проникла в театр эпохи просвещения и рационализма, зажила особой сценической жизнью, дожидаясь своих эстетических истолкователей — романтиков.

Ознакомившись с общим характером творчества Лесажа для ярмарочного театра, перейдем теперь к отдельным приемам его сказочных инсценировок и попытаемся выделить из обширного материала то, что наиболее близко подводит нас к театральным сказкам Карло Гоцци.

Прежде всего необходимо отметить, как особо интересный факт, что Лесаж инсценировал ту же самую сказку, которая в сценической интерпретации Карло Гоцци, произведет огромное впечатление на современников, подвергнется переделке Шиллера, послужит либретто для многих опер XVIII века и удержится в репертуаре драматических театров вплоть до нашего времени. Я имею ввиду «Турандот» Карло Гоцци.

В 1729 году, на ярмарке Saint Laurent в Париже, была представлена «Комическая опера» — «Китайская принцесса» (La princesse de la Chine) сочиненная Лесажем и Д’Орневалем. Сюжет ее заимствован из того же источника как и «Турандот» Гоцци, а именно из сказки «История принца Калафа и Китайской принцессы» (Histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine), впервые появившейся во французском переводе в 1712 г. {195} в издании Пти де Ла Круа и затем перепечатанной в сборниках «1001 дня» и в «Кабинете Фей» (том 14, изд. 1785 г.)[[61]](#footnote-62). Лесаж и Д’Орневаль воспользовались только одним эпизодом сказки, отбросили ее начало и конец и драматизировали в трех актах только центральное событие повести, начиная с того момента, когда принц Калаф прибывает ко двору Китайского императора, и кончая сценой, где Калаф счастливо разгадывает таинственные загадки капризной Китайской принцессы. О предшествующих приключениях принца Калафа напоминают лишь лаконичные реплики в первых сценах оперетты: уместные в эпическом рассказе, они естественно отпали в сценической разверстке.

Уверенными штрихами опытных театралов намечается завязка и дается экспозиция последующего действия в сценах появления принца (Нурредина — по пьесе, Калафа — по сказке) в сопровождении его слуги Пьеро, неизменно пародирующего своими шутками серьезную часть драматического действия. Из встречи вновь прибывших в Китай Нуреддина и Пьеро с эпизодическими фигурами Elmazie и Repsima — выясняется прошлое принца, бегство его с родины, разоренной каким-то грозным «Монголом».

Диалог быстро сменяется зрелищем: раздается звук колокольчиков, шум китайского барабана, звучит траурный марш оркестра и появляется процессия, сопровождающая несчастливого жениха китайской принцессы, несумевшего разгадать ее загадок и потому в силу Королевского декрета — влекомого на смертную казнь. Шествуют знаменщики, барабанщики, глашатай с колокольчиками, солдаты с головой дракона на копьях, {196} 4 мандарина и верховный судья — le grand Colao. Шествие замыкает палач с обнаженной саблей на плече и его слуги с топорами. Процессия ненадолго задерживается на сцене ради кратких реплик судьи и жениха и в том же порядке удаляется под траурную музыку.

Elimazie разъясняет принцу смысл процессии. Нурредин узнает о неописуемой красоте китайской принцессы, об эдикте короля, в силу которого, каждый сватающийся к его дочери, должен разгадать три ее загадки, и в случае неудачи сложить голову на плахе. Остроумие принцессы, ставящей неразрешимые загадки влечет за собой многочисленные казни претендентов на ее руку, что крайне удручает короля. Во избежание новых жертв, он издал указ запрещающий художникам рисовать портреты дочери.

Следует патетическая сцена-монолог, в котором воспитатель только что казненного жениха, возвращаясь с казни, оплакивает судьбу своего питомца, влюбившегося в принцессу по портрету ее. Уходя он бросает портрет принцессы наземь и топчет его ногами. Нурредин поднимает портрет — и влюбляется с первого взгляда в роковую красавицу.

Первый акт закончен, его действие замыкается балетом. Дефилирует новая китайская процессия, оркестр играет «marche burlesque», «великий жрец» и бонзы танцуют вокруг алтаря, украшенного «гирляндами и свиными головами», возносят молитвы к богу Iacmouni, прося его избавить страну от казни новых сватающихся принцев.

Второй акт переносит действие во дворец китайского короля, отговаривающего принца Нурредина от сватовства. Но принц непоколебим в своем решении изведать судьбу и рискуя головой, попытаться разгадать загадки китайской принцессы. На увещания короля он отвечает любовным признанием, высказываемым в форме изящного триолета:

{197} En l’aimant, je remplis mon sort,
Je suis l’ardeur qui me domine.
Ne condamnez point ce transport:
En l’aimant je remplis mon sort.
Je ne ferois qu’un vain effort,
Pour oublier Diamantine.
En l’aimant, je remplis mon sort;
Je suis l’ardeur qui me domine.

Ни жалобный плач озабоченного слуги — Пьеро, ни убеждения Elmazie не могут исторгнуть любовь из сердца Нурредина. Бессильны и чары прекрасных рабынь, тщетно пытающихся обольстить стойкого принца: их танцами и пением заканчивается второй акт.

Третье действие продолжает иллюстрировать стойкость героического решения принца. Король готов признать Нурредина соправителем Китая, если только он позабудет о принцессе. Но принц гордо отвечает: «Je pretends voir la princesse, la posseder ou mourir». Две следующие сцены оживляются участием масок: Скарамуш — придворный живописец зарисовывает портрет принца, предназначаемый для картинной галереи, где висят портреты злополучных женихов. Затем выступает Арлекин — придворный балетмейстер, с рассказом о своем балете для свадебного празднества, которое никак не может состояться, так как женихи не разгадывают загадок и один за другим гибнут на плахе.

Декорация меняется и сцена превращается в зал суда, где должно происходить торжественное разгадывание загадок принцессы. Инсценировка этой заключительной сцены, ясна не только из ремарок, но и из гравюры, украшающей первую страницу пьесы. В глубине сцены два трона: на золотом восседает Король, на серебряном — Принцесса. На боковых скамьях располагаются ученые мандарины. Два телохранителя становятся у трона короля, обе служанки {198} у трона принцессы. Заседание открывается речью короля, упрекающего свою дочь в жестокости. Она отвечает, что ее нельзя винить в смерти ее почитателей, скорее она сама является жертвою их безрассудной страсти. Зачем покушаются они на ее свободу и нарушают ее покой?

Верховный судья вводит принца Нурредина. После церемониальных глубоких поклонов они занимают свои места. Последним является Пьеро, в большой тревоге за участь своего господина: «Ah, je sens mon coeur — Tique, tique, taque — Ah je sens mon coeur taqueter!» поет он. В последний раз делается попытка отговорить Нурредина от рискованного шага: сама принцесса рекомендует ему отступить пока не поздно. Но принц приветствует опасность, вдохновленный всесильным Богом любви. Тогда принцесса ставит свою первую загадку. Принц медлит с ответом, со смущением потирает свой лоб и все собрание выказывает знаки возбужденного беспокойства по поводу замешательства принца. Пьеро подсказывает ему ответ, но конечно невпопад. К всеобщей радости принц правильно разгадывает загадку, король ободряет его сочувственными жестами, Пьеро кричит: «Allons mon Prince, courage!», а ученые мандарины хором восклицают «bene, bene». Это повышение напряженного ожидания и его радостное разрешение повторяются при двух следующих загадках, в общем следовательно, трижды.

Строптивая принцесса побеждена, стойкий принц разрешил все загадки, и стал обладателем ее руки. Принцесса признается, что загадки ее были не особенно трудны, так как их подсказал ей не разум, а сердце, почувствовавшее симпатию к принцу. Она готова выйти замуж за Нурредина.

На авансцену выступают Пьеро и Elmazie и в быстром темпе разыгрывают комическую сцену: {199} Пьеро сразу разгадывает шутливую загадку поставленную Elmazie, с которой он готов связать себя брачными узами. После этой легкой пародии на главное действие начинается дивертисмент: в танцах и пении прославляется власть бога любви. В конце обычное «plausum date».

Если «Китайская принцесса» Лесажа интересна как прототип гоцциевской «Турандот», то другая комическая опера Лесажа и Д’Орневаля «Волшебная статуя» (La statue mereilleuse), заимствованная из 1001 ночи и поставленная на сцене в 1717 году, дает праобраз инсценировки ряда важнейших сцен фиабы Гоцци «Zeim, re dei geni» (Зеим, король духов)[[62]](#footnote-63). После подготовительных сцен, сменившаяся декорация открывает пред зрителем великолепное зало, где на золотых пьедесталах стоят шесть брильянтовых статуй. Гравюра и здесь рисует обстановку согласно сценическим ремаркам: в зале стоят порфирные вазы, одни наполненные жемчугом и брильянтами, другие золотыми монетами. В глубине виден пьедестал без статуи, где висит кусок белого атласа с надписью в стихах[[63]](#footnote-64). Это зало — хранит таинственный клад, по повелению короля духов открываемый визирем Mobarec’ом, который чрез потайную дверь в стене вводит в кладохранилище короля Зеина. Их сопровождает Арлекин, комические lazzi которого врываются веселой шуткой в торжественную обстановку; он незаметно {200} крадет золотые монеты из урны, собирается удрать, когда Зеин хочет вызвать короля Духов, трясется от страха (lazzi di paura) во время кабалистических заклинаний, сопровождаемых громом, молнией, землетрясением и протяжным завыванием; а когда, наконец, король духов Féridon, появляется в образе прекрасного юноши, Арлекин, ожидавший встретить чудовище, успокаивается и поет радостное приветствие, с излюбленным припевом «ярмарочного театра»: «Vous faites bien, beau Féridon, La faridondaine, la faridondon. De ne pointarriver ici, Biribi, A la façon de Barbari, Mon ami».

Король духов вручает Зеину волшебное зеркало, при помощи которого тот должен отыскать целомудренную 20‑летнюю красавицу. Зеин исполнен уверенности, что вскоре найдет ее при дворе, в чем, однако, весьма сомневается Арлекин: «Et lonlalá ce n’est pas lá qu’on trouve, cela».

Удачно придуманная ситуация, открывающая второй акт, дает маскам возможность развернуть свою игру. Вооружившись волшебным зеркалом, тускнеющим, когда в него смотрится нецеломудренное лицо, Пьеро и Арлекин отправляются в поиски невинной девушки. Арлекин бьет в барабан, возвещая о 1000 цехинов, обещанных королем за указание на прекрасную девственницу; Пьеро, с лесенкой, развешивает указ. Арлекин осматривает свое отображение в зеркале и изумляется, что оно покрывается грязью: «Voila sur la glace plus d’un bon grand pouce de crasse». Следует ряд аналогично построенных сцен испытания красавиц. Кокетка Zachi, возлюбленная Арлекина Amine, пастушка Nour, девушка в сопровождении старухи, наивная Loulou — все они поочередно смотрятся в зеркало, предварительно выхваляя свою невинность, а затем, когда зеркало тускнеет, высказывают свою досаду и разочарование, и подвергаются высмеиванию {201} со стороны Арлекина и Пьеро, отчаивающихся в успехе своего предприятия.

Третий акт в поспешном темпе намечает развязку сюжета: Зеин нашел, наконец, искомую девушку в лице воспитанной в дали от двора прекрасной дочери визиря, полюбил ее и с горестью выполнил предписание короля духов, отдав ему пленительную красавицу. Но входя в зал сокровищ (декорация 2‑й картины I действия) он видит на прежде пустом пьедестале новую статую, которая оживая сходит к нему, так как король Духов возвращает Зеину возлюбленную дочь визиря, лишь для вида обращенную в статую. В заключительной сцене празднуется счастливый исход событий — рабы танцуют, маски поют веселые арии.

В комической опере «Молодой старик» (Le jeune vieillard)[[64]](#footnote-65) отметим ситуацию, сценически весьма эффектную, дважды встречающуюся и в театре Карло Гоцци («Mostro turchino» и «Re Cervo»). Это своеобразный театральный трюк превращения молодого человека в старика на глазах у зрителей. Метаморфоза вызывается у Лесажа волшебством кабалиста (Cansou), который застав раба Атиса на коленях пред своей возлюбленной, из ревности превращает юношу в старика. Наступает полный мрак, гремит гром, завывает ветер, земля содрогается, дворец превращается в пустыню. В то же время Атис становится стариком: его платье превращается в лохмотья, вырастает длинная седая борода, лоб покрывается морщинами, спина сгибается.

Юноша в облике старика использован в дальнейшем как благодарный материал для развития ряда комических qui pro quo и в особенности для разверстки {202} любовной сцены полной оживленной актерской игры. Дело в том, что в силу заклятия, Атис может вернуть себе молодость только в том случае, если его старика, полюбит девушка не старше 20 лет. После ряда веселых сцен «выбора невест», где девушки из корыстных целей притворяются влюбленными в старика и весело изобличаются, Атис встречает свою возлюбленную, отвечавшую ему взаимностью, когда он был молодым и красивым, и сохранившую свою привязанность к нему. Сцена, где Атис приходит в отчаяние от невозможности объяснить ей, что любя молодого Атиса, она в сущности любит его старика — полна забавных недоразумений и jeux de théâtre. Вполне аналогичная ситуация развивается у Гоцци в «Mostro turchino», только в ином более патетичном тоне[[65]](#footnote-66).

Приведем ряд других примеров из обширного репертуара комических опер Лесажа, характеризующих его сказочный театр и вместе с тем близких к сценическим сказкам Гоцци.

Волшебники и кудесники — излюбленные персонажи театра «Комической оперы». Благодаря их волшебству создается сценическое зрелище с превращениями как декораций, так и людей, чудесная феерия на фоне которой особо оттеняется комическая игра Арлекина. Это мы могли наблюдать в пьесах «La statue merveilleuse» и «Le Jeune vieillard». Такие же эффекты достигаются в «Les animaux raisonnables», где магическая палочка в руках Одиссея заставляет говорить зверей, превращает дельфина в человека и вызывает из моря танцующих наяд[[66]](#footnote-67). Обратим внимание на инсценировку в пьесе «Le tombeau de Nostradamus», где Арлекин и Octave вызывают из гробницы знаменитого мага.

{203} Как только они стучатся в дверь Мавзолея, показывается отвратительное чудовище, из пасти которого летят огненные искры. Арлекин в страхе скрывается, а смелый Octave рискует выполнить условия магического вызова: он обнимает и целует чудовище. Оно тотчас же исчезает и из гробницы появляется Nostradamus. Лесаж довольствуется этой сценой для создания небольшого пролога, и не придает этой оперной магии дальнейшего значения в тексте либретто. Гоцци же искусно использовал набросок инсценировки Лесажа в «Женщине Змее»[[67]](#footnote-68).

Нет надобности перечислять все сцены с кудесниками у Лесажа, отметим лишь, что он охотно пользуется ими для вступлений и прологов. Так в «Les eaux de Merlin», где в уголке Арденнского леса из фонтана выходит Мерлин и заклинаниями вызывает повелителя лесных гениев[[68]](#footnote-69). Кудесник Мирлитон, в одноименной пьесе (L’enchanteur Mirliton) заставляет появиться демона куплетов Coupletgor’а, под звуки ритурнеля передающего актерам комической оперы новые либретто и новые арии, с обещанием позаботиться об успехе ярмарочного театра[[69]](#footnote-70).

Особо богат театр Лесажа комической игрой масок. Вековая традиция актерских трюков и приемов итальянской комедии dell’arte поддерживается и развивается здесь с чисто французской веселостью и остроумием. Новым по сравнению с репертуаром Gherardi здесь является грациозность ретушевки, изящество и легкость рисунка. Отбрасывая сугубо {204} земной цинизм итальянской арлекинады, Лесаж переносит маски в сказочный антураж и тем самым придает им новую поэтичность и привлекательность. Традиционные приемы облекаются таким путем в новую форму, подчиненную тому же чувству грации, которое присуще картинам Ватто, посвященным актерам итальянского театра.

Не намереваясь достичь полноты в характеристике масок Лесажа дополним уже сказанное выше, указанием на некоторые характерные сцены, сценически особенно действенные. Так пресловутое обжорство Арлекина связуется с сказочным мотивом «скатерти самобранки» (Tischlein, deck dich). В одноактной пьесе «Le monde Renversé» (Мир наизнанку) Арлекин и Пьеро, после полета по воздуху на грифе, спускаются на землю, в какую-то очарованную страну, где видят диковинных зверей, волшебные деревья и разные гротески (des grotesques). Как только маски заявляют о желании чего-нибудь поесть, из земли вырастает стол с двумя приборами, а сверху спускаются всевозможные яства, которые и поглощаются Пьеро и Арлекином, развивающими при этом забавную игру комических жестов и шуток[[70]](#footnote-71).

Восточная экзотика обстановки освещается особым комическим рефлексом, когда в «Les Pelerins de la Mecque» Арлекин выкрикивает на разные голоса, подражая уличным разносчикам Парижа, указ султана по поводу только что совершенного похищения рабыни из гарема: «á un liard, á un liard! Achetez mon dernier billet»[[71]](#footnote-72).

Как и в приведенной нами выше пьесе «La statue merveilleuse» шуточный страх комедийного персонажа {205} врывается диссонансом в феерическое действие, обостряет контрасты и освещает трагическую ситуацию комическим светом. В пьесе «Arlequin traitant» Пьеро присутствует при том как его господин Léandre, с горя бросается в реку и тонет. Не имея смелости броситься в воду, Пьеро мечется по берегу с криком «au feu, au feu! Allons chercher monsieur le Docteur!» Появляющиеся по повелению Венеры наяды спасают Leandre’а и выносят его на берег[[72]](#footnote-73).

Нарушение сценической иллюзии, — прием известный и театру Gherardi, — мы наблюдаем в той же пьесе «Arlequin traitant», где дьявол Belphegor показывает откупщику — Арлекину мучающихся в аду грешников. Во время исполнения пьесы один из зрителей, оскорбленный ироническим замечанием Арлекина, входит на сцену и бьет перчаткой Арлекина. Последний снимает маску и заявляет свой протест против непозволительного нарушения спектакля. Его снова бьют, он кричит «à la garde!», появляются полицейские и взволнованные зрители возмущаются скандалом. Но оскорбитель Арлекина неожиданно запевает арию, недоразумение оказывается трюком и зрители приветствуют актера удачно разыгравшего роль «лица из публики»[[73]](#footnote-74).

Довольно широкое место отведено в репертуаре Лесажа «войне театров», т. е. полемическому освещению в форме пародии или gmtc ad hoc очередных столкновений с театром Comédie française, главным противником ярмарочных спектаклей. Когда к врагам присоединились оперный театр и вновь открытая с 1716 года «Итальянская комедия» — сатирический задор направляется и против них. В центре сценической {206} насмешки стоит, конечно, пародия на высокопарный стиль трагической декламации в драме и в опере.

Так в оперетте «La querelle des théâtres» выведены аллегорические фигуры Comédie française и Comédie italienne, якобы опасно заболевшие расстройством… своего репертуара[[74]](#footnote-75). В тоне трагических героинь они декламируют стихи, жалуясь на равнодушие публики доведшее их до полного изнеможения. Когда же актер Opéra Comique — Mezzetin предлагает им флакон лекарства они с негодованием отвергают дар презираемого ими конкурента.

В прологе к «Tableau de mariage» изображен храм бога скуки которого не может развеселить ни трагедия, ни опера, ни спор о Гомере. Попытки итальянского музыканта, поэта-трагика рассеять уныние Бога Скуки — безуспешны. Тогда Арлекин, Mezzetin и Коломбина (актеры Комической оперы) атакуют «своими, lazzi бастион Бога Скуки», причем Арлекин на все лады гримасничает и буффонит. Появляется покровитель комиков Momus (под звуки «Крысиной арии»), приглашает всех на представление новой комической оперы, обещая, что меланхолия Бога Скуки будет побеждена там окончательно[[75]](#footnote-76).

Злободневная тема — литературный спор о преимуществе древней или новой поэзии (anciens и modernes) затронута в оперетте «Arlequin, defenseur d’Homère»[[76]](#footnote-77). Спутники Арлекина, выступающего в роли ученого педанта защищающего Гомера, приносят китайский ящик, в котором помещен толстеннейший том — сочинения Гомера. Становясь на колени они передают {207} книгу Арлекину, который восторженно обнимает, целует и даже лижет книгу, восклицая: «Quel plaisir d’embrasser Homère!»

Приведенные примеры в достаточной мере ознакомили нас с «Комической оперой» созданной Лесажем и его сотрудниками. Мы видели инсценировку двух пьес в целом и ряд отдельных комико-сценических приемов. Теперь мы можем сказать, что Комическая опера Лесажа есть не только сатирически бытовая оперетка, но и сказочный театр определенного «Жанра fiabesque» в котором феерическое сказочное действие сочетается с волшебным элементом (кудесники, маги, демоны, феи, наяды и пр.) и в то же время с буффонадою комических масок. Театральное по преимуществу зрелище освещено особым комическим рефлексом, благодаря гротескной игре итальянских масок.

Техника Лесажа, при всей своей простоте допускает стройное развитие сказочного мотива, с ясным ведением и чередованием лирических и патетических мест, в которые врывается комизм масок. За более напряженной драматической сценой следует обычно более сильная акцентуация примыкающей комической сценки. Эта техника, однако, совершенно свободна и нередки случаи, когда удачно найденное комическое положение повторяется в ряде аналогичных сцен, в ущерб остановившемуся развитию главного действия. Приближаясь к концу, действие быстро устремляется к развязке, не считаясь с логичностью событий.

В планировке сцен заметно намерение дать в каждой пьесе, по возможности даже в каждом отдельном акте — сценическую картину, эффектно поставленную с пышной декоративной обстановкой и с привлечением массы действующих лиц. Так в «Китайской принцессе» все действие устремляется к финальной сцене суда и разгадывания загадок. В «La statue merveilleuse» — зало-кладохранилище открывает и замыкает пьесу.

{208} Итальянские маски ретушированы с французской грацией. Они обвевают сказочное действие своей игрой, непринужденно развертывают свои «jeux de théâtre» и обогащают пьесы многообразными комическими оттенками. По отношению к чудесному элементу они сохраняют неизменно долю скептицизма и иронии, разбивая цельность сказочного замысла и превращая его в чисто сценическую «игру». Являясь носителями сатирического задора, они концентрируют сатиру до мимолетной эпиграммы и мелькающей шутки, снимая всю земную тяжесть с бытовых сцен и фигур.

В целом пред нами театральное зрелище неизмеримой легкости, грации и веселья, все время сопровождаемое музыкальными вставками, ариями, куплетами оркестровыми маршами и танцевальными номерами Балет, выступающий в конце актов, усиливает впечатление изящной игривости и чистой комедийности этих хрупких «Комических опер».

Дальнейшая судьба созданного Лесажем и его сотрудниками нового сценического жанра — водевиля не входит в кругозор настоящей статьи[[77]](#footnote-78). Отметим только, что комедия-водевиль пользуется огромным успехом в эпоху Регенства и продолжает развиваться, благодаря Пирону, Панару и в особенности благодаря Фавару, завоевавшему европейскую известность своими либретто и мастерским умением приспособлять куплеты к наиболее популярным мелодиям текущей музыкальной жизни. В дальнейшем развитии — совершается постепенный переход от водевиля к «Comédie en ariettes» т. е. от куплетов на заимствованные мелодии к ариями с оригинальной музыкальной композицией. Уже в театре Лесажа некоторые пьесы шли с музыкой присяжного композитора театра — {209} Gillier, но публика не особенно любила эти новшества и вплоть до 1752 года водевиль преобладает. Пасторальная интермедия Жан Жака Руссо, знаменитый «Devin du Village» («Деревенский Колдун») представленный впервые в 1752 году в Фонтенебло и имевший огромный успех — намечает новый путь. Но для его осуществления необходимо было итальянское влияние, внезапная революция, произведенная исполнением Serva Padrona (Служанка — Госпожа) Перголези в 1752 году, создавшим знаменитый спор между сторонниками французской и итальянской музыки. Музыкальный вкус французов видоизменяется, водевиль отмирает и на смену ему является комедия в ариях (comédie en ariettes), созидаемая Monsigny и Grétry. Но вместе с водевилем исчезают из театра комической оперы и маски; их веселая шутка уступает место новому настроению, новым вкусам общества второй половины XVIII века — а именно сентиментализму и патетичности, находящим свое наиболее полное выражение в пышном расцвете комической оперы эпохи Гретри. Утратив буффонаду масок жанр Лесажа превратился в трогательно-чувствительную мелодраму. Такова его судьба во Франции. Совершенно иную эволюцию ему суждено было преиспытать на чужбине — в Италии, в творчестве Карло Гоцци.

## 4

Теперь мы можем сопоставить «театральные фиабы» Карло Гоцци с «комическими операми» Ярмарочного театра Лесажа. Их основное сходство обнаруживается с первого взгляда[[78]](#footnote-79). Фиаба Гоцци представляет собой сочетание тех же основных элементов, {210} которые конструируют оперетту Лесажа. И там и тут налицо: 1) сказочное действие, носителем которого являются фигуры, исполненные лирико-поэтического героизма, 2) Фантастика и инфернально-волшебный элемент, 3) буффонада комедийных масок, с их сатирическими и пародирующими шутками. Сочетание этих трех факторов есть характерный и существенный признак театров Лесажа и Гоцци.

Вскрытие этого основного сходства дает нам возможность включить фиабу Гоцци в круг сценических традиций XVIII века. С точки зрения исторической, мы должны констатировать, что Гоцци не является изобретателем жанра «fiabesque» и не создает «нового» искусства. Сказочный театр, именно в той форме, какую развивал Гоцци зародился гораздо раньше, на парижской ярмарке; за тридцать лет до того, как Гоцци инсценировал «Турандот» и «Зеим король духов»[[79]](#footnote-80) те же сказки были поставлены на сцену Лесажем, создателем нового жанра.

Итак, Гоцци продолжает (а не начинает) традицию сказочного театра, в частности, традицию Французской комической оперы. И Гоцци знал отлично своих предшественников: это доказывает его восторженный отзыв о французской комической опере в трактате: «Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок». Здесь Гоцци говорит: «У образованнейших французов нет импровизованной комедии, в которой отличалась бы их нация; но у них есть равноценная ей комическая опера. Пьеро, Арлекин, Панталон, Меццетино, Скапен, Скарамуш, Доктор и много других масок составляют труппу этих преувеличенных, удачнейших представлений. Эта комическая опера заставляет {211} потеть важность лучших трагедий и шутливую учтивость обдуманных комедий»[[80]](#footnote-81).

Да и без этого свидетельства можно было бы с уверенностью сказать, что Гоцци не мог не знать популярной французской комической оперы. Общение с актерами импровизованной комедии, столь интересовавшее Гоцци, естественно приносило с собой и знакомство с репертуаром, который итальянским комикам приходилось разыгрывать и слышать в своих странствиях по Европейским городам, из которых Париж всегда являлся притягательным центром. Кроме того, вспомним о популярности сборника Лесажа, выдержавшего несколько изданий и, по свидетельству Parfaict имевшегося «у всех на руках». Возможности влияния Лесажа на Гоцци открываются, таким образом, весьма широкие.

Попытаемся конкретизировать это влияние и вместе с тем поставим вопрос, что же нового, действительно оригинального и своего внес Гоцци в полюбившийся ему жанр fiabesque? Путем сравнения — разграничим старое и новое в его творчестве, следуя трем основным, конституирующим жанр, элементам.

Возьмем в первую очередь фантастический элемент. Сходство установить не трудно: чудесным превращениям, магам и волшебникам, выступающим на сцене Лесажа, соответствуют одинаковые или аналогичные сценические картины театра Гоцци.

По мановению волшебника Durandarte нищий старик превращается на глазах у зрителей в короля, пышные одежды министра Тартальи — в лохмотья оборванца[[81]](#footnote-82). В фиабе «Zobeide», лев и тигр, стерегущие вход в {212} подземелье, принимают человеческий облик; а в «Re Cervo» целая серия таких превращений зверей в людей. Заклинания волшебника Синадаба вызывают появление инфернального огня и волшебного источника, ручьем текущего по сцене[[82]](#footnote-83). В «Любви к трем апельсинам» можно видеть появление дьявола, вызванного магическими приемами, а в пьесе «Donna Serpente» — из гробницы показывается чудовищная змея, и герой преодолевая свое отвращение, целует ее, тем самым снимая заклятие[[83]](#footnote-84). Есть и «скатерть самобранка» в той же фиабе: среди пустыни вырастает стол с яствами, к великой радости изголодавшегося Тартальи[[84]](#footnote-85). Вызовы духов и заклинания волшебников совершаются у Гоцци в сопровождении театральных эффектов: сцена затемняется, гремит гром, блещет молния и сотрясается земля.

Все это хорошо знакомо нам по «комическим операм» Лесажа: приемы одни и те же, вплоть до детальных совпадений. Что же, однако, является отличительной особенностью Гоцци?

Во-первых — нагромождение фантастики, перегружение одной и той же пьесы диковинными превращениями, как, например, в «Re Cervo» или «Zeim, Re dei Geni». Лесаж ограничивался, обычно, одним волшебным происшествием для отдельной пьесы. Во-вторых — значительное огрубение сценической феерии. В пьесах «Re Cervo» и «Corvo» превращения человека в статую или в чудовище, крайне растянуты и совершаются в три приема, каждый из которых нарочито подчеркнут: метаморфоза происходит сперва до колен, затем до пояса и наконец, до головы. Таких грубых эффектов, насилующих внимание зрителя у Лесажа нет.

{213} Параллельно изменяются и другие сценические образы, в том же направлении. В «Китайской принцессе» Лесажа, Король составляет из портретов казненных принцев картинную галерею, а в «Турандот» Гоцци, головы этих же принцев надеты на железные пики и помещены на королевских воротах, красуясь на сцене во время первого действия. Если у Лесажа Король Духов изображается (согласно сказке) «прекрасным мужем» (un bel homme) с короной на голове, то у Гоцци тот же король духов принимает вид ужасного чудовищного животного (figura orrida animalesca; tutto animalesco — как гласят ремарки)[[85]](#footnote-86).

Вместо игривой непринужденности и веселой забавы Лесажа, у Гоцци видно намерение застращать зрителя и заставить его пережить «страх и сострадание». Весьма показательна ремарка Гоцци к появлению завороженной кудесником Дилары (в фиабе «Зобеида»), которая распахивает свою одежду, показывая, что она превращена в животное (собаку или овцу). «La figura deve far compassione e non ridere» — «фигура должна внушать сострадание, а не смех» — гласит ремарка, ясно обнаруживающая, какое именно впечатление хотел произвести Гоцци на зрителей[[86]](#footnote-87).

Фантастика Лесажа, грациозная и легкая, утратила свое «рококовое» изящество и приобрела у Гоцци тяжеловесные «барочные» формы. Вместо француза Ватто, венецианец Тиеполо.

Перейдем теперь к рассмотрению комического элемента. Первым долгом отметим, что маски Карло Гоцци сплошь и рядом разыгрывают те же jeux de théâtre как и у Лесажа. Труффальдино (в фиабе «Zeim, Re dei Geni») крадет цехины из урны и изощряется в изображении своего страха (lazzi di paura) в той же {214} обстановке, как и Арлекин Лесажа в «La statue merveilleuse»[[87]](#footnote-88). В фиабе «Любовь к трем апельсинам» Труффальдино развлекает своими шутками впавшего в меланхолию принца, так же как маски Лесажа разгоняющие меланхолию бога Скуки, причем и там, и здесь смехотворная сила комедийных персонажей противопоставляется бессилию трагических поэтов[[88]](#footnote-89). Прием изобличения лицемерной Смеральдины известен нам по Лесажу — даже в трех вариациях[[89]](#footnote-90). Комическая сцена с «книгой законов» разыгрываемая Панталоне и Тарталья в «Турандот» (II акт), вполне аналогична со сценой преклонения перед Гомером в «Арлекине — защитнике Гомера» Лесажа. Сцена с зеркалом в «Zeim Re di Geni» имеет свою параллель в «La statue merveilleuse» Лесажа и т. п.

Но не только эти совпадения интересны. Важнее указать на то, что Гоцци следуют Лесажу в подчинении игры масок стройному и единому драматическому действию, причем он идет гораздо дальше своего предшественника и поступает еще решительнее.

Он не только заставляет свои маски разыгрывать роли министров и приближенных короля, т. е. вполне драматических персонажей, неразрывно связанных с развитием драматического сюжета (как например Тарталья в «Re Cervo»), — но и свертывает игру масок в простой рассказ. Для примера возьмем испытание девушек пред зеркалом развиваемое у Лесажа в целом ряде комических сцен (La statue merveilleuse акт II), а у Гоцци Труффальдино испытывает на сцене только одну девушку, причем сразу находит искомую девственницу {215} (Zeim, Re dei Geni IV, 1). Об остальных своих поисках он только рассказывает в длинном монологе. Если на сцене Лесажа зритель мог видеть как несчастный любовник бросается с горя в реку и как его слуга Арлекин в испуге мечется по берегу, не решаясь окунуться в воду, то у Гоцци мы находим только рассказ о том как принц Фаррускад прыгнул в воду и как Труффальдино — рассказчик побоялся последовать его примеру[[90]](#footnote-91). Действие заменено пересказом.

Да и вообще нетрудно подметить, что маски Гоцци больше говорят, чем действуют. Вместо самодовлеющих jeux de théâtre, широко развернутых у Лесажа, мы встречаем у Гоцци преобладание диалогов и монологов комических персонажей, вводимых ради подчинения их драматическому сюжету. В иных случаях маски даже вовсе исчезают — как например в первом акте Турандот, чем достигается сосредоточение внимания зрителей на экспозиции и завязке драмы. Традиционные приемы нарушения сценической иллюзии исчезли или же они сведены до кратких незначительных реплик, в целом редко встречающихся. Уже нет сцен разыгрываемых актером среди публики, как то мы встретили у Лесажа.

В сравнении с воздушной грацией масок Лесажа, комедийные персонажи Гоцци кажутся более грубыми и угловатыми. Они теснее прикреплены к земле, крепче связаны с народным бытом и юмором, с простодушно элементарными эмоциями и с наивной хитростью венецианской толпы. Народность масок Гоцци обусловлена, конечно, их принадлежностью к итальянской комедийной традиции, которую Гоцци сознательно культивирует. Однако и здесь, обрисовка масок обработана уже во вкусе второй половины XVIII века. Исконная непристойность их шуток и цинизм их жестов, {216} животные отправления, эротика намеков — все эти аксессуары импровизованной комедии Италии XVI и XVII веков уничтожены и маски Гоцци ведут себя вполне пристойно, не нарушая светского приличия. И в этом отношении Гоцци продолжает реформу Лесажа, причем маски теряют окончательно кокетливую эротику французской сцены, так же как они утратили национальную, откровенно-циничную шутку. Морализм XVIII века и салонная этика светского общества оказали здесь определенное влияние.

Новые тона найдены Гоцци в области сочетания масок с фантастикой. Так как его маски народные, то они естественно лишены скепсиса парижанина и воспринимают сказочную обстановку, среди которой им суждено фигурировать, с гораздо большим эмоциональным подъемом, чем их собратья по парижской сцене. Народная грубоватость их манер правильно и стильно соединена с отмеченным нами выше отяжелением фантастического элемента.

Но самому коренному видоизменению подвергся у Гоцци третий фактор сказочного театра — его сказочно-героическое действие. Здесь мы встречаем действительно новый вклад в сценическую традицию жанра fiabesque и сравнение с Лесажем обнаруживает, как хрупкие формы комической оперы наполняются новым тяжеловесным содержанием, — новым громоздким патетизмом. Лирико-героическое действие разрастается до грандиозных размеров; легкая печаль превращается в неимоверные трагические страдания; авантюры опереточных героев видоизменяются в тяжелые нравственные испытания, элегическая идиллия и легкая меланхолия Лесажа уступают место душераздирающим сценам нечеловеческих мучений. Вместо «игры», вместо грациозной комической оперетты получается трагедо-комедия — «трагико-комическая сказка» — как и назвал Гоцци большинство своих пьес, {217} или же просто «сказочная трагедия» («tragedia fiabesca»), как гласит подзаголовок сказки «Зобеида»[[91]](#footnote-92).

Здесь-то и вскрываются глубочайшие своеобразия Гоцци, граничащие с чудачеством. Вместе с гротескной шуткой он преподносит зрителям аллегорию величественной морали, образцы высокой нравственности, примеры героической сверх-любви, образы величайших доблестей: мужества, чувства долга, бесстрашия и идеальной стойкости. Как в знаменитых своих мемуарах[[92]](#footnote-93), так и в статьях, служащих предисловием к пьесам он настойчиво подчеркивает значение высокой морали своих пьес.

Он признается, что стремился не только развлекать своих соотечественников забавными полетами фантазии, но и наставлять их путем «строгой, чисто аллегорической морали». Как пример своих общих принципов и рассуждений, обращенных к народу, он приводит сцену из своей пьесы, «Зейм Король Духов», где рабыня Цирма повествует о воспитании, полученном ею у сурового старца: «он всегда говорил мне, что я рождена для служения и для страдания, что я должна покориться воле высших богов; что святое непостижимое Провидение всем располагает… Душа, испытанная в страданиях, поистине счастлива на земле».

В предисловии к «философской фиабе» «Зеленая птичка» Гоцци с гордостью заявляет, что никто до него не трактовал («Con piu insidiosa facezia morale le cose serie») — серьезные вещи с большей шутливостью. Он хвастается, что нравоучительный смысл некоторых {218} его сказочных сцен вызвал в городе столько споров, что даже монахи самых суровых орденских правил надели маски, пошли в театр и слушали его фиабу с величайшим вниманием. Как видим, Гоцци всерьез усвоил себе классический девиз комедии — ridendo castigat mores — и в намерении «исправлять нравы» он не отстает от века Руссо.

Морализирующий энтузиазм Гоцци в связи с его увлечением народностью сказки и комизма масок приводят в итоге к любопытному для историка театра зрелищу: среди обстановки Комической оперы разыгрываются сцены «чисто аллегорической морали». Король Суффар, появляющийся у Гоцци в той же зале сокровищ, как и Король Духов у Лесажа, — почтительно выслушивает нравоучения, которые ему читает привидение.

«Само небо требует, чтобы твое сердце освободилось от сильных страстей. Если же мы не очистишь его от привычных пороков и неистовств, не обуздаешь его, не приучишь к смирению и к добродетели — то ты останешься в море бедствий. Воистину, человек обладает свободной волей»[[93]](#footnote-94). Опереточная волшебная статуя, смеющаяся над женским лицемерием перестает корчить гримасы и слушает возвышенные речи Анджелы, убеждающей короля в безупречной искренности своих чувств[[94]](#footnote-95). Под рубищем отвратительного старика-нищего Анджела узнает «возвышенные чувства» Короля (Sentimenti alteri) и утверждает свою любовь к нему, невзирая на его страшный вид[[95]](#footnote-96). Сцены водевиля Лесажа возродились — но приобрели содержание патетической драмы. Эту черту театра Гоцци верно уловил Э. Т. А. Гофман, характеризуя {219} образ Турандот, как одну из наитруднейших ролей для актера говоря, «что только совершенная артистка сможет охватить героический лик или вернее безумное неистовство Турандот, не разрушая очарования прекрасной женственности». И он считал непонятным, почему эти чудные драмы Гоцци, обладающие более сильными ситуациями, чем многие хваленые трагедии, забыты и не использованы хотя бы для оперных либретто[[96]](#footnote-97).

В качестве иллюстрации наших общих наблюдений уместно провести сравнение Турандот Гоцци с «Китайской принцессой» Лесажа[[97]](#footnote-98).

В первом акте «Турандот» дана эпически широкая экспозиция действия, длинная и утомительная, так как монологи чисто повествовательного характера занимают три четверти всего акта. Действие оживляется только с появлением воспитателя недавно казненного принца, хорошо знакомого нам по оперетте Лесажа. Сцена комической оперы воспроизводится с точностью: воспитатель проклинает жестокость принцессы, оплакивает погибшего принца и под конец топчет ногами портрет принцессы. Портрет попадает в руки принца Калафа, который заочно влюбляется в принцессу и, вопреки многим напоминаниям о риске и опасностях сватовства, решает испытать свою судьбу и разгадать загадки принцессы.

{220} В первом акте маски отсутствуют. В роли собеседника принца выступает не весельчак Пьеро, как у Лесажа, а вполне положительный и почтенный Барах. Исчезли также и те пышные китайские церемонии, которые дефилируют в оперетте Лесажа. От первой шумной опереточной процессии у Гоцци сохранился лишь «траурный звук барабана за сценой»: на него обращает внимание собеседник принца. «Слушайте, слушайте! Эти траурные звуки означают, что принц казнен».

А о второй китайской церемонии жертвоприношения у Гоцци лишь мельком упоминается в заключительных репликах I акта.

Новым, по сравнению с Лесажем, зрелищем являются у Гоцци головы казненных принцев, надетые на пики и размещенные на воротах дворца, причем во время действия показывается «ужасный палач с окровавленными руками», который присоединяет еще одну голову казненного. «Смотрите и ужасайтесь» говорит Барах, указывая Калафу на палача.

Мы видим, что Гоцци уничтожил дивертисмент, удалил маски, но прибавил страшное memento mori. Чего же достигает он этими изменениями? Ответ ясен: пред нами не игра, а драма, в которой резко подчеркивается героический момент, и завязка любовной трагедии обрисовывается вполне серьезно, без примеси комического и без опереточного шутовства. Второй акт «Турандот» довольно точно воспроизводит мизансцену Лесажа: пред нами та же китайская зала суда, где на троне восседают король и принцесса, вокруг которых располагаются ученые судьи. Церемониальные поклоны alla Chinese, исполнение торжественного марша, игра комических масок — все это близко напоминает оперетту Лесажа.

Но Гоцци, сохраняя приемы инсценировки Лесажа, сумел придать своему сказочному действию целостный {221} и стройный вид. Он соединил в одном (II) акте то, что у Лесажа было раскинуто на два действия (на II и III акт).

Первым долгом он сократил буффонаду масок и вместо пестрых комических вариаций Лесажа, дал только две обособленные комические сцены: одну — в самом начале второго акта в споре Труффальдино с Бригеллой, другую — в середине, где разыгрывается сцена с книгой законов. Панталоне в роли королевского секретаря не получает самостоятельных jeux de théâtre. Сокращение гротеска дает возможность усилить драматизм сюжетного действия и повысить драматическую напряженность всего акта. Той же цели служит введение соперницы принцессы — эпизодической фигуры Адельмы и искусный прием сбрасывания покрывала Турандот только при третьей загадке.

Облик принца Калафа приобретает определенно патетический характер. Если первый акт пространно подготовил зрителя к восприятию героической настроенности принца, то во втором акте этот героизм развертывается полностью, и великодушие принца выявляется как порыв благородной души, исполненной любовного самозабвения. Мощно и прекрасно звучит его ответ на все дружеские предостережения: Morte pretendo о Turandote in Sposa («Или смерть или Турандот»). Повторение этой лаконичной, драматически обостренной реплики звучит гораздо сильнее и убедительнее, чем аналогичные по содержанию, изящные триолеты и элегические стихи Лесажа («Je pretends voir la princesse, la posséder ou mourir»).

Параллельно идет усиление драматизма в речах короля и принцессы. Негодование короля, сетующего на жестокость своей дочери — выдержано в стиле сильной трагической декламации. Сама Турандот говорит с определенным трагическим пафосом: она призывает небо в свидетели, что она не жестока от {222} природы, но что только крайнее отвращение к мужчинам (abborrimento estremo) вызывает ее на самозащиту.

Она торжественно заявляет, что падет мертвой от стыда, если только ее победят при разрешении загадок. Это уже не грациозная капризница Лесажа, а грозная мужененавистница. Легкая комедия Лесажа превратилась в трагикомедию и во всех деталях пьесы проявляется твердое устремление к наиболее полному драматизму, с четкой обрисовкой характеров и патетических ситуаций.

Первые два акта Турандот Гоцци — лучшая часть пьесы. В последующих трех актах (III, IV, V) действие замирает. Уже проф. A. Köster заметил, что «кульминационный пункт драмы достигается слишком рано, а именно в весьма эффектной второй половине II акта. Начиная с III акта действие ослабевает и движется только толчками, искусственно изобретаемыми средствами. Главное действующее лицо — Турандот, отступает на второй план и заслоняется второстепенной фигурой интригующей Адельмы. Действие плетется вяло вперед и сценически действенные места располагаются словно оазисы в пустыне. Заключительная сцена V акта, дающая долгожданное разрешение — не достигает интенсивности, присущей эффектному финалу II акта».

Нам кажется, что есть вполне вероятное объяснение причины, почему так неудачно сложилась общая структура Турандот, только что охарактеризованная словами проф. A. Köster’а[[98]](#footnote-99). Дело в том, что комическая опера Лесажа подсказала Гоцци инсценировку первых двух актов Турандот и в особенности эффектную заключительную сцену II акта, которая у Лесажа являлась естественным финалом. Использовав {223} приемы Лесажа в первых двух актах Турандот, Гоцци особенно удачно оформил сцену разрешения загадок; но для драматизации сказки на протяжении еще трех длинных актов у него уже не было сценического образца, а главное — ряд важнейших сценических эффектов был уже использован. Сценически вернее было бы закончить пьесу там же, где кончает ее Лесаж; но стремление Гоцци к широкому выявлению возвышенных чувств принца побудило его к продолжению действия и к продлению его еще на три акта, для которых его драматические и сценические ресурсы, использованные в начале, оказались недостаточными.

Подведем итоги. Предложенное нами привлечение «ярмарочного театра» Лесажа к изучению и определению сказочного театра Гоцци позволяет восполнить до сих пор существовавший пробел в историографии театра Гоцци и включить творчество венецианского сказочника в определенную историческую традицию. Гоцци развивает жанр, созданный Лесажем, и является прямым продолжателем Французской комической оперы. От Лесажа он получает идею театра fiabesque, ряд сценически оформленных сюжетов и целую серию приемов инсценировки сказочно-фантастического действия в гротескном антураже.

Перенося сценическую форму сказочной французской оперетты на подмостки венецианского театра, Гоцци видоизменяет ее, придавая фантастике сильную барочность, гротеску — народную грубоватость стиля, и возводя лирико-героический элемент в патетический драматизм. Но эти видоизменения все же не столь резки, чтобы нельзя было признать в Турандот Гоцци облик «Китайской принцессы» Лесажа.

Сравнение Гоцци с Лесажем, вскрывшее сценическую традицию сказочного театра автора театральных фиаб, указывает пути дальнейшего изучения источников Гоцци. Необходимо привлечь к сравнению {224} не только сказочные сюжеты, как это делали A. Köster и E. Masi, не только итальянские маски Венеции эпохи Гольдони, как это сделано Malamanni[[99]](#footnote-100), не только комическую оперу Лесажа, как в настоящей статье, но и итало-французский театр в целом. Сборники Gherardi, затем «Нового итальянского театра» (Riccoboni)[[100]](#footnote-101) и «Пародий Итальянского театра»[[101]](#footnote-102), наконец пьесы многочисленных либреттистов первого периода Французской комической оперы — вот тот обширный материал, который подлежит обследованию будущего истолкователя Гоцци и историографа сценической сказки. Вскрыть почву, из которой появляется фиаба Гоцци, интересно не только в связи с ознакомлением с театром венецианского патриция[[102]](#footnote-103). {225} Нет, перспективы расширяются, если вспомнить, что как французские, так в особенности и немецкие романтики опираются в своих поисках Нового театра на творчество Гоцци. Изучая его источники, мы тем самым даем историю романтического театра[[103]](#footnote-104).

*А. Гвоздев*

# **{****226}** Театральная гравюраи реконструкция старинного театра

Max Herrmann. Forschungen zur deuischen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Mit 129 Abbildungen. Berlin, Weidmannsche Buchh. 1914 (541 стр.).

Капитальный труд проф. Берлинского Университета Макса Германа знаменует собой новую эпоху историко-театральных исследований. Впервые мы находим здесь осознание и осуществление особых методов специальной отрасли исторического знания — именно истории театра как такового. До сих пор о театре, «как таковом», говорили только в среде практиков театралов, в наши дни провозгласивших лозунг «ретеатрализации» театра и утверждения театральности на сцене (Г. Фукс, Евреинов, Таиров и др.). В научных кругах господствовали иные убеждения, как на Западе, так и у нас в России, понятие «театр» отождествили с понятием «драма» и под видом истории театра занимались эволюцией драматической литературы. А в тех редких случаях, когда ученые отступали от общепринятого подхода — и уделяли свое внимание не только драме, но и сцене и актерам, их работы носили или бессистемней облик «заметок» вроде «Essay sur l’histoire du théâtre» Bapst’а (1893) или же находились в преднаучной стадии развития, будучи посвящены прелиминарной подготовке и собиранию материала.

Проблема о специфических методах истории театра, как науки, не возникала; напротив, многим и сейчас кажется, что таковое задание неосуществимо, хотя бы в силу распыляемости и бренности актерской игры, как будто исчезающей бесследно в бездне веков, вместе с уходом из жизни ее воплотителей — актеров.

Макс Герман властно побуждает нас к пересмотру всех привычных путей мысли, касающихся истории театра.

«Театр» не есть только драма, говорит он; таковым он стал за последнее столетие, когда драматург — поэт стал вытеснять со сценических подмостков прежних хозяев сцены: актера, художника-режиссера и машиниста театра. Всматриваясь в глубь веков мы видим автономию театрального искусства, его претензию на полную самостоятельность и до наших дней все еще бьющую {227} подземным ключом. Пред историком театра открывается задача охватить все многообразие этой особой струи художественной жизни человечества, и сам материал требует от него изучения театра «как такового».

Это задание, ставимое немецким ученым, характерно еще в том отношении, что оно сформировалось в недрах немецкой учености, вне всякой связи с поисками «театральности» в текущей театральной жизни нашего времени. Макс Герман давно известен в ученом мире, как истолкователь литературы немецкого гуманизма XVI века; его прежние работы посвящены Albrecht’у von Eyb (1893) и Нюрнбергским гуманистам (1893), и только одно его сочинение отчасти касалось театра, рассматривая возникновение и сценическую судьбу произведения Гете «Jahrmarktsfest zu Plundersweilen» (1900). Работы целого ряда учеников Макса Германа, позволяли предполагать, что сам учитель ведет какие-то новые разыскания в области истории театра. По истечении 14 лет подготовки, накануне мировой войны, появился, наконец, капитальный труд Макса Германа (Forschungen etc), впервые раскрывающий во всем объеме задания и достижения немецкого ученого, на долгие годы ушедшего в подготовительную работу для осуществления научной (в самом строгом смысле этого слова) постановки истории театра как такового.

Главная ценность нового труда — в установлении научного метода истории театра; характерная его особенность в том, что методология преподносится не теоретически, в виде отвлеченных рассуждений, а практически, в виде конкретного исследования.

Пред историей театра, как наукой, Макс Герман ставит две задачи: во-первых, реконструкцию старинных спектаклей во всех деталях их сценического воплощения (сцена, бутафория, декорации, костюмы и актерская игра); а во-вторых, критическое использование иконографического материала (книжной иллюстрации к драмам и театральных гравюр, картин и рисунков). Согласно этим двум направлениям-постулатам, Макс Герман дает в первой части труда осуществление научной реконструкции театра Нюрнбергских Мастеров Пения (именно восстановление во всех подробностях представления трагедии «О роговом Зигфриде» Ганса Закса, состоявшегося 14 сентября 1557 года в Нюрнберге, в церкви Св. Марты), а во второй части — критический разбор книжных драматических иллюстраций XV и XVI веков, как источника историко-театрального знания (разбор иллюстраций к изданиям комедий Теренция конца XV века и к швейцарским драматическим произведениям той же эпохи). Материал, {228} вовлеченный в исследование, необычно широк и, конечно, не может быть, хотя бы и частично, перечислен в настоящей рецензии. Разнородность тел первой и второй части труда требует их отдельного рассмотрения.

Известен ряд опытов восстановления сценических условий старинного театра: для испанского театра — Rennert (The Spanish stage etc 1909), для французского — эпохи Гарди — Rigal (Le théâtre français avant la période classique. 1901), для английского — хотя бы Creizenach (Geschichte des neueren Dramas. IV 1909).

Но реконструкция Макса Германа резко отличается от только что перечисленных работ как по заданию, так и по методу. Стремление прежних исследователей было направлено к общей характеристике старинной сцены того или иного театра, и в итоге получалась суммарная картина театра эпохи Шекспира или Лопе де Вега.

Макс Герман показал, что возможно осуществить детальную картину не театра вообще, а одного типичного представления. Тем самым, как при математических измерениях, увеличилась точность реконструкции: примерно с 1/10 до 1/1000 (если только возможно пользоваться математическими формулами для характеристики исторических работ!).

Приведу пример в целях пояснения: в трудах об английском театре фигурирует «трон на сцене», про который мы узнаем, что в некоторых пьесах он мог оставаться на сцене в течение всего действия, в некоторых же нет.

У Макса Германа такие характеристики невозможны, если трон налицо в пьесе, то место его на сценической площадке определенно зафиксировано, его функция твердо определена, и тронное кресло является такой деталью общей картины, которую невозможно удалить, не нарушая всю реконструкцию спектакля. Такая определенность проведена по отношению ко всем мелочам сцены и только из этих конкретных фактов и создается наглядная убедительность и достоверность общей концепции.

Проведение такой реставрации, по точности напоминающей лучшие работы археологов, возможно, конечно, лишь при помощи сложной системы разнообразных конъюнктур и рабочих гипотез. Из общего их многообразия укажу на два приема, особенно характерные. Ни одна сценическая ремарка обширного драматического репертуара Ганса Закса не остается без проверки ее топографической значимости, иначе говоря, каждая ремарка проецируется на определенную плоскость сценических подмостков. Таким путем достигается разверстка действия пьесы в точных рамках конструируемой сцены и вскрывается вся мизансцена.

{229} Параллельно с этим, идет прием использования фантазии зрителей как источника наших сведений о сцене. С широким захватом области изобразительных искусств ведутся наблюдения, как именно привык зритель данной эпохи (точнее данного десятилетия) представлять себе в зрительных образах фигуры королей, людей в горе или в радости или же как мыслит он ландшафт, служащий фоном для появления людских фигур. К сравнению привлекаются как поэтические творения эпохи, так и изобразительные искусства, главным образом приемы иллюстраторов народных книг (Volksbücher); выводы применяются к театральному зрителю, а от него к определению тех или иных условностей декорационной части постановки на сцене.

Путем сочетания аналогичных по оригинальности приемов, исследование вскрывает совершенно неожиданные, но ярко убедительные результаты, и заново строит сцену Ганса Закса из ничего не говорящих, на первый взгляд, ремарок.

Наиболее яркой и новой — является глава об актерском искусстве театра Нюренбергских Мастеров Пения. В сущности, здесь Макс Герман основывает новое учение «об языке жестов», которое давно ощупью искали историки искусства, не найдя, однако, его осуществления. Дело в том, что наука отказывалась до сих пор от опытов восстановления актерской игры прошлых веков считая это предприятие безнадежным в силу отсутствия более конкретного материала, чем немногие сохранившиеся описания или отзывы об исполнении. Да и их для XVI века почти что нет, по крайней мере для Германии.

Макс Герман пошел обходным путем и стал изучать жест во всех его проявлениях — в поэзии, в народной песне, в светском и духовном эпосе, в рыцарском романе, в литургической драме, в школьной драме и т. п.

Затем он расширил круг исследования и перешел к анализу жестов в живописи, в скульптуре, в гравюре и в других областях изобразительных искусств, захватывая материал не только XVI века, но и предшествующих эпох. Проделав громадный труд, он осветил, затем те немногие данные, которые касались актерской игры при помощи собранного им о жесте и движении материала и тем самым дал первый научный очерк актерского искусства от средних веков до реформации. Если мы представим себе этот метод примененным к более близкой нам эпохе, к XVIII или XIX веку, то мы в праве ожидать захватывающих по интересу результатов. Справедливость требует отметить, что испытание нового метода Макс Герман произвел на невероятно {230} трудном материале Средневековья и Возрождения, огромной энергией преодолев многие и многие препятствие.

В целом, первая часть книги дает законченную обрисовку сценического мастерства Нюрнбергских Мастеров пения. Какими успехами мы обязаны новым методам, применяемым Максом Германом, можно усмотреть, сравнив с его трудом прежнюю работу на ту же тему, написанную в 1900 году Hampe (Die Entwickelung des Theaterwesens in Nürnberg).

Достижение Макса Германа знаменательно также тем, что оно конституирует типичный для немецкого театра XVI века спектакль впервые воссозданный. А ряд таких типичных представлений для разных эпох и должен создать, по мысли исследователя, основу, на которой будет строиться научная история театра.

Вторая часть труда задумана иначе. Она раскрывает лабораторию ученого и вводит читателя в круг совершенно новых изысканий, не имеющих предшественников. Это методология изучения сценического смысла гравюр, выполненная в практическом применении ее, по отношению к ряду гравюр, иллюстрирующих драматические произведения. В первом цикле XVI века в Лионе, Ульме, Страсбурге, Базеле и Венеции, во втором — дан анализ первопечатных деревянных гравюр, украшавших произведения швейцарских драматургов XVI века, а в особом экскурсе — разобраны Брюссельские «Живые картины».

Предложенный разбор гравюр с специфически театральной точки зрения имеет грандиозное методологическое значение, устанавливая впервые пути подхода к учету сценического значения иллюстрационного материала, и открывая новый источник для пополнения наших сведений о материальной стороне театра и об актерской игре. Главная трудность поставленной автором проблемы заключается в том, что гравюра, изображающая какую-нибудь театральную сценку с актерами и декоративным фоном, никогда не воспроизводит театр в чистом виде, как то осуществимо при помощи фотографии. В гравюре всегда есть чисто-художественный элемент, известная доза живописной традиции; обусловленность гравера прежними техническими приемами композиции и свободный вымысел иллюстратора. Для того, чтобы, Уловить моменты, воспроизводящие театральную действительность, надо вычесть из гравюры чисто художественный элемент, и тогда, в остатке, мы получим нечто пригодное для историка театра. Над этой чрезвычайно сложной задачей и работает Макс Герман, вовсе не предлагая читателю ряд готовых рецептов или же общедоступных выводов, а напротив, вводя его в самый темный лабиринт исследования, в обсуждение всех «за» и «против».

{231} Возьмем для примера деталь из анализа гравюр Лионского издания Теренция (1493). Для выражения отчаяния здесь дается жест: поднятие обеих рук над головой. Этот жест обычен и даже стереотипен во всем издании. А так как 1) в поздне-средневековом искусстве этот жест никогда не выявляется так ярко, так как 2) мы ожидали бы найти в данном издании Теренция не стереотипную, а индивидуализирующую манеру, и так как 3) иллюстрации близкой к Лионскому изданию Теренция Любекской библии — в данном случае не сходны, то возможность не исключена, что иллюстратор имел в виду типично театральный жест; это подкрепляется еще наблюдением, что в театре (более позднем на 60 лет) Мейстерзингеров этот жест стоит в центре приемов усиления жестикуляции.

Вывод, как видим, положительный; но вот пример более типичный для осторожного новатора. В том же Теренции, разговорный жест иллюстрируется всегда движением одной руки (согнутой углом), другая же просто свешивается или держит какой-нибудь предмет.

Это движение противоречит всем жестам иллюстрационного искусства, в котором обычно обе руки приведены в движение. Поэтому возникает предположение, что иллюстратор дает чисто театральный жест, а так как он сам Нидерландец, то может быть этот столь редкий жест и был принят на нидерландской сцене. Характерно, что когда гравюры переиздаются в Венеции, то итальянцы уничтожают это движение одной руки, уже совершенно не понимая его театральности. Все это было бы так, если не мешало другое возможное объяснение. В классической древности был обычай прятать одну руку в плащ, а другую оставлять свободной для движения, что видно на миниатюрах Ватиканского и Парижского сборников; а так как гуманист Badius, вдохновитель и ближайший руководитель Лионского издания Теренция, мог видеть и знать миниатюры, то и применение их в Теренции является, б. м., подражанием графической традиции. Итак, нельзя говорить с уверенностью о театральности указанного жеста. Non liquet.

Какой огромной эрудицией необходимо обладать, чтобы самостоятельно творить, странствуя между столькими запутанными и спорными вопросами смежных областей разных наук! Но не это важно для нас. Безгранично ценна смелость инициативы и строгая методичность труда, обогащающего нас научной историей театра.

Как видно из приведенных примеров, сравнительный метод изучения ложится в основу анализа гравюр. Берутся все произведения данного художника, а если их не находится, то все сходные {232} творения эпохи; изучаемый жест или костюм прослеживаются повсюду и если обнаруживается, что манера гравера, рисовавшего иллюстрацию к драме, стоит изолированной среди общего стиля композиции или же резко отличается от приемов того же художника в свободных, заведомо не имеющих отношения к театру, рисунках, то делается предположение в пользу театральности данного жеста. Если же таковой изоляции нет, и рисунок по содержанию своему общераспространен, то догадки о театральности его отпадают.

Таков общий ход исследования, встречающего на своем пути многообразные видоизменения. Как видим, новое направление театральной науки требует от своих последователей не только безукоризненно четкой филологической критики, но и всесторонних, специальных знаний в области изобразительных искусств. В том направлении, как складывается школа Макса Германа — историк театра, не только филолог, но и знаток искусства и изучение материальной стороны театрального прошлого теснейшим образом связуется с историей изобразительных искусств. Отчасти таковое направление намечалось уже в деятельности другого немецкого ученого проф. A. Köster’а, собравшего в Лейпциге обширнейший музей по истории театра. Но A. Köster, дальше коллекционирования не пошел, и вся теоретическая и практическая задача обоснования новых методов целиком является делом проф. М. Германа. Насколько важно его начинание, об этом может судить каждый любитель старинного театра, до сих пор тщетно пытавшийся обрести в литературе о театре труд, который бы методично трактовал о театре, как о самодовлеющем искусстве.

*А. Гвоздев*

# **{****233}** Ходовецкий и сцена

Dr. Bruno Voelcker. Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des XVIII Jahrhunderts. Mit 15 Abbildungen. Theatergeschichtliehe Forschungen B. 29. Leipzig, L. Voss. 1916. (246 стр.)

Кому не приходилось любоваться театральной гравюрой XVIII века, изысканными рисунками Буше к комедиям Мольера, многочисленными эстампами, украшающими всевозможные сборники пьес Итальянского и Французского театра или же фронтисписами с изображением оперной mise en scène творений Кинó и Люлли?

Любители старинного театра не раз задавали себе вопрос: сколько же театрального элемента содержится в этих рисунках можно ли им довериться и принять создание художника-графика за театральную действительность? Но дальше эстетического любования и многих недоуменных вопросов дело не двигалось и до сих пор огромный гравюрный материал, сопутствовавший столь часто изданиям драматической литературы XVII – XVIII веков, остается загадочным, немым свидетелем театральных условий прошлого.

Первую попытку критического анализа гравюры XVIII века с точки зрения сценичности ее содержания мы находим в труде молодого немецкого ученого Bruno Voelcker’а. Следуя по стопам своего учителя проф. Макса Германа, положившего начало систематическому изучению сценического смысла гравюр, — B. Voelcker применяет его методы к иллюстрационному материалу XVIII века, в частности к «Гамлетовской» серии гравюр известного немецкого художника Ходовецкого.

Цель работы — учесть ценность этих гравюр, как источника наших сведений о сцене и актерской игре XVIII века. Попутно, однако, разрешается и другая задача: реконструкция во всех деталях первого представления Гамлета на Берлинской сцене 1778 года, к каковому спектаклю и приурочены некоторые гравюры Ходовецкого, как, например, его знаменитая «Мышеловка», иллюстрирующая инсценировку 2‑й сцены III акта «Гамлета» и 14 гравюр на темы той же трагедии.

{234} Работа ведется в трех направлениях: на основе гравюр воссоздается инсценировка (декорация, освещение сцены и бутафория), актерская игра и костюмы действующих лиц трагедии Шекспира. Автор сознательно стремится к наивозможно большей «наглядности» реконструкции, пытаясь довести ее до пределов возможного повторения спектакля XVIII века на современной нам сцене. Если искомая цель — «ретроспективный» научно-точный спектакль и возбуждает с художественной точки зрения весьма основательные сомнения в его целесообразности (ведь археология для живого театра вещь весьма опасная), то с чисто исторической и методологической стороны, подобные искания крайне ценны: они выводят историко-театральную науку из дилетантской атмосферы и обогащают историка определенным фактом, именно — одним звеном старинного театра, вычерченным во всех сценических подробностях.

Выявление сценичности гравюр ведется путем широкого применения сравнительного метода. Изучается весь oeuvre Ходовецкого в целом (около 2.000 листов), причел особо разграничиваются его приемы композиции и рисунка в двух основных группах: имеющих и не имеющих отношения к театру. К первым причисляются гравюры, сочиненные в той или иной связи с театральным спектаклем (сюда относится и «Гамлетовская» серия), ко вторым все «свободные» композиции, а также все иллюстрации к драмам. Для выяснения — сценичен или нет тот или иной жест «гамлетовской» серии, необходимо проследить его в «свободных» композициях Ходовецкого. Если он встречается там весьма часто, то вероятие его сценичности минимально. Мы просто имеем тогда дело с обычным живописным приемом графика. Если же изучаемый жест вовсе отсутствует в нетеатральных гравюрах, то появляется возможность предполагать, что он поставлен в бóльшую связь со сценой, и если дополнительные данные подкрепляют догадку, то создается некоторая уверенность, что данный жест гравюры отображает сценическую реальность. Итак, в каждом отдельном случае, приходится прежде всего проверять, имеем ли мы пред собой прием чисто живописный, иногда индивидуальный, иногда восходящий к установившейся ранее графической традиции, или же пред нами воспроизведение конкретно театрального момента. Очевидно, что при такой постановке, исследование колеблется между различными ступенями вероятности. И здесь, как это ввел Karl Vossler в историко-литературные изыскания, приходится, очевидно, говорить не об абсолютных достижениях, а о тенденциях — об устремлении и приближении к сценичности. Сведенные в систему, эти «вероятности» дают, однако, весьма интересные результаты.

{235} Первым долгом, намечается определенно, что гравюры Ходовецкого «сценичны» по-разному, в зависимости от того, обращаем ли мы внимание на инсценировку или на актерскую игру. Mise en scène’а гравюр (декоративное убранство, освещение и бутафория) в целом мало сценична. Здесь итоги работы скорее отрицательные. Объясняется это особыми условиями, в которых находилась постановочная часть драматического театра в Германии 70‑х годов XVIII века. Они мизерны до крайности и резко отличаются от оперно-балетных постановок. К последним привлекаются декораторы-художники, блистающие фееричностью изобретаемых ими сценических картин. А в драматическом театре сценическая картинность, в сущности, отсутствует. Театры только что осевших в городах странствующих комедиантов довольствуются убогими декорациями и сценическое убранство поражает своей антихудожественностью. В силу этих обстоятельств, художник-график, как Ходовецкий, с необходимостью вынуждается приукрашать воспроизводимую им на гравюре сцену, иначе он рискует впасть в грубейшую безвкусицу. Ведь то антихудожественное, что в силу сценической условности, как-то не замечается средним зрителем в театре, тотчас же подвергается осуждению попав на гравюру, так как к картинам взор публики гораздо более обострен, чем к сцене.

Поэтому, даже наиболее театральные гравюры Ходовецкого обнаруживают преобладание чисто живописного элемента: освещение intérieur’а, его замкнутость с боков и сверху, разнообразие стилистической разработки орнаментации стен и дверей — все это весьма далеко от кулисной сцены драматических театров эпохи и является вымыслом художника. Таков вывод, который можно сделать из этой части труда, хотя автор и стремится дать больше положительных итогов, чем это нам кажется возможным принять.

Добавим, что обнаруженная B. Voelcker’ом сравнительно малая театральность анализируемых гравюр Ходовецкого, не внушает недоверия к гравюре вообще как источнику нашего познавания постановочной части старинного театра. Соотношения сильно меняются, как только мы переходим к графике, иллюстрирующей постановки оперы, конической оперы и итальянского театра XVIII века… Здесь сама сцена настолько богата фантастическими творениями перспективистов-декораторов или затейливыми выдумками изобретательных режиссеров-итальянцев, что граверу есть что зарисовать. Пред ним стоит своего рода модель, которая отсутствует в театре «слова», незаинтересованном еще в ту эпоху художественной рамкой, обрамляющей сценическое воплощение замысла драматурга-поэта.

{236} Совершенно иные, вполне положительные, итоги дает разбор актерской игры. Гравюра оказывается здесь крайне ценным и незаменимом документом, освещающим все многообразие сценического искусства драматических артистов изучаемого периода. С характерной для немецких работ методичностью ведется микроскопически точный разбор положения корпуса, постановки ног, движений рук и отдельных жестов актера, так же как и анализ групповых сцен. Оказывается, что в этой области Ходовецкий необычайно близок к сценической действительности и иногда точно фиксирует стиль актерских поз и движений. Длинная серия всевозможных приемов игры, до сих пор известных нам только по описаниям и из обсуждений теоретиков (Лессинга, Гете, Шредера Энгеля и др.), наглядно отображается на гравюре и как бы заново оживает перед читателем. Пред нами восстает в конкретных образах тот «Живописующий» стиль актерской техники, та условная красивость и манерность сцены XVIII века, которая крепко держится в театре эпохи Рококо, несмотря на провозглашенные уже лозунги сценического реализма. «Балетная выступка» драматического актера (над которой еще в 30‑х годах XIX в. иронизировал Белинский), является определяющим моментом всего стиля постановки.

Не менее удачна по своей содержательности глава о театральном костюме. Наблюдательность Ходовецкого проявляется здесь в полной мере и его рисунок вскрывает массу любопытных деталей, до сих пор ускользавших, несмотря на тщательное обследование всех литературных памятников эпохи, от взора историка театра.

Важно подчеркнуть еще, что гравюра не только воспроизводит театральную действительность в указанных выше пределах, но что она позволяет проникнуть и в поэзию театра, в настроение, обвевающее знаменитую премьеру «Гамлета». На основе гравюрного материала, Voelcker’у удается воссоздать облик датского принца в тех индивидуальных очертаниях, которые были приданы меланхолической фигуре Гамлета первым актером — воплотителем роли в Германии — Brockmann’ом. Сентиментально-лирический пафос Брокмана, нашедший в свое время такой шумный отклик в обществе сентиментальной поры, отчетливо преломляется в поэтичном творении Ходовецкого.

Нет надобности особенно указывать на прекрасную осведомленность автора интересного труда в области мемуарной и журнальной литературы эпохи. Все, что так или иначе имеет отношение к театру, привлечено им с чуткой критичностью; а строгая школа, получаемая молодыми учеными в немецких семинариях {237} по истории искусств, позволяет ему свободно вращаться среди сложных вопросов, возникающих в связи с использованием художественного материала — гравюр.

В целом, пред нами живой образец и пример плодотворности новой школы историков театра, возникшей под эгидой проф. Макса Германа. Вводя молодого ученого в строгие рамки критического метода, эта школа сохраняет за ним индивидуальность и личную инициативу. В этом — наилучший залог ее будущего успеха.

*А. Гвоздев*

# **{****238}** Возникновение балета

Henry Prunières. Le ballet de Cour en France avant Benserade et Lully. 16 planches hors texte. Paris, Henry Laurens, 1914. (IV + 277 стр.)

Как ни странно, но книга Анри Прюньера является первым научным трудом о балете. Хотя балет, как театральное искусство, существует уже 340 лет (1581 – 1921), все же, на протяжении трех с половиной столетий он оставался вне кругозора научных исследователей Запада. Правда, о балете упоминают немногочисленные работы по истории танца. Кое что можно было вычитать из старой книги G. Vuiller «La dance» (1898), несколько талантливых наблюдений и aperçus разбросано на страницах «Танца» Оскара Би (Oscar Bie «Der Tanz», 2‑е изд.).

Но G. Vuillier беспомощно вял и плохо осведомлен, а Оскар Би — блестящий essay’ист, но не ученый. Таким образом, инициативе исследователя открывался полный простор новых изысканий в области балетного искусства, и, надо отдать должное французскому ученому, он блестяще справился с задачей строгого исторического исследования столь мало известной отрасли старинного театра.

Для русского читателя книга Прюньера особенно поучительна. Мы слишком привыкли к тому, что о балете пишут с легкомысленной шутливостью и под видом его истории рассказывают анекдоты. Хотя я очень люблю книги Скальковского и А. Плещеева, так как ведь только у них находишь немногие отголоски блестящего прошлого балета в России, но все же нет надобности доказывать, что они очень далеки от истории и науки. Начавшееся было более вдумчивое отношение к балету, проявившееся в первых научных опытах — А. Левинсона (Мастера балета СПБ. 1915 г.), и статьях А. Волынского к сожалению оборвалось и не нашло у нас своего продолжения. О прошлом балета по-прежнему говорят, что кому вздумается.

Быть может, найдутся скептики, которые вообще усомнятся в целесообразности научного подхода к столь невесомой области сценического мастерства, как балет. Им можно смело рекомендовать прочтение труда Прюньера, который развернет пред ними {239} совершенно неожиданную картину необычайного богатства, присущую балету в его прошлом, когда в процессе своего становления, он вовлекал в сотворчество с хореографами, целую плеяду музыкантов, композиторов и исполнителей, певцов и оркестр, поэтов и художников, словом лучшие артистические силы страны. Именно это многообразие художественных усилий, направляемых с разных сторон к одному центру и заинтересовывает, когда следишь, следуя замыслу автора, за возникновением и первыми стадиями развития балета, четко обрисовывающимся в работе французского исследователя.

Прюньер пришел к изучению начального периода балетного искусства (1581 – 1650) исходя от истории оперы, которой посвящены его два предшествующих труда, хорошо известные историкам музыки. (Lully. Paris 1910 и L’opéra italien en France avant Lully. Paris 1913). Следя за развитием оперы XVII века, в которой видную роль играет танцевальное искусство, сочетаясь с ним в единый оперно-балетный спектакль, — явилась логическая потребность уловить исходные нити балетного искусства, зародившегося гораздо раньше оперы и только впоследствии примкнувшего к ней… Тем самым внимание ученого обратилось к наиболее блестящей эпохе Французского ренессанса — к творчеству Плеяды и ее участию в создании придворных празднеств, а затем ушло еще дальше в глубь веков, к средневековым ряженым, маскарадам и турнирам. Изучение балета в его первичной стадии развития в значительной мере облегчалось тем, что известный библиофил Jacob (Paul Lacroix) в свое время собрал и издал целую серию балетных программ и либретто конца XVI – начала XVII века, создав таким образом неоценимо редкий сборник материалов (Lacroix. — Ballets et mascarades de Cour… Genève 1868, 6 томов in 12, издание в количестве 100 экземпляров), никем до Прюньера не использованный. Несмотря на работу L. Celler’а: Les origines de l’opéra et le ballet de la Reine (P. 1868) и на вступительный очерк V. Fournel’я о балетах накануне Мольера (Les Contemporains de Molière t. II Paris 1866), сведения о балетном искусстве XVII века были крайне спутаны, в чем можно убедиться, например, читая книгу M. Pelisson’а Les Comédies ballets de Molière (Paris 1914 г.). Веское слово специалиста стало необходимым.

Попытаемся вкратце очертить круг исследований Прюньера. Обширное место уделяется им выяснению источников, из которых вырастает, в конечном итоге, драматический балет 16 века во Франции. Хотя балет, как и опера, рождаются из идеи и духа эпохи возрождения, тем не менее, отдельные его составные части подготавливаются в средневековой обстановке.

{240} Во Франции и Бургундии XV века процветают различного рода праздничные увеселения, вроде momeries — пышно инсценированных выходов ряженых, иногда принимающих форму драматических пантомим, иногда ограничивающихся исполнением moresques — театрального танца в костюмах и масках. Entremets при Бургундском дворе развертывают замысловатые декорации, инсценируют полеты, фиктивные сражения, ритмизованные музыкой и ставят танцы маскированных лиц, искусно подготавливая и мотивируя их появление. Турниры XV века показывают романтическую mise-en scène’у: великан с карликом охраняют дерево с золотой листвой, а рыцари появляются в пышных костюмах в сопровождении мавров, турчанок и шутов.

Все эти средневековое элементы видоизменяются, когда Франция сталкивается с итальянской цивилизацией. Италия вводит в прежние празднества воспоминания об античности и языческую мифологию древнего мира. Средневековое мистические и романтические аллегории сменяются божествами Греции и Рима. Вместо диких беспорядочных плясок (moresques) возникают организованные танцы нимф и сатиров. Из Италии проникают во Францию пышные формы маскарадов с торжественными выходами то гротескных, то серьезных масок и грандиозные колесницы, наполненные аллегорическими и мифологическими персонажами; далее — интермедии с их распеваемыми рассказами (récits), пасторальными действующими лицами (пастухи, нимфы, сатиры, божества) и фигурными или же мимированными танцами. Франция XVI века по-своему перерабатывает этот новый мир празднеств и искусства итальянского возрождения. Она развивает итальянские canti и trionfi в блестящие зрелища, с преобладанием костюмных и декорационных спектаклей над поэтическими и музыкально-танцевальными элементами (mascarades à grand spectacle) и в то же время в замкнуто-дворцовых празднествах, усваивает итальянские интермедии и фигурные танцы непосредственно от миланских Хореографов (Diobono, Negri), призываемых ко французскому двору. Все эти элементы, идущие от средневековья и от итальянского ренессанса — получают свое объединение в творчестве французских гуманистов эпохи «Плеяды», которые и создают новый жанр — драматический балет.

Прюньер подробно выясняет зарождение драматического балета в среде парижских гуманистов XVI века и его изыскания вскрывают много новых и интересных данных. Получается всесторонне освещенная картина того устремления к отысканию формулы античной драмы, в которой сочетались бы воедино поэзия и музыка и танец. О возрождении античной трагедии мечтают члены Плеяды {241} и вовлекают в свой круг исканий целый ряд поэтов, литераторов, музыкантов, ученых и хореографов. Из применения антикизирующих доктрин Baif’а к формам прежних придворных празднеств рождается первый драматический балет «Ballet comique de la Reine», созданный Beaujoyeulx в 1581 году. Хотя новый жанр широко пользуется разновидными элементами прежних итало-французских празднеств, тем не менее, современники приветствуют творение Beaujoyeulx (Baltazarini), как возрождение античной трагедии с ее танцами и пением. Любопытно отметить, что Прюньер впервые правильно интерпретирует название знаменитого балета «Ballet comique de la Reine»: — «comique» обозначает здесь вовсе не «комический», как принято было думать, а «комедийный» или точнее драматический. Весь смысл реформы Beaujoyeulx и заключается именно в драматизации, в придании драматического единства прежде разрозненным и пестрым картинам маскарадов и празднеств.

Как ни странно, но новый сценический жанр, сотворенный коллективной волей французского гуманизма, распространяется не во Франции, а в Англии. Дальнейшая эволюция балета-комедии совершается в творчестве Ben Jonson’а и Milton’а которые придают ему форму стихотворной комедии (The Masque), где интрига искусно мотивирует появление танцев. Во Франции же, как и в Италии возобладает иная форма: поэзия (литературный элемент) подчинится музыке и танцу, т. е. балет приблизится не к драме (как в Англии), а к опере.

Beaujoyeulx удалось установить определенную гармонию и соединить в одно целое декламацию стихов, пение, танцы и всевозможные появления колесниц, богов, наяд и нимф. Но эта гармония нарушается в дальнейшем развитии балета во Франции, которое возможно подразделить на три периода: ballets-mascarades (1600 – 1610), ballets mélodramatiques (1610 – 1621) и ballets à entrées (1621 – 1650).

Если балеты-маскарады представляют собой спектакли без определенной драматической формы, с явным уклоном в сторону фарса и акробатизма, то мелодраматические балеты характеризуют новую, оригинальную форму эволюции. Здесь на лицо развитое действие, с весьма сложными переменами декораций и многообразными техническими фокусами театрального машиниста. Здесь уже не декламируют стихи — récits, служащие разъяснением и введением для выхода масок, а поют их, как в только что возникшем итальянской опере. Драматическое действие служит поводом, для танцев, как серьезного так и комического типа и заканчивается Grand-ballet, финальной кодой, исполняемой всеми участниками балета. Под влиянием итальянской оперы, занесенной {242} в Париж Rinuccini и Caccini, литературно-поэтический элемент эпохи Плеяды сокращается и создается своеобразный вид музыкальной драмы, род оперы-пантомимы. Это наиболее театральный вид балета с сложной инсценировкой. Примером может служить «Ballet de la délivrance de Renaud» 1617 года, полностью воспроизведенный в книге Prunière’а с музыкальными иллюстрациями арий, хоров и аккомпанемента.

Наконец, в третий период, в эпоху процветания ballets à entrées единое действие разрушается, раздробляется на отдельные entrées, т. е. групповые выходы маскированных персонажей, о появлении коих возвещается в особом вступительном récit. Балет дробится на ряд отдельных картин и пантомимных сцен, успех которых создается искусством танцоров, пышностью и причудливостью их костюмов. Танец здесь безусловно преобладает над музыкой и пением, а также над сценичностью постановки. Как раз в эту эпоху происходит самоопределение драматических жанров (трагедии и комедии) во Франции, и балет, утратив форму всеобъемлющего искусства, как его мыслила Плеяда, временно приходит в упадок. Лишь гораздо позднее — Benserade продолжит традицию ballet à entrées, а Lully создаст из прежних балетов — французскую оперу (Pastorale des Fêtes de l’Amour et de Bacchus 1672).

Охарактеризовав подготовку, зарождение и разновидности нового жанра — балета, Прюньер детально обрисовывает постановочную часть: сцену, декорации, костюмы, танцы и зрителей. В особенности интересен очерк устройства сцены, так как на развитии балетных постановок, наглядно можно проследить, как эволюционирует mise en scène’а во Франции, что до сих пор весьма трудно было уловить из бессистемных очерков Moynet (L’envers du théâtre) и Bapst’а (Essay sur l’histoire du théâtre). Пред нами проходит ряд различных декоративных систем, частью национально французских, частью созидаемых художниками-итальянцами. Décor simuliané et dispersé (1581) — где декорации разбросаны по всей зале, сменяются décor successif (1596), где впервые применяется итальянский способ перемен декораций при помощи вращающихся на оси, обычно треугольных подрамников (Telari). Затем мы видим применение вращающейся сцены, совершенно в современной нам форме, где поворотом глубинной сцены, сразу открывается вид на новую, подготовленную во время хода действия, декорацию. Наконец появляются подвижные кулисы, и возможность менять декорации на глазах у зрителей с наибольшей быстротой становится объектом соревнования искуснейших художников-архитекторов — машинистов театра (changemenis à vue). Чудеса театральных {243} машин и пиротехники середины XVII века (Torelli и Vigarani) также подготавливаются в процессе развития балета.

Наиболее колоритный момент балетных спектаклей — это конечно выступления (entrées) костюмированных персонажей. Уже теоретики XVI – XVII столетия отличают два вида entrées: серьезные и буффонные. В первых выступают воины, пастухи, рыцари, боги, маги, нимфы и прочие персонажей; в гротескно-комических entrées идут карикатурные адвокаты, врачи, демоны, сатиры, индейцы, калеки, чудовища и другие «бурлескные» существа. Таких буффонных entrées великое множество: здесь сочетаются характерные танцы, шествия, пантомима, акробатические трюки и просто бытовые сценки. Рисунки, воспроизводимые Прюньером по сборникам Лувра и Национальной библиотеки, показывают изумительное разнообразие выдумки, смелую фантазию и мастерство живописного гротеска, которое с успехом могло бы конкурировать с лучшими постановками аналогичного типа наших современных художников — театралов. Чего только здесь нет: и сказка и мифология, и быт и экзотика — все преломляется в экспрессивных линиях причудливо задуманных костюмов. Выступают «американцы», охотящиеся за попугаями; «шутники», играющие в мяч; обезьяны, фокусничающие вокруг турникета; лесные духи, влюбленные старцы, комические судьи, фальшивомонетчики, турчанки — все это темы для живописно-хореографической трактовки неисчислимого разнообразия.

Подобные Entrées строго отличаются от ballets в тесном смысле слова. В то время как буффонные выступления танцоров; выполняются профессионалами и имеют всегда экспрессивный характер, т. е. их «жесты и движения обозначают то, что могло бы быть выражено в словах» (как сказано в трактате De Pure’а 1668 года), — ballets в узком смысле суть фигурные танцы, без драматического значения, но задуманные по определенному геометрическому рисунку: это чистая пластика, празднество для глаз.

Различные по форме чисто балетные танцы, имеют между собой то общее, что они подготавливают финальный grand-ballet, в котором принимают участие только знатные лица, одетые в особый декоративный костюм. Обязательными здесь являются: черная, иногда золоченая маска, эгретки, срезанная выше колен туника, открывающая обнаженную ногу, обутую в башмак. Все действующие лица одного grand ballet одеты одинаково, и только король носит в знак отличия бант на рукаве. Что касается салонных танцев (паван, гальярд, бранлей и проч.), то они включаются в балетные спектакли только в редких случаях, в виде исключения.

{244} Много других любопытных деталей откроются читателю книги Прюньера, нарисовавшего между прочим, живую картину зрительного зала балетных представлений, куда стремится попасть многотысячная толпа, одерживаемая с трудом гвардией и телохранителями. Первоначально, «придворные балеты» носят публичный характер и представление Circé 1581 г., собирает, по свидетельству современника, до 10 тысяч зрителей. Иногда балет переносится в город, в городскую ратушу и исполнение его, начинающееся поздно ночью, длится до 8‑ми часов утра. Грандиозный успех балетов лишний раз говорит о свободной, радостной культуре ренессанса, умеющей наслаждаться чисто чувственном зрелищем для глаз, без всякой примеси рационализма и умственного педантизма последующих столетий.

Особая глава посвящена выяснению роли поэзии и музыки в балетах эпохи Генриха IV и Людовика XIII. Поэты самых разнообразных направлений и дарований сочиняют для балетов стихи и récits, предназначаемые частью для декламации и пения, частью для раздачи присутствующим в зрительном зале дамам. Подобно тому как поэты Плеяды — Ronsard, Baif, Jodelle и др. сочиняли бесчисленные стихи для маскарадов эпохи последних Валуа, так и вереница поэтов начала XVII века приносит свою лепту на сотворение коллективного искусства — балета. Здесь и Пьер Корнель и Malherbe, Sorel, Racan, Bois-Robert, Voiture и многие другие.

Музыка, однако, интереснее балетных стихов, в целом довольно посредственных. Здесь, с одной стороны, развивается инструментальная музыка, особая для фигурных танцев (ballets) и описательная по преимуществу для характерных entrées; в то же время здесь находят себе широкое поприще композиторы вокальной музыки, арий и récits, инициатива которых приводит в итоге к созданию французского оперно-драматического речитатива.

Круг исследования Прюньера, только что нами очерченный, не выходит за пределы середины XVII века, заканчиваясь на пороге появления балетов Benserad’а, возвращающегося к форме балетов à entrées и реформы Lully, претворяющего прежние формы придворного балета в оперу. Комедии-балеты Мольера — следующий этап эволюции рассматриваемого жанра — к сожалению не вошли в поле зрения Прюньера и по-прежнему остаются неосвещенными с исторической точки зрения.

Огромная заслуга Прюньера заключается главным образом в критическом освещении обширного материала, разбросанного на протяжении столетия в самых изменчивых формах, скрещивающихся то с оперой, то с драмой, то с пасторалью и интермедиями итальянского типа. Устанавливая строгую классификацию изучаемого {245} жанра, как в хронологическом, так и в эстетическом отношениях, Прюньер вносит большую ясность в освещение проблемы возникновения и развития балета. Необходимо учесть всю запутанность характеристик прежних работ (Fournel’я, Celler’а, Pellisson’а), дабы оценить должным образом точность и обоснованность наблюдений Прюньера.

Многие главы книги являются совершенно новыми, не только по своей ясности, но по характеру привлекаемого к исследованию материала. Так например, концепция балета XVI века в связи с антикизирующими исканиями Плеяды, нова и свежа, точно также как и характеристика знаменитого Ballet comique de le Reine — как первого драматического балета (а не как первой оперы, что является традиционным.). Вовлечение сцены, костюмов и зрителей в кругозор работы позволяет учесть театральность старинного балета в недоступном до сих пор объеме.

Признавая всецело новизну и научность ценного труда Прюньера, уместно все же отметить некоторые его недостатки. Первым долгом — трудно согласиться с общей линией эволюции балета, как она начерчена у Прюньера: целостный в эпоху Baliazarini (1581) жанр драматического балета приходит в упадок ко второй четверти XVII века и период ballets à entrées (1621 – 50) знаменует уже разрушение созданного (la décadence du genre). В основе такой характеристики лежит безусловно предвзятое убеждение, что высшая форма балета есть балет-драма «ballet dramatique». Но судить так, значит исходить из законов другого искусства (драмы) и привносить в искусство балетных спектаклей законы драматургии. Это очень распространенный и укоренившийся прием и не Прюньер является его изобретателем: но методически это глубоко неправильно так как прежде всего, каждое искусство должно быть рассматриваемо с точки зрения присущих ему и обоснованных в его существе законов. Нельзя судить о живописи с точки зрения поэзии, нельзя оценивать архитектуру с точки зрения скульптуры и т. п. Точно так же оценка балета, как и оперы, с точки зрения драмы не есть единственно возможный подход критики. Хореографическое творчество не исчерпывается драматизацией сюжета и драматический балет вовсе не знаменует собой вершины хореографии. Вот почему конструкция Прюньера спорна и его выводы оценочного характера не убедительны. Быть может, изучение внутренних законов искусства хореографа, привело бы к обратным итогам, и то, что кажется Прюньеру упадочным (ballets à entrées), оказалось бы, напротив, шедевром.

Драматургическая заинтересованность Прюньера сказывается естественно на ослаблении его внимания к чисто хореографической {246} структуре балетов рассматриваемого периода. Как характерно, например, что в его труде лишь мельком упоминается о сохранившейся графической записи 12 фигурных танцев от 1610 года. Мы очень далеки еще от специальной истории балета, как такового, и ограничиваемся изучением скорее антуража балета, чем существа хореографического рисунка. Нет сомнения, конечно, что после предварительных работ, специализация и здесь проявится и что балет будет изучаться не только с точки зрения драмы, но и по существу. Ведь в области истории музыки давно уже перешли от общих рассуждений к изображению эволюции специфически музыкальных форм и приемов.

Другое замечание хочется высказать по поводу недостаточного, на наш взгляд, использования иконографической материала. Несмотря на наличие в книге 16 воспроизведений с различных гравюр и рисунков эпохи (между прочим очень интересных костюмных рисунков к ballets à entrées), Прюньер не сумел воспользоваться методически тем богатым иллюстрационным материалом, который был в его распоряжении. Читая подробное описание спектакля Ballet comique de la Reine, не подозреваешь, что существует серия из семи гравюр, иллюстрирующая отдельные моменты балета, кроме той единственной гравюры, которая использована и воспроизведена Прюньером. Сборники костюмных рисунков Лувра, национальной библиотеки и коллекции Джемса Ротшильда в Париже, послужили для автора книги только поводом для самых общих характеристик, между тем на них именно и следовало обосновать и построить работу; тогда наглядность и точность восстановления старинного балета была бы достигнута и работа вышла бы из предела словесных характеристик. В этом направлении предстоит еще большая работа будущим исследователям.

Странным кажется еще один факт. Подробно развивая описание Ballet comique de la Reine, Прюньер ни словом не упоминает о книге L. Celler’а Les origines de l’opéra et le ballet de la Reine (Paris 1868 г. — 364 стр.) — целиком посвященной детальному освещению генезиса знаменитого спектакля, оперирующей во многом с теми же источниками, как и Прюньер. Литература о старинном балете столь невелика, что трудно допустить предположение, что Прюньеру осталась неизвестна книга Celler’а, на другую работу которого он сам ссылается. Правда L. Celler истолковывает Ballet comique de la Reine как первую оперу, а Прюньер как первый балет, но и при различных точках зрения странно это игнорирование почти единственного своего предшественника.

Высказанные замечания отнюдь не умаляют значения исследования Прюньера. В пределах обычного филологического метода его {247} книга безусловно стоит на высоте и представляет собой ценную научную диссертацию, захватывающую многообразные интересы. Историк литературы заинтересуется в ней «балетными стихами» поэтов двух поколений, историк театра найдет в ней новые данные о постановочной части XVI/XVII веков, историк музыки — сможет уяснить себе запутанную историю возникновения оперы из оперно-балетных зрелищ, а любители балета будут рады перечесть блестящие страницы великого хореографического творчества, праздновавшего свои триумфы триста лет толу назад, накануне балетов Мольера.

*А. Гвоздев*

# Н. Евреинов. Что такое театр.Книжка для детей. Изд. Светозар. Петербург. 1921 г.

В новой книжке талантливей режиссер, еще раз поставил любимую свою проблему на суд совершенно новой для него публики. Со свойственным ему мастерством рассказчика, Н. Н. Евреинов в сжатой и вразумительной форме, описывает как всю внешнюю обстановку театра — начиная от кассы и кончая буфетом, так и всю закулисную работу — от работы режиссера до дежурства пожарных у шланга.

Описательной части в книге отведено главное место и выполнена она блестяще.

Может, правда, возникнуть вопрос — нужно ли это детям. Назначение кассирши или расположение мест уясняется очень быстро по приходе в театр и не отражается ли отрицательно на восприятии зрелищ детьми то, что они будут знать как подается в люк Мефистофель, а ночь наступила на суше потому что электротехник (из будки справа от суфлера) дал синий свет и ввел реостат.

Что же касается приведенных исторических сведений, а так же общего подхода к сущности театра, то эта часть книги может вызвать и серьезные возражения.

Современный театр устроен иначе чем у греков не только потому, что представления даются вечером (а может быть и совсем не потому). Данное для детей Вагнеровское определение искусства театра как синтеза искусств, конечно устарело и вряд ли удовлетворит самого Н. Н. Евреинова. В определении сущности игры актера выдвинуто на первый план внутреннее переживание и почти не затронуты техника и внешнее мастерство. Странен, наконец, выбор пьес актеров и драматургов (почему Островский {248} и Давыдов, а не Лермонтов и Мочалов). Быть может следовало дать больше имен или совсем не приводить их.

Выбор темы спектакля (опера «Садко») сделан удачно, но рассказу вредит неприятный quasi’исторический русский язык, которым изложены былины.

Несомненно дети прочтут книжку с большим интересом и им она понравится. Будут ли они за нее благодарны впоследствии — вопрос спорный. Безусловно поблагодарят автора те папы и мамы, а так же все пожилые дети, которым так почтительно он посвящает книгу в предисловии. Ведь им дана возможность не только ответить на наболевшие вопросы детей, но и предложить детям эстетические формулы, не отходя далеко от среднего обывательского штампа.

Внешность книги в общем довольно прилична, но многочисленным и часто очень приятным рисункам и украшениям С. Б. Чехонина и Б. А. Милашевского иногда вредит торопливость, которая замечена во многих местах самой книги.

*А. Р*.

# П. С. Коган. В преддвериигрядущего театра. Первина. Москва. 1921. Стр. 44.

В небольшую брошюру вошел ряд статей, появлявшихся в различных изданиях с 1919 по начало 1921 года. Название брошюры дает повод предполагать, что мы имеем дело с одной из многих теорий социалистического театра, с которыми приходилось так часто встречаться за последние годы.

Но при более близком знакомстве со статьями, входящими в сборник, убеждаешься, что собственно театру отведено в них очень мало места, а главное в брошюре — суждения о предметах к театру отношения не имеющих.

В плане теоретическом даны формулы: театр есть отражение жизни. Но формула эта также неясна в приложении к социалистическому театру, как была неясна в устах эпигонов театра натуралистического, к которым до революции принадлежал и П. С. Коган.

В качестве практического осуществления идей предложены два средства к введению театра на путь истинный: 1) театр должен быть соборным и оргиастичным — театром действом, с неизбежными для этого рода зрелищ шествиями, массовыми празднествами и участием зрителя в действе, 2) пролетариату нужен театр в духе Геббеля, Альфиери, Клейста, Шиллера, Гауптмана.

{249} Если вспомнить, что требование соборности выставлено еще Вяч. Ивановым (О театре сб. «Шиповника» 1908), а упомянутых авторов не чуждались до сих пор профессиональные театры, то и практические предложения П. С. Когана окажутся столь же неясными, как и его теоретические формулы.

«Кто решится в наши дни поставить “Петербургские Трущобы”»? — восклицает П. С. Коган, предавая попутно проклятию деятелей профессионального театра и кабинетных теоретиков, препятствующих, по его мнению, естественному переходу театра буржуазного к социалистическому и мешающих стремлениям пролетариата. Сейчас, когда театры рабочих районов, для того чтобы иметь какой-либо сбор, вынуждены ставить «Уголовное дело» и «Поруганого», а театр Мгеброва (Пролеткульт) репетирует переделку «Анны Карениной», то требования автора кажутся теперь смешным анахронизмом и сам он оказывается в положении теоретика театра, которого, как признает сам, не существует, да и теории остаются кабинетными, чуждыми требованиям широких масс.

Могла бы оказаться интересной статья сборника «Театр на заказ», в основу которой легла совершенно здоровая мысль о необходимости театру самому творить свой репертуар — если бы приводимые темы заказов (напр. исправление лиц уклоняющихся от субботников) не свидетельствовали, что тут дело идет не о театре, а о чем-то другом. Здесь же выясняется, что ценность пьесы Мольера Amour medecin заключается в обличении шарлатанства докторов.

В чем гениальность Мольера говорилось очень много и скучно сейчас это повторять, да и вообще брошюра П. С. Когана содержит много подобных давно опровергнутых истин, чтобы дольше на ней останавливаться.

Внешность издания ничем не отличается от вида нормальной агитационной брошюры.

*А. Р*.

1. The masque of Blackness. William Gifford, The Works of Ben Jonson v. III. [↑](#footnote-ref-2)
2. См. в тексте ремарку о появлении луны. [↑](#footnote-ref-3)
3. The masque of Blackness — предвар. замечание. [↑](#footnote-ref-4)
4. ibidem. [↑](#footnote-ref-5)
5. ib. стр. 4 прим. свидетел. Sir Dadly Carleton. [↑](#footnote-ref-6)
6. стр. 4 объяснение к постановке. [↑](#footnote-ref-7)
7. ib. стр. 4. [↑](#footnote-ref-8)
8. Стр. 19. [↑](#footnote-ref-9)
9. Стр. 30. [↑](#footnote-ref-10)
10. Gifford 40 «and underneath that hill». [↑](#footnote-ref-11)
11. Ibid. [↑](#footnote-ref-12)
12. 3 августа 1600 г. Джон Лорд Ралзей собственноручно убил гр. Гаури, который покушался на жизнь короля, за что в награду получил пожизненную пенсию и титул Виконта Хадингтона. [↑](#footnote-ref-13)
13. См. подробнее о времени и пространстве на сцене мои режиссерские примечания к «Ахарнянам» Аристофана в пер. А. Пиотровского. Пам. Мир. Реп. вып. 3. Изд. Петрополис. Птг. 1922. [↑](#footnote-ref-14)
14. В Европе же и Америке сделать это ничего не стоит, но по-видимому мало кто догадывается. Судя по отрывочным сведениям (напр., берлинская «Вещь» № 1 – 2) господствует ложное убеждение, что только кинематограф способен идти в ногу с цивилизацией. Однако кое какие опыты работы с электричеством есть у новейших немецких драматургов. Ср. статью Кронахера в книге об экспрессионизме, (Лейпциг, 1920), близких к моим попыткам в постановке «Любви и Золота». [↑](#footnote-ref-15)
15. Организатор Д. Н. Темкин и Политическое управление П. Б. О. Режиссеры — Анненков, Кугель, Масловская. Художники Добужинский, Анненков и Щуко. Музыка — Гуго Варлиха. Участники красноармейцы и отдельные профессиональнее актеры, всего до 2000 человек. [↑](#footnote-ref-16)
16. Организатор М. Ф. Андреева и П. Театр. Отд. Режиссеры Марджанов, Н. Петров, Радлов, Соловьев, Пиотровский. Музыка Гуго Варлиха. Участники — члены рабочих клубов, союз коммунистической молодежи, красноармейцы, матросы, актерские школы. Всего до 4000 человек. [↑](#footnote-ref-17)
17. Организатор Г. Е. Горбачев и Управление Запасных войск. Режиссер Пиотровский. Музыка Стрельникова. Участники красноармейцы Красносельского лагеря. Всего 2000 чел. [↑](#footnote-ref-18)
18. Организатор Д. Н. Темкин. Режиссеры Евреинов, Кугель, Н. Петров. Художник Анненков. Музыка Гуго Варлиха. Участников до 6000 человек. [↑](#footnote-ref-19)
19. Описанная сцена была основной. Для некоторых работ летнего сезона 1920‑го года, была использована фотосценическая коробка б. Зоологического сада («Приемыш», «Работяга Словотеков», «Последний Буржуй») Летний сезон 1921 года труппа играла на открытой сцене — площадке сада Народного дома. [↑](#footnote-ref-20)
20. Ю. Анненков (Дом Искусства № 2. Театр до конца) ошибается, полагая, что театр Народной Комедии вырос из Мюзик-холла. Акробатизм Мюзик-холла всегда является пособным световому или механическому трюку. Что же касается каботинажа и импровизации, то эти приемы цирка всегда были чужды Мюзик-холлу, более того: работа циркача на эстраде мюзик-холла очень часто убивает в нем cabotin’а и импровизатора (см. «Любовь к трем апельсинам» 1915 А. Р. о провинциальных цирках). [↑](#footnote-ref-21)
21. Ю. Анненков (ibid) находит неправильным писать пьесы для Сержа или вообще для определенных актеров. Последнее время опять забыли, что во время расцвета театра писались пьесы для актеров, а во время упадка — существовали актеры для пьес. [↑](#footnote-ref-22)
22. Импровизация в театре только так и понимается. Ю. Анненков напрасно считает ее случайным элементом. [↑](#footnote-ref-23)
23. «Невеста мертвеца или Сватовство хирурга», цирковая комедия Сергея Радлова (Банкир Морган-Александров, Доктор — Гибшман, Цанни — Боб, Бабушка Елизавета — Серж, Дочь банкира — Лиди, Матрос — Дельвари, Носильщики — Вильямс, Алекс, Такошима. Таурек. Костюмы и Декорации В. М. Ходасевич. Постановка автора) 8‑го января 1920 — открытие театра. «Обезьяна — доносчица» комедия Сергея Радлова (Мессер Никий — Гибшман Катарина — Аполлоне, Бригелла — Дельвари Ж., Эулария — Глинская, Труффальдино — Елагин, Цанни — Боб, Джимми — обезьяна — Серж) 15 февраля 1920 г. «Воздушное похищение или Удачный обман» Итальянская комедия по сценарию XVIII в. (Панталоне — Гибшман, Диана — Лундышева, Аурелия — Григорьева, Доктор — Александров, Одоардо — Бриф, Сильвио — Головко, Смеральдина — Головинская, Ковиелло — Кумейко, Арлекин — Серж, Бригелла — Алексон, Стража — Такошима и Матвеева. Костюмы по эскизам Е. П. Якуниной. Постановка С. Э. Радлова) 7 декабря 1921 г.

«Шестеро влюбленных» комедия К. М. Миклашевского (Доктор — Гибшман, Труффальдино — Алексон, Оливетта — Головинская, Цанни — Серж, Финоккио — Головко; Капитан — Бриф, Дочь Труффальдино — Жолкевич) 10 января 1922 г. Пьеса К. М. Миклашевского представляет скорей обработку литературной итальянской комедии, со сложной психологической мотивацией не свойственной этому виду сценических представлений. О пьесе Соловьева см. ниже. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Вторая дочь Банкира», комедия Сергея Радлова (постановка Автора 20 февраля 1920 г.) «Пленник» комедия в 2‑х действиях Сергея Радлова (Пленник — Дельвари, Евнух — Серж, Султан — Гибшман, Заира — Глинская. Декорации и костюмы В. М. Ходасевич. Постановка автора) 30 июня 1921 г. (Зоологический сад). «Медведь и часовой» — цирковая комедия в I д. (Капрал — Александров, Солдаты — Серж, Козюков, Головко, Алексеев, Грузов, Маркитантки: — Головинская, Лундышева, Яцкевич, Козюкова, Григорьева, Матвеева. Турки — Такошима, Карлони, Медведь — Гаврилов). Ноябрь 1920 г. «Семь разбойников» одноактная драма по старинному сценарию (Вампа — Бриф, Матеа — Александров, Разбойники: — Нефедов, Раугул, Гаврилов, Козюков, Строд; Лорд Уошиллинг — Елагин, Мисс Нелли — Головинская, Сулейман — Алексон, Начальник пограничной стражи — Головко, Пепино — Серж, Розина — Кумейко, Служанки — Яцкевич, Григорьева, Козюкова, Матвеева). Ноябрь 1921 г. «Пьеро — ревнивец» пантомима Дебюро (Пьеро — Серж, Арлекин — Миклашевский, Кассандр — Елагин, Коломбина — Глинская, Доктор — Головко) Лето 1921 г. Эстрада в саду Народного дома. «Арлекин — Скелет» Пантомима Дебюро (Пьеро — Серж, Арлекин — Миклашевский, Кассандр — Алексон, Доктор — Александров, Скелет — Карлони, Коломбина — Головинская. Костюмы В. М. Ходасевич) Ноябрь 1921 г. [↑](#footnote-ref-25)
25. «Султан и черт» комедия в двух актах Сергея Радлова (Султан — Гибшман, Заира — Шлюммер, Селим — Козюков, Паша — Александров и Апполонс, Купец — Елагин, Егорка — Дельвари, Черт — Серж Негры — Алекс и Вильямс, Фея — Глинская. Постановка С. Э. Радлова. Декорации и костюмы В. М. Ходасевич) 16 апреля 1920 г. «Работяга Словотеков» Пьеса М. Горького (Словотеков — Дельвари Ж. Жилец нижнего этажа — Гибшман, прачка — Глинская. Постановка С. Э. Радлова, декорации В. М. Ходасевич) 30 июня 1920 г. (Зоологический сад.) [↑](#footnote-ref-26)
26. «Последний Буржуй» Комедия в 2 дейст. К. М. Миклашевского (Излишин — Гибшман, Меркурий — Дельвари Ж. Апаш — Анненков. Постановка автора) июль 1920 г. [↑](#footnote-ref-27)
27. «Виндзорские проказницы» комедия В. Шекспира в 13 кар. с двумя цирковыми интермедиями (Фальстаф — Гибшман, Бардольф — Карлони, Ним. — Дельвари Ж. Пистоль — Головко, Робин — Дельвари О, Шелло — Эрнани, Эванс — Алексон, Слендер — Елагин, Мистрис Педж — Жолкевич, Мисс Анна — Глинская, Форд — Чернявский, Мистрис Форд — Басаргина, Фентон — Бриф, Каюс — Анненков, Квикли — Грицевич, Хозяин гостиницы — Александров, Слуги гостиницы — Серж и Таурек, Слуги Форда — Лемешев и Такошима. Костюмы, декорация и бутафория В. М. Ходасевич. Музыка Ю. Г. Ван-Орена. Постановка С. Э. Радлова) 12 ноября 1920 г. [↑](#footnote-ref-28)
28. «Деревенский судья» драма в 3 действиях Кальдерона (Король — Алексон, Дон Лопе — Горный, Дон Альвар — Головко, Капрал — Александров, Реболеддо — Нефедов, Искорка — Лундышева, Педро — Бриф, Хуан — Козюков, Изабелла — Головинская, Инесса — Григорьева Дон Мен до — Гибшман, Нуньо — Серж, Регистратор — Гаврилов. Постановка С. Э. Радлова) — 10 ноября 1921 г. [↑](#footnote-ref-29)
29. См. Жизнь искусства от 2 ноября 1921 г. (818) А. Пиотровский. Кальдерон в театре народной комедии. [↑](#footnote-ref-30)
30. «Проделки Смеральдины» (Маркиз Гасконец Величавый) итальянская комедия в 9 картинах текст Вл. Соловьева (Маркиз — Чернявский, Панталоне — Елагин, Диана — Жолкевич, Аурелия — Казанская, Одоардо — Бриф, Доктор — Нефедов, Смеральдина — Басаргина, Пиколо — Гибшман, Арлекин — Дельвари Ж., Бригелла — Козюков, Дьяболо — Серж, Малатеста — Таурек, Постановка Вл. Н. Соловьева, Музыка Ю. Г. Ван-Орена. Декорации, костюмы и бутафория — по эскизам Е. П. Якуниной.) [↑](#footnote-ref-31)
31. «Господин де Пурсоньяк» комедия в 3 действиях Мольера (Оронт — Алексон, Юлия — Лундышева, Эраст — Головко, Пурсоньяк — Гибшман, Сбригани — Миклашевский, Нерина — Головинская, Доктора — Александров и Бриф, Люсетта — Казанская, Швейцарцы — Кумейко и Такошима, Полицейский — Алексеев, слуги просцениума — сотрудники Н. К. Постановка Владимира Соловьева, Музыка — Ю. Г. Ван-Орен. Декорации, костюмы и бутафория — В. М. Ходасевич. 30‑го сентября 1921 г. Генеральная репетиция — 1‑го июня 1921 года. [↑](#footnote-ref-32)
32. Лето 1921 года. [↑](#footnote-ref-33)
33. «Путешествие Перришона» — комедия — водевиль Лабиша (Перришон — Миклашевский, Г‑жа Перришон — Казанская Генриета — Гинтьило, Мажерен — Гибшман, Арман — Серж, Даниель — Бриф, Полковник — Нефедов, Хозяин отеля — Александров, Жан — Козюков. Постановка С. Э. Радлова и Г. Н. Гурьева. Декорации Е. П. Якуниной) — Октябрь 1921 г. [↑](#footnote-ref-34)
34. «Приемыш» пьеса в 3 д. Сергея Радлова (Фурси — Александров, Серж — Серж, Дядюшка Фурси — Чернявский, Люси — Глинская, Суарес — Эрнани, Лабинет — Гибшман, Доктор — Елагин, Апаш — Бриф, Хозяин ресторана — Алексон, Его жена — Козюкова, Лакеи: Козюков и Вильямс; полицейские — Карлони и Таурек, Девицы: Дельвари и Николаева. Декорации В. М. Ходасевич, постановка автора) — 8 августа 1920 г. (Зоологический Сад.) [↑](#footnote-ref-35)
35. «Любовь и Золото» мелодрама в 18 карт. Сергея Радлова, (Дюваль — Чернявский, Адриенна — Глинская, Иветта — Гинтылло, мать ее — Казанская, Рене — Бриф Злодеи: Аненков и Головко. Апаш — Алексон, Граф — Елагин, Прихлебатель — Гибшман, обыватель — Дельвари Ж., Префект полиции — Александров, контролер — Таурек, Полицейский — Карлони, Сыщик — Эрнани, Старик — Нефедов, матрос — Кумейко, нищие Козюков и Такошима. Декорации, костюмы, бутафории В. М. Ходасевич, музыка Ю. Г. Ван-Орена, постановка С. Э. Радлова.) 30 января 1921 г. [↑](#footnote-ref-36)
36. А. Пиотровский (Жизнь искусства, 818) напрасно приветствует эту монтировку, как разрушение эстетизма. Значение ее самодовлеющее, а не служебное. [↑](#footnote-ref-37)
37. Paul de Musset в Revue de deux Mondes 1884 г. 15 – XI; vol IV. Philarète Chasles, Etudes sur l’Espange P. 1847, стр. 466, см. также Alph. Royer, Le théâtre fiabesque de Gozzi. P. 1885. [↑](#footnote-ref-38)
38. Вернон Ли. Италия т. II, глава о Гоцци; английская книга Vernon Lee «Studies in ihe 48-th century in Italy» вышла в 1880 г. [↑](#footnote-ref-39)
39. John Symonds. The Memoirs of Count Carlo Gozzi L. 1890. I vol. p. 157. [↑](#footnote-ref-40)
40. A. Köster, Schiller als Dramaturg, 1891, стр. 136. [↑](#footnote-ref-41)
41. Guerzoni. Il teatro italiano nel XVIII s. 1876 г. Magrini. С. Gozzi e le Fiabe. 1876 и 1883. [↑](#footnote-ref-42)
42. С. Gozzi. Le Fiabe a cura di Ernesto Masi. Bologna 1884. 2 vol. [↑](#footnote-ref-43)
43. Ph. Monnier. Venise au XVIII siècle. P. 1908. [↑](#footnote-ref-44)
44. П. Муратов. Образы Италии. [↑](#footnote-ref-45)
45. Opere del Conte Carlo Gozzi. Volumi Otto. In Venezia 1772, том I, стр. 119. Opere. Volumi 14. In Venezia 1801 – 1802, том. XIV. стр. 24. [↑](#footnote-ref-46)
46. A. Köster, Op. cit, стр. 158. [↑](#footnote-ref-47)
47. E. Masi, Op. cit p. LXXXVII (87); Pentamerone del Cav. Giovan Sattista Basile etc Napoli 1674. [↑](#footnote-ref-48)
48. Mémoirés pour servir à l’histoire des spectacles de la Foire 1743, 2 vol (par les frères Parfaict) том. 1 предисловие. В русской переделке эта пьеса шла в театре марионеток, устроенном Ю. Слонимской в Пгр. в 1916 г. [↑](#footnote-ref-49)
49. Le théâtre italien de Gherardi etc различные издания начиная с 1691 г. анонимное в 1691, 1694 и 1698 гг. затем в шести томах в 1701 г. и переиздания в 1738 и 1741 гг. [↑](#footnote-ref-50)
50. Gillot. Livre des scénès comiques. [↑](#footnote-ref-51)
51. Mémoires etc (par les frères Parfaict) 1743, vol I, p. 11. [↑](#footnote-ref-52)
52. Emile Compardon. Les spectacles de la Foire 2 vol P. (Berger) 1877. О ярмарочном, театре, и о комической опере первой половины XVIII века см.:

A. Heulhard. La Foire S. Laurent etc 1878.

Barberet. Lesage et le théâtre de la Foire 1887.

M. Drack. Le théâtre de la Foire, la Comédie Italienne et l’Opéra comique (Recueil des pièces choisies) 1889.

A. Font. Favart, l’Opera comique etc au XVII et XVIII s. P. 1894.

M. Albert. Les théâtres de la Foire. 1900.

N. N. La Comédie italienne et le théâtre de la Foire 1902. [↑](#footnote-ref-53)
53. Пересказ у Bernardin Op. cit p. 81. [↑](#footnote-ref-54)
54. Le Théâtre de la Foire ou l’Opéra Comique. Contenant les meilleures Pièces qui ont été representées aux Foires de S. Germain et de S. Laurent. Enrichies d’Estampes en Taille-douce, avecune Table de tous les Vaudevilles et autres Airs gravez-notez à la fin de cheque Volume. Par Mrs. Le Sage et d’Orneval. A Amsterdam et à Leipzig. Chez Arkstee et Merkus. MDCCLXIV. 10 vol. (Экземпляр Иностр. Отделения Академии Наук, по которому и цитируются ниже пьесы). Первое издание выходило в свет с 1721 по 1737 гг., первые 5 томов его имеются в Академии Наук; все 10 томов — в библиотеке б. Протопопова. В сборнике помещены лишь избранное пьесы), другие хранятся в рукописи в Национальной Библиотеке в Париже. Сборник открывается пьесой à l’écritaux «Arlequin, roi de Serendib», представленной в 1713 г. на ярмарке S. Germain. [↑](#footnote-ref-55)
55. О развитии музыкальной части «ярмарочного театра» и об эволюции Комической оперы XVIII века см. главу в прекрасном. труде L. Striffling’а: Esquisse d’une Histoire du Goût Musical en France au XVIII siècle. Paris, Delagrave (1912). [↑](#footnote-ref-56)
56. Mémoires pour servir à l’histoire des spectacles de la Foire 1745 (par les trères Partaiet) t. I préface. [↑](#footnote-ref-57)
57. Théâtre de la Foire t. I. Préface. [↑](#footnote-ref-58)
58. Об изображении бытовых фигур на сцене ярмарочного театра см. статью. P. Chaponnire. Les comedies des moeurs du Théâtre de la Foire, Revue d’Historie littéraire 1913. [↑](#footnote-ref-59)
59. N. Bernardin. Op. cit. p. 131. [↑](#footnote-ref-60)
60. Les mille et une nuits, contes arabes, trad par. Galland 1704 – 1717 12 vol.

Les mille et un Jours, contes persans, par Petit de la Croix et A. R. Lesage, 1710 – 1712, 5 vol.

Th. Simon Gueullette. Les Mille et un Quart d’heure, contes tartares 1715 contes chinois 1723; contes mogols 1732, contes péruviens 1733.

Le cabinet des Fées ou Collection choisie des Contes de Fées par Ch. I. Mayer 1785 – 1789, 41 vol in 80. [↑](#footnote-ref-61)
61. О сказочном сюжете «Турандот» см. A. Köster, Schiller als Dramaturg 1891.

Пьеса Лесажа и D’Orneval’я помещена в VII томе сборника «Théâtre de la Foire» изд. 1764. В 1729 г. она идет 36 раз подряд. [↑](#footnote-ref-62)
62. Сказочный источник пьес Лесажа и Гоцци: сказка 1001 ночи «История Зеима Аласнана и Короля Духов».

La statue merveilleuse. Pièce en trois actes. Tirée de l’Arabe. Théâtre de la Foire t. IV.

Впоследствии пьеса была переделана сыном Лесажа, Франсуа Антуаном и издана отдельно под заглавием. «Miroir magique». Opera comique en un acte. Ed. 1752 et 1755. Другая переделка: «Miroir véridique de Pittenec» 1734. [↑](#footnote-ref-63)
63. Сравни с аналогичной обстановкой в театральной сказке К. Гоцци. Zeim Re de Geni акт II, сцена 5‑я. [↑](#footnote-ref-64)
64. Le jeune Veillard, pièce en 3 act., tirée des Contes persans. Representée 1722. Théâtre de la Foire, том V, стр. 142. [↑](#footnote-ref-65)
65. Il Mostro turchino акт III сцена 6‑я. Изд. Е. Masi, том II. [↑](#footnote-ref-66)
66. Les animaux raisonnables, pièce d’un acte; repres. 1718. Théâtre de la Foire etc том III. [↑](#footnote-ref-67)
67. Le tombeau de Nostradamus, pièce d’un acte, repres. 1714. Théâtre de la Foire, том I, стр. 150, сравни К. Гоцци: «La donna Serpente» акт III сцена 13‑я. [↑](#footnote-ref-68)
68. Les eaux de Merlin, pièce d’un acte, repres. 1715. Théâtre de la Foire etc том II стр. 101. [↑](#footnote-ref-69)
69. L’enchanteur Mirliton, prologue, repres. 1725. Théâtre de la Foire etc том VI стр. 11. [↑](#footnote-ref-70)
70. Le monde Renversé. Pièce d’un acte, repres. 1718. Théâtre de la Foire, том III стр. 200. [↑](#footnote-ref-71)
71. Les pelerins de la Mecque, pièce en еrois actes, repres. 1726 Théâtre de la Foire, том VI стр. 207. [↑](#footnote-ref-72)
72. Arlequin traitant, pièce en 3 actes, repres. 1716. Théâtre de la Foire, том II стр. 211. [↑](#footnote-ref-73)
73. Там же, стр. 180. [↑](#footnote-ref-74)
74. La querelle des théâtres, prologue, repres. 1718. Tthéâtre de la Foire, том III стр. 43. [↑](#footnote-ref-75)
75. Le temple de l’Ennui, prologue, repres. 1716. Théâtre de la Foire, том II стр. 260. [↑](#footnote-ref-76)
76. Arlequin, défenseur d’Homère, pièce d’un acte, repres. 1715. Théâtre de la Foire, том II стр. 332. [↑](#footnote-ref-77)
77. Подробное изложение у L. Siriffling’а, Esquisse d’une Histoire du Goût Musical en France au XVIII s. Paris (1912), chap. VII. [↑](#footnote-ref-78)
78. Сравни Del Cerro: «Nel regno delle maschere» 1914. О театре Лесажа Del Cerro судит по пересказу Bernardin’а (Op cit). [↑](#footnote-ref-79)
79. Время создания и постановки сказочных пьес К. Гоцци: 1761 – 1765 гг. [↑](#footnote-ref-80)
80. Ragionamenio ingenuo e storia sincere delle mie dieci fiabe ieatrali в сочинениях К. Гоцци изд. 1772 том I. Есть русский перевод К. А. Вогака в журнале «Любовь к трем апельсинам» 1914 кн. 4 – 5 и Д. Я. Блох в выходящем в ближайшее время I томе сказок Гоцци в изд. «Всемирной Литературы». [↑](#footnote-ref-81)
81. Il Re cervo III акт, сцена 10‑я. Сравни превращения в той же пьесе во II, IV и V актах. [↑](#footnote-ref-82)
82. La Zobeide акт IV сц. 6‑я. [↑](#footnote-ref-83)
83. La donna Serpente акт III сц. 13‑я русский перевод Я. Блоха «Женщина-Змея». Птг. 1916. [↑](#footnote-ref-84)
84. Там же акт I сц. 5‑я. [↑](#footnote-ref-85)
85. Zeim, Re de Geni акт I сц. 2‑я, акт IV сц. 11. [↑](#footnote-ref-86)
86. La Zobeide акт II сц. 11‑я. [↑](#footnote-ref-87)
87. Zeim, Re de Geni акт II сц. 5‑я. [↑](#footnote-ref-88)
88. L’Amore delle tre melarance, акт I; русская переделка см. № 1 журнала «Любовь к трем апельсинам». СПБ. 1914. [↑](#footnote-ref-89)
89. Il Re Cervo акт I сц. 10‑я. [↑](#footnote-ref-90)
90. La donna Serpente акт I сц. 2‑я. [↑](#footnote-ref-91)
91. La Zobeide, tragedia fiabesca in 5 atti; I pitocchi fortunati fiaba tragicomica in tre atti; Zeim, Re de Geni, fiaba serio faceta in 5 atti и т. д. [↑](#footnote-ref-92)
92. О мемуарах К. Гоцци «Memorie inutile» см. статью А. Гвоздева «Общественная сатира Карло Гоцци» Северные Записки, октябрь 1915. Русский перевод их (Д. Я. Блох) имеет появиться в свет в изд. «Всемирной Литературы». [↑](#footnote-ref-93)
93. Zeim Re de Geni акт II сц. 6‑я. [↑](#footnote-ref-94)
94. Il Re Cervo акт I сц. 12‑я сравни Roger de Sicile, Théâtre de la Foire IX. [↑](#footnote-ref-95)
95. I pitocchi fortunati, акт II сц. 9‑я. [↑](#footnote-ref-96)
96. Е. Th. Am. Hoffman, Seltsame Leiden eines Theaierdirekiors. Ausgewählte Werke Berlin 1828 стр. 73, 122. Или новое изд. von Maassen IV стр. 124.

Сказки Гоцци неоднократно служили оперными либретто. A. Köster приводит 7 опер на сюжет «Турандот» Гоцци. (Schiller als Dramaturg 1891). Рихард Вагнер воспользовался сказкой «La donna Serpente» для своей onepbi «Die Feen». [↑](#footnote-ref-97)
97. Turandot, fiaba chinese teatrale tragicomica in 5 atti была впервые поставлена на сцене венецианского театра San Samuele 22 января 1762 г. (см. Е. Masi, Op. cit. стр. XCVII). [↑](#footnote-ref-98)
98. A. Köster Schiller als Dramafurg. 1891. [↑](#footnote-ref-99)
99. Vif. Malamanni Il teatro drammatico, le marionette e i burattini i Venezia nel secolo 18; в журнале Nuova Antologia 1897 г., 4 серия т. 67 (68). [↑](#footnote-ref-100)
100. Пьеса Гоцци «I pitocthi fortunati» воспроизводит два эпизода, легшие в основу итальянских пьес и комических опер. Эпизод с нищим в роли подставного мужа основывается на сказочной повести Histoire du Prince Fadhallah (Cabinet des fées, tome 14‑me, ed 1785), которая инсценирована 1) Лесажем и Дорневалем в комич. опере Arlequin Hulla ou la femme repudiée 1716 (Th. de la Foire II 353), 2) в пьесе Arlequin Hulla. Comédie en prose par Mrs Dominique, Riccoboni fils et Romagnesi P. 1731 (вошла в сборник Nouveau Théâtre ilalien, tome VII ed. P. 1753). Эпизод с Омегой идентичен с фабулой оперы Глука «Le cadi dupé», либретто которой написано P. R. Le Monnier (Le Cadi dupé, opéra comique en un acte Paris 1761, другое изд. 1765). Тот же сюжет встречается еще в двух вариациях 1) Vengeance comique, comédie d’Alençon представл. в 1718 и 2) La tour double ou le Prêté rendu. Opéra comique de Gallet, представл. в 1735 г. (см. Dictionnaire des Théâtres изд. 1756 том V стр. 488). [↑](#footnote-ref-101)
101. Les parodies du Nouveau Théâtre italien 4 vol. Paris 1738. В заключительных словах сценария «Любовь к трем апельсинам» Гоцци противопоставляет приемы итальянской драматической пародии, приемам французским того же жанра. [↑](#footnote-ref-102)
102. Весьма характерный отзыв Гоцци о французской комической опере встретился нам уже по окончании настоящей работы в предисловии к пьесе «Зейм, Король Духов». Этот отзыв подтверждает предложенную нами концепцию творчества Гоцци.

«Многие сказочные сюжеты были обработаны для театра французскими писателями, однако исключительно для музыкальных комических опер, причем почти что всегда в крайне смехотворной форме (aspeito interamente ridicolo), с краткой незначительной интригой. Они не додумались или же вообще не считали возможным захватить в театре душу нации путем обработки этих сказок с точки зрения серьезной, трагической и моральной не допуская, что столь смешным и неправдоподобным сюжетом можно придать окраску очевидной истины». Opere di С. Gozzi ed. 1802 vol. 4. Prefazione (K Zeim re dei Geni). [↑](#footnote-ref-103)
103. Настоящий этюд впервые был сообщен в заседании Неофилологического общества при Петроградском Университете, весною 1916 г. [↑](#footnote-ref-104)