Молодцова М. М. **Комедия дель арте (История и современная судьба)**. Л., 1990. 219 с.

Предварительные замечания 3 [Читать](#_Toc382674238)

Рудзанте 10 [Читать](#_Toc382674239)

«О достоинстве актерской профессии» (общественное положение комедии дель арте) 24 [Читать](#_Toc382674240)

Примадонна 37 [Читать](#_Toc382674241)

Арлекин и его первые создатели 49 [Читать](#_Toc382674242)

Скарамуш 64 [Читать](#_Toc382674243)

Арлекин и французский ярмарочный театр XVIII века 76 [Читать](#_Toc382674244)

Лелий и Арлекин в театре эпохи рококо 82 [Читать](#_Toc382674245)

Труффальдино из Бергамо и Панталоне деи Бизоньози у Карло Гольдони 95 [Читать](#_Toc382674246)

Труффальдино у Карло Гоцци 109 [Читать](#_Toc382674247)

Театральные воззрения Кота в сапогах и его потомков 122 [Читать](#_Toc382674248)

Белый Пьеро 133 [Читать](#_Toc382674249)

Король Убю Альфреда Жарри 142 [Читать](#_Toc382674250)

Пульчинелла 150 [Читать](#_Toc382674251)

Неаполитанский дзанни в первые десятилетия XX века 164 [Читать](#_Toc382674252)

Монстры Этторе Петролини 171 [Читать](#_Toc382674253)

Пульчинелла в творчестве Эдуардо де Филиппо 178 [Читать](#_Toc382674254)

… Сквозь весь XX век 188 [Читать](#_Toc382674255)

# **{****3}** Предварительные замечания

«Несмотря на множество книг и исследований, еще и сегодня трудно исторически убедительно определить, чем именно была комедия дель арте в свое время»[[1]](#endnote-2), — заявляет современный итальянский театровед. Добавим, что не менее трудно охарактеризовать сферу влияния комедии дель арте на театр XIX – XX вв. Обе трудности возникают потому, что комедии дель арте свойственны многоликость и изменчивость. Поэтому при рассмотрении этого явления театральной истории требуется установить некоторые вехи его развития, а также предварительно самым общим образом попытаться объяснить, что подразумевается под комедией дель арте.

Комедия дель арте (La Commedia dell’arte) — название итальянского профессионального театра, использовавшего маски, пантомиму, буффонаду, сценки, именовавшиеся «лацци» («лаццо»), активно прибегавшего к импровизации. Этот вид театра был {4} обращен к весьма широкой публике: от демократического зрителя до придворных и государей. Компании дель арте разъезжали по всей Италии и Европе.

Началом театральной практики комедии дель арте считается середина XVI в. К этому времени относятся первые документы, удостоверяющие спектакли дель арте в Италии и устройство зрелищ «на итальянский лад» за рубежами страны. В конце XVI в. гастроли итальянских профессиональных актеров во Франции, Англии, Испании становятся регулярными и длительными. В XVII в. география гастролей расширяется. Теперь любая страна Европы, располагающая театром или желающая ввести театральное дело в свой обиход, может заполучить труппу комедии дель арте. Есть сведения о пребывании актеров дель арте в Швеции, Вене, Праге, ряде германских государств. В XVIII в. по приглашению итальянские актеры попадают в Россию.

В XVII в. итальянские комедианты оседают в Париже, где с некоторыми перерывами, порой длительными, функционирует театр Итальянской комедии (Комеди итальен), В результате взаимодействия двух национальных сцен история комедии дель арте XVII – XVIII вв. оказывается франко-итальянской. Влияние комедии дель арте на театр XIX в. во многом связано с традициями, которые выработались в Комеди итальен и на ярмарочных подмостках, где итальянские актеры тоже постоянно гастролировали в XVII и XVIII вв.

Тем временем в Италии середины XVIII в., благодаря двум великим венецианским драматургам К. Гольдони и К. Гоцци, происходит реформа театра дель арте. Гольдони и Гоцци, каждый по-своему, вырабатывают новый способ обращения со старыми традициями и создают собственные. Реформу Гольдони принято называть «литературной реформой комедии дель арте». Считается, что она кладет конец импровизациям. Ряд ученых полагает, что с реформой Гольдони завершается жизненный цикл комедии дель арте в качестве самостоятельного вида театра. Эти ученые устанавливают исторические границы комедии дель арте в пределах от второй половины XVI в. до 1760‑х гг., т. е. насчитывают ей около 200 лет существования.

Есть исследователи, которые убеждены, что истинная комедия дель арте жила еще меньше: только со второй половины XVI в. до 1610‑х гг. (около 70 лет).

Эти расчеты, на наш взгляд, не убедительны, так как вызваны недоверием к тому факту, что эволюционируя в русле многосторонних связей с другими видами театрального искусства, комедия дель арте все же сохраняет свою самодостаточность и феноменологичность. {5} Сторонникам концепции «подлинной» комедии дель арте кажется, что на путях исторического развития ее искусство становится эпигонским, формализуется и обескровливается. Однако лучшим опровержением этого является постоянство и живость традиций комедии дель арте на всех этапах сценической истории от Возрождения до наших дней.

Автору данной работы хотелось бы довести до читателей мысль о целостности исторической судьбы комедии дель арте, о ее органическом развитии внутри национального театра Италии и ее постоянной близости с общеевропейской и мировой сценой.

В свете такой концепции реформа Гольдони оказывается этапом в эволюции национального театра, поворотом в понимании традиций дель арте, но не отменой и не уничтожением их. Хотя Гоцци и уверял, что Гольдони уничтожает маски, а он сам их защищает, в действительности Гоцци тоже реформировал комедию дель арте, только реформа Гольдони носила реалистический, а реформа Гоцци преромантический характер.

Если в XVII и XVIII вв. образуется интернациональная традиция комедии дель арте, то в XIX в. она распадается: ее французская и итальянская ветви существуют (сохраняя, конечно, родство) по-особенному.

В Италии XIX в. в период Рисорджименто комедия дель арте ведет региональное существование. В это же время она, не теряя своего потенциала, теряет престиж. С одной стороны, у нее, казалось бы, все в прошлом, но об этом не подозревают сами здравствующие комедианты дель арте. С другой стороны — традиции дель арте обеспечат будущий успех реформаторских исканий в области драматургии и режиссуры Италии XX в. Но этой перспективы не улавливает критика и историография театра Рисорджименто, готовая списать комедию дель арте в рубрику старинных курьезов.

Немецкий театр рубежа XVIII – XIX вв. включает комедию дель арте в романтическую концепцию сцены и открывает в искусстве дель арте то, что еще не видно исконным носителям традиции — целостно организованный спектакль. Немецкие романтики прогнозируют постановочную режиссерскую работу на основе традиций дель арте. На рубеже XIX – XX вв. их прогнозы воплощаются в реальность. В этой работе практически лидирует русская режиссура (Мейерхольд), а теоретически — английская театральная мысль (Крэг).

Когда в Италии XX в. происходит многостороннее обновление сцены, модификации комедии дель арте, накопленные к тому времени в розницу, получают выход на генеральную линию. {6} В итальянском театре середины XX в. традиции дель арте укрепляются в качестве общенационального сценического достояния, не утратившего за века своей актуальности.

Таковы в общих чертах исторические вехи развития комедии дель арте от возникновения до исхода XX в.

## \* \* \*

М. Аполлонио заметил, что комедия дель арте родилась в эпоху Возрождения на перекрестке трех путей, которые вели Театр через Площадь, Двор и Университет[[2]](#endnote-3).

Комедия дель арте не отделима от ренессансного городского праздника, особенно от карнавала, который уходит корнями в языческие времена. Карнавалу изначально свойственно ряжение и ношение масок, это один из основных источников масок театра дель арте. Другой, тоже площадной источник — религиозная драма, священнодейство (Sacra Rappresentazione). К эпохе Ренессанса в религиозной драме накопилось множество шутовских бесовских масок, опытом которых воспользовалась комедия дель арте.

Придворные и университетские любительские спектакли основывались на разнообразных литературных драматических сочинениях. Из них на комедию дель арте наиболее повлияла так называемая «комедия эрудита», т. е. «ученая драматургия», развившаяся на базе изучения и сценической интерпретации античных пьес.

Суммируя эти влияния, можно сказать, что маски комедии дель арте возникли от сращения характерных признаков замаскированных персонажей карнавала, мистерии (священнодейства) и «ученой комедии». Маски имеют статус «персонажа-типа» (il tipo-fisso) и обладают способностью давать комедийную обобщенную характеристику «героя своего времени».

Маски комедии дель арте бесчисленны по именам и очень подвижны. От возникновения театра дель арте и до сегодня наблюдается процесс создания новых масок и испытания их сценической практикой своего времени. Каждая эпоха рождает свои маски. Маскотворчество — постоянная черта комедии дель арте, одна из ее самых устойчивых традиций и, может быть, главное из ее универсальных качеств.

Исторически в тот или иной период некоторые маски и группы масок стабилизировались и доминировали над остальными.

В XVI – начале XVII в. первенствовали «благородные» маски: Любовники (Аморози, Amorosi), величественные Тираны, резонерствующие Педанты, ученые Доктора (доктор Грациано), еще {7} отсвечивала благородными оттенками маска купца Панталоне Маньифико, что означало «великолепный» не только в насмешку. При веселости и комизме маски «первого плана» обладали лиризмом и патетикой. Постепенно буффонада начала замещать лирико-патетическое содержание спектаклей. Любовника потеснил на вторые роли фанфарон Капитан. Педанты, доктора, купцы образовали группу комических стариков, среди которых самым смешным оказался Панталоне. Примерно к середине XVII в. душей спектаклей дель арте становятся маски, называвшиеся «дзанни». Это буффонные образы-типажи слуг. Комические стычки стариков и дзанни становятся центральными. Масок по-прежнему очень много, но их можно классифицировать по трем группам: слуги, старики, молодые влюбленные.

К XVIII в. складываются два наиболее устойчивых «классических» квартета масок. Венецианский (северный), состоящий из двух дзанни, первый — Бригелла, второй — Арлекин, и двух стариков — купец Панталоне и Доктор. Неаполитанский (южный), имеющий дзанни по имени Ковьело и Пульчинелла, чиновника Тарталью и маску, родственную Капитану, по имени Скарамучча. Устойчивость второго квартета относительна. Неаполитанский спектакль может удерживаться и на одном стержне — проделках Пульчинеллы. В XVIII в. и в Неаполе популярен венецианский квартет. К ведущим маскам по мере надобности присоединяются Любовники, Педанты, Капитаны, Сервьетты (служанки) и др.

Наибольшую жизнестойкость проявили самые древние по происхождению маски — Арлекин и Пульчинелла. Итальянская комедия дель арте XX в., собственно, и является театром неуемного Пульчинеллы.

Набросанная схема эволюции масок, конечно, условна, ибо маски создавались индивидуально, их судьба зависела от таланта и мастерства изобретателя. Время диктовало приоритет того или иного вида масок. Крепкая структура маски более или менее гарантировала ее устойчивость (случай с Арлекином и Пульчинеллой), но конкретное художественное содержание маски мог обеспечить только интерпретатор. Это либо актер, либо актер-автор, совмещающий талант лицедея и драматурга. Литературная реформа XVIII в. разделяет актера и драматурга в театре дель арте, а сцена XX в. их вновь сплавляет (Э. Скарпетта, Р. Вивиани, Э. де Филиппо, Д. Фо).

Другое фундаментальное свойство комедии дель арте — импровизация. Мастерство импровизации выработалось у итальянских актеров к середине XVI в. и явилось одним из основных признаков профессионального состояния актерского искусства.

{8} Важно понять, что импровизация в комедии дель арте не есть позиция отрицания литературной драматургии. Напротив, импровизация — следствие свободного владения обширным репертуаром, как «низким», фарсовым, так и «ученым». Импровизируя в рамках, функционально присущих маске, актер монтирует текст, пользуясь всем запасом известных ему пьес. Импровизатор комедии дель арте подобен шахматному гроссмейстеру: его способность создать роль (партию) тем выше, чем больше он знает и держит в своей голове всяких партий. Импровизация дель арте — тонкое искусство, требующее больших литературных знаний, а не безответственная «отсебятина».

В любительском театре при дворах и университетах текст не был по-настоящему внедрен в сценическое действие. Любители-декламаторы, произносившие чаще всего латинский текст, непонятный и скучный для зрителя, только «растягивали» сценическое время, когда публика могла полюбоваться тщательным декором сцены и зала. Придворный любительский театр был аккумулятором ренессансной сценографии, накопления которой и сейчас сохранили свою привлекательность. В противовес любителям импровизаторы дель арте сделали литературный текст динамичным компонентом зрелища, у них он «работал» по ходу действия. Импровизация и была средством отбора сценичных («работающих») литературных блоков пьес, методом их корректировки и выработки принципов драматургической сценичности. У профессиональных актеров драматургия все время включена в процесс формотворчества. Комедии дель арте от самых ее истоков свойственна не импровизация без драматургии, а импровизаторское отношение к драматической литературе.

Импровизаторское отношение к драматургии есть один из фундаментальных принципов комедии дель арте, одна из основ ее театральности.

Историки вынуждены относиться к сценариям дель арте как к схемам. Это отношение поневоле — нам нечем наполнить такую схему, она не вызывает у нас тех ассоциаций, которые вызывала у творцов комедии дель арте.

Для актеров XVI – XVII вв. сценарии не были ни схемами, ни скелетами. Они были сценическим ключом к литературным кладовым, и возможно, что мы так и не докопаемся до конкретного представления о том, как именно пользовались этим ключом актеры XVI – XVII вв. Одна из причин нашего неведения — изменение в задачах, а, следовательно, и в приемах импровизации, происходившее в последующие времена. В результате нам гораздо более понятен процесс антагонизации «большой драматургии» с импровизаторами, {9} идущий с середины XVII в. В этом антагонизме во многом «виноват» Мольер, не менее великий лицедей, чем комедианты современной ему дель арте, но величайший из всех комедиографов, создатель правильной «высокой» комедии, импровизаторское отношение к которой кощунственно. Затем в XVIII в. Гольдони шаг за шагом показал актерам, что импровизация текста устарела. Таким образом, импровизаторское со-творчество с литературой было исторически свойственно итальянской комедии дель арте эпохи барокко (XVI – XVII). Но ни в эпоху классицизма (XVII – XVIII), ни в период развития просветительского реализма (XVIII) оно не выдержало заданного раньше уровня.

Однако импровизация как принцип не была тем самым поколеблена. В комедии дель арте импровизация касается не только литературного слова, она структурирует все действие спектакля. Технически (как ряд приемов, навыков, уловок) это было понятно с самого начала развития итальянского профессионального театра. Понять же общеэстетический смысл итальянской импровизации (тем самым способствовать ее концептуальному использованию в режиссуре) помогли немецкие романтики, в частности, Л. Тик и Э.‑Т.‑А. Гофман. Затем в режиссерских экспериментах рубежа XIX – XX вв. мы встречаемся с импровизацией снова. Там ее понимают широко: и как метод воспитания актера, и как способ сценического существования, и как философию.

Импровизации итальянских актеров-авторов XX в., разумеется, посвященных во все ее исторические модификации, специфичны и индивидуальны. В любом случае, у художника XX в. исходное отношение к импровизации не является сугубо техническим, оно всегда связано с главной эстетической концепцией, которую исповедует актер.

Считая актеров и драматургов персональными вершителями эволюции комедии дель арте, автор предлагаемой работы дает ряд портретов актеров (в меньшем числе драматургов), чьи творческие усилия оказались решающими в исторической и современной судьбе комедии дель арте.

Автор не претендует на максимальный охват явлений, но выбирает те, которые ему представляются наиболее характерными.

# **{****10}** Рудзанте

У истоков комедии дель арте стоит обаятельный и загадочный Анджело Беолько (1502 – 1542). Его деятельность приходится на то время, когда профессиональный театр Италии еще не сформировался. Появление первой профессиональной труппы историки отмечают спустя более четверти века после его смерти. Но называть Беолько любителем не верно. Скорее можно считать, что он заложил основы итальянского профессионального театра. Под профессионализмом имеется в виду не столько зависимость от ремесла как средства заработка, сколько уровень мастерства актера и драматурга, явленный Беолько. Следов дилетантизма (неумелости, робости, вторичности и т. п.) у него просто нет. Написанные {11} им для конкретных исполнителей пьесы позволяют судить об основных чертах актерского искусства его времени.

Сценическое имя Беолько — Рудзанте, что означает: весельчак, забавник, балагур. В «Анконитанке» его герой так представляет себя: «Когда я был пацаненком и пас скот, я все время балагурил то с лошадками да коровками, то с хрюшками да барашками. А потом завел себе пса и водил его под уздцы, так что любой мог сказать: “Вот осел!” Я с ним все забавлялся, плевал ему в морду, а он все норовил удрать от меня […]. Потому-то меня и прозвали Рудзанте, что я все время балагурил»[[3]](#endnote-4).

Имя Рудзанте могло быть и собственным именем Беолько, но это нельзя установить, так как документ о его крещении не сохранился. Нет точных данных о дате рождения Беолько, неизвестна и его мать. Считается, что он был побочным сыном состоятельного «доктора искусств и медицины» Джованни Франческо Беолько, обосновавшегося в Падуе и сблизившегося со знатью. Возможно, что Анджело появился на свет до заключения его родителями официального брака, но вероятно и то, что он родился от необычайно красивой горничной, состоявшей в услужении при его бабке. В любом случае он был старшим из семерых детей, пользовался любовью и доверием ученого папаши и богатой бабушки. Перед его обаянием не мог никто устоять.

Беолько получил широкое образование и был не только эрудитом, но и умелым практиком, служил управляющим у крупного падуанского землевладельца Альвизе (Луиджи) Корнаро (1467 – 1565).

Корнаро — яркая личность эпохи Чинквеченто — оказал большое влияние на Беолько, хотя полной ясности об отношениях крупного патриция и юноши из «хорошей семьи» у историков нет[[4]](#footnote-2). Возможно, что Беолько был выделен из числа талантливой молодежи, окружавшей мецената, проницательным взглядом Корнаро-педагога {12} и настолько предпочтен, что стал членом семьи знатного помещика, женившись на его дочери. Но, может быть, Корнаро довелось оценить Беолько поневоле, уже после того, как тот женился на одной из его дочерей. Официально Беолько считался секретарем патрона, но по существу связь Корнаро и Беолько прежде всего была духовной, такая бывает между учителем и учеником, когда оба талантливы и старший с увлечением развивает способности младшего, а младший безгранично доверяет руководителю.

Конечно, Корнаро-помещик не без расчета эксплуатировал дар обхождения с людьми, присущий Беолько. Анджело исполнял посредническую миссию между барином и крестьянами. Беолько искренне убеждал крестьян подчиняться воле хозяина, ибо верил, что его учитель не может причинить зла людям, зависящим от него. Возможно, что и Корнаро искренне полагал, что ввергая сельчан в кабалу, способствует укоренению принципов умеренной жизни. Умеренность была жизненным кредо Корнаро. Но вряд ли он давал себе труд различить свой нравственно-гигиенический постулат от умеренности вынужденной, граничащей с голодом, проистекающей от нищеты. Трактат «Об умеренной жизни», прославивший Корнаро как литератора и мыслителя, он написал в 83 года (к этому времени Анджело уже умер). Корнаро прожил 98 лет, почти до конца своих дней сохранив жизнерадостность и способность наслаждаться полнотой бытия.

В сельских занятиях Беолько не было идиллии, однако сельское уединение было для него, как и для его покровителя, убежищем от конфликтных ситуаций того времени. Чинквеченто — эпоха политических катастроф, войн, партийной борьбы, опасность которой была ведома Беолько из опыта собственной семьи: один из его братьев провел несколько лет в тюрьме по обвинению в измене республике, другой был изгнан. В такой ситуации сельское уединение давало иллюзию неприкосновенности гуманистических ценностей.

Старик Корнаро уповал на силу духа «в здоровом теле», а Беолько целиком полагался на веселость (аллегрецца) платоническую. К тому же, сталкиваясь лицом к лицу с конфликтами, порождаемыми социальным неравенством, Беолько проникался реальным знанием крестьянского быта, крестьянской психологии, ощущением особой «фактуры» народной жизни, так своеобразно переданной им в комедиях: шероховатой, грубой, но и хрупкой, нуждающейся в бережном обхождении, понимании, без чего она не проявилась бы столь неподдельно и доверчиво.

{13} Вероятно, можно считать, что Альвизе Корнаро выпестовал[[5]](#footnote-3) талант Анджело Беолько, и ему итальянский театр обязан этим чуть преждевременным феноменом — краткосрочной профессионализацией театра в одной[[6]](#footnote-4), отдельно взятой, Падуанской области, вернее, в одном, отдельно взятом, загородном поместье близ Падуи.

Впрочем, в таком деле, как искусство, где все зависит от индивидуальной одаренности и порой даже от единственной удачи (бывают же авторы одной пьесы, актеры одной роли и т. д.), вряд ли можно разделять «отдельное» и «всеобщее». Беолько, недолго живший и краткосрочно веселивший небольшое число избранных зрителей, выражал как раз то всеобщее, что называется народным, общечеловеческим, общенациональным. Все то, за что мы любим театр сегодня, со всей полнотой того часа и духовных потребностей того времени, было выражено в искусстве Беолько, умевшего с неотразимой силой убеждать в том, что ничто человеческое не чуждо живому человеческому существу.

Впоследствии расцветет и театр трагический, и театр комедийный, будет театр «правильный» и не считающийся с правилами, будет и жизнеподобный, будет и условный. У Беолько есть понемногу от всего этого будущего богатства театра Ренессанса, Нового и Новейшего времени: драмы, комедии, фарса, пантомимы, музыки, маски и психологии, жизненной плазмы и символа, веселости и печали, грубости и утонченности, отточенного совершенства и поделки на скорую руку. Но пора уже говорить не о Беолько, а о Рудзанте.

Рудзанте — центральный крестьянский персонаж падуанского театра на «деревенском языке», т. е. падуанском диалекте. Современное театроведение, в частности Л. Цорци[[7]](#endnote-5), пришло к выводу, что заслугой Беолько является не само изобретение крестьянского персонажа (он существовал в литературной и фольклорно-игровой традиции), а осмысление и литературно-сценическое воссоздание крестьянского характера во всей его полноте и социальной типичности.

{14} Театр Рудзанте возник на хорошо подготовленной почве. Культ античности, царившей в кружке Корнаро, сочетался с особым вниманием к местному фольклору. Духовная изысканность и сельский гумус — сочетание контрастное, но как нельзя более плодотворное для фантазий Рудзанте.

Друзей по кружку Беолько называл попросту «любезные сотоварищи» (добрые сотоварищи, любезные собратья — i buoni compagni). В их число входили поэты, художники, ученые, философы, музыканты. Благодаря тому, что Корнаро жил на отшибе и как бы затворником, его кружок выглядел оппозиционно и привлекал критически настроенных людей, среди которых были столь неординарные личности как Пьетро Бембо, Спероне Сперони, Алессандро Пикколомини — цвет тогдашней интеллигенции. Они были зрителями, советчиками, а то и оппонентами Беолько.

Между 1520 и 1529 гг. представления труппы Рудзанте давались часто, и, по всей вероятности, постоянным составом исполнителей. Кроме самого Беолько достоверно известны трое членов его труппы. Джироламо Дзанетти, выступавший в ролях Ведзо, и Костаньола, исполнитель ролей Билора, были горожанами. Третий, Марко Аурелио Альваротто, отпрыск знатной семьи, играл роли Менато. Менато — Альваротто был основным партнером Рудзанте и близким другом Анджело.

Между 1533 и 1536 гг. тоже прошел активный период выступлений труппы. В последние 6 лет жизни Беолько спектакли «любезных сотоварищей» не зафиксированы. Возможно, что труппа распалась, ибо отношение к сценическим задачам у Беолько изменилось. Об этом свидетельствует «Письмо к Альваротто» (1537), где выдвинута новая театральная концепция. Но, может быть, последние театральные опыты (за исключением одного) остались неизвестными.

Пьес у Беолько немного, они разнообразны по жанрам. Хронология их создания не точна. Ученые не знают, является ли разнообразие жанров следствием эволюции драматургии Беолько, или вызвано какими-либо практическими причинами, например, заказом. Театроведение XX века считает вершиной творчества Беолько так называемый «Второй диалог на деревенском языке» («Билора»). Но мы не погрешим против истины, если не будем разделять пьесы Беолько на лучшие и просто хорошие, а отнесемся к ним как к равноценным произведениям и рассмотрим «Анконитанку».

«Анконитанка» появилась между 1522 и 1526 гг. Ей предшествовали «Пастораль» (1521) и «Первое прошение» (1521), сопутствовали пьеса-монолог «Шутливое письмо» и «Замужество Беттии».

{15} По самым общим признакам «Анконитанка» — «ученая комедия». Как и полагается в «ученой комедии», в ней соблюдены три единства, вся композиция разделена на пять актов, имеется два пролога. По правилам Пролог должен быть один. Но второй Пролог «Анконитанки» не может считаться избыточным, так как его произносит Рудзанте на падуанском диалекте. Он забавно корректирует первый Пролог, произносимый аллегорическим персонажем Время на тосканском наречии. Завершается пьеса эпилогом.

Сюжет авантюрный, с переодеваниями. Действующие лица сгруппированы в симметричные пары. Развязка подчинена таким правилам, как «добродетель торжествует» и «каждому по его заслугам». Но пьеса не только «правильная», она очень живая, ее структуры подвижны, насыщены импровизацией.

В «Анконитанке» пять женских ролей, одна из них — главная. Но скорее всего их играли юноши. Возможно, что куртизанку Дораличе, показывающуюся в окне, но не выходящую на подмостки, могла сыграть (или «озвучить») женщина, так как есть предположение, что в спектаклях «любезных сотоварищей» участвовали певицы, скрытые за сценой. Наиболее интересно было бы узнать, кто играл роль служанки Бессы, которой по амплуа полагается быть самой активной партнершей Рудзанте. Похоже, однако, что исполнитель Бессы не обладал нужным мастерством, так как, Беолько ввел в последний пятый акт Менато, не связанного с сюжетом, но необходимого для выявления всех способностей самого Рудзанте.

Заглавная героиня пьесы, дама из Анконы (анконитанка) Джиневра влюбилась в юношу, который оказался переодетой девушкой, и того больше — ее родной сестрой Изоттой, украденной в детстве маврами. Изотта пробирается на родину вместе с двумя сицилийцами, тоже выбравшимися из мавританского плена. Пленники должны уплатить выкуп, точнее долг одному купцу, выступившему их поручителем. Трогательная юность переодетой Изотты вызывает особое сочувствие. Джиневра сначала влюбляется в «юношу», а потом понимает, что ее увлек голос родной крови. Анконитанка не только добра, но и богата, она уплачивает выкуп за всех. По ходу интриги Джиневра тоже выступает переодетой в мужской наряд, что увеличивает забавные недоразумения. Наконец все разъясняется и сестры выходят замуж за благородных сицилийцев.

Приключения сестер составляют лирико-комедийную часть пьесы, буффонную часть представляют слуга и господин: Рудзанте и его хозяин сьер Томао. Действия Рудзанте носят победительный, активный, порой агрессивный характер, он — сатирик. Фигура {16} сьера Томао карикатурная, страдательная, он — объект сатиры. Словопрениями слуги и господина занят целиком второй акт и большая часть четвертого. Эти диалоги написаны на падуанском диалекте с прибавлением венецианских выражений, так как хозяин венецианец. Весь текст роли Рудзанте написан на падуанском диалекте. На венецианском наречии говорят и лирические персонажи.

Языковая характеристика персонажей имеет большое значение. Стремясь к «воспроизведению натуральности поступков и чувств», автор пьесы неизбежно приходит «к натуральности языка», — замечает Л. Цорри. «Начиная с продувного восхваления Амура в Прологе, деревенский падуанский диалект Рудзанте упорно противостоит речи персонажей, говорящих на литературном языке, присущем образованным венецианцам». Язык Рудзанте контрастирует с языком Любовников, но не с речью сьера Томао. Старик «употребляет венецианский диалект не как образованная особа, а как нувориш, без изящества. Таким образом создается не резкий контраст, а контрапункт речей двух персонажей, стоящих на разных ступенях одного и того же общества»[[8]](#endnote-6), — продолжает Л. Цорци.

«Низкий» стиль речи хозяина и слуги отъединяет эту пару от лирической и одновременно объединяет в другую группу, имеющую свою идейно-эстетическую доминанту — буффонно-сатирическую. Мы отчетливо видим, что между слугой и господином идет непримиримая борьба. Шутки Рудзанте над хозяином переходят границы веселости, порой они взрываются яростью. Рудзанте, беспрестанно балагурящий, потешающийся над самообманом по ошибке влюбленных друг в дружку дам, обычно и с ними не стесняется в выражениях. Он горазд на лихие шутки. Даже помогая Джиневре, он не прочь расставить ей ловушку. Однако в подобных случаях он, хоть и груб, но не злобен. В сценах же со стариком-хозяином он просто беспощаден и грубость его достигает натуралистической несдержанности. Так, Рудзанте докладывает, что некий недоброжелатель оклеветал сьера Томао в глазах куртизанки. Ей внушили, что ее почтенный ухажер болен сомнительной болезнью, что у него нет зубов, а на заду — чирей. Старик возмущается, затем начинает оправдываться. А Рудзанте ведет себя так, будто все оправдания лишь подтверждают наветы. В результате он доводит господина до непристойной пантомимы, которой завершается второй акт. В четвертом акте Рудзанте устраивает старику психологическую пытку, не только смешную, но и жестокую. Сьер Томао ждет от Рудзанте только двух слов: «она согласна», либо «не согласна». Вместо краткого ответа Рудзанте затевает то, что позднее получит название «лаццо».

{17} Парень начинает плести длиннющую историю, совершенно постороннюю, о своем детстве, о том, как он пас овец, и как когда-то сам ухаживал за некой девицей. Старик, сгорающий от нетерпения, все время перебивает слугу, пытаясь сократить, или хотя бы ускорить его рассказ. Но добивается он совершенно противоположного эффекта. Чем чаще сьер Томао перебивает Рудзанте, тем больше сообщает Рудзанте подробностей из «своей истории». А будучи перебит, он всякий раз начинает рассказывать сызнова, все более детально уточняя место, время и подробности (абсолютно пустяковые) своих давних переживаний. Таким образом, история растягивается до неимоверной длины. На каждый нетерпеливый возглас хозяина Рудзанте откликается: «Сейчас закончу!» Но начинает плести все сначала: «… и вот я ей говорю…», «… а она-то мне тут и отвечает…», «а я ей на это…» К истории с девицей примешивается байка про пса (та самая, где разъясняется прозвище Рудзанте), затем байка про волка, про войну и про то, как Рудзанте побывал в плену. Где-то после волка Томао соображает, что лучше не перебивать этого балабона и отводит душу репликами в сторону. Когда Рудзанте добирается до своих приключений в плену, у старца уже нет сил ругаться даже «а парте», так что получив вожделенный ответ: «Она согласна!» — он не способен ни обрадоваться, ни прибить слугу.

Итак, забавы Рудзанте со старым хозяином носят характер непрерывной борьбы, в которой обнаруживаются не только вечные контрасты человеческой натуры (молодость — старость, скупость — вымогательство, глупость — хитрость и т. п.), но и разница в мироощущении, в отношении к людям. Ненависть в сущности незлобивого Рудзанте к своему хозяину — это его протестующая реакция на зависимость от господина. Острота социальной характеристики данной комической пары — залог будущего развития сатирической комедии. Это не «ученое», а вполне актуальное наполнение конфликтной сценической коллизии, образцом которой служила паллиата Плавта.

Особняком в «Анконитанке» стоит образ Менато. Очевидно, что Альваротто был наиболее искусным певцом, музыкантом и танцором труппы Беолько. Роли, соответствовавшей типажу Менато, в «Анконитанке» нет. Но Рудзанте не может обойтись без своего лучшего партнера. Менато появляется в пятом акте именно для того, чтобы петь вместе с Рудзанте.

Искусный дуэт Рудзанте и Менато не становится простым довеском или вставным «лаццо». Он замечательно вписывается в комедию, композиционно уравновешивая буффонные сцены начальных актов, например, дуэт Рудзанте и сьера Томао под балконом {18} куртизанки, тот самый издевательский урок в курсе «науки любви» для стариков, который у самого старикашки не отбивает охоты и дальше строить куры смазливой девице, но заставляет зрителя скептически усомниться в чарах любовной поэзии. А вот в конце пьесы совсем другое: звенят две гитары (возможно, поддержанные оркестром) и два молодых парня, оба веселые, обаятельные, лукавые и прекрасно спевшиеся, понимающие друг друга с полутакта, то задорно, бравурно, а то таинственно завлекают зрителя песней все в тот же мир любви и приключений, доверия и опасностей, счастливых надежд и превратных случайностей, в котором только что побывали герои пьесы.

Вероятно, исполняя такие номера, Беолько и Альваротто не стояли на подмостках, а спускались со сцены к зрителям, двигались меж пиршественных столов (если зрелище устраивалось как часть праздника). Наверное, они подзадоривали не только друг друга, но и кого-либо из публики (особенно, когда находились среди своих, например, в охотничьем домике Корнаро), варьировали мелодию, импровизировали слова, повторяли «на бис» то, что особенно понравилось публике.

Если «Анконитанка» заканчивается торжеством веселья и счастья, то во «Втором диалоге на деревенском языке» («Билора») иная ситуация. Старик-венецианец мессер Андронике увел у крестьянина Билоры его красивую молодую жену Дину. Билора пришел в город, бросив все дела, и хочет вернуть жену обратно. На площади перед домом Андронике Билора встречает своего деревенского знакомца дядюшку Питаро. Тот советует Билоре действовать вежливо и преподает ему урок хороших манер, который крестьянин не в состоянии усвоить.

В этой сцене проглядывает тот особый комизм «Второго диалога», который совершенно не совпадает с комедийной стилистикой «Анконитанки», и который вернее всего по нормам современной терминологии следовало бы обозначить как гротесковый.

Сам по себе Билора ничуть не забавен. Он становится смешным только потому, что попал в чужую для него среду и стал выглядеть в ней нелепым и неотесанным. Билора сам это быстро соображает, и, пытаясь придать себе вес в глазах горожан, старательно утрирует свою грубость. Так получается, что из резервов человеческой натуры, заложенных в герое пьесы, среда (городская культура) стимулирует наихудшие. Пусть-ка эти горожане поостерегутся, он, хоть и деревенщина, может показать себя не столько смешным, сколько страшным. И Билора громоздит на себя свирепые маски: «Скажи старику, что я служил в солдатах, может быть, это его {19} испугает», «скажи, что я отпетый тип», «скажи, что я наемный убийца», «скажи, что я нечестивец», «скажи, что я изгнан, что я вне закона». — В таких словах Билора предлагает Питаро, взявшемуся уладить его дело, варианты угроз для похитителя жены. На самом деле Билора прост и стихийно наивен, а его чувства незамысловаты и импульсивны. Но средств для их адекватного выражения ему не хватает. В этом тоже ощущается скорее гротесковое, чем забавное противоречие. Билора любит жену, но бьет. Хочет ее улестить, но бранится. Хочет показать, что он глава семьи, но клянчит у нее денег.

Комедийная природа женского персонажа во «Втором диалоге» тоже не совсем проста. Дина хитрит с Билорой, но она не коварна, а может быть, еще наивнее муженька. Сластолюбивый старец, лишь докучающий ее по ночам хворями да охами, днем все-таки не заставляет ее работать, голодом не морит, а наряжает да подарками задаривает. Билора же, молодой, пригожий да горячий, щедр только на колотушки, а живут они впроголодь и работа в деревне тяжелая. И Дине нелегко сделать выбор. Мужа она любит, хотя боится (как его самого, так и нищеты с ним), а старика не любит, но уважает. Дина еще очень далека от тех красоток, которые умеют расчетливо торговать собой. К тому же она безвольна. И, может быть, ее безволие, самая смешная черта ее образа, одновременно и наиболее точная из возможных социальных характеристик крестьянки XVI в. В самом деле, самостоятельных прав у Дины никаких. Смешно, конечно, когда она повторяет за Билорой то, что хочется ему, а за Андронике все, что угодно мессеру, но не только смешно — правдиво. Когда же мужчины вынуждены объясняться напрямик, у нее вырывается правда, нелестная для обоих: «Он кашляет, как паршивая овца» (о старике). «Он хуже свирепого волка» (о муже).

Образ Дины очерчен бегло, чтобы говорить о диалектике персонажа. Но, вероятно, не случайно критикам XX в. хочется увидеть перспективу, ведущую от Беолько к веристам[[9]](#footnote-5). В самом деле, когда Дина выбирает старика, у которого ей «хорошо живется», нетрудно понять, что страх побоев, нищеты и тяжелой работы могут перевесить такие безусловные ценности, как молодость, любовь и супружеская верность. Таким образом, натуралистический (веристский) критерий социальной оценки персонажа по мнению ряда критиков начинается от Беолько.

{20} Распределение сценических функций между Беолько и Андронико также не вызывает сомнений в жесткой объективности (по веристской терминологии «социальной детерминированности») произошедшей драмы.

Обманутый муж и старик-похититель не знают друг друга в лицо. Они просто-напросто не знакомы, и потому их столкновение приобретает внеличностный характер. Билора толком не выяснил даже, как зовут его обидчика. Переговоры между ним и влюбленным старцем идут через посредника. В таком случае, к смертельному исходу, может быть, приводит роковая случайность? Ведь уяснив от Питаро, что его миссия не удалась, и крепко обругав посредника, Билора мог бы ограничиться проклятиями по адресу старика, Дины и всего мироздания, обрушивая их на вселенную на ночной улице. Он просто «нарвался» на Андронике, который со своей стороны уже и думать забыл о претензиях какого-то деревенщины, принял Билору за праздно шатающегося пьянчугу и велел Дзане (слуге) его прогнать. Вот тут-то от грубости старика, даже не понявшего, кто перед ним, Билора пришел в ярость и нечаянно стукнул мессера сильнее, чем хотел. Нечаянно — об этом с очевидностью свидетельствуют вопросительные интонации в финальных фразах, заслужившие пристальное внимание современных театроведов: «Вернешь ты мне жену? Боже правый! Да из него дух вон… Разве я тебя не предупреждал?»[[10]](#footnote-6)

И все же, случайно ли Билора убил Андронике? Субъективно — это безусловно так, и в этом — оправдание персонажа. Билора не опустился до той свирепости, которую на себя напускал, и остался по характеру простодушным стихийным существом, невинным в своей грубости и незлобливым в невольной жестокости.

Но столкновение старого богача и деревенского бедняка стало кровавым и по объективным причинам. Беолько, разумеется, видел их в жизни и показал со сцены: это исторический антагонизм между богатыми и бедными, крестьянами и горожанами, слугами и господами, мужчинами и женщинами. Проницательность Беолько и позволила Б. Кроче усмотреть в «Билоре» параллель с «Сельской честью» Дж. Верга.

Последним сочинением Беолько стало «Письмо к Альваротто» (6 янв. 1537 г.), адресованное другу в поместье Корнаро. В это время по обыкновению кружок Корнаро собирался вместе на церковные праздники, карнавальные увеселения, охоту. Беолько готовил {21} к этим дням спектакль. На этот раз он по неизвестным причинам не смог принять участие в общих занятиях.

«Письмо к Альваротто» историки рассматривают как завещание Беолько. Оно выдержано в духе шутливо-меланхолического размышления о бренности физической жизни и беспредельности духовной. Сюжет напоминает путешествие Данте с Вергилием в потустороннем мире. Автор, который не называет себя здесь Рудзанте, якобы оказывается в неведомой чаще, и вдруг слышит таинственно прекрасную музыку. К нему навстречу является один из недавно умерших «сотоварищей» и ведет его в обетованную страну. Это Страна Веселья (il Paese di Allegrezza). Перед автором проходят аллегорические фигуры, олицетворяющие Веселье, Смех, Лукавство, Праздник, Радость, Танец и т. д. Своим чередом возникают контрастные к ним Сон, Молчаливость, Отдохновение. Выступают в паре Любовь и Ревность. Страна Веселья — это также страна «идей», идей об искусстве. Те, кто способен проникнуть в эту страну, предаются бесконечной игре и таким образом проживают множество идеальных фантастических жизней. Они сами их бесконечно творят и сами осознают себя творящими. Этим избранникам не нужно утешаться самообманами. Они осознают и полноту приобретений и глубину утрат земных радостей, но не теряют веселости. Веселье — высшая духовная ценность. И в самой полной мере ее предоставляет своим приверженцам театр.

Словом, в «Письме» развиваются идеи «чистого искусства», пространные теории которого еще будут созданы в последующие века.

Несмотря на все усилия автора провозгласить гимн Веселью, «Письмо к Альваротто» производит грустное впечатление. Мечта об универсальном театре Радости остается философской утопией. Автор не в силах наделить подлинной веселостью аллегорические фигуры своего «видения». Понятно, что Беолько ищет выхода из круга «деревенских диалогов» на простор великих идей, философских проблем. Этот порыв свидетельствует о неудовлетворенности Беолько прежней работой, может быть, о разочаровании. Ни Рудзанте, ни Менато не упоминаются в «Письме». Почему расстался с ними Беолько? Вряд ли теперь кто-нибудь может ответить на этот вопрос.

Но предположения существуют. Одно из них опирается на сведения, содержащиеся в письме Альвизе Корнаро к Спероне Сперони от 19 марта 1542 г. Сперони, уроженец Сиены, член академии Ошеломленных, как уже говорилось, входил в кружок Корнаро. Вероятно, меценат рассчитывал на то, что Сперони {22} широко огласит и опубликует его послание. Поэтому Корнаро пространно повествует о своих заслугах в развитии наук и искусств. Но главный интерес письма составляют драматические сведения о Беолько. 18 марта Беолько умер. Корнаро выражает глубокое огорчение этим прискорбным фактом и сожаление о том, что отменен спектакль. Оказывается, к 19 марта Беолько готовил постановку трагедии Сперони «Каначе». И хотя последний спектакль Беолько не состоялся, сам факт представляет немалый интерес. Беолько впервые ставил не свою пьесу и эта пьеса — трагедия. Как оценить такое событие?

Пьеса Сперони написана под влиянием трагедии «Орбекка» Джамбаттиста Джиральди, поставленной в Ферраре с огромным успехом. «Каначе» не столь удачна и далеко не так знаменита, как «Орбекка». Однако она принесла Сперони славу как теоретику в связи с полемикой об искусстве сочинять трагедии, развернутой автором. «Каначе» написана на вольгаре[[11]](#footnote-7), и поскольку Беолько был лучшим исполнителем и руководителем труппы, умевшей играть на вольгаре, то естественно, что Сперони обратился к нему. Но Беолько уже давно не играл на сцене и нужны были серьезные аргументы, чтобы убедить его снова заняться лицедейством.

По предположению исследователей[[12]](#footnote-8) главным аргументом послужил сам жанр пьесы, ибо, как следует из «Письма к Альваротто», Беолько испытывал тягу к «высокому» жанру. Сперони знал об этом. Он отправил Беолько послание в бурлескном тоне, в котором и предложил ему поставить трагедию:

«Бедолага ты, мой Рудзанте, — писал Сперони, — неужели же только привычка отлеживать себе бока в постели сделала тебя сочинителем крестьянских комедий, какому нет равных в Италии? {23} А халат, который ты натягиваешь на себя по ночам, разве не тот же самый наряд, в котором ты средь бела дня расхаживаешь по Падуе и летом и зимой? Кто тебя пригревает по вечерам? Кто разжигает огонь в твоем жилище, согревает воду, поит, кормит? Ах ты, бедолага несчастный! Ты сочиняешь комедии о крестьянских любовных шашнях и свадьбах и не заботишься о трагедии, которая все твои беды изображает исполненными страха и сострадания»[[13]](#endnote-7).

Шутка, приправленная цитатой из Аристотеля, видимо, убедила Беолько вернуться к сценическим постановкам. Таким образом, театроведение имеет свидетельство того, что Беолько подошел к освоению «высокого» жанра. Хватило бы у него таланта на этот труд — некорректный вопрос — поскольку ему не хватило на это жизни.

# **{****24}** «О достоинстве актерской профессии» (общественное положение комедии дель арте)

Через три года после смерти Беолько, в 1545 г., вероятно, из тех актеров, которые приобрели сценический опыт у «добрых сотоварищей», образовалась падуанская труппа под руководством капокомико Мафио де Ре да Падова[[14]](#footnote-9). Но непосредственного продолжения театральной традиции Рудзанте не получилось.

Из документов 1550‑х гг., свидетельствующих о театральных увеселениях с участием масок, наиболее известны два.

{25} «А вот и карнавал, ищи подружку  
и пойдем смотреть, как Дзанни или Маркантонио  
дурят с Маньифико-венецианцем вместе».

Так французский поэт, член Плеяды, Ж. Дюбелле в 1555 г. приметил персонажей комедии дель арте на римском карнавале. А в 1559 г. флорентиец Граццини по прозвищу Ласка (т. е. плотва) опубликовал карнавальную поэму «О Дзанни и Маньификах»:

«Играя бергамасца  
и с ним венецианца,  
мы бродим, где придется,  
дорогой вечных странствий.  
Давать со сцены пьесы —  
вот наше ремесло.  
Вам будет интересно,  
приятно и смешно.  
Других таких на свете  
актеров не сыскать,  
чтоб сьёра Бенедетти  
и Дзанни вам сыграть.  
Однако перед вами  
не все сейчас стоят.  
Любовники и дамы  
там, в комнате, сидят,  
там старцы-пилигримы  
и воины на страже,  
они необходимы,  
чтоб не было пропажи»[[15]](#endnote-8).

У Ласки фигурирует целая бродячая труппа, готовая выдержать конкуренцию с другими комедиантами, но все-таки компании 1560‑х гг. еще трудно назвать профессиональными: не хватает документальных подтверждений. И даже первый документ, подробно воссоздающий спектакль, который можно отнести к типичным зрелищам дель арте, описывает представление любителей, а не профессионалов.

Документ этот также хорошо известен. Это запись от 8 марта 1568 г. в дневнике неаполитанского композитора Массимо Трояно[[16]](#endnote-9), служившего при дворе баварского герцога. Трояно описывает спектакль в Мюнхене, в котором участвовал сам. Он исполнял три роли: Пролога (в образе неотесанного мужика), влюбленного Полидора и ревнивого испанского Кавалера. Маньифико-венецианца играл знаменитый композитор Орландо Лассо. Он же, по-видимому, режиссировал спектакль, в котором было много музыки. Роль Дзанни исполнял придворный ювелир Дж.‑Б. Сколари. А куртизанку Камиллу, влюбленную в Полидора, играл маркиз Маласпина. Большинство участников были профессионалы-музыканты, профессионалов-актеров не было.

Записки Трояно не сценарий, а «разбор по воспоминанию». Но так как он сделан непосредственным участником, то вызывает полное доверие исследователей, пришедших к выводу, что импровизированный спектакль, устроенный при Баварском дворе, типичен для 1560‑х гг. и что такого рода спектакли известны уже не только в Италии.

{26} И все-таки у Трояно речь идет о любительской «разовой» затее, подготовленной в три дня и сыгранной лишь один раз. Дилетантизм спектакля заметен по описанию некоторых лацци. Вот встреча Дзанни и Панталоне: «Сначала они начали ссориться, а потом узнали друг друга, и Дзанни, от радости подхватив своего господина на плечи, вертел его мельницей, сколько хватало сил, после чего Панталоне делал то же самое».

Это явная «самодеятельность», ибо данное лаццо не органично для Панталоне, изображаемого Орландо Лассо. В другой сцене, когда хозяин со слугой поменялись платьем и Панталоне приняли за носильщика, он не смог поднять сундук по причине своей немощи. Значит, слугу на плечах таскать он был здоров, а сундук с одеждой нет. Смешно-то было в обоих случаях, но возник разнобой в манере поведения персонажа, чего не допустил бы профессионал.

В спектакле было несколько сцен-потасовок, хотя и очень неуклюжих, но веселых. На сцене нередко наваливалась «куча мала» и барахтавшиеся в ней почтенные придворные вызывали безудержный смех («никогда я не видел столько искреннего смеха», — пишет Трояно), увлекая зрителей если не высоким актерским мастерством, то энтузиазмом.

Что касается сценария, то он вполне стандартен, за исключением одного, — отсутствует роль лирической Любовницы, в силу чего в финале Полидор остается без пары (куртизанка Камилла достается Дзанни). На наш взгляд, это тоже свидетельствует о дилетантизме: роль Любовницы очень сложна, это амплуа еще только создают профессиональные актрисы и ни одна из них не участвует в спектакле. Ряд персонажей имеет неопределенные функции. Например, один из слуг — француз. Но не известно, сказывается ли национальная характерность на обрисовке этого персонажа, наподобие того, как карикатура на испанский темперамент проявилась в роли дона Мендосы, испанского Кавалера. Нельзя к сожалению установить, как играл мессер Сколаро роль Дзанни, и отличалось ли его сценическое поведение от игры других любителей, также представлявших слуг. Отчетливо вырисовывается в описании Трояно только фигура Панталоне (Маньифико) «в красном камзоле, в красных венецианских чулках, в черной накидке до полу и в маске, один вид которой заставлял людей смеяться».

Про Дзанни мы узнаем только, что он «в простой одежде», и даже не знаем, носил ли он маску на лице. Он, возможно, был одет, как крестьянин из окрестностей Бергамо.

Пролог представал перед зрителями в образе крестьянина {27} из Кавы, «так смешно одетый, что его можно было принять за посланника смеха».

Запись Трояно фиксирует, таким образом, одно из ранних эволюционных звеньев в развитии комедии дель арте и свидетельствует о большой роли дилетантов в ее формировании.

Превращение сцены в профессиональную было для итальянских актеров не вопросом техники и ремесла, но новым историческим этапом, достигнутым в процессе эстетического отбора сценических средств и идеологической полемики.

Профессиональный театр Италии сформировался во второй половине XVI в., т. е. позднее других искусств, и в таких исторических условиях, которые сильно осложняли общественную жизнь. Италия переживала кризис в социально-политическом и идеологическом развитии, многие сферы ее бытия либо уже оказались в упадке, либо клонились к нему.

В период так называемых Итальянских войн (1494 – 1559) страна сильно ослабела. Франция, Испания и Священная Римская Империя, борясь за первенство в Европе, сделали Италию ареной своих главных столкновений и за 65 лет сражений на итальянской территории разорили множество итальянских земель. В результате этих войн перспектива политического национального единства отодвинулась для Италии на века. Почти на 200 лет установилось иноземное господство над большей частью итальянских владений.

Веяния Реформации встретили жестокий отпор католической церкви. Папы занялись преследованием протестантов, инквизиторы сжигали на кострах лучших граждан страны. Силы Контрреформации были укреплены решениями Тридентского собора, т. е. «вселенских» съездов католических иерархов, четырежды собиравшихся в Тренто и в Болонье с 1545 до 1563 гг. Среди пут, наложенных на духовную жизнь общества, особенно губительными для искусства были ограничения печати. Ни одна книга, будь то отечественная или иностранная, не могла выйти в свет без подписи цензора-инквизитора. Индексы запрещенных книг устанавливали сами папы.

Формирование и расцвет итальянского театра Ренессанса в пору экономического упадка, политической и церковной реакции в стране составляет один из парадоксов исторического развития комедии дель арте. Ученый XIX в. Якоб Буркгардт самоё комедию дель арте считал признаком упадка, одной из форм вырождения ренессансного итальянского искусства. По мнению Буркгардта, комедия дель арте — «скудная замена» драматического театра «для великой нации, одаренной, может быть, более других способностью к объективному созерцанию и драматическому изображению {28} жизненных явлений»[[17]](#endnote-10). Однако современные историки и итальянские, и советские отмечают, что упадок итальянской жизни XVI – XVII вв. не был повсеместным, хотя экономическая деградация уже и достигла уровня, обрекающего Италию на провинциализм.

Другой парадокс развития итальянской комедии дель арте состоит в том, что профессиональный театр Италии развивался в условиях упадка национальной драматической литературы.

В Англии и Франции — XVI – XVII вв. — периоды расцвета «высокой трагедии». Поэтика английской трагедии была «неправильной», она допускала вольную композицию, сочетание возвышенного и низменного, стиха и прозы, буффонады и натурализма «ужасов». Поэтика французской трагедии была чеканной, строгой, а сам чекан был отлит в итальянских ренессансных Академиях, поверен Аристотелем и Горацием.

Трагедия Шекспира и трагедия Расина наполнены жизнью и бессмертны, а итальянская трагедия XVI – XVII вв. осталась «ученой». Она формально подражала античным образцам, ибо, лишенные под давлением реакции полнокровной политической жизни, итальянцы наполняли свои трагедии лишь прописями древних философов и историков, прописями, порой прекрасными, но отчужденными от современной жизни. Даже трагическое злодейство, получившее в эпоху Ренессанса чисто итальянское наименование «макиавеллизм» (от имени Никколо Макиавелли, автора трактата «Государь», в котором с горьким стоицизмом констатировался перевес силы над моралью в политических делах), нашло полнокровное художественное воплощение не в национальной, а в английской трагедии — у Марло и Шекспира.

Сатирическую комедию, в том числе антиклерикальную «Мандрагору» Макиавелли цензура запрещала не только играть для публики, но и читать у себя дома. Оставалась пасторальная драма, бытовая комедия, «ученые» разновидности комедий интриги, «низкие» жанры фарсов, комические устные новеллы и сказочные импровизации одиночных бродячих исполнителей, продолжавших, как считает историк итальянской литературы Фр. де Санктис, традицию античных рапсодов. Они передвигались по всей стране, ездили по Европе, бывали и в Лондоне, и в Париже. Возможно, что от них Шекспир узнал о Ромео и Джульетте, а Мольер о проделках дона Хуана Тенорьо. Эти жанры образовывали переходные звенья между «ученой комедией» и импровизированной пьесой дель арте. Порою мост был прочен и ранние итальянские профессиональные труппы играли «ученый» репертуар. Однако общая тенденция ухода литературной драмы из художественного {29} багажа компаний дель арте становилась все неуклонней.

Парадоксально складывались отношения между церковью и комедией дель арте в XVI – XVII вв. В Италии эпохи Контрреформации церковь, которая на протяжении ряда веков выступала как покровительница искусств, Ватикан, который благодаря меценатской деятельности его князей, римских пап, стал крупнейшей в мире сокровищницей искусств, совершенно не признавал профессионального театра. Между тем театральность была присуща итальянской жизни в эпоху Барокко, насыщенной помпезностью и зрелищностью. «Кортежи, турниры, королевские поезда, пышные сценографические придворные зрелища, театрализованные церковные службы, спектакли с участием чудотворных икон и мощей, политические и религиозные триумфы, погребальные процессии, оформлявшие отход души к вечности с помощью эфемерных зрелищных средств и оттого просто концентрировавшие в себе театральность; декоративность, присущая городской архитектуре, проникшая в это время и в литературное творчество, картинные приемы проповедников, то и дело принимавших скульптурные позы для усиления эффектов своих проповедей, и сам факт того, что время от времени весь город превращался в театр, становился огромной сценой, на которой все, кто бы ни жил в городе, становились лицедеями»[[18]](#endnote-11), — все это было повседневностью той эпохи.

Сами церковники не чуждались мысли о вселенском, мирообъемлющем театре, понимая термин в теологическом смысле. Так, иезуит XVII в. Паоло Сеньери призывал созерцать «четыре дозволенных и достохвальных зрелища»[[19]](#endnote-12): театр Вечности, театр Священных книг, театр нашей Совести, наконец, театр Смерти и Страшного суда. Этим глобальным и космическим духовным спектаклям он и противопоставляет мерзкие театральные увеселения комедиантов дель арте, погрязших в земной юдоли. Он не жалеет эпитетов, чтобы унизить актеров, выставляет их на одну доску с цыганами, шарлатанами, мошенниками, висельниками, каторжниками, хиромантами, колдунами и т. д. От посещения спектаклей он предостерегает с той же острасткой, как от участия в турнирах, балах, азартных играх, как от воровства и прелюбодеяния. Вообще нет ни одного иезуита, который бы не назвал актрису шлюхой, а актера сводником.

Самую главную опасность, исходящую от комедиантов дель арте, церковники усматривают в стремлении деятелей сцены к профессионализации, ибо в отличие от любительского профессиональный театр добивается права на непрерывное функционирование. Профессиональный театр — антипод церкви. Время, {30} на которое покушаются буффоны, это часы, отнятые у молитв, а место (пусть даже балаган), — бесовское топталище, куда люди сбегаются, покинув храм.

Итальянский историк[[20]](#endnote-13) справедливо обращает внимание на различие в отношении к театру, проявленное итальянскими и иностранными клерикалами XVI – XVII вв. Так, английские пуритане целиком запретили в стране театральную деятельность, насильно оборвав традиции елизаветинской сцены. Театр был запрещен в Женевской республике, проникнутой кальвинизмом. Даже французские янсенисты, находясь на положении гонимой секты, располагая лишь умозрительными средствами борьбы, относились к театру нетерпимо. В сравнении с женевской или английской антитеатральной политикой времен Кромвеля, отношение римских пап к театру выглядит компромиссным. Но и римской церкви удалось провести разделительную черту между массовой публикой и профессиональным театром. В результате, как это предполагают современные итальянские театроведы, разделительная межа между народным зрителем и профессиональными актерами, вероятно, глубже, чем считалось до сих пор.

Широкой публике в формах, мало менявшихся с XII – XIII вв., настоятельно внушалась опаска в отношении актеров. Актеры дель арте, выступавшие в масках, конечно, должны были столкнуться с всеобщим мнением о том, что маска — личина дьявола. Трудно судить, воспринимал ли зритель театральную маску как карикатуру на черта, или видел лик сатаны в ней самой, в любом случае в сознании зрителя происходило сближение, а то и идентификация опасной образины с актером. К тому же образ ряженого мог перейти из языческого времени в христианское без внутренней эволюции, в своей прямой колдовской, заклинательной функции. Ряженье воспринималось как магическая, шаманская процедура. Разумеется, зритель из толпы не ломал себе голову над генезисом актерской маски, но видел в ней не чисто сценический атрибут, а символ причастности к миру зла. Отсюда предвзятость против комедиантов как против людей, спознавшихся с чертями. Эта предвзятость создавала огромные трудности в общении актеров дель арте с демократической публикой.

В те времена был широко распространен трактат иезуитов Шпренгера и Инститориса «Молот ведьм» («Maleus maleficarum»). Будучи впервые напечатан в 1487 г., он так часто переиздавался и пересказывался, что с ним знакомы были не только те, кто умел читать. Это было одно из основных сочинений, воздействовавших на общественную психологию, формировавших мнения толпы, в том числе и той, что собиралась перед подмостками комедиантов. {31} В «Молоте ведьм» масса впечатляющих описаний низших адских «бестий», причудливо наделенных чертами животных: полужуравли и полукони, люди-крабы, фантастические пресмыкающиеся и прочие монстры иезуитского воображения. Мы можем их себе представить по гротесковым фантазиям Иеронима Босха.

Демонические манипуляции существ такого рода могли ассоциироваться у публики и с лицедейством карнавальных потешников, и с профессиональным маскарадом актеров дель арте. Даже в восприятии художника XVII в. Жака Калло, свидетеля расцвета комедии дель арте, на персонажах профессионального итальянского театра лежит эта печать адской бестиальности. На его гравюрах пляшут козлобородые Панталоне, петушиноголовые Пульчинеллы. Пластика его дзанни, стариков и любовников выдает их родство с «исчадиями ада».

Калло запечатлел ту двойственность образов комедии дель арте, которая пугала и привлекала, отталкивала и приманивала одновременно. «Если темные волосатые маски, огромные носы, шишкообразные наросты на лбу, почти рога, и вызывали в сознании зрителя древние, но все еще живые образы, возникающие в воображении по привычке к суеверным страхам перед магическими традициями, то одновременно эти же фигуры искушали зрителя новой привлекательностью, приданной им сценической формой, вносимой мастерами профессионального театра»[[21]](#endnote-14), — отмечает Тавиани.

Гонения со стороны церкви, предрассудки, владевшие массовым зрителем, ставили итальянского профессионального актера в сложное и двусмысленное положение. Вопрос о народности комедии дель арте не может быть рассмотрен без учета этой сложности. Сюда же, конечно, относится и вопрос о том, каково социальное происхождение, положение и ориентация актеров комедии дель арте.

Стремление легализовать актерскую профессию ставило деятелей дель арте в положение идеологов, претендовавших на то, чтобы «развлекая, поучать». Все крупные теоретики актерского искусства в Италии XVI – XVII вв. выдвигают этот тезис — Леоне де Сомми, Никколо Барбьери, Пьер Мария Чеккини, Франческо Андреини и др., а у теоретиков XVIII в., таких, как Луиджи Риккобони, он совершенно неизбежен.

Для того, чтобы попасть в число учителей жизни и наставников нравов, не оставалось иного выхода, как бороться за признание благородства актерской профессии. Но преследователи театра, стремясь низвести актеров до шутов и шарлатанов, порочили честь профессии. «Под шарлатанами, — рассуждал римский иезуит {32} XVII в. Шипионе Меркури, — мы сегодня понимаем всяких дзанни, грациани, панталони, бураттини, т. е. всех тех особ, которые изображают на подмостках сицилийцев, неаполитанцев, испанцев»[[22]](#endnote-15). Как видим, названы основные маски комедии дель арте и термин «шарлатан» употреблен как синоним актера дель арте. «Боже правый, — продолжает в гневе монах, — да можно ли поверить, чтобы в действительности было хорошим лекарство, всучаемое на площади одураченной публике на манер того, как сбывают старье и всякие ненужные вещи, если его достоинства засвидетельствованы бродягой, нарядившимся в бархат и кружева с сусальной позолотой, испытано дзанни, подтверждено ученостью Грациано, превознесено распутной шлюхой (т. е. актрисой, иного слова для комедиантки у святого отца нет. — *М. М*.), изукрашено остротами Бураттино и подкреплено тысячью фальшивых клятв?»

Конечно, лекари-аптекари, продававшие «панацею» и нуждавшиеся в хорошо подвешенном языке болтунов-шарлатанов, расхваливавших их сомнительные медикаменты, и сами порой были буффонами. Профессиональные актеры и балаганные шуты тоже не так уж четко различались. Все эти лицедеи скорее всего представляли собой одну массу. Но внутри нее происходило расслоение на разновысокие уровни. Да и актерские способности шутов были различны. Кем по строгому социальному счету был великий Анджело Беолько, когда ставил свои спектакли? Его вполне можно было бы назвать шутом помещика Корнаро. Площадным шутом начинал Тристано Мартинелли, создатель образа Арлекина. Шутом при французском дворе служил Тиберио Фьорилли, легендарный Скарамуш. С подмостков ярмарочного балагана шагнул на сцену дель арте Никколо Барбьери, прославившийся под маской Бельтраме. Он-то и произнес «Прошение» о том, чтобы публика различала актера и буффона:

«Золото и свинец — оба металлы, но при равном весе у них не равная цена. Волк и олень — оба дикие звери. Но кто убьет в королевском парке волка, получит награду, а оленя — будет наказан. Одно и то же действие имеет разные побуждения и его итог различен в зависимости от того, было это побуждение благим или нет. Смех актера и шута — равно смех, но один порожден остроумными или изящными репликами, а другой — развязной болтовней. Цель одного — улучшение нравов, другого — оскорбление ближнего. Актер приправляет смехом умные речи, а глупый шут угощает одной солью […]. Так неужели найдется глупец, который не разберет, что тут истинно, а что ложно? Шут, он и впрямь только шут, а актер, играющий комическую роль, только кажется шутом. Для этого он надевает маску, или бороду, или {33} разрисовывает лицо»[[23]](#endnote-16).

Эта глубокая идея о разнице между шутовским смехом и комедийным мастерством актера дель арте выношена Барбьери в борьбе за престиж актерской профессии. Барбьери «поднялся» с подмостков балагана и стал крупным актером. Но история знает и обратные случаи, когда актеров низводили с достигнутых ими высот на шаткие подмостки ярмарочных построек. Мы имеем в виду не случаи личной деградации, каких всегда немало, но официальные акции[[24]](#footnote-10) названного рода. Они свидетельствуют о том, что недостаточно собственной внутренней ориентации актеров, чтобы выполнять высокую миссию подлинных творцов. Немалое значение имеет конкретное социальное положение, место актера-профессионала в обществе.

Некоторые исследователи считали, что создатели комедии дель арте отличались глубокой ученостью и высокородным происхождением, поэтому им удавалось продвинуться ко дворам различных царствующих особ и дома, и за границей. К. Миклашевский во многом был прав, когда ставил эстетику импровизированного спектакля в прямую зависимость от грамотности, начитанности, литературной искушенности и даже филологической одаренности актеров дель арте, что было бы им невозможно обрести и проявить, если бы они оставались в гуще плебейства и только на него ориентировались.

А. К. Дживелегов[[25]](#endnote-17) в своем труде, подчеркнуто названном «Итальянская народная комедия», настойчиво проводил идею, что большинство актеров дель арте вышло из плебейства, что это были ремесленники, которые на раннем этапе формирования итальянского театра, когда тон в нем задавался дилетантами, собирались под руководством какого-либо «любителя зрелищного дела из богатой буржуазии и патрициата» для постановки спектакля, а после праздника «возвращались к исходным своим профессиям: кто к пиле и рубанку, кто к дратве и колодке». С точки зрения А. К. Дживелегова, и на зрелой стадии театра дель арте в XVI – XVII вв. его актеры в большинстве «выходили из ремесленников… с большей, может быть, сценической практикой, но малообразованных» и ориентировались на народного зрителя. «Этот театр не будет пренебрегать поддержкой меценатов, но он будет рассчитывать, главным образом, на простых людей».

{34} В том, что писал Дживелегов, тоже было много правды. Действительно, «дратву и колодку» держали в своих руках не только итальянские комедианты. Сыновьями сапожников были и «университетские умы» Марло и Бекон. Шекспир был сыном перчаточника, Мольер — обойщика, Лопе де Вега — ювелира. Почти все они испробовали в юности ремесло отцов. Вот только оставались ли они малообразованными и могли ли ограничиться тем, чтобы рассчитывать на публику, составленную из простых людей?

В отношении английских, французских, испанских титанов Возрождения и Нового времени давно уже выяснено, что плебейское происхождение не мешало им не только «в просвещении стать с веком наравне», но и опережать науку, философию, эстетику своего времени, а служа в придворном театре — быть истинно народными.

Процесс формирования интеллигенции из представителей третьего сословия был в Европе всеобщим и деятели итальянского профессионального театра прошли по тем же его ступеням, что и англичане, французы, испанцы. Но у итальянских комедиантов, может быть, в силу того, о чем уже говорилось, потребность утвердить достоинство профессии и подчеркнуть личное благородство стала обостренной. Мы то и дело встречаем свидетельства особенной чувствительности итальянских актеров к признакам знатного происхождения. То эпитет «знатный» подчеркивается в имени актера (Орацио Нобиле из труппы Джелози), то распространяют слухи о дворянстве одного из родителей комедианта («ее мать была дворянкой» — о Винченце Армани; «его отец был офицером» — о Скарамуше и т. д.). Разумеется, среди актеров бывали и выходцы из дворянского сословия (Адриане Валерини считается дворянином и кавалером), но все же обилие «знати» в итальянских актерских биографиях — явная реакция на социальную униженность, средство самозащиты. Порой же, наоборот, актеры проявляли «унижение паче гордости». Например, Скарамуш, выступая на подмостках, выставлял на колене бархатных панталон весьма неизящную заплату. «Да я шут, я паяц, так что же», — говорил весь вид комедианта, предвещая будущее романтическое отношение к актерам. Ради социальной защиты прибегали актеры к покровительству знати и королей. Здесь, однако, есть тонкость, ибо в ту пору звание королевского актера равнялось патенту профессионала.

С сегодняшней точки зрения, «королевский актер» — звание не завидное. В Англии, например, это «слуга короля», так что актер короля и лакей — одинаковый род службы: один обслуживает, подавая туфли, другой — потешая. Однако в Европе XVI – XVII в. {35} не имевший лакейского звания шут, фигляр, гаер, скоморох (в скобках заметим, что все эти слова — ругательные), мог быть ошельмован любой бездушной или просто старательной особой с элементарными полномочиями алькальда или олдермена.

Но кроме того, покровительство мецената облегчало решение профессиональных проблем, вплоть до вопросов стабилизации труппы, а следовательно, и реализации эстетических задач на уровне актуальном, национальном, общеевропейском. Поэтому итальянские актеры-профессионалы всегда стремились заручиться покровительством владетельных особ: феррарских герцогов из дома Д’Эсте, флорентийских Медичи, французских Валуа, английских Тюдоров, испанских Габсбургов и др. И, конечно, на их художественную деятельность влияли и запросы образованных, взыскательных, просвещенных людей, и вкусы придворной публики.

Ученость и образованность итальянских комедиантов не столь двусмысленна, как их знатность. Это ценности более высокие и нетленные, хотя актеры преувеличивали свое обладание ими. Если «ученейшая синьора Винченца» знала латынь, ей приписывали глубокое проникновение в премудрости филологии. Легендарной Изабелле Андреини присвоены таланты поэтессы и теоретика сцены. Но и без преувеличений эти актрисы славились широтой знаний и состояли членами Академий. В вопросах классического искусства, в истории, эстетике, литературе своего времени свободно ориентировались те актеры, которые стали теоретиками актерского мастерства, некоторые из них писали свои трактаты на латинском языке, все владели приемами стихосложения. Перечислить их имена невозможно, вот только самые хрестоматийные: Ф. Скала, отец и сын Андреини, П.‑М. Чеккини, А. Перуччи, А. Костантини, Л. Риккобони. Словом, собрано много свидетельств подлинной учености актеров XVI – XVIII вв., и нет надобности сталкивать в споре точки зрения Миклашевского и Дживелегова, каждая из которых обладает своей долей правоты.

Говоря современным языком, в модель профессионального актера Италии XVI – XVII вв. входит «благородство». Его духовное содержание: образованность, вкус, сознание своей миссии учителя нравов (или жизни). Его внешние проявления: стремление быть похожим на дворянина, вести придворный образ жизни. «Королевский актер господин де Мольер», разделявший в Париже одну сцену с итальянскими комедиантами, был идеалом того, чего может достигнуть актер-профессионал. Ясно, что стремясь упрочить свое положение, актеры готовы были и сочинять о себе мифы, и не опровергать лестные слухи о своем высоком происхождении {36} и универсальной образованности. Таков был общеевропейский «имидж» актера XVI – XVII вв. и нет никаких оснований искать другой для итальянского комедианта дель арте.

# **{****37}** Примадонна

В период созревания и расцвета комедии дель арте сложился высокий престиж амплуа Любовницы (Влюбленной), сценический приоритет лирико-патетического дуэта молодых Любовников (Amorosi). В этих образах интенсивно запечатлелся идиллический дух эпохи Барокко, дух поэзии Саннадзаро, Тассо, Гуарини, Марино. Сегодня мы говорим о комедии дель арте как о театре, где «правит бал» сатанински веселый дзанни, неудержимый комический «бес», а в XVI в. в первой паре выступали изящные, изысканные, порою томные, порою безумствующие от неистовой страсти Он и Она, Любовник и Любовница (Аморозо, Амороза). Прислушаемся к любовным словопрениям лирической пары. Вот спор «О достоинствах Влюбленных», взятый из репертуара Изабеллы Андреини.

Аттилио: Если мы будет вести речь о достоинствах, синьора Диотима, то, конечно, о ваших. Но осмелюсь ли я? Тот ли я храбрец, который дерзко пустился бы вплавь по столь обширному океану? О нет! Ибо я уверен, что легче сосчитать {38} звезды, украшающие небеса, ангелов, населяющих эфир, рыб, играющих в волнах, цветы, которыми прелестный забавник Апрель усыпает землю, чем исчислить достоинства, порожденные вашими несравненными добродетелями.

Диотима: О, если кто-то и должен поостеречься судить о достоинствах других людей, пусть он опасается говорить о ваших. Он рискует тем, что ум его притупится, воображение иссякнет, а сам он ослепнет, оглохнет и онемеет. Да, да! Ибо у вас достоинств гораздо больше, чем у меня.

Аттилио: Пусть так. Только это достоинства не лично мои, не Аттилио, а достоинства Влюбленного, ибо достоинства любящего превышают достоинства любимой.

Диотима: Полегче, синьор Аттилио! Если я и согласна с тем, что лично вы, как Аттилио, превосходите достоинствами меня, Диотиму, то совершенно противоположно вам я считаю, что возлюбленная гораздо выше влюбленного.

Аттилио: У меня другое мнение. Вот рассудите сами, кто выше: тот, кто добивается, или тот, кто бездействует? Конечно тот, кто добивается! А в любви деятелен именно влюбленный, а любимая пассивна!

Диотима согласна, что достойнее быть деятельным. Но разве возлюбленная пассивна? Она пробуждает любовь в сердце влюбленного. А побуждать к действию еще более достойно, чем действовать самому.

Одержав победу по первому тезису, Диотима выдвигает второй: что лучше, быть праздным, или трудиться? Оба согласны, что праздность — порок. «Вот именно, — восклицает Аттиллио, — весь труд в любви выпадает на долю влюбленного!» Но с точки зрения Диотимы это просто повиновение, «ведь в любви влюбленный — раб, а возлюбленная — повелительница». «С вами трудно спорить, я побежден», — сдается Аттилио. «Ах нет, победили мы оба, — заключает мудрая Диотима, — потому что перед достоинствами Любви мы оба равны: каждый из нас и любит и любим, а, любя друг друга, мы удваиваем, нет, учетверяем наши достоинства, ибо в одном соединяются двое — любящий и любимый, а в обоих вместе четверо — двое любящих и двое любимых»[[26]](#endnote-18).

Итальянский театр XVI в. был единственным театром Европы, где выступали женщины, причем их появление на сцене не было предусмотрено традицией. В античные времена, в период позднего Рима и Византии плясуньи, акробатки, певицы встречались в массовых зрелищах цирка и ипподрома. На сцене, где давались пьесы, подвизались одни мужчины.

В средневековой Европе в монастырях были приняты благочестивые представления христианских притч. В женских монастырях всех персонажей от разбойников до святых играли в таких постановках юные послушницы. Об этом свидетельствует такой памятник X в. как «Антитеренций» немецкой монахини Гросвиты. У монастырского театра не было сторонних зрителей. А в спектаклях для прихожан, устраиваемых церковнослужителями в храмах и на папертях, в одежды всех женских персонажей, от прародительницы {39} Евы до Богоматери, облекались сами святые отцы. Сохранилось, например, изображение Франциска Ассизского в роли девы Марии. Подобные опыты были дилетантскими. В числе средневековых профессиональных гистрионов-жонглеров (джуллари, giullari), возможно, и были считанные «актерки», в случаях, если гистрионам приходилось работать семьей, но документальных подтверждений этому нет. Нетрудно предположить, что гистрионы остерегались выводить своих женщин на подмостки, ведь комедиантка по меркам средних веков — это цыганка, колдунья, язычница, еретичка, словом, существо настолько беззащитное, что вряд ли стоило рисковать быть актрисой.

Запрет на выступления женщин со сцены, гласный и негласный, оказался очень стойким. В Англии он продлился до 1661 г. Таким образом, в Англии XVI в. Джульетту и Офелию, Катарину и Беатриче, Корделию и Имогену играли мальчики; леди Макбет — мужская драматическая роль, миссис Куикли — роль для шута.

В Испании и Франции женщины на профессиональной сцене появились уже после того, как итальянские гастролерши убедили своих романо-язычных соседей в преимуществе исполнения женских ролей актрисами.

Идеал женственности, представший на итальянской сцене XVI в. в собственно женском воплощении, — большое завоевание профессионального театра Ренессанса. Преодолевая такие вековые предрассудки, как отождествление актрисы с ведьмой и шлюхой, перемогая фарсовый стереотип изображения женщин в виде сварливой жены (вспомним «Укрощение строптивой»), злой старухи, сводни, куртизанки, практиковавшийся буффонами, итальянский театр имел дерзость доверить женские роли женщинам. Благодаря этому он обретал новую сценическую эстетику. Одно дело воспеть женщину в поэтическом слове. Не случайно существовало мнение, что дантова Беатриче и Лаура Петрарки — поэтические сверхчувственные идеи, а не женщины. Другое дело — воплотить в сценическом действии чувственно достоверное представление о женственности как ренессансном идеале.

Церковники эпохи Контрреформации сочинили массу проповедей именно против чувственного выражения со сцены женственности. «Да статочное ли это дело, — вопрошает сицилийский иезуит П. Гамбакорта, — чтобы женщина еще и рассуждала? Да еще и о любви? Да еще и с любезником? И чтобы они признавались друг другу в своих чувствах? И чтобы изыскивали способ уединиться? Да можно ли дозволить смотреть на то, как соблазнитель добивается поцелуя, а женщина, прикидываясь сумасшедшей, появляется перед публикой полураздетой в прозрачном {40} платье? […] Ведь проделывает все это настоящая женщина, молодая, красивая, сладострастно разнаряженная, на такую стоит чуть взглянуть, и все, погибель для молодежи, ведь годы зелены, кровь кипуча, плоть слаба, страсти жгучи, а бесы проворны»[[27]](#endnote-19).

Падре Гамбакорта довольно наивен и его представления о театре примитивны. Среди иезуитов XVII в. есть и более проницательные критики театральных зрелищ, которые относятся к лицедейству как к искусству, оставаясь при этом его гонителями. Так, монах Дж. Б. Оттонелли в трактате «О необходимости следовать христианской умеренности в театре» (1652 – 1655) выказывает понимание того, что сценическая красота создается особыми театральными приемами, хотя и считает их уловками блудницы. «Слышал я от одного достойного богобоязненного дворянина из Мессины, что в столице цветущего королевства Сицилии выступала некая знаменитая актриса, которая после того, как ввергла во всеобщий раздор весь город, внезапно обратилась мыслями к богу и, полная сокрушения, отправилась на исповедь в храм иезуитов. Священник, премудрый старец, прежде чем исповедовать ее, облачился во власяницу и укрепил себя жаркой молитвой. Когда же грешница предстала перед священнослужителем, он убедился, что она очень некрасива лицом и спросил с удивлением, она ли та самая актриса, что ввергла в раздор весь город. “Та самая, святой отец, — отвечала женщина, — я свела их с ума изящными манерами и прелестью обхождения. Из‑за суетного блаженства, которое они испытывали близ меня, я всех их могла лишить вечного блаженства, в чем ныне раскаиваюсь, и с сокрушением молю господа о прощении”»[[28]](#endnote-20).

Итак, актриса, некрасивая лицом, располагает обширным арсеналом приемов для создания сценической красоты: «сладость голоса, искусство пения, исполнения музыки», «изящество обхождения, изысканность речи, галантность любовных рассуждений». А ведь еще есть искусство телодвижений, проявляющееся в танце, пантомиме, выразительных жестах красивых рук, и мастерство переодеваний, и пикантные сцены сумасшествия, когда и в самом деле актриса появлялась почти раздетой.

Сцены сумасшествия были очень популярны. Их художественная подоплека — метафоры поэзии барокко, передававшие «безумие страстей». Это сложная сценическая задача, испытание мастерства актрисы, ее способности контрастно противопоставить чувственную красоту и невинность героини, которая в безумии не ведает, что творит. Прелестные итальянки при этом импровизировали и не были безупречны, ни с точки зрения поэзии, ни с точки зрения приличий. Но вспомним их современницу шекспировскую Офелию, {41} вспомним, что она позволяет себе в неведении своего сумасшествия: раздевается, танцует и поет непристойную песенку о Валентиновом дне. Мы не забываем, что играл Офелию мальчик и что вряд ли он мог достичь того зрелищного эстетизма, которого добивались в подобных сценических положениях Изабелла Андреини или Виттория Пииссими. Но то, чем должно было заполняться воображение зрителя, взиравшего на английскую «барышню», исчерпывающе сформулировано великим Шекспиром. Вот комментарий Лаэрта, следящего с полными слез глазами за пантомимой, пляской и непристойным пением помешанной сестры:

Скорбь и печаль, страданье, самый ад  
Она в красу и прелесть превращает[[29]](#endnote-21).

Итальянские «притворные сумасшедшие», «безумные Изабеллы», потерявшие рассудок от любовных горестей, играли с огнем — гневом церковников, но почти в каждый спектакль вставляли вариацию на мотив «любовных безумств», подчеркивая земной, чувственный характер своего искусства.

Мастерство итальянских актрис не сводилось к умению эстетизировать чувственность. Итальянские профессиональные актрисы первыми из актеров дель арте осознали и реализовали высокую духовную миссию ренессансного театра: выражали и воплощали непреходящие идеалы бескорыстной любви, самопожертвования, созидательной творческой силы «вечной женственности», выступая во всем обаянии собственной женственности, хрупкой и недолговечной, бренной.

Быть может свидетельства, на которые мы опираемся, продиктованы подчас чувствами субъективного восхищения, преувеличивающими подлинные масштабы отдельных актерских личностей, но основаны они не на пустой риторике, а на примерах реальной сценической практики. Пусть не столь совершенна была «божественная Винченца», а после нее Изабелла, или ее соперница Виттория, пусть не так хороши были в отдельности Фламиния, Сильвия, Флавия и другие. Важны все они вместе, примадонны XVI – начала XVII в., являвшие на европейской сцене чрезвычайно высокий уровень женского исполнительства в лирических, героических, комедийных и пасторальных ролях.

Первая профессиональная актриса, которая известна исследователям комедии дель арте, носила сценическое имя Фламиния и была родом из Рима. О ней упоминают документы 1565 г.[[30]](#endnote-22) Она завоевала такую известность, что актрисы стали повторять ее псевдоним, так что историки вынуждены проводить исследование, которая из Фламиний «та самая, первая», собственно Фламиния-римлянка. {42} О ее творчестве совершенно ничего не известно, есть только сведения о соперничестве в Мантуе с еще более яркой звездой раннего итальянского театра Винченцей Армани.

Сведений о Винченце больше, но достоверность их невелика. Винченца Армани родилась около 1540 г., а умерла в 1568 г. при трагических и неясных обстоятельствах, по-видимому она была отравлена. Предполагаемые отравители и причины жестокой расправы с актрисой не уточнены. Предполагается не только ревность, но еще и зависть к таланту. Как говорит легенда, Винченца Армани была актрисой «до кончиков ногтей». Она ушла из жизни, как со сцены, со стихотворной трагической репликой на устах: «Прости! Прощай навек, я умираю!» — шепнула она возлюбленному, оставшись примадонной и на ложе смерти[[31]](#endnote-23). После гибели своей прекрасной подруги Адриано Валерини, актер той же труппы, оставил некролог, содержащий не только скорбные стенания, но и подробный профессиональный анализ искусства партнерши. Из его «Орационе»[[32]](#endnote-24) (поминального слова, моления) возникает образ умной, ученой женщины с широким интеллектуальным кругозором:

«В учености она равнялась с мужами, знала латинский язык, изъяснялась на нем, как на живом, писала без малейших ошибок, ибо глубоко изучила грамматику. Она постигла риторику, поэзию, сочиняла стихи и музыку». В числе способностей Винченцы представлен также талант шить, вышивать и отливать восковые фигуры.

Мнение Валерини об учености Винченцы засвидетельствовано и Гарцони[[33]](#endnote-25), который называет ее «ученейшей Винченцей, красноречием подобной Цицерону». Гарцони же подтверждает ее талант скульптора.

Ученость Винченцы была, согласно характеристике Валерини, основой глубоко сознательного отношения актрисы к сцене как к школе нравственности. «Быть может, как раз для того, чтобы очищать испорченных людей от пороков, предалась она искусству представлять комедии со сцены, где можно было, показывая людям, как в зеркале, жизнь и, осуждая низкие нравы и заблуждения, побуждать их к жизни достойной».

Некролог Валерини — не только памятник искусству одной актрисы, но и отражение типичных особенностей театра дель арте на раннем этапе его развития. То, что было сконцентрировано в творчестве выдающейся актрисы, было распространено и вширь. Одна из особенностей — жанровая широта репертуара. «Она играла, как вы, может быть, слышали, в трех разных стилях — в комедии, трагедии и пасторали, так точно выдерживая характер каждого, что сиенская академия Ошеломленных, в которой процветал {43} культ сцены, не раз заявляла, что эта женщина импровизировала гораздо лучше, чем писали многие дошлые авторы., хорошенько обдумывавшие наперед свои произведения».

Для исполнения комедий, вероятно, требовалось большее разнообразие приспособлений, чем для исполнения трагедий и пасторалей. «В комедии она была веселой по мере необходимости, как то требовало действие; язвительной при осуждении пороков, остроумной в ответах на неожиданные реплики, изящной в любовных речах».

В трагедии она была другой: «если в комедии она давала почувствовать, как привлекателен может быть обыденный стиль, то в трагедии, напротив того, она демонстрировала всю весомость героического стиля, употребляя тщательно отобранные выражения, изрекая серьезные и мудрые сентенции, достойные уст Оракула».

Обращает на себя внимание искренность и естественность актрисы, ее явная способность к вживанию в роль. «Она бледнела при каком-либо неприятном известии, но румянец вновь возвращался на ее лицо при благоприятном повороте событий». Валерини не пытается убедить слушателей в том, что актриса перевоплощалась в своих героинь. В отличие от публики он как профессиональный актер не идентифицирует актрису с героиней, а как теоретик актерского искусства не требует того уровня идентификации, который мы называем перевоплощением. Валерини относится к актерскому мастерству как к умению подражать реальности с помощью имитаций истинного чувства, вызывать ощущение подлинности, заставлять зрителя его по-настоящему переживать. Он употребляет термин «притворство», но не имеет в виду одно рациональное воспроизведение внешних проявлений чувств, а нечто более органичное, затрагивающее сердце не только зрителя, но и самой актрисы, Иначе он не говорил бы о ее искренности. Так, «изображая робость, она приспосабливала голос к этому душевному состоянию и точно так же поступала, изображая пылкость, отчего заставляла и наши сердца биться то робко, то горячо; в гневе или диалоге с недругами, она сопровождала слова жестами, столь подходящими к предмету столкновения, что одним жестом могла выразить больше, чем иные словами».

«Если по ходу действия ей случалось оплакивать погибшего возлюбленного или родича, она находила столь горестные слова и позы, что всякий был вынужден признать в них подлинную скорбь, даже достоверно зная, что ее слезы притворны».

Большой естественности достигала Винченца и в пантомиме. В роли Нимфы «она демонстрировала, как сгорает от палящей жажды, и внушала зрителям ту же охоту попить и отдохнуть {44} у прохладного источника; когда она вытягивала губы, чтобы прикоснуться к хрустальной влаге, зрители невольно наклоняли головы, повторяя ее движение, как будто становились тенью, отбрасываемой ее телом».

Винченца Армани создавала тип благородной Влюбленной (Любовницы, амороза), высокой духом девушки, пылкой от природы, но целомудренной, умеющей обуздать порывы и своих, и чужих страстей.

Армани обладала и патетикой, и героикой, и горделивостью. Ее Влюбленные были героинями, повелительницами и в то же время нежными девушками. Современный театровед Ф. Маротти[[34]](#endnote-26) предполагает, что именно Винченца Армани послужила образцом Любовницы, запечатленной в одном из «Четырех диалогов о сценических представлениях» Леоне де Сомми:

«Та, что от слова дерзкого, пустого  
стыдливо отвернется и ни слова  
в ответ не вымолвит, потупит взор,  
безмолвной позой выразит укор.  
Любой прочтет в столь сдержанном молчанье  
порыв глубокого негодованья».

Новые грани в амплуа Амороза появились с творчеством актрисы следующего поколения Изабеллы Андреини (1562 – 1604).

Творчество Изабеллы Андреини тесно связано с актерской труппой Джелози (Gelosi — ревностные, ревнители), самой крупной и представительной из ранних трупп комедии дель арте. Джелози впервые появились в Милане в 1568 г. под девизом «Ревнители добродетели, славы и чести». Эмблемой труппы служил двуликий Янус, аллегория актерской сущности. С перерывами и переменами в составе труппы Джелози работали около 35 лет (с 1568 по 1604). Они побывали в самых крупных городах Италии, гастролировали в Испании и Франции. После смерти Изабеллы Андреини труппа распалась. Самым славным периодом деятельности Джелози как раз и были те последние 20 лет, когда в ролях первой Любовницы (прима Амороза) блистала Изабелла Андреини.

Изабелла была родом из Пистойи, вероятно, не из актерской семьи. В 16 лет она вышла замуж за актера Франческо Андреини (1548 – 1624), достигшего большого успеха и пользовавшегося покровительством знатных особ, так что он мог предложить девушке достойное положение супруги уважаемого человека. Выступать на сцене Изабелла стала не сразу, а после того, как Франческо, заметив талант жены, преподал ей начала актерского мастерства. {45} Сначала Изабелла играла в паре с мужем, выступавшим в амплуа Любовника, затем ее партнером стал Фламинио Скала (Флавио). Вскоре оба старших руководителя Изабеллы сменили амплуа. Франческо надел маску Капитана Спавенто и вошел в историю как создатель типа Капитана. Скала вырос в крупного драматурга и сильно ограничил свои актерские выступления. Изабелла же сделалась знаменитейшей из всех итальянских актрис XVI в., достигнув совершенства в амплуа Влюбленной. Ее вариация образа Амороза получила ее имя — Изабелла. Актриса вызывала восхищение современников. Крупнейшие поэты эпохи Т. Тассо, Г. Кьябрера, Дж. Б. Марино посвящали ей свои стихи. Славе Изабеллы способствовал и заграничный успех, особенно во Франции. Во Франции ей суждено было умереть. Это случилось в 1604 г. в Лионе на пути домой после триумфальных выступлений в Париже. Изабелле было 42 года, ее красота и талант были в расцвете. Ее смерть от житейски обыденной причины (неудачных родов, типичный случай во многих женских судьбах той поры) стала трагическим катаклизмом для Джелози. Супружеская скорбь Франческо Андреини была так глубока, что он покинул сцену и распустил труппу. Смерть Изабеллы, таким образом, стала финалом целой эпохи в развитии комедии дель арте.

Есть историки театра, которые считают, что деятельность Джелози сконцентрировала все высшие достижения комедии дель арте. Но, как справедливо указывает М. Аполлонио[[35]](#endnote-27), отдавая должное историческому значению деятельности Джелози, нет оснований считать актеров этой компании непререкаемыми законодателями нормативов комедии дель арте. Подобное мнение базируется на том, что труппа Джелози располагала упорядоченной литературно отделанной драматургией. Это сценарии Фламинио Скала, «Бахвальства Капитана Спавенто», «Письма Изабеллы Андреини», содержащие ее «кончетти» (здесь — диалоги на определенную тему). Благодаря этим памятникам, принципы, выработанные Джелози, усваивались в XVII в. и долго удерживались в практике продолжателей. Но развитие комедии дель арте не было завершено в искусстве Джелози. Это, пусть даже образцовый, но хронологически определенный рамками своего века этап в эволюции комедии дель арте. И нельзя не признать, что труппа закономерно распалась в результате смерти Примадонны. Распалась потому, что прервался главный источник жизнедеятельности Джелози: иссякла лирическая и чувственная доминанта их спектаклей.

Изабелла Андреини была на сцене музой поэзии барокко. Она не была столь разнообразной в передаче трех сценических {46} стилей, как Винченца Армани, не была столь пикантной, как ее непосредственная соперница «божественная» Виттория Пииссими (по сцене Фьоретта). Роли, создаваемые Винченцей, ближе к героическим, партии Виттории, вероятнее всего, предвещали амплуа субретки (с «бесинкой», с огоньком). А большинство ролей Изабеллы Андреини группируется вокруг типа простушки, благоразумной молодой девушки, в поведении которой преобладают благородство, сдержанность, интеллект. У Изабеллы был сильный темперамент, но свой «пламень» она, как мы бы сейчас сказали, удерживала «в подтексте». Она намекала на таящуюся в глубине страсть и строила все действие на анализе, на «философии» страсти.

Возможно, что именно поэтому наибольшего впечатления актриса добивалась тогда, когда в пьесах типа «Безумства Изабеллы» благородство, сдержанность и интеллект подвергались испытанию сумасшествием (в поэзии барокко это еще и метафора свободы); тогда и проявляла себя естественная пылкость «евиной» природы, внезапно вырвавшаяся из-под спуда христианской морали.

Изабелла передавала альтернативу разумно-добродетельного и стихийно-соблазнительного. Она жречествовала у алтаря бога любви эпохи Барокко и преподавала публике «науку любви» Тассо и Марино. Ее миссия состояла в том, чтобы придать страсти изысканную интеллектуальность, не засушив однако и ее жизненной силы. Она как бы воплощала в своих образах ту идеальную собеседницу, которую некогда влюбленный Данте искал среди «женщин, мыслящих любовью» («Donne, ch’avete intelletto d’amore…»).

«Она любила искусство, она украсила его не только своим исключительным мастерством и изобретательностью, но еще больше — своими добродетелями и своим человеческим благородством. Никто не имел ни малейшего основания ни в чем прохаживаться на ее счет и, благодаря ей, профессия актрисы обрела светлый ореол. Обласканная королями Франции, князьями Италии, восторженно принимаемая публикой, она сохранила глубокую скромность»[[36]](#endnote-28).

Крах Джелози вследствие смерти Изабеллы только кажется внезапным. Дело в том, что на исходе XVI в. приоритет Любовников поддерживает скорее гений Изабеллы, личность актрисы. Внутри же комедии дель арте происходит эстетическая переоценка ценностей: акценты переставляются на комическое. Модель дальнейшего развития комедии дель арте — в творческой эволюции не Изабеллы, а Франческо Андреини.

Франческо Андреини ушел со сцены, насильственно оборвав свою сценическую деятельность. Это акция в память о супруге, {47} столь великой и столь любимой. Но Франческо Андреини не ушел из искусства и не порвал с театром. Он стал работать для него как литератор, теоретик, драматург, продолжая прокладывать путь дель арте в XVII в.

Еще играя рядом с Изабеллой, он перешел от героя к антигерою, от персонажа доблестного к персонажу-трусу. Вряд ли случаен тот факт, что создателем маски вояки-бахвала стал бывший Аморозо. Капитану Спавенто была нужна закалка и тренировка в галантной любовной игре. Он оттого и стал так убедительно невыносим в роли гротескового ухажера, что до тонкостей постиг роль кавалера галантного. На весах истории чаша комического и гротескового стала перевешивать патетическое.

Создав Капитана Спавенто, Франческо Андреини сделал очень важный шаг. В составе Джелози только его маска обрела принципиально новые эстетические качества, качества гротескового образа. Те роли, которые потом пополнят ряды гротесковых масок дель арте не обладали еще у Джелози такой же, как Капитан Спавенто, определенностью. Актер Джулио Паскуати выступал в ролях Маньифико вперемежку с исполнением партий трагических тиранов и мифологических божеств. Людовико да Бьянки еще колебался, стоит ли превращать Доктора Грациано из резонера в комического педанта. Исполнители ролей слуг Симоне да Болонья, игравший Дзане, и Габриеле Панцавини, игравший Франкатриппе, оставались на заднем плане. Этим образам еще предстоит последующая отделка.

А Капитан Спавенто входит в ряд основополагающих персонажей комедии дель арте. В 1607 и 1618 г. Франческо Андреини публикует два сборника «Бахвальств», в 1616 г. «Письма и литературные фрагменты Изабеллы Андреини», в 1611 и 1612 «Фантазии в форме диалогов». Все эти публикации посвящены памяти великой актрисы. С течением времени Изабелла Андреини и «Изабелла» (тип театральной Любовницы) становятся, соответственно, первая — легендой, вторая — маской комедии дель арте. Постепенно маска Влюбленной отходит на второй план театрального действия, а первый занимают веселые дзанни, гротесковые капитаны, смешные старики и ловкие служанки.

# **{****49}** Арлекин и его первые создатели

С середины XVII в. и до наших дней «пролиты реки чернил для выяснения родословной Арлекина»[[37]](#endnote-29). К настоящему времени наиболее устойчивыми и убедительными представляются гипотезы о французском происхождении этого персонажа.

Первый источник, на который ссылаются исследователи: французский словарь Менажа (1650), где слово Harlequin объясняется тем, что еще в царствование Генриха III в Париже выступала труппа итальянских комедиантов, один из которых снискал особое расположение некоего аристократа по имени Арле де Шанвалон (Harlay de Chanvalon). Якобы поэтому молодого актера стали {50} называть Пти-Арле (Petit-Harlay), отчего и пошло имя Арлекин (Арлекэн, Harlequin).

В дальнейшем сторонники французского «крещения» Арлекина сильно пополнили список конкретных лиц, претендентов на роль отцов этой маски.

Во французские гипотезы входят также различные топонимические предположения. Чаще всего имя Арлекина производят от города Арль, или же тамошнего кладбища Арлекан (Arlecamp). Есть и другие варианты. К. Миклашевский заметил, что можно взять в словаре Ларуса подряд все слова на «Arl» и «Harl» и вести бесконечные игры по этимологии имени Harlequin, Arlecchino.

Из других гипотез стоит остановиться на двух. Актер XVIII в. Луиджи Риккобони выдвинул гипотезу об античном происхождении масок слуг как Дзанни, так и Арлекина. Ему было важно утвердить их причастность к классическим театральным традициям. Так, Риккобони нащупал проблему, которой позднее занялись компаративисты: наличествовала ли между античным мимом и ренессансной сценой историко-преемственная связь, или модель типологически повторялась на отрезке нового времени?

Последняя из гипотез, которую мы затронем, любопытна некоторыми парадоксальными «обратными связями». Русский ученый А. Н. Веселовский считал Арлекина итальянцем и вывел его имя из имени Аликино (Alichino), одного из бесов XXI и XXII песен «Ада» Данте[[38]](#endnote-30) (в переводе М. Лозинского он именуется Косорыл). А итальянский писатель Р. Баккелли вернул Арлекина французам. Он допустил, что Данте, неоднократно бывавший в Париже, мог видеть там «harlequins» и от них нафантазировать своего Alichino.

Для Паоло Тоски[[39]](#endnote-31) свидетельство об Аликине, найденное у Данте, очень важно. Тоски считает, что хотя первое из достоверных описаний «адской сцены» в мистерии города Флоренции относится к 1304 г., а Данте был изгнан в 1302 г., великий поэт мог видеть подобные зрелища во Флоренции и раньше, в юности, и уже там, а не в Париже мог обратить внимание на Аликино. В таком случае, подчеркивает Тоски, свидетельство Данте, хотя и одиночное, говорило бы в пользу итальянского происхождения Арлекина. Но и Тоски склоняется к французской версии и предполагает, что в итальянский театр Арлекин был вовлечен актерами, имевшими большую практику гастролей в Париже.

Из современных историков комедии дель арте наиболее увлекается этимологическими играми В. Глеиезес[[40]](#endnote-32). Среди вариантов, предложенных им, числится даже Erl König, царь лесных духов в германских легендах, а также Карл V (Charles Quint).

{51} Все это ученые или якобы ученые версии. А вот актерское лаццо XVII в. из репертуара Доминика, актера парижской Комеди Итальен: У папаши Арлекина был осел, который понимал только «арабский» язык («ар‑ар»: имитация ослиного крика, соответствующая нашему «иа‑иа»). Однажды этот осел так лягнул жандарма, что тот полетел в кусты, а испуганный папаша крикнул: «Ar! L’e chin!», что на «ослино-арабском» наречии означало: «Иа! Он свалился!», а по-человечески выражало крайнюю тревогу: «Бежим, ведь ты лягнул такую важную особу, что если он нас догонит, нам всем не сдобровать!». От этого восклицания, согласно Доминику, и произошло имя Арлекин.

Загадочно не только имя, но и сама фигура Арлекина. Многие ученые считают его выходцем из «адских» сцен средневекового театра. Другие ставят в связь с мистическими легендами об Эрнекене, предводителе ватаги «диких охотников», т. е. неприкаянных душ, обреченных скакать на призрачных конях в грозовые ночи и наводить гибельный ужас на одиноких путников. В XII в. у Кретьена де Труа[[41]](#endnote-33) появляется заимствованный из фольклора Эллекен. В XIII в. «ватага Эллекена» и ее зловещий главарь упоминаются в театральном сочинении («Игра в беседке») Адама де ля Аля, трувера из Арраса.

Учитывая все это, ученые стали выстраивать эффектную гипотезу о «бесовском» прошлом Арлекина, который, промчавшись во главе «дикой охоты», устроился у «адского котла» в мистериях, чтобы поджаривать грешников, приобрел на этой службе комические ухватки и успел попасть в народный театр (не в виде главного лица, но в качестве забавника третьего плана) задолго до оформления масок комедии дель арте.

Паоло Тоски провел большую аналитическую работу, чтобы установить, что сам внешний облик и костюм театрального Арлекина отмечены признаками демонического происхождения.

Самые старые маски Арлекина «адски» черны, мохнаты и снабжены шишковатым выростом на лбу (рудимент чертовских рогов). Арлекин носил красный берет с бубенцами (каппуччо), похожий на шутовской головной убор, «дурацкий колпак». Но красный цвет — цвет адского пламени (сравним с гоголевской «красной свиткой»), а звоном бубенцов царь дьяволов сзывал грешные души на «дикую охоту».

Согласно Тоски, демоническое прошлое Арлекина укоренено в языческих играх. Ученый предполагает, что пестрое разноцветье одежды Арлекина намного древнее костюма в ромбиках, надетого на Арлекина актерами дель арте. Быть может, оно восходит к вышивке, густо покрывавшей плащ предводителя «дикой охоты», {52} или же к праздничному убранству «майского дерева», вокруг которого язычники водили ритуальные хороводы. Тоски предложил также считать «пестрого» Арлекина символом весны. Запомним это: «Костюм в разноцветных ромбах, типичный для Арлекина, древнее комедии дель арте. Быть может в нем запечатлелся “май, свежий май”, зелень листвы, красное, синее, желтое разноцветье весенних цветов»[[42]](#endnote-34).

Как Арлекин из исчадия ада стал вторым дзанни комедии дель арте неизвестно. Кое-какие адские «флюиды» он испускает и в качестве театрального слуги. Но, вероятнее всего, он сохранил их не по наследству от мистерий. Возможно, что демонические свойства были приписаны Арлекину заново, в разгар вражды театра с церковью. Тут уж сами отцы-иезуиты подлили «адского соусу» в свои филиппики против профессиональных Арлекинов и изрядно вымазали им и без того черную физиономию второго дзанни.

Постепенно Арлекин стал одной из главных фигур спектакля дель арте. Вначале же он выполнял функции второго дзанни.

«В комедии необходимо и нужно после роли ловкого и хитрого слуги, проворного и без всякого шутовства вмешивающегося в ход событий, вывести ему под пару второго, совершенно противоположного, который представлял бы собой болвана и невежду»[[43]](#endnote-35), — так поясняет своеобразие функций первого и второго дзанни П. М. Чеккини.

Как имя слуги — Дзанни, Дзан, уменьшительное от Джованни, встречается еще у Беолько. Как амплуа (маска) — дзанни известен с 1550‑х гг. У маски дзанни много разных имен и прозвищ. Часто первого дзанни звали Бригелла. Это имя. А вот такие наименования как Дзан Фритада, Дзан Сальсичча — это прозвища, означающие примерно — Дзан Поджарка, Дзан Сосиска (колбаса). Многие ученые считают Дзанни (Дзане) самостоятельной маской с самодостаточным именем. П. Тоски даже противопоставляет Дзанни Арлекину (по крайней мере в начальный период формирования масок дель арте). Согласно Тоски, Дзанни — явный итальянец. Пройдя, как и Арлекин, стадию языческого ритуала, он попал на карнавал в виде умного «дурня», вобрал реалистические черты бергамасского крестьянина, горца с альпийских лугов, подрабатывающего в городе чернорабочего «факкино» (носильщика, грузчика). В самих его прозвищах: Дзан Ганасса (крепкие скулы), Дзан Гурголо (широкая глотка) сказались надежные плебейские приметы человека крепкой породы. «Когда затем, — пишет Тоски, — наши актеры отправились в Париж, в фигуре французского карнавала — Арлекине они нашли прекрасное {53} соответствие своему Дзане и стали пе‑ре‑но‑сить черты одной маски на другую»[[44]](#endnote-36). А пока происходил этот перенос, второго дзанни в Италии чаще называли Траканьино, Педролино, Труффальдино и пр. Имя Арлеккино (Арлекин) закрепляется за вторым дзанни в XVII в. А в XVIII в. забывается французское происхождение Арлекина. Так что, ссылаясь на представления XVIII в., А. К. Дживелегов прямо пишет про Бригеллу и Арлекина: «Они земляки. Оба из Бергамо, но по характеру разные»[[45]](#endnote-37). В библиографии к книге Дживелегова труд П. Тоски не учтен, следовательно, советский ученый пришел к сходному выводу независимо от Тоски: на итальянской почве происходит ассимиляция Арлекина с типом дзанни, выходцем из Бергамо.

Однако в «главные» дзанни Арлекин выходит не как бергамасец, и происходит это не на итальянской, а на французской территории — в Париже.

Арлекин проник в комедию дель арте в самом начале ассимиляции итальянского импровизированного театра с французскими традициями.

Так как в Арлекине все загадочно, то ученые не пришли к согласию, кто из актеров дель арте первым выступил под именем дзанни Арлекина. До недавнего времени считалось, что первым Арлекином был Альберто Назелли, актер рубежа XVI – XVII вв., известный под сценическим именем Дзан Ганасса. Но в 1956 г. английский театровед Шергол установил, что в «Прошении» Барбьери, откуда брались сведения о первом Арлекине, спутаны два персонажа — Дзан Ганасса и Арлекин. Затем итальянская исследовательница Делия Гамбелли доказывает, что в тексте Барбьери между словами «Арлекин» и «Ганасса» должна стоять запятая. Гамбелли считает первым упоминанием об Арлекине как персонаже дель арте запись в дневнике голландского путешественника ван Бюхеля за 1584 г., где отмечено выступление в предместье Парижа Сен Жермен итальянской труппы Раккольти (собравшиеся вместе). Согласно Гамбелли, первым из Арлекинов, который удачно соединил качества дзанни-бергамасца с качествами персонажей французского фарса, был замечательный актер Тристано Мартинелли (1557 – 1630), которого традиция считала только третьим или четвертым носителем маски Арлекина.

Тристано Мартинелли и его брат Друзиано были выходцами из Мантуи. Оба преуспели на сцене не только Италии, но и Англии, Франции, Испании. Будучи любимцем королевы Марии Медичи, Тристано Мартинелли удостоился близости к Генриху IV Бурбону. Рассказывают, будто Генрих IV благодушно стерпел, когда на приглашение расположиться «у» трона, Мартинелли уселся «на» {54} трон и вынудил короля, стоя, закончить обмен любезностями с шутом.

Якобы также Мартинелли уже в царствование Людовика XIII сначала добился, чтобы «король галлов» присутствовал на крестинах его сына, а потом называл короля «куманек Петух», а королеву «кума Курица». Шутка основана на простейшей игре слов: «галло» означает и «галл» и «петух».

М. Аполлонио[[46]](#endnote-38) считает, что объективно судить о Мартинелли мешает его шутовская слава, сквозь которую трудно рассмотреть подлинные очертания личности и искусства Тристано. Вероятно, шутовское начало преобладало в нем. Он откровенно презирал литературные тонкости членов труппы Джелози, потешался над изысканностью и интеллигентностью, входившими в моду при французском дворе.

В 1584 г., времени первого упоминания сценического Арлекина, Тристано было 27 лет, он был ловким акробатом и танцором, дерзким импровизатором. К 1601 г. он настолько вошел в эту роль, что в ряде документов его называют «сударь Арлекин». Он подолгу бывает в Париже в составе таких крупных трупп дель арте как Аччези, Конфидента, Федели. Последняя гастроль приходится на 1621 г., после чего он покидает сцену.

Мартинелли еще не сформировал тип Арлекина, да и судить о его образе очень трудно за недостатком свидетельств. Можно только подчеркнуть, что его Арлекин был динамичен, широко пользовался буффонно-акробатическими трюками, гротесковыми танцевальными па, вольными шутками. Более подробно можно судить о внешнем виде Арлекина-Мартинелли. Он запечатлен в костюме, представляющем собой как бы переходный, промежуточный вариант одеяния «классического» Арлекина: его белая рубаха и панталоны сплошь заплатаны цветными лоскутьями, которые еще не имеют четких геометрических очертаний.

Многим театроведам кажется, что такой костюм свидетельствует о стилизации, о приспособлении народного итальянского персонажа к эстетике иноземного придворного театра. Якобы раньше дзанни был крестьянином в белой рубахе, выгоревшей на солнце и прохудившейся. Латал он ее по мере надобности, демонстрируя свое скудное бытие бедного труженика, а потом, утрачивая народные черты, расположил заплаты элегантно, или же нашил на белую рубаху лакейский позумент, стал в дверях на страже хозяйского добра, зазевался в такой позе, подзабыл свое крестьянское происхождение, а заодно и родной язык. Наиболее прямолинейно такая концепция высказана у А. К. Дживелегова[[47]](#endnote-39), что объясняется односторонним толкованием народности, {55} затруднявшим наше театроведение 1930 – 1950‑х гг.

Белый цвет рубахи дзанни не является однако доказательством его крестьянско-демократического происхождения. Этнографы и фольклористы (Дж. Фрезер, П. Тоски, А. Н. Веселовский, В. Я. Пропп, А. Д. Авдеев и др.) связывают белый цвет театрального костюма с языческим культом предков (культом умерших). Белизна, среди прочих трактовок, символ невидимости, бестелесности, «потусторонности» персонажа.

С другой стороны, по наблюдениям театроведов (в частности Гамбелли), цветные пятна или лоскутки есть на одежде почти всех масок. В таком случае пестрота — символ ряжения, указание на то, что персонаж одет в специальный наряд. Наконец, белый фон театрального костюма может выполнять чисто утилитарную функцию. В белом на сцене удобно, персонаж подается крупнее, на мучной маске виднее грим, на белом фоне ярче выделяется любое украшение. В трактовке Э. де Филиппо белое одеяние Пульчинеллы символизирует чистоту театральной традиции. Напомним, что Тоски считает Арлекина пестрого отражением «свежего мая». Таким образом, в оценке представителей XX в. и белизна и пестрота одежды дзанни оценивается как условный эстетический прием.

Значение Тристано Мартинелли, вероятно, и состоит в том, что в его искусстве начинают вырабатываться подобные эстетические приемы. Мартинелли не сформировал тип Арлекина, но сделал необходимое: прочертил направление, ориентируясь по которому, Арлекин и вышел в «главные» дзанни комедии дель арте.

Блеск Арлекину придал актер, вошедший в историю театра под именем Доминик. Это французская вариация его итальянского имени Доменико Джузеппе Бьянколелли (1636 – 1688).

Доминик происходил из очень талантливой актерской семьи, вернее, целой династии актеров. Его мать создала для сцены тип Коломбины, остававшийся неизменным (каноническим) до реформы Гольдони. Она овдовела, когда Доминику было четыре года. Отца ему заменил Карло Канту, блестящий комик, создатель маски Буффетто (тип первого дзанни). Коломбина и Буффетто вырастили Доминика, посвятив его во все тонкости сценического ремесла. Когда мальчику исполнилось десять лет, семья стала часто гастролировать в Париже. Париж охотно принял талантливых комедиантов. Он оказался «к лицу» Коломбине и Буффетто. Карло Канту на гравюре Стефано делла Белла изображен на фоне французской столицы с гитарой в руках, а у его ног развернут «трактат», где говорится о благосклонности фортуны.

{56} Зловредная фортуна  
без денег и раздетым  
оставила меня.  
И я тогда придумал  
из Карло стать Буффетто  
и сам тогда оставил  
родимые края.  
Лишь только стал я дзанни,  
как все переменилось,  
и вмиг переместилось  
Фортуны колесо:  
в чем Карло был несчастен  
Буффетто повезло.

Буффетто уверенно улыбается. Он без маски (на французской сцене маску носил только Арлекин), лишь по обыкновению первого дзанни его широкое лицо обрамлено густыми, круто вьющимися волосами и чернущей бородой. Итальянский Буффетто на фоне Парижа — это уже символ укоренения актеров дель арте на их второй родине во Франции.

Молодой Бьяколелли входил в состав итальянской труппы, размещавшейся в Пти-Бурбоне в период двух долгих парижских сезонов 1653/54 – 1654/55 и 1658/59. Во втором из них итальянцы уже делили сцену в очередь с актерским товариществом Мольера.

С 1660 г. Доминик становится постоянным актером Итальянской Комедии. Его Арлекин включается в блестящее трио со Скарамушем (Тиберио Фьорилли) и Тривеллином (Джузеппе Доменико Локателли). После смерти Локателли в 1671 г. Доминик занял положение первого актера Комеди Итальен. Прожил Доминик 52 года и почти все из них провел на сцене — вверх ногами — почти в буквальном смысле слова, а также бегом, кувырком, ничком, или на ком-нибудь верхом.

Арлекин Доминика — универсальный образ. Он не наделен четким характером. За ним закреплена главенствующая сценическая функция: организовать игру. Без него не обходится ни одна интрига. При этом Арлекин-слуга служит зрителям усердней, чем господину. Арлекин все запутает, чтобы прояснить, а развязав все узлы, снова поставит нас перед какой-нибудь загадкой, например, перед непостижимой тайной вечно влюбленной юности. А юн ли он сам и каков его подлинный лик под непроницаемой черной маской? Все это — табу, запретные вопросы. Арлекин — волшебник сцены, и в метафорическом смысле, и конкретно, как персонаж феерических спектаклей. И в то же время Арлекин Доминика — простак, чудак, недотепа.

История сохранила сценарии Доминика, правда не в подлиннике, а во французском переводе Тома Симона Гелета, изданном в 1700 г. Гелет получил рукописи от сына Доминика, Пьера Франсуа Бьянколелли, выступавшего, как и отец, в ролях Арлекина. {57} Сами рукописи не сохранились, да и сборник Гелета уцелел чудом[[48]](#footnote-11).

В 1680 г. в Комеди Итальен произошли перемены, вызванные организацией привилегированного королевского театра Комеди Франсез. Итальянские актеры перешли в Бургундский Отель, они добились разрешения играть на французском языке, в их репертуаре появились французские комедии с полным текстом. Историки рассказывают, что между сосьетерами Комеди Франсез и «итальянцами» сначала возникла тяжба, так как французские актеры опасались конкуренции со стороны заговоривших по-французски итальянских буффонов. Тяжбу разбирал король. Доминик, представлявший интересы итальянской труппы, осведомился у его величества, на каком языке ему будет дозволено изъясняться. «На каком хочешь», — отвечал король. «Я выиграл процесс!» — воскликнул Доминик по-французски. Король рассмеялся и подтвердил разрешение.

До позволения говорить со сцены по-французски актеры комеди Итальен справлялись с языковым барьером разными компромиссными путями, например, развивая лацци за счет текста, используя комическую двусмыслицу, порожденную сходством двух родственных романских языков, вырабатывая условный сценический язык.

На итальянской сцене дзанни говорят на диалектах. Как мы видели на примере Рудзанте, диалект помогает создавать социально-психологическую характеристику маски. Работая во Франции, актеры дель арте не могли рассчитывать на национальные языковые средства лепки маски. Язык Арлекина Бьянколелли не опирается на диалект. Сценический акцент актера, особенности произношения сориентированы на комические эффекты, возникающие при обращении с иностранным языком. Каков конкретно был сценический словарь Доминика не известно. Но приведем два косвенных примера, они дадут некоторое представление о языковых приемах тогдашних комедиантов дель арте.

Вот песенка Скарамуша[[49]](#endnote-40), густо уснащенная нотными терминами. Эффект состоит в том, что названия нот одновременно являются слогами итальянских слов или целыми итальянскими словами. Например, «фа!» значит «сделай!», «фа‑ля‑ми» может означать: «заставь-ка ее мне послужить», «ля‑ми‑соль‑фа» можно перевести как «только для меня» и т. д.

{58} Пример условного сценического языка дает и «турецкая» тарабарщина в мольеровском «Мещанине во дворянстве», в сцене избрания Журдена в «мамамуши». Мольером использован отнюдь не бессмысленный набор звуков, а язык древних франков с южно-романскими варваризмами, подчеркнутыми неопределенным наклонением глаголов:

|  |  |
| --- | --- |
| «коль понимать, твой отвечать, не понимать, молчать, молчать мой муфтий есть, твой кто такой? не понимай? молчай, молчай!» | Se ti sabir, ti rispondir, se non sabir, tazir, tazir. mi star muphti. tu qui star si? Non interdir. tazir, tazir. |

В сценариях Бьянколелли немало элементарных каламбуров, реализовывавшихся, вероятно, с итальянским акцентом. Вот один пример: Арлекин упрекает Эуларию, что по милости ее ухажеров его обзывают рогоносцем. «Tue-les», — отвечает партнерша, что с учетом акцента итальянки может прозвучать и как «tu l’es». Смысл первой фразы: «ну так убей их!», второй — «а ты таков и есть!»

Одна из важнейших черт партии Арлекина у Бьянколелли — обилие лацци. По мнению Аполлонио, интенсивное развитие лацци у дзанни — характерная черта XVII в. Одна из причин, как уже говорилось, встреча с иноязычной публикой. Вот наблюдение итальянского путешественника, присутствовавшего на выступлениях земляков в Париже в 1664 – 1665 гг. «Превосходный Цаннотти[[50]](#footnote-12) в диалоге с Эуларией бессилен увлечь публику тонкостью и остроумием выражений, пикантностью словечек и каламбуров […] Наиболее пришелся по вкусу французам Траканьино, благодаря своим прыжкам, подножкам и прочим смешным проделкам»[[51]](#endnote-41).

Как замечает Аполлонио, слово «лаццо» (во множественном числе «лацци») до сих пор таинственно для филологов. Для театроведов же классическим толкованием термина «лаццо» является толкование Андреа Перруччи, данное им в трактате «Об искусстве играть спектакли, как разученные, так и импровизированные» в самом конце XVII в. «Лаццо, — пишет Перруччи, — это не что иное, как какая-либо шутка, острота или метафора, выраженная словами или действиями»[[52]](#endnote-42).

{59} Практики XVIII в., в частности Риккобони, считали лацци чем-то вроде интермедий, служивших вставками или связками между различными элементами или эпизодами пьесы. У Риккобони сказано: «Мы называем “лацци” такие номера, какие Арлекин или другие актеры-маски вставляют посреди сцены, которая прерывается с целью позабавить зрителей чем-нибудь таким, что не связано с основным сюжетом комедии. Но после этого все должно вернуться к прерванному действию; или же это безделки, состоящие только из игры, сию минуту подсказанной актеру его собственным вдохновением […] “lazzi” или “lacci” (петли, завязки) по-французски значат “liens” — связки»[[53]](#endnote-43).

На наш взгляд, в определении лацци у Риккобони есть противоречие. Он называет «связками» то, что скорее следовало по смыслу приведенных им аргументов именовать «разрывками», «разрубками». Может быть, в объяснениях Риккобони отразилась эволюция лацци от XVII к XVIII в.

Вероятно, эволюция лацци идет от Мартинелли к Бьянколелли и т. д. У Мартинелли (еще шута) лацци должны были играть самоценную роль, как отдельные «выходки», «трюки», «штуки», а образ его Арлекина еще носил дискретный, не цельный характер.

У Бьянколелли, по-видимому, напротив, обилие лацци — лекарство от дискретности, средство преодолеть «прерывистость» образа. Кроме того с помощью лацци Доминик и его партнеры обеспечивали единство спектакля. В этот период и укрепляется за лацци толкование как «связки» (петли, завязки). Ко времени Риккобони лацци становятся интермедиями, но традиционная этимология сохраняется. Впрочем, это далеко не бесспорно. Риккобони говорит, что объясняет слово на свой страх и риск: «Я справлялся у старых мастеров, они не знают толкования слова “лаццо”».

Лацци у Доминика[[54]](#footnote-13) не только обильны, но и очень разнообразны. Все их однако объединяет простодушие, дух наивной незлобивой затеи, беспокоящий Арлекина, делающий его шаловливым, надоедливым, забавным. Арлекин все время что-то измышляет и дает это понять публике. Но не словами, а телодвижениями. Его прыжки, кульбиты, падения, пробежки, потасовки, прятки, даже оплеухи и палочные колотушки, которые он то раздает, то получает, — все это его сценический язык, средства изъяснения своего мирочувствования, притом — главные средства. Если про других говорят, что они не лезут в карман за словом, то Доминик не затрудняется отреагировать действием. От пощечины он спасается кульбитом, от упреков уходит на руках, дрыгая в воздухе {60} ногами; схваченный за рукав, он, как ящерица, выскальзывает из камзола и кубарем откатывается от опасного партнера; нашкодив, обязательно удирает.

Доминик часто применял прием передразнивания («обезьянничанья»), когда комический эффект возникает от механического повтора шутки (трюка) партнера. Это характерная черта сценического поведения второго дзанни. Первый делает все «правильно», «как надо», второй — точно так же, но его действие воспринимается уже как глупое, неуместное, смешное. Этот прием сохранился в цирке, так ведет себя «рыжий» клоун, передразнивая «белого».

… Эулария падает в обморок, Арлекин ее поднимает и озирается, куда бы пристроить бесчувственное тело. Тут появляется Тривелин, видит Арлекина с «телом», хватает его за руку и зовет стражников. Но прежде, чем явится стражник, Арлекин, начисто отвлеченный от истины, удваивает и тем окарикатуривает ошибку Тривелина. Он сам перехватывает приятеля за руку и громко вопит: «Сюда! На помощь! Убийство!» После чего, бросив всех, удирает.

… Хозяин приказывает Арлекину подать ему верхнее платье. Арлекин приносит шляпу. «А плащ?» Арлекин уносит шляпу и приносит плащ. «А шляпа?» Игра повторяется, пока нарастает смех зрителей.

… В пьесе «Непослушная дочь» Арлекин переодевается отставным солдатом и канючит милостыню в самые неподходящие моменты: у Панталоне, когда тот распекает дочь, у Эуларии, когда она в обмороке и ничего не слышит, у Октава, когда тот ждет решающего слова от возлюбленной. Обозленный Октав подает Арлекину яд, но и отрава не способна остановить надоедливого попрошайку. Выбравшись с того света в виде призрака, Арлекин продолжает тянуть свое: «Подайте милостыню отставному солдату». «Призрак» никого не пугает, так как на нем черная маска Арлекина.

Иногда Доминик ставил лацци с передразниванием для нескольких участников. Вот Арлекин перед зеркалом. Сначала нос к носу оказываются два Арлекина, которые одновременно осведомляются: «Ты кто такой?» и отвечают также сами себе: «Я Арлекин, а ты?» Потом Арлекинов становится четыре и вся четверка воспроизводит одинаковые звуки и жесты. Они синхронно нацепляют очки, свистят, напевают, кувыркаются, делают разные па. В финале сцены на стук хозяина из окна высовываются одновременно четыре головы Арлекина, затем все четверо след в след идут открывать дверь, падают друг на друга, как ряд карточных валетов, {61} вспрыгивают друг другу на плечи, образуя пирамиду, кувырком ее разрушают и удирают, кто куда. Такое лаццо с участниками-двойниками, конечно, не импровизировалось, а отрабатывалось заранее.

В лацци Арлекина-Доминика широко использовались переодевания, точнее, пластические трансформации с помощью комбинированного костюма, правая и левая части которого имели разный покрой.

… Вот Арлекин появляется одетый наполовину французом, наполовину испанцем. Он завернут в длинный плащ, на голове две шляпы, французская и испанская. За ним следует Доктор. «Тут я подкатываю к Доктору на французский лад и говорю ему: “Бонжур, месье”. И он мне отвечает по-французски. Потом я подхожу к нему на испанский манер и говорю: “Буэндно, сеньор”. И он мне отвечает по-испански».

Была у Доминика целая гирлянда лацци-метаморфоз:

**«Часы»**— «В этой сцене меня выносят, одетого часами». Скорее всего это футляр, которым облачен торс Арлекина. Главное украшение таких часов — голова Арлекина в его черной маске. «Скарамуш хочет дотронуться до моего лица, я кусаю его за палец. Скарамуш вопит и зовет Часовщика». Часовщика изображает Тривелин. Он показывает, как нужно правильно заводить часы. Часы звонят. Потом часы ставят на стол, где находятся корзина с фруктами, вино и стаканы. «Я беру яблоко и сую в рот, и пока я тянусь за вторым, Скарамуш вырывает первое у меня прямо изо рта, так что во рту у меня торчит половинка яблока. Я даю ему пощечину, а Тривелин пускает ему в нос струю вина». Спасаясь от двойной атаки, Скарамуш пытается спрятать голову в отверстие для маятника. Но как раз в это время Арлекин начинает вылезать из неудобного футляра и его голова тоже оказывается на уровне маятника. «Я опять даю ему оплеуху. Мы деремся и этим заканчиваем действие».

**«Контрабас»**— «В этой сцене я появляюсь в контрабасе. Скарамуш играет на нем, я подпеваю. Он пугается и прячется. Тогда я высовываю руки и ноги сквозь специально проделанные в контрабасе отверстия и пляшу. Скарамуш возвращается и вопрошает меня: “Ты кто такой?” — “Я дух гармонии этого инструмента!” — отвечаю я. Он выхватывает шпагу, а я убегаю».

**«Кресло Великого Могола»**: «Я появляюсь в виде кресла […] Тривелин садится на меня. Я его поднимаю. Скарамуш хочет сесть на меня. Я дважды отскакиваю. Он падает. Наконец ему удается забраться на меня. Я бью его кулаком и тут же снова образовываю своей рукой ручку кресла. Он подозревает какой-то {62} подвох, подходит и внимательно меня разглядывает». Но ничего не понимает. Затем Арлекин незаметно вылезает из кресельного механизма и направляется к Диамантине, чтобы с ней поболтать. Скарамуш тем временем громко возмущается поведением кресла, обращаясь к публике. Наговорившись с Диамантиной, «я хочу залезть обратно, но дважды падаю. Тогда он говорит: “Вот забавное кресло, интересно, кто его себе заказал?” Я отвечаю: “Великий Могол!” Он хватает меня за шиворот. Хитрость разоблачена».

Ряд лацци Арлекина построен на игре с воображаемым существом: с котом, с карликом, с лошадью. Карлик был одним из любимых «невидимок» Доминика. Он создавал его с помощью плаща и шляпы. Арлекин и «карлик» пугали друг друга, гонялись друг за другом, играли в прятки, дрались. А лаццо с лошадью стало классическим и дожило до Барро. Доминик играл его в пьесе «Немецкий Барон».

… «Когда я появляюсь в виде гонца, я смешно одет, в руке у меня хлыст, а сам я будто бы сижу верхом на лошади, сначала скачу, потом слезаю и привязываю лошадь к кулисе. Вокруг меня на сцене много других актеров и я им говорю: “Спросите меня, кто я такой?” Они спрашивают и я отвечаю: “Так, так, значит вы хотели бы знать про мои дела? Ну так вот, я гонец. Берегитесь моей лошади, она лягается”. Они делают вид, что обеспокоены. Я говорю, что приехал из дальних мест. “Из Рима?” — спрашивают меня. “Ну, хоть бы и из Рима. И я ищу здесь одного господина”. — “Уж не Горацио ли?” — “Нет, хотя имя и вертелось у меня вот здесь на языке, посмотрите-ка, может еще не свалилось. Только берегитесь моей лошади, она лягается”. Они делают вид, что сильно напуганы и говорят: “Черт бы побрал эту лошадь”. Тогда я отыскиваю письмо среди моих бумаг и читаю адрес на конверте: “Господину… господину палачу[[55]](#footnote-14) из…”» Самого письма в конверте не оказывается, Арлекин его где-то обронил: то ли в болоте, то ли в Болонье, то ли где-то еще… «Наконец я ему (Барону) вручаю крепко перевязанный пакет, в котором оказывается кусок сыра. Тогда я ему вручаю другой пакет, а в нем сарделька. Я говорю: “Я ошибся, это мой обед”. Меня приглашают в дом. Я делаю вид, что вскакиваю на лошадь и въезжаю туда верхом».

Одно из самых примечательных представлений Доминика — спектакль «Драгун из Московии». Он игрался в середине 1660‑х гг. и с совершенной очевидностью отражал некоторые сюжетные перипетии запрещенного «Тартюфа» Мольера.

В этом сценарии Арлекин предстает в роли господина, состоятельного {63} хозяина. Но так как на самом деле он все равно второй дзанни, то из него получается самый скверный на свете хозяин. К нему нанимается здоровенный детина, солдат Драгун, который в поисках пропавшей возлюбленной покинул родину Московию, и, дойдя до Франции, совершенно обнищал. Драгун вооружен, но не шпагой, а палкой по имени Ерема (Hierosme). С помощью Еремы, как он хвастает, Драгун может обратить в бегство 20 человек. Весь второй акт сценария отведен подвигам Драгуна и Еремы в столкновениях с Флоридором, страстно желающим отколотить Арлекина, который не позволяет ему видеться с Коломбиной.

В третьем акте Драгун закабаляет благодарного ему за защиту Арлекина, завладевает всем имуществом глупого хозяина и выгоняет его и Коломбину на улицу. Словом, поступает в точности так же, как Тартюф. Тогда в борьбе с могучим Драгуном Арлекин прибегает к волшебству. Он раздобывает у старика-мага волшебную шпагу, узнает магическое заклятье «берлик-берлок», с помощью которого можно обратить врага в неподвижную фигуру, только нельзя путать, когда сказать «берлик», а когда «берлок». Веселя публику, Арлекин, естественно, путает «берлик-берлок» в самые опасные для себя моменты, но в конце концов ему удается парализовать Драгуна и вытащить у грабителя из кармана ключи от своего дома. Пьеса кончается всеобщим примирением и кучей свадеб, так как в ней участвовали две пары Любовников, да и сам Драгун отыскал свою невесту.

Под занавес Арлекин читает публике мораль: нечего доверять свое добро каждому втируше, пусть-де пример его терзаний послужит на пользу тем, кто понял суть урока.

Так буффонада с феерией и масками дель арте на свой нехитрый лад служила скорее союзницей, чем соперницей комедиографии великого Мольера.

# **{****64}** Скарамуш

Трудно определить положение Скарамуша (по-итальянски Скарамуччи) среди масок. Его приписывают то к отряду капитанов, то к дзанни. М. Аполлонио обратил внимание на то, что на рисунках Калло Скарамучча представлен не среди самих капитанов и не в числе собственно дзанни, а в группе персонажей, кажущихся деградировавшими отпочкованиями от Капитана. Эти «скарамуччи» (забияки) необычайно задиристы, но заражены духом пораженчества. Они зафиксированы в драчливых позах, но нападают неуклюже, пятятся, нетвердо держат шпаги и, обороняясь, высматривают путь скорейшего отступления.

От такого Скарамуччи отталкивался, создавая образ Скарамуша, Тиберио Фьорилли (1608 – 1694).

Тиберио Фьорилли прожил 86 лет. Будучи партнером Доминика, он был старше его на 28 лет и на 6 лет его пережил. Он был старше Мольера на 13 лет и пережил его на 21 год. Долголетие Скарамуша — не только факт жизни его создателя, но и черта {65} легенды о Скарамуше, свидетельство его неистребимой жизненной силы, неистощимой чувственности, веселости. Если Арлекин Доминика воплощал простодушие, то Скарамуш — жизнестойкость.

Единство Скарамуша-маски и Тиберио Фьорилли-личности стало нерасторжимым даже в глазах сотоварищей-актеров. Вскоре после смерти Фьорилли его партнер и друг Анджело Костантини (встречается и написание Константини, соответствующее французской орфографии) выпустил книгу «Жизнь Скарамуша» (1696)[[56]](#endnote-44), закрепившую образ наивно-алчного, сметливого, удачливого пройдохи, обжоры, фанфарона, обладавшего фантастическим даром лицедейства и умевшего располагать к себе все сердца. Много ли в этом образе от самого Тиберио, уже никто никогда не установит, черты ли героя перешли на комедианта, или наоборот, тоже неизвестно. Несомненно, что книга содержит мало подлинных фактов, зато изобилует выдумками. Но поскольку выдумки совершенно отчетливо выдержаны в духе комедии дель арте, биографию Скарамуша (подчеркнем, Скарамуша, а не Тиберио Фьорилли) можно считать подлинной, а книгу необычайно ценной как непосредственный источник сведений о жизни театральной маски XVII в.

Кроме Скарамуша фамилию Фьорилли носил знаменитый неаполитанский комедиант Сильвио Фьорилли (или Фьорилло), которого историки считают создателем маски Пульчинеллы. Некоторые современники, а за ними и историки называли Сильвио Фьорилли отцом или старшим родственником Тиберио. Скарамуш от такого родства не отрекался. В начале актерской карьеры оно ему льстило и помогало продвинуться. Костантини же счел необходимым заявить о более солидном происхождении Тиберио Фьорилли. Согласно версии Костантини, отцом Скарамуша был драгунский капитан настоящей, а не сценической закваски, а мамаша приходилась кузиной некоему священнику, будто бы не пожелавшему благословить их фактический брак, и тогда пылкий драгун вызвал на дуэль брата строптивого прелата. Самого священника на дуэль вызвать было невозможно. После стычки, завершившейся славным ударом шпаги, уложившим в постель родственника злосчастного падре, капитан Фьорилли был вынужден спешно покинуть Неаполитанское королевство. А так как денег у него не было, то, несмотря на благородство своей крови, он стал промышлять ремеслом шарлатана и приохотил к нему подрастающего сына. Поскольку же аппетит у сынка рос куда быстрее, чем его приработок, то вскоре юный отпрыск драгуна получил отцовское благословение здоровенным пинком под зад и оказался в Риме наедине со своими злейшими врагами — голодом и холодом. Так, со слов Костантини, {66} одним тусклым зимним днем началась самостоятельная жизнь будущего Скарамуша.

Ученые отвергли обе версии о происхождении Тиберио Фьорилли. Он не был ни родственником Сильвио Фьорилли, ни сыном драгунского капитана. Не был он и неаполитанцем. Аполлонио считает, что скорее всего он был флорентинцем и происходил из актерской семьи. Сценическую карьеру он действительно начал делать в Неаполе, куда попал, вероятно, с бродячей труппой, а может быть, и забрел в одиночку.

Начало этой карьеры описано Костантини истинно в неаполитанском духе, как сражение таланта с голодом. Актеры, принявшие Тиберио Фьорилли в свою компанию, осведомились, какую роль он играет, нашли его Скарамуччу очень забавным и решили поставить пьесу по выбору новичка — «на счастье». Тиберио выбрал «Каменный пир» («Le festin de pierre»), т. е. «Каменного гостя», так как по ходу действия подавался ужин и можно было поесть хотя бы на сцене. Успех превзошел все ожидания. Новый актер заработал столько еды (на юге Италии зрители частенько платили за вход натурой), что на следующий вечер в сцене ужина Скарамучча мог уплетать не хлеб с крутыми яйцами, а жареную индейку и пирог с голубями.

В основе спектакля лежала пьеса Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость», впервые напечатанная в Мадриде в 1610 г. Правда, благодаря тесным испано-неаполитанским связям, история о безбожнике и развратнике доне Хуане Тенорьо могла увлечь неаполитанских актеров и вне зависимости от публикации пьесы испанского драматурга. Неаполитанские актеры и не играли саму комедию Тирсо, они только варьировали ее сюжет, который в трактовке дель арте приобрел иной смысл, чем в первоисточнике: греховодник дон Хуан, навлекший на себя гнев небес, у актеров дель арте все больше обретал особую романтическую привлекательность, характерную для итальянского барокко. Подвергся преображению и слуга дона Хуана, которого у Тирсо звали Каталиной, а в спектакле с участием Тиберио Фьорилли — Скарамучча. Тип испанского сценического «грасьосо» (слуги) на неаполитанской сцене соединился с южным дзанни, в свойствах которого было больше напористости, энергии, независимости, чем у дзанни северных. В то же время сочетание «грасьосо» с неаполитанцем отдаляло Скарамуччу от конкретного социального прототипа. А это, в свою очередь, позволяло актеру заимствовать гротесковые черты и у масок другого ряда, не дзанни, а капитанов. Скарамучча обладает типичной «капитанской» чертой — фанфаронством, страстью к похвальбе. Он шумен, любит выставляться {67} напоказ. Наконец, на Скарамучче отразилась эстетическая окраска и технические приемы, свойственные южным маскам: у него действие настолько преобладает над словом, что позднее на французской сцене Тиберио Фьорилли в роли Скарамуша будет самым широким образом внедрять пантомиму. Кроме того у Фьорилли Скарамуш заменил шпагу гитарой. Он виртуозный музыкант и певец.

Словом, Тиберио Фьорилли оказался в такой ситуации, когда был возможен процесс лепки маски. В первой трети XVII в. северные традиции комедии дель арте уже формализовались, а в Неаполе все еще было подвижно. Поэтому в Неаполе могла возникнуть нестандартная маска и именно там родился Скарамучча, отмеченный «свойствами неаполитанского духа»[[57]](#endnote-45).

Первый приезд Скарамуша в Париж состоялся по-видимому около 1640 г. Твердо зафиксированы выступления Тиберио Фьорилли с женой, носившей сценическое имя Маринетта (Лоренца дель Кампо), в 1645 г. в спектакле «Притворная сумасшедшая». Со второй половины 1640‑х гг. (исключая краткосрочный перерыв в 1647 г.) и до 1659 г. Тиберио Фьорилли — постоянный актер парижской Комеди Итальен. В 1659 г., когда театр Пти-Бурбон стали разрушать, многие итальянские актеры покинули насиженные места. Скарамуш и Маринетта направились в Италию, а в 1661 г. вернулись в столицу Франции, и, если верить Костантини, то на этот раз по личному желанию Людовика XIV. В 1664 г. произошел тягостный для Скарамуша разрыв с Маринеттой. В 1669 г. Фьорилли провел сезон в Швеции, затем вернулся в Париж, где в следующие 10 лет пребывал на вершине славы, хотя в личной жизни перенес множество неприятностей: ссору с сыном, неверность новой подруги, вызванную тем, что, горюя о Маринетте, он не хотел снова вступать в брак. Неприятности жизни усугублялись резкими перепадами от кратковременного богатства к непрерывной цепочке разорений. К 1690 г., т. е. к концу своей сценической карьеры, Скарамуш совсем обнищал. Уйдя со сцены, он хотел вернуться на родину, но не имел денег на дорогу и остался в Париже. Через четыре года он умер уже почти забытым даже своими товарищами, поскупившимися на пенсию, полагавшуюся старейшему актеру труппы. Пенсию-то ему назначили, но не выплачивали. Понадобилось постановление суда, которого добилась дочь Фьорилли после смерти отца, чтобы взыскать долг с труппы. Без судебного принуждения был оплачен только счет от врача, пользовавшего Скарамуша перед смертью. Вся эта печальная бухгалтерия объясняется, вероятно, не скупостью казначея, а плохим состоянием финансов итальянской компании, уже не выдерживавшей {68} конкуренции с французскими привилегированными труппами, в особенности с Комеди Франсез. Однако мелочность расчетов и черствость все же были проявлены.

Несмотря на эти безотрадные факты, ученые склонны верить в то, что Скарамуш до конца своих дней сохранил жизнерадостность и умение сносить удары судьбы, настолько ярко задал в своей книге о жизни Скарамуша победительный тон неунывающего жизнелюбия Анджело Костантини. «Ridi, pagliaccio!» именно «ridi», без этих позднейших скорбных обертонов, которые затрагивают зоны «горя» и «разбитого сердца». Не «смейся и плачь!», а «смейся и пой!» — таково было жизненное кредо Скарамуша.

Сравнивая два изображения Скарамуша, М. Аполлонио дает следующий суммарный портрет персонажа-маски: «У него широкое полное лицо с большим носом, нависающим над широко осклабленным ртом, обнажающим крепкие зубы; лоб низко срезает плотная черная челка. На гравюре Боннара он изображен в тот момент, когда приветствует публику, стащив берет правой рукой. Он, однако, не сгибается в поклоне, только голова его глубоко уходит в плечи. Левой рукой он держит гитару. От традиционного костюма, шившегося из лоскутьев, остался лишь один след — заплата на правом колене. Гравюра Ксавери, сделанная на полвека позже, добавляет этому характерному лицу жизнелюбивого гурмана удивительно серьезное выражение алчной чувственности»[[58]](#endnote-46).

А вот облик Скарамуша, переданный Костантини: «Что касается внешности Скарамуша, то, как я уже говорил, у него был низкий голос (бас), он был глух на левое ухо и одно его плечо было совершенно иссохшим. Он был высокого роста, очень прям, что и сохранил до глубокой старости, которая только чуть его согнула. Замечательно то, что хоть он и был большим обжорой, это не мешало ему быть самым вертким лицедеем из всех, каких когда-либо видели. Он обожал женщин. Но не умел с ними ладить. Если какая-нибудь из них была деликатна и нежна, это вызывало у него скверное настроение на четверть часика, а если иная с ним откровенно кокетничала, это огорчало его до крайности.

Что же касается его свойств, то он имел нрав крайне недоверчивый, характер скупой и вспыльчивый и весьма живое воображение. Когда нужно было заставить его говорить, из него, казалось, слова нельзя было вытянуть. Но взамен природа наделила его чудесным талантом выражать все, что он хотел, позами тела и гримасами лица, и так своеобразно, что знаменитый Мольер после долгой учебы у него признавался, что обязан ему всем совершенством своих действий»[[59]](#endnote-47).

{69} Скарамуш много лицедействовал в жизни. Он не выходил из образа ни в покоях короля, ни в собственном домашнем быту, ни на улице, ни на сцене. Многочисленные приключения Скарамуша, описанные Костантини, — это лацци, либо сыгранные Тиберио Фьорилли, либо выдуманные биографом в прямом соответствии с логикой сценической игры дель арте. То есть, если они пережиты, то маской, Скарамушем, а не Тиберио Фьорилли — человеком.

Вот, например, одно из юношеских приключений нашего героя, малоправдоподобное, с точки зрения жизненной правды, но совершенно достоверное в жанре «лаццо с турками». Костантини представляет Скарамуша большим мастером поживиться на чужой счет. К этому вынуждают его, конечно, обстоятельства — денег нет, но и свойства характера — плутовать, так плутовать. И вот будто бы однажды на набережной Чивитта Веккиа Скарамуш подсмотрел, как два турка делят между собой деньги. Вот они их тщательно пересчитали и каждый завязал свою долю в край рубахи. Не успели турки разойтись, как Скарамуш выскочил из своего укрытия и заорал: «Караул! Ограбили!» Явились сбирры и отвели всех троих к судье. На допросе Скарамуш так точно описал все «свои» монеты, что, обыскав обвиняемых, судья вернул проныре «его» добро, а турки были посажены под замок. Но, возомнив себя богачом, Скарамуш тут же свалял дурака, ибо нанял слугу, еще большего пройдоху, чем он сам, не преминувшего в свою очередь ограбить «хозяина».

Скарамуш далеко не ангел, он и ворует, и лжет, и даже кичится подобными подвигами, если его жертвами оказываются упомянутые злосчастные турки, или богатые евреи, куртизанки, глупые церковнослужители. И все-таки главные качества Скарамуша — неунывающая жизнерадостность, желание быть приятным, умение всем нравиться, делать сюрпризы. Он артистичен до кончиков ногтей, он музыкален, в нем все поет, он весел и хочет выплеснуть, передать зрителям свое вдохновение.

… Для первого появления перед взорами короля и придворных Скарамуш надел длинный черный плащ, скрыв под ним гитару, на грифе которой сидели попугай и малюсенькая собачонка. Оба животных были хорошо выдрессированы. Как только взгляд короля коснулся Скарамуша, комедиант отбросил плащ и сразу запел ту самую забавную песенку со слогами-нотами «фа‑ля‑ми, ми‑до‑ля‑соль», которую мы уже знаем. Скарамуш пел, широко разевая рот, гримасничая набеленным лицом, попугай взлетал в такт и что-то выкрикивал, а песик подвывал. Все было столь неожиданно и забавно, — не хочешь, а расхохочешься. Лицедея сразу взяли на службу и положили ему двойное жалованье: самому, {70} птичке и собачке. Да вот беда: платили его неисправно. И однажды за королевским ужином его величеству угодно было послать Скарамушу на дегустацию глоток вина из собственного бокала: пусть угадает, из каких виноградников оно прислано. Согласно анекдоту, происхождение вина Скарамуш угадал без затруднений, и тут же присовокупил, что об оказанной ему чести пить из королевского бокала сообщит своему булочнику. Король понял, что актеру приходится брать хлеб в кредит и велел отсчитать ему сто пистолей. Анекдоты про трио Скарамуша с попугаем и болонкой завершаются «траурным» лаццо. Якобы однажды, явившись во дворец в мороз и дрожа от холода, Скарамуш принялся оплакивать не только свою долю, но и подохших партнеров, которые так славно помогали ему распевать «до‑ми‑соль». Тронутая слезами, королева-мать дала комедианту кошелек на покупку одежды и новых животных. Скарамуш тут же купил у дворцового гардеробщика экстравагантный наряд: черный плащ на алой подкладке. Вскоре при дворе был объявлен траур по одному иноземному монарху, кончина которого была на руку французскому королю. Тут Скарамуш и обыграл свой двуцветный наряд, заявив, что носит траур не только по своей собаке, но и по заморской. Согласно Костантини, этой грубой шутке «смеялись пятнадцать дней подряд».

Примеры подобных лацци, разыгрываемых в воображении первого биографа Скарамуша с участием его героя, неисчерпаемы, ведь стоит истощиться их запасу в книге Костантини, как любой читатель может сочинять их по тем же рецептам, но по своему вкусу.

Каковы же были сценические функции Скарамуша в Комеди Итальен? Очевидны три вещи. Первое: чаще всего Скарамуш выступал в роли слуги. Второе: он все же не вписывался в ансамбль дзанни, выглядел среди них «третьим лишним», его лацци были чаще всего сольными. Третье: солировал Скарамуш потому, что его техника отличалась от техники большинства комедиантов. Если по музыкальности и акробатической сноровке его искусство было родственно искусству Бьянколелли, то в отличие от Доминика Скарамуш был по преимуществу мим, тогда как Доминик прибегал к пантомиме по мере надобности. Доминик-Арлекин носил черную маску, Скарамуш посыпал лицо белой пудрой и всегда занимал собой просцениум, всегда старался придвинуться ближе к публике, чтобы она имела возможность воспринять и распознать все его гримасы. К сожалению, реконструировать мимические сценки Скарамуша невозможно, они почти не зафиксированы современниками. Одна сценка более или менее зримо показана у Герарди, {71} на которого с благодарностью ссылаются все исследователи, когда надо рассказать о мимической игре Скарамуша. Воспользуемся подсказками Герарди и мы.

Это сценка из представления «Коломбина — адвокат “за” и “против”».

Скарамуш, который здесь исполняет функции второго дзанни, ждет возвращения хозяина и, сидя лицом к публике, играет на гитаре. Появляется Паскуариелло — первый дзанни. Он становится за спиной Скарамуша и начинает отбивать такт своей палкой. Палка — опасность, угроза, ее удары по полу предупреждают о возможном насилии. Каждый сбой в ритме постукиваний палки об пол может указывать, что следующий удар придется по спине Скарамуша, который явно не успеет вскочить и убежать. Бедный Скарамуш попался в ловушку, ему нужно обвести вокруг пальца туповатого и самоуверенного Паскуариелло. И вот в течение четверти часа (таково время, указанное Герарди), не двинувшись с места и не произнеся ни единого слова, Скарамуш изображает все тонкости дуэли с вооруженным противником, которую ведет безоружный и отчаянно напуганный хитрец. На лице Скарамуша публика читает все градации переживаемого им страха, а всеми телодвижениями, спиной, обращенной к Паскуариелло, плечами, шеей, головой Скарамуш выражает презрение к опасности, силу, самоуверенность да и просто безразличие: он делает вид, что не знает, будто сзади кто-то стоит. Одновременное изображение трусости и фанаберии, реалий страха и игры в «героя», подлинных переживаний и притворства — таков гротеск этой коронной сцены Скарамуша. «Это, конечно, элементарное искусство, но искусство гениальное»[[60]](#endnote-48), — замечает М. Аполлонио.

Приведем еще краткое похвальное слово искусству Скарамуша, принадлежащее Герарди: «Неподражаемый Скарамучча, который был украшением театра и образцом для всех славных комедиантов своего времени, учившихся у него искусству выражать чувства мимикой лица, искусству столь трудному и столь необходимому маскам такого рода, […] владел в такой высокой степени этим своим замечательным талантом, что трогал сердца одной естественной простотой больше, чем могли бы его тронуть искуснейшие ораторы приемами самой убедительной риторики»[[61]](#endnote-49). О том, что Скарамуш был неговорлив и не нуждался в слове твердят все его современники: «Скарамуш не говорит, но выражает все самое важное», — резюмировал Герарди общее мнение. А Костантини подчеркнул еще и то, что Скарамуш все время сохранял один образ, единый облик, но никогда не наскучивал: «Он казался все время новым, хотя и не менял свой персонаж»[[62]](#endnote-50).

{72} Довершает легендарный образ Скарамуша живописное лаццо о его смерти; «Заметив, что уменьшился его аппетит, Скарамуш стал всерьез подумывать о том, что ему недолго осталось жить; однако он еще продолжал каждое утро съедать двухфунтовый ломоть хлеба, жирную пулярку и выпивать полштофа бургундского. По вечерам он пил бульон, съедал цыпленка с тремя гренками и опять выпивал полштофа того же вина. Он придерживался такого режима три месяца подряд с тех пор, как заработал понос, объевшись дыней.

В день, когда он должен быть умереть, он спросил обед по-итальянски, а именно: огромное блюдо вермишели с сыром пармезан. Врач, навещавший его в то время, сказал ему, что это повредит его здоровью, и что если бы он соизволил быть более умеренным в пище, он бы мог прожить еще с неделю. “Уверены ли вы в этом?” — спросил Скарамуш. “Да, месье”, — ответил врач. “Ну что ж, неделя больше или меньше — это пустяки для человека, прожившего такую долгую жизнь, ради нее не стоит лишать себя доброго блюда вермишели. Пусть мой обед будет плотным и пусть позовут священника”. Проведя некоторое время за беседой с тем, кому он вручил заботу о своей душе, он пообедал вермишелью и выпил больше обыкновенного. Вечером он удвоил порцию и ел с таким аппетитом, какого раньше у него не было. Но увы! Тут и наступил роковой момент, когда Смерть решила положить конец столь славной жизни»[[63]](#endnote-51). Эта сценка языческой, пиршественной, карнавальной смерти — апофеоз жизнелюбивому Скарамушу, а вот и эпитафия его Создателю:

Не Изабеллы образ милый  
сокрыт во мраке сей могилы,  
почил здесь несравненный муж.  
Едино Солнце во Вселенной,  
единственным Светилом Сцены  
на сей Земле был Скарамуш!

Положение Скарамуша как художника было непростым. Он начинал в пору расцвета сценического барокко (спектакль 1645 г. «Притворная сумасшедшая»), всеобщий успех снискал в период торжества классицизма, играл на одной сцене с Мольером. Затронули ли его токи эстетической эволюции времени, или он всегда оставался виртуозом-солистом, неподвластным переменам стиля? Несомненно одно — Скарамуш увлекал легкостью, фантазиями незатейливого забавника, не обременял зрителей моралью, философией или сатирой, но и не ронял своего искусства до пошлости. Во всем, что он делал, сквозила грация, хотя в ней не было утонченности. Вкус был такой же прирожденной его чертой, как и {73} абсолютный слух. Он был совершенством в своем примитивизме, но именно в примитивизме, который больше всего и ценили в Скарамуше как простые зрители, так и зрители изысканные, обретавшие особенные либертинские наслаждения в лицезрении его ужимок и гримас в то время, как теоретики и критики, поэты и актеры высокого стиля пропагандировали идеальные образцы классического толка, а прециозные писатели переутомляли публику жеманством и слащавостью.

В таком ключе, вероятно, воспринимал Скарамуша Мольер. Руководствуясь свидетельством Костантини, а еще больше (в этом печальный парадокс «общего мнения») клеветническим памфлетом «Эломир-ипохондрик, или Отомщенные доктора», сочиненным в 1670 г. против Мольера неким де Шалюссе, историческая традиция называет Скарамуша учителем Мольера. И если в уже цитировавшемся отрывке из Костантини о Мольере говорится с должным уважением, то тон «Эломира-ипохондрика» совсем иной:

У Скарамуша он бывает всякий день  
все повторить за ним то эдак, то иначе  
у зеркала спешит, и гогоча и плача,  
проделывая все гримасы раз до ста  
великий ученик великого шута[[64]](#endnote-52).

Здесь в само слово «великий» вложен негативный смысл, а шут — просто ругательство. Сознавая всю ядовитость памфлета Шалюссе («Змея!» — восклицает Ж. Бордонов), ученые все же вынуждены допустить ничем документально не подтвержденную возможность того, что Мольер брал уроки у Скарамуша. В свидетели привлекается иконография: карикатура на обложке памфлета, а также изображение Мольера в роли Сганареля.

На карикатуре Мольер-ученик, тайком наблюдающий за комедиантом, приставив к носу зеркало, копирует гримасу Скарамуша. А Скарамуш-учитель в такой же крадущейся позе, но с плеткой в поднятой руке, готов приправить украденный урок «горяченьким». Эта сомнительная картинка давно потеряла первоначальный смысл. Ныне ею украшена обложка книги Г. Н. Бояджиева о Мольере[[65]](#endnote-53): карикатура принимается как апофеоз мольеровской виртуозности.

Второе изображение: «подлинный портрет господина де Мольера в костюме Сганареля» — XVII в., известный по гравюре Симонена. Достаточно бросить беглый взгляд, чтобы установить тождество мимической маски, позы, костюма, словом, всего облика Скарамуша и Сганареля. Так подлинный ли это портрет? Скорее — свидетельство общего представления об облике комедианта той эпохи.

{74} Ж. Бордонов связывает этот портрет с ролью «оратора». «Оратор» — это актер, делавший объявление о следующем спектакле. Он, конечно, должен был быть импровизатором. А Мольер «любит говорить на публику и с публикой. Он владеет искусством нравиться, устанавливать полезные и сердечные контакты […] Он выходит вперед в костюме Сганареля, с шапкой в руке, с улыбкой на губах, голова склонена к левому плечу, ноги почти в балетной позиции. Наверное, сейчас полетит в зал остроумное словечко. Это продувная бестия, лукавый простачок, сама скромность, но — с хитрецой, а то и с колкостью на устах, впрочем вполне беззлобной. […] Его сверкающие из-под густых изогнутых бровей глаза словно ждут вопроса, подстрекают его задать»[[66]](#endnote-54).

Бордонов считает возможным предположить, что в ранней юности, еще до организации Блистательного театра, семнадцати-восемнадцатилетний Мольер мог и взять несколько уроков у Скарамуша.

Но диалектику восприятия Мольером искусства Тиберио Фьорилли, на наш взгляд, убедительнее всего раскрыл М. Аполлонио, заметивший, что даже при условии обучения у Скарамуша технике пантомимы, Мольер мог глубоко критически относиться к содержанию искусства итальянского комедианта. Конечно, Скарамуш не мог быть учителем Мольера-поэта. Быть может, Мольера, как и других интеллигентов его времени, привлекало в Скарамуше лишь то здоровое примитивное начало, присущее всей конституции Скарамуша-маски и человека, и Мольер ходил в Пти-Бурбон в «итальянские» дни, чтобы отдохнуть, созерцая живую естественность великого лицедея. Но вряд ли Мольер-профессионал так уж стремился к копированию чужого, пусть и великолепного рисунка сценического персонажа. Тем более, что в сжатый, скупо отпущенный судьбой творческий срок, Мольер проделал интенсивную эволюцию как классицист, мыслитель, моралист, поэт, комедиограф, актер, режиссер, и краски «примитива» занимали в этой эволюции весьма скромное место.

Г. Н. Бояджиев, не доверяя эфемерной материи театральной практики, (как мы уже говорили, почти ничем не документированной) и опираясь на более реальные свидетельства, которые может дать драматургия[[67]](#endnote-55), анализирует краткосрочный эволюционный контакт Мольера со Скарамушем на примере фарса «Летающий доктор». Ученый фактически приходит к тому же выводу, что и Аполлонио: о преодолении Мольером наглядного примитива итальянских буффонов. Фарс о летающем докторе использовали многие комедианты. Скарамушу, как всегда, удавалось в нем особенно отличиться и здесь оставить по себе память {75} как о «прославленном докторе, который маски не носит, а летает по воздуху, как злой дух».

Поставим точку: бессмертный дух театральной игры в одном из своих комических воплощений.

# **{****76}** Арлекин и французский ярмарочный театр XVIII века

XVII в. в судьбе комедии дель арте завершился катастрофой. 4 мая 1697 г. начальник парижской полиции Д’Аржансон во исполнение личного приказа короля опечатал все входы и выходы в Бургундском Отеле и объявил итальянской труппе о запрете ее спектаклей. От имени короля и притом весьма грубо актерам предлагалось убираться вон.

Причина изгнания итальянских актеров (на первый взгляд, вздорная) — личный каприз мадам де Ментенон. Мадам де Ментенон была супругой Людовика XIV, некоронованной королевой Франции в эпоху заката царствования короля-солнца. Король и раньше нередко вступал в связь с фаворитками, одаривая любовниц и прижитых с ними детей титулами, поместьями, наградами. Тут же был особый случай. Мадам де Ментенон — закоренелая ханжа, женское воплощение Тартюфа, сначала появилась при дворе в качестве дуэньи при дочерях мадам де Монтэспан — предпоследней фаворитки короля. Годами Ментенон была даже {77} несколько старше Людовика XIV, красотой не отличалась, хотя привлекала дородностью и блеском черных глаз. Она была вдовой писателя-сатирика Поля Скаррона, сама обладала острым умом, но более всего — талантом ханжи-втируши, успешно проповедовавшей мораль иезуитов. Стареющий Людовик XIV целиком попал под ее влияние и после смерти королевы Марии Терезии женился на мадам де Ментенон. Этот шаг наряду с такими политическими акциями, как отмена Нантского эдикта (1685), предусматривавшего в свое время (при Генрихе IV) некоторые льготы для гугенотов, свидетельствовал о капитуляции Людовика XIV перед иезуитами. В финале его царствования сильно возросло клерикальное влияние на внутреннюю политику страны, усилилось преследование вольнодумцев. Так что короткая расправа с итальянской труппой была своего рода иезуитской акцией против комедиантов.

Внешним поводом для расправы послужила постановка пьесы Нолана де Фатувиля «Притворная теща», которую актеры переименовали в «Притворную добродетель». Театральный анонс был понят Ментенон как оскорбительный намек на ее собственный образ жизни. И право же, напрасно выгнала она на улицы итальянских лицедеев! Теперь намек, будь он хоть и невольным, однозначно поняли даже тупицы. Но таково уж свойство ханжей: чрезмерным радением о добродетели выдавать собственный аморализм. Так и чудится голос Тартюфа: «Вот мой платок. Прикройте грудь, чтоб я вас слушать мог»…

Что касается творческих, эстетических последствий этого изгнания, то внутренние смысловые художественные потери были уже необратимы: с автономией итальянской комедии дель арте на французских подмостках было покончено. Но, как всегда, есть и другая сторона: расширились контакты и связи комедии дель арте с французским «низовым» театром, конкретно, — с ярмарочным, где осели актеры, которые не хотели покидать Париж, несмотря на полицейские строгости. Ярмарочная сцена весьма естественно вобрала в себя репертуар Итальянской Комедии, зафиксированный в сборнике Герарди (первое издание — 1691 г.), приютила исполнителей, усыновила Арлекинов, Скарамушей, Тривелинов. Правда, из привилегированных «комедиантов на службе короля» итальянцы вновь оказались низложенными до положения шутов в ярмарочных балаганах. Но дело обстояло и не так просто. Сама ярмарка была уже не та, что в домольеровские времена Мондора и Табарена. Ярмарочные зрелища начинали успешно конкурировать со спектаклями Комеди Франсез. Не только потому, что они были живее, красочнее, развлекательнее (хотя и грубее, {78} примитивнее, безвкуснее). Ярмарочные зрелища были более живучи, в них было больше гибкости, подвижности, приспособленности, а следовательно, в них накапливался новый потенциал, зарождались формы, которым суждено было развиваться не только в XVIII, но и в XIX в.

В условиях Ярмарки изменилось содержание образов комедии дель арте. То элементарное, что было в старинном итальянском театре, стало плоским, пикантность зачастую стала оборачиваться сальностью, наивность — грубостью, простота — тривиальностью. В целом, шло огрубление эстетики дель арте, с нее стирался налет утонченности, необходимой и неизбежной на привилегированной сцене, но ненужной на низовой. «Попав на ярмарку, репертуар Герарди (т. е. репертуар Комеди Итальен, опубликованный в 6 томах актером Герарди. — *М. М*.), сам по себе сочный и красочный, еще более огрубел и пропитался цинизмом площадных увеселений»[[68]](#endnote-56), — заметил А. А. Гвоздев. Взамен утраченного итальянские маски приобрели свойства персонажей французского фарса. К их хитроумию добавилось рассудительности, их веселое интриганство стало опираться на предприимчивость, они порастеряли фантазийность, но поднабрались здравого смысла. На Ярмарке итальянские маски несколько даже «обуржуазились», потому что стал обуржуазиваться низовой третьесословный театр, проникавшийся просветительскими идеями.

Особенно ярко этот процесс обнаруживается в период активной работы в ярмарочных театрах крупного просветителя XVIII в. Алена Рене Лесажа (1668 – 1747), который сознательно отказался от сотрудничества с Комеди Франсез, слишком обременительного (для честного человека, редкостным образцом которого был Лесаж) из-за близости этой сцены ко двору.

Лесаж дебютировал на Ярмарке в 1712 г. и с той поры 25 лет подряд слыл изобретательнейшим автором (свыше ста ярмарочных пьес), остроумным, находчивым постановщиком, умелым организатором весьма сложных зрелищ, для реализации которых порой нужно было выдерживать настоящие битвы с цензурой, полицией и «римлянами» (так называли сосьетеров Комеди Франсез, игравших роли классицистских пьес в условном «римском» костюме).

Лесаж не был озабочен пестованием масок комедии дель арте, не развивал он и традиций итальянского театра. И то, и другое он просто использовал, употреблял в дело как средства, которые были в арсенале ярмарочных театров, обладали достаточной выразительностью, были удобны своей привычностью, наглядностью, обкатанностью.

{79} Благодаря Лесажу и его сотрудникам, на Ярмарке родились новые низовые жанры: комическая опера, ревю (парад), водевиль с куплетами и танцами, была намечена мелодрама, опробована пьеса-сказка, обновлены и по-новому осмыслены феерия, буффонада, фарс. Мы перечислили только то, что будет развиваться дальше, перекочует с Ярмарки в зону парижских Бульваров, и еще через сто лет после Лесажа будет сохранять демократический дух народных увеселений.

Образы комедии дель арте очень часты у Лесажа, масками дель арте густо уснащены многие его сочинения. Но и эти образы, и эти маски не обладают у Лесажа способностью к дальнейшему саморазвитию. В его театре прогрессируют только те новообразования, которые требуются восходящему третьему сословию, а традиционные блоки итальянской дель арте, маски, лацци выпадают в остаток и окостеневают. Остается имя, костюм, «легенда». Например, Арлекин с его черной маской — всегда Арлекин, но скорее Клоун, чем театральный дзанни, и уж никак не характер, не тип человека третьего сословия. Лесаж — блестящий мастер «поучать, развлекая». Его Арлекины, Мецетины, Скарамуши — идеальные «зазывалы» в мир поучений, но сами они не преображаются. Рискнем сказать, что в корпусе театра Лесажа нет ни эстетики, ни поэтики дель арте. У ярмарочного театра Лесажа просто иной дух, настрой и язык. У него крепкая связь с терпким французским фарсом, он весь проникнут целенаправленной сатирой, здравым смыслом и дидактикой, хотя бы и проводимой в увеселительной форме клоунады и феерии.

Если можно согласиться с А. А. Гвоздевым в том, что Лесаж придал ярмарочным спектаклям «грациозную шлифовку эпохи Мариво», освободив их от грубости простого балагана, то вряд ли был прав наш ученый, когда оспоривал тезис французского исследователя Н. Бернардена о том, что в творчестве Лесажа «моральная философия XVIII в. проникла под покровом аллегории и волшебства даже на сцену ярмарочных театров»[[69]](#endnote-57). Прав, скорее, Н. Бернарден: краски комедии дель арте призваны у Лесажа именно для того, чтобы расцветить нравоучения.

Вот один из ярмарочных шедевров Лесажа, «Арлекин — король людоедов» (1720). В результате кораблекрушения Арлекин попадает на остров людоедов и избран их королем, так как по обычаю местных жителей их повелителем должен быть иностранец. Постепенно Арлекин узнает, что высшая почесть для такого короля-избранника — быть съеденным своими верноподданными. Спасает его от гибели друг-Скарамуш.

Арлекин в этой пьесе проделывает массу акробатических {80} лацци: облачается в шкуру дикой кошки и влезает на дерево, висит там вниз головой, летает с ветки на ветку, скользит вниз и карабкается вверх. Рассказывая о кораблекрушении, он имитирует вой ветра, изображает пловца, спасающегося от акул, утопленника и т. д. Он танцует в хороводе людоедов и людоедок, пляшет в чугуне с водой, поставленном на огонь, когда его хотят сварить и съесть. Он участвует в войне. Это тоже ряд акробатических сцен с выстрелами, погонями, бесконечными кульбитами, прятками, переодеваниями. Он направо и налево орудует колотушкой, исторгая из партнеров разнообразные звуки, в зависимости от того, куда попал: по голове, животу, заду или горбу противника. Необязательно быть собственно Арлекином, чтобы участвовать в этой клоунаде. Или же, напротив, благодаря участию в такой клоунаде Арлекина, ее следует называть арлекинадой.

Сюжет и основной текст пьесы целенаправлены: сравнение наивных нравов людоедов с обычаями цивилизованных французов обличает дефицит гуманности и естественности в обществе. Сам Арлекин — жертва жестокости закона. «Меня зовут Арлекин-Проходимец, — представляется он публике. — Я прибыл из Парижа. Я выехал оттуда в числе двухсот избранных молодых людей, как мужчин, так и женщин, отобранных полицией с особой тщательностью с целью насаждения порядочных семей в Миссисипи»[[70]](#endnote-58). Из этой реплики ясно, что Арлекин каторжник, а не дзанни. Эта реплика — резкий и откровенный выпад против общественного ханжества. Дело в том, что для заселения французской колонии Луизиана власти ссылали туда арестантов, отбывавших наказание за разврат и проституцию. В дальнейшем ходе пьесы самохарактеристика Арлекина не реализуется, он скорее проявляет себя как легкомысленный, но добропорядочный малый. В целом пьеса изобилует сентенциями нравоучительного и разоблачительного характера. Вот одна из самых радикальных. Когда Арлекин возмущается людоедством, он слышит в ответ от аборигена: «Вы считаете себя гуманистами, а как вы поступаете друг с другом? […] Более сильный отнимает у более слабого средства к существованию — и это не называется пожирать друг друга?»[[71]](#endnote-59)

Еще больше дидактики в «Ящике Пандоры» (1721), маленькой философско-аллегорической сказке в одном действии. На сцене, где возвышаются статуи Невинности и Честности, появляется прекрасная Пандора. Она тоже была мраморной. Юпитер оживил ее и дал ей в подарок ящик, но не велел его открывать. Меркурий под видом Арлекина (этим связь с комедией дель арте в пьеске и ограничивается) объясняет девице, что ящик содержит несчастья. Пандора же очень любопытна. Она никогда не слыхала {81} и не видала, что такое Тщеславие, Корыстолюбие, Ревность и прочие Пороки и Страсти. Ей хочется открыть ящик на свадьбе у подруги. Меркурий-Арлекин останавливает ее: пусть она повременит, а зрители в последний раз взглянут на невинную любовь. И вот появляются чистые и наивные Оливетта и Пьеро, бескорыстная мать и тетушка невесты, добрый богатый старик-сосед, независтливые подруги и прочие добродетельные поселяне. Все радуются счастью молодых влюбленных. И тут Пандора открывает ящик. Поднимается буря. Статуи Невинности и Честности улетают, и мир чистых отношений выворачивается наизнанку. Оливетта и Пьеро ссорятся. Мать предпочитает бедному жениху богатого старика-соседа. Подруга отбивает возлюбленного у невесты, пожилая тетка тоже охотится за молодым мужем. Теперь все проявляют ревность, зависть, тщеславие, жадность, корыстолюбие, самолюбование. Самый же отвратительный среди пороков — сословная спесь. Ее разоблачением заканчивается демонстрация общественных язв, а так как свадьба все-таки состоится, хоть и на иной лад, то все переходят к танцам, а потом поют куплеты. В «Ящике Пандоры» наиболее очевидны приемы дидактической аллегории. Что же касается собственно сказочных сюжетов у Лесажа, то отошлем читателя к уже цитированному специальному исследованию А. А. Гвоздева, не потерявшему научного значения и сейчас. Нам нужно только отметить, что введение персонажей комедии дель арте в сказку подчинено у Лесажа тому же принципу: Арлекины и Скарамуши, действующие в театральной сказке Лесажа, — буффонные скрепы, которыми сцеплена феерия и дидактика. Гвоздев справедливо указывает на то, что Лесаж внедрил сказку в театр эпохи Просвещения, «утвердил сказочное действие на сценических подмостках в рамках веселой буффонады Арлекина и его комедийных партнеров. Благодаря ему сказка проникла в театр эпохи просвещения и рационализма, зажила особой сценической жизнью, дожидаясь своих истолкователей-романтиков»[[72]](#endnote-60). Одновременно же Гвоздев отмечает, что самому Лесажу как скептику-рационалисту не была присуща поэтическая вера в сказку. В самом деле, Арлекины и Скарамуши Лесажа, скорее, антиподы сказочной поэтики. Сказочные приключения масок дель арте еще ждут своего часа.

# **{****82}** Лелий и Арлекин в театре эпохи рококо

В 1715 г. умер Людовик XIV. (Мадам де Ментенон прожила еще 4 года, но уже не имела никакого влияния). Еще не истек годичный траур по королю, как регент герцог Орлеанский спросил у пармского герцога Антонио Фарнезе рекомендацию какой-либо итальянской труппе с целью возобновить работу Комеди Итальен. В ту пору в Парме служила компания под руководством Луиджи Риккобони, носившего сценическое имя Лелио (Лелий). Это была лучшая из итальянских антреприз начала XVIII. Ей и была предложена честь принять звание «комедиантов месье Регента и водвориться в Бургундский Отель, покинутый почти 20 лет назад»[[73]](#footnote-15).

{83} Глава труппы, человек просвещенный, позаботился о том, чтобы восстановить на фасаде здания барельеф со сценами распятия Христа, напоминая тем самым, что Бургундский Отель некогда служил Братству страстей господних для постановки мистерий. Символически был расписан занавес, изображавший Феникса, восстающего из пепла с девизом «Io rinasco» (возрождаюсь). В начале 1720‑х гг. Комеди Итальен вновь получила прежние привилегии. Театр итальянских комедиантов работал вплоть до революции 1789 г. В XVIII в. он стал в полном смысле слова «французским итальянским театром».

Луиджи Андреа Риккобони (1676 – 1753) родился в г. Модена в семье актера. Он начинал жить в ту пору, «когда родиться актером и притом итальянским, означало худшее из несчастий»[[74]](#endnote-61). Так считал его отец, игравший роли Панталоне и закончивший жизнь бакалейщиком[[75]](#footnote-16). Суровое мнение о национальной сцене — не брюзжание неудачника, а во многом справедливая оценка трезвого знатока. Учитывая ее, можно предположить, что вступление сына на сцену не обошлось без конфликтов. На самом деле Риккобони-старший сам привел своего отпрыска в театр, спасая от худшей доли: способный и впечатлительный мальчик, отлично учившийся в иезуитском колледже, под влиянием одного из наставников едва не постригся в монахи. Так Панталоне спас будущего Аморозо от рясы и тонзуры.

Несмотря на упадок театрального искусства Италии той поры, пятнадцатилетний Луиджи Риккобони оказался в приличной труппе. Она была вынуждена колесить по негостеприимным провинциям, но нередко приглашалась и ко дворам Д’Эсте, Гонзаго, Фарнезе. В этих домах знали толк в сценическом искусстве, и актеры из страха потерять сильных покровителей старались держаться на уровне традиционного мастерства.

Этот уровень поддерживали исполнители буффонных масок, а с амплуа Любовников дело обстояло плохо. Луиджи был юн, неопытен и вследствие этого назначен на роли третьего Любовника. Какая ничтожная партия! Ее мог бы вести любитель средней руки. Однако юный актер за несколько сезонов совершил почти невозможное, он не только стал искусен в ролях первого плана, но вернул Любовника на место основного героя спектакля.

{84} С реабилитацией Аморозо связаны особенности сценической эволюции Луиджи Риккобони, ее драматизм, триумфы, компромиссы. Скажем сразу о результате. Любовник Лелий (Риккобони принял это имя в 1700 г.) олицетворял благородного молодого человека начала XVIII в. Он укрощал свой вольный природный темперамент жесткой уздой благоразумия. И зритель мог наблюдать в его ролях борьбу стихии с логикой (стихии чувств с логикой обязанностей) почти в такой же серьезной интерпретации, как на классической драматической сцене. Для полноты воплощения такого персонажа нужна была современная «высокая» комедия, а может быть и драма. Риккобони стал поборником литературной реформы комедии дель арте, которую ему совершить было не дано[[76]](#footnote-17) и которая в Италии по-настоящему началась, когда он уже ушел со сцены. Из «серьезного» национального репертуара, доставшегося Риккобони, подлинным достижением была только «Меропа» (1713) маркиза Шипионе Маффеи, скорее мелодрама, чем трагедия. Одна «Меропа» не делала репертуарной погоды. Риккобони, как всякий капокомико, выполнял и функции драматурга труппы, он сам обрабатывал героические и мифологические сюжеты. Увы! У него не было высокого литературного дара и он был прежде всего актером дель арте. Поэтому в библейского «Самсона» и античного «Геракла» он вводил четверку масок, обеспечивая и актеров, и зрителей привычными удовольствиями, а сам утешался иллюзией сценического благородства, примеряя на Лелия классические костюмы. По замечанию крупного эстетика XVIII в. аббата Дюбо в Италии данного времени «котурны и сокки не отличались друг от друга»[[77]](#endnote-62). Это чувствуется и по репертуарным опытам Риккобони, стремившегося приподнять комедийные спектакли над буффонным уровнем. Подобные попытки были малоубедительными. Так, в пьесе «Ревнивая жена», долго державшейся в репертуаре труппы, перешедшей и на французские подмостки, интригу вместо слуги вел сам Лелий.

… Он запер одну из комнат, на вопросы не отвечает, смущается, мнется, тайком носит еду в закрытые покои, посылает куда-то Арлекина с подозрительными записочками. Жена Лелия Фламиния вне себя от ревности. Однажды она натыкается в доме на незнакомку (потом выясняется, что это переодетый мужчина), затем на незнакомца (а это переодетая дама). Фламиния плачет и хочет вернуться к отцу. Но тут обнаруживается утешительная истина. Оказывается, Лелий помогает другу. Он дал приют его возлюбленной {85} и устраивает их свидания. Так Лелий доказал, что он и верный друг, и надежный муж, а капокомико проявил такое предубеждение против стандартов дель арте, что даже ту интригу, которую всегда поручалось вести дзанни, передоверил Примо Аморозо. Однако и с переосмысленной интригой «Ревнивая жена» стара и схематична.

При появлении в Париже Лелий-Риккобони сначала понравился только внешне: высокий, красивый, импозантный. Он особенно выигрывал рядом с Арлекином (Висентини), отличавшимся миниатюрностью. Но манеру игры Лелия французы сначала находили чересчур угрюмой для комедии. На вкус парижан он был хорош в сценах гнева, отчаяния, упреков, но недостаточно легок в счастливых и веселых эпизодах. В комедии Лелий казался претендентом на героические роли и несколько подавлял любителей пикантных положений своим «итальянским» почтением к добродетели.

Но вскоре Лелий завоевал французского зрителя именно «серьезностью». Они стали воспринимать психологические оттенки в его игре, особенно в мимике, так как первые сезоны итальянцы играли на родном языке. «В глазах Лелия, в его лице вы замечаете массу всяких вещей. В них отпечаток его сердца и ума. Поэтому можно не знать итальянского, но не упустить почти ничего из того, что он говорит», — писал «Меркурий»[[78]](#endnote-63).

В следующем сезоне признание стало совершенно полным. Теперь писали о том, что Риккобони «самый ученый и самый крупный актер во всей Европе», что «равных ему нет даже в Комеди Франсез».

Лелий был переходным, промежуточным типом между «идеальным» и «чувствительным» героем комедийной сцены рубежа XVII – XVIII вв. (если только позволительно называть переходным и промежуточным вершинное создание талантливейшего актера). Этот образ, конечно, был противоречивым. Глубоко прав исследователь творчества Риккобони К. Курвиль, отмечая, что «эта роль есть роль трагического персонажа, поневоле втянутого в комедию»[[79]](#endnote-64).

Примо Аморозо поневоле, запрограммированный природой на амплуа героя — таков и субъективный, и исторический драматизм творческой личности Риккобони.

Рациональный, интеллигентный, ненаивный, тонко чувствующий, но не сентиментальный, это был уже «почти» (точнее сказать, опять-таки malgré lui) Любовник стиля рококо. Ему только не доставало мягкости, двусмысленности, «тайны». Однако при том, что названная нехватка шла от натуры актера, Риккобони {86} был настоящим профессиональным художником своей эпохи, чтобы, восполняя собственную натуру, «сконструировать» недостающее, если бы остов конструкции обеспечивала драматургия. Такая драматургия уже складывалась и притом не без влияния искусства Риккобони. Это была комедиография Мариво. Но для самого артиста она явилась с опозданием. Когда игрался (на французском языке) «Сюрприз Амура» (1722), триумфальный и для автора, и для капокомико, Риккобони было 46 лет, и уже вырос его преемник Лелий-второй, сын, к которому вскоре и отошло амплуа Примо Аморозо.

Поскольку Комеди Итальен уже не была автономным островком итальянского искусства, но стала частью французской культуры, ее эволюция подчинялась логике развития французской сцены. Для французских подмостков задачей дня стал стиль рококо и его сценическое воплощение — мариводаж.

Пьер Карле де Шамблен де Мариво (1688 – 1763) наиболее полно выразил новый эстетический смысл искусства возрожденной Комеди Итальен. Именно его драматургия отразила ассимиляцию, происходившую в компании Луиджи Риккобони. В прежней Комеди Итальен опорным моментом служила собственно итальянская театральная эстетика, особенно буффонная стилистика импровизаций. Это признавали и французские авторы, писавшие для итальянцев в XVII в. Так, Ж.‑Ф. Реньяр в 1692 г. поставил у них полемическую пьесу «Китайцы». Там в четвертом действии разыгрывался турнир между Итальянской Комедией, воплощенной в фигуре Коломбины, и Комеди Франсез, изображаемой Арлекином, напялившим на себя «римский» костюм. Судьей турнира служил Мецетин, выступавший от имени Партера. Коломбина отстаивала преимущества импровизации, а Арлекин защищал (конечно, пародийно) декламацию. Галантный Мецетин отдавал приз даме. Импровизация торжествовала.

Но в новом Итальянском театре недоверие к импровизации, как мы уже наблюдали, начиналось сверху — от самого капокомико. Теперь, если итальянские и французские актеры затевали турниры, то на одной и той же почве: кто лучше передаст тонкие оттенки комедийной «игры любви и случая». Это название одной из самых знаменитых пьес Мариво, в нем сформулировано главное содержание его театра. Такой «турнир» великолепно представлен в живописной парной композиции Антуана Ватто (1684 – 1721) «Любовь на французской сцене» и «Любовь на итальянской сцене» (обе 1718 г.). Великий мастер написал их чуть раньше, чем «мариводаж» воплотился в драматургии. Но Мариво — галантный повествователь сердечных тайн, был хорошо известен и близок {87} художнику. Они были знакомы. Проза, а затем театр Мариво, так же, как и живопись Ватто, художественные явления одной эпохи. В них с наибольшим совершенством воплотились принципы и стилистические особенности рококо. Благодаря Мариво, образы комедии дель арте оттеняются изысканными тонами рококо.

Ватто не воспроизводил подлинных сцен из спектаклей. В его живописи театр — это тема, метафора, философия, способ чувствования, а не жанровые зарисовки. Он не давал названия своим картинам, их «угадывали» те, кто их хранил, и, конечно, угадывали приблизительно. Постепенно сложилась традиция наименований полотен Ватто. Подчиняясь этой традиции, толкователи иной раз относятся к названию, как к ключу от смысла, и оказываются в заблуждении. Так и здесь. На первый взгляд сопоставление солнечного колорита «французской» сценки и бархатной темноты, подчеркнутой светом одинокого факела, в «итальянской» мизансцене заставляют предположить конфликт в отношении живописца к французской комедии, где все банально, и приверженность к итальянской, где все таинственно. Но, во-первых, как банальна эта итальянская таинственность! А во-вторых, как многозначительно скрытен яркий солнечный свет, который озаряет фигуры, но не проясняет отношений. На обеих картинах — начало диалога, первое па Примадонны с партнером, который совсем не обязательно ее возлюбленный. На «французской» картине герой — это скорее всего актер, стоящий в центре. Но быть может истинная близость связывает танцорку с персонажем, одетым в темный костюм тех же тонов, что и ее платье. Он стоит сбоку и кажется совершенно равнодушным к происходящему. А юноша в красном, отвечающий своим «да» на реплику героини, может быть, только наперсник кого-то из участников комедии.

«Итальянская» примадонна пока танцует одна. Трудно догадаться, от кого она ждет ответа на свой первый шаг. Вероятно, это знает Арлекин, вскинувший руку к лицу столь загадочным жестом. Выдает ли он героиню, или боится за нее, не выдала бы она себя? Он хочет лучше рассмотреть, что происходит, или защищается от предательской очевидности? Да и точно ли перед нами две разные труппы? М. Герман заметил сходство «итальянской» примадонны с молодой актрисой, изображенной в глубине «французской» мизансцены, нашел в чертах актера с факелом черты персонажа в черном с первого полотна[[80]](#endnote-65). А если и вправду, как предполагает исследователь, старик, напоминающий костюмом и обликом Панталоне — Ля Торильер, то «итальянская» сцена совершенно уравнивается с «французской». Просто волшебство ночного воображения облекло персонажей второго полотна в {88} одежды итальянских масок. Черная маска Арлекина и набеленное лицо Жиля (он же Пьеро), плащ Панталоне и полосатый камзол Мецетина — это такие же условные приметы актеров, заплутавших в театральных дебрях ночного парка, как надломленная ветка или примятый цветок — приметы непроторенной тропинки. Ватто ведет зрителя в тайники души, доверяя путеводную нить лицедеям. Они кажутся такими простыми, такими откровенно играющими пьесу и остаются столь же неразгаданными, как и те законы бытия, которые диктуют людям потребность любить и желание выразить невыразимое.

Итальянские актеры, вернувшиеся в Комеди Итальен, оказались в столь же двойственном положении, что и комедианты на картине Ватто, они не могли не подчиниться новой эстетике, не могли не соединить французскую галантность со «жгучим» итальянским простодушием. И подчас выглядели скорее как французские персонажи под масками итальянских лицедеев, чем наоборот.

Великий современник Мариво — Вольтер презирал комедиографа. «Этот человек знает все тропинки человеческого сердца, но не знает его большой дороги»[[81]](#endnote-66), — сказал он. Великий Вольтер был парадоксалист: он так «заклеймил» драматурга этой характеристикой, как иной благожелательный критик не смог бы польстить. Своими словами Вольтер поневоле подчеркнул, что Мариво склонен сохранять тайну там, где просветители-моралисты идут напролом, и быть внимательным, осторожным, нежным, опасливым и надежным проводником по «тропинкам» хрупкой человеческой души, которую он, блуждая вокруг «тайны», окольными путями приводит к счастью, умудренному печалью. Это счастье неполно, окрашено поэтической грустью, потому что «тайна» не постигнута. И осчастливленные персонажи вынуждены хранить невысказанную догадку о том, что счастье и не может быть достигнуто, потому что «тайна» — это что-то гораздо более сложное, чем гармоническое сочетание разумности и доброты, как хотелось бы просветителям.

Правда, у Мариво нет вольтеровского философского лукавства, и это не он заставил весь мир задуматься над тем, как «нужно возделывать свой сад». И все же Мариво, при всем неприязненном отношении к нему Вольтера, достойный его современник, хотя и более родственен Кребильону-сыну, Ватто, аббату Прево. Как и они, он чаще говорит об обыкновенном, среднем, «частном» человеке, хотя его обыкновенный человек — это изящный и забавный театральный персонаж. Но это типично для рококо. Именно рококо фиксирует пристальное внимание на «частном», на том {89} особом, причудливо-неповторимом, случайном, тонком и хрупком начертании форм естества, какое природа запечатлела в жемчужно-розовой створке раковины. Раковина («ла рокай») дала название направлению рококо.

С причудливой формой, отразившейся в образах комедии дель арте, мы встречались и в эпоху барокко. В театре XVIII в. на сцене Комеди Франсез черты барокко с его мощной динамикой, патетикой, с волнением стихий, с многофигурным движением историко-легендарных образов еще будут ощущаться почти весь век, и, в частности, в трагедиях Вольтера. Стиль Мариво, «мариводаж», совсем иной. Изящество, сдержанность, изысканность, замкнутость, уединенность. Отсюда — камерный тон «мариводажа», малое число действующих лиц, интимизм диалогов, беглых прикосновений к сокровенному, много реплик «в сторону», «про себя» — прообраз «подтекста», который обретет главенствующие права в драме через полтора столетия.

Другая характерная и общая с барокко черта рококо — театральность. И она здесь — иная. Театральность барокко парадная, репрезентативная, демонстративно-величавая. Костюм — героический декор. Он иллюзорно укрупняет личность. Корона, возложенная на чело, обязывает стать (хотя бы выглядеть) королем. Театральность рококо — маскарадная, защитная, хотя кажется откровенной и легкомысленной. Даже фривольный костюм скрывает больше, чем обнаруживает. Персонаж наряжен пастушком или наядой, а кто он на самом деле — спрятано.

Театральность рококо — это прятки под маску, а маска оберегает интимный мир. Она чуть-чуть двусмысленна: откровенная скрытность, но совершенно лишена ханжества. Таковы «Двойное непостоянство», «Ложные признания», «Игра любви и случая» Мариво.

Музой «мариводажа» стала Роза Дзаннетта Беноцци-Балетти[[82]](#footnote-18) (1701 – 1758) — самая прославленная из актрис Комеди Итальен XVIII в. Ее женское и актерское очарование заставляло вспоминать {90} времена Изабеллы Андреини, когда Примадонна решала судьбу труппы. Она выступала в ролях первой Любовницы и чаще всего носила имя Сильвии, символичное для эпохи Просвещения. Сильвия, значит «лесная», т. е. «дикарка». В философии просвещения естественность «дикаря», создания самой природы, человека, не испорченного цивилизацией, стала мерилом души и разума.

Наиболее сложные процессы взаимодействия буффонного и «рокайного» стиля происходили в сценической интерпретации Арлекина. Здесь многое зависело от личности ведущего исполнителя этой роли. Арлекин был достопримечательностью труппы. В этом амплуа выступал Томмазо Антонио Висентини, иначе Томазэн (1682 – 1739).

Открытие театра, его премьера стали исключительно трудным испытанием для комедианта. Еще бы! Конечно, вряд ли в публике могли находиться зрители, видевшие «самого Доминика». Но в сознании большинства театралов хранились прежние критерии требовательности к исполнителям знаменитых буффонных партий. А так как ярмарочные фарсеры на протяжении ряда лет все более «затаскивали» лацци ушедших мастеров, то у зрителей выработалось и предубеждение против арлекинов и скарамушей, и особая требовательность к ним. Не дай бог на сцене Бургундского Отеля подать повод для сравнения с Ярмаркой. Такой актер немедленно бы погиб во мнении публики. Нечто подобное случилось с актером Рагуццини, игравшим Скарамуша. Риккобони уволил Рагуццини вместе с его персонажем. Но поступить так с Арлекином было невозможно. Бургундский Отель стал «домом Арлекина». Тут уж волей-неволей приходилось в каждой пьесе выпускать на подмостки пестрого дзанни в черной маске, а его исполнителю, malgré lui, состязаться с тенью Доминика. Состязание тяжелейшее, его не выдержал прямой наследник П.‑Ф. Бьянколелли[[83]](#footnote-19), которого Риккобони пригласил в труппу из почтения ко всей фамилии. Добавим, что Пьеру-Франсуа пришлось состязаться и с Томазэном, он проиграл и перешел на роли Тривелина.

Висентини плохо владел французским языком, он не умел ни говорить в нос, ни раскатывать *звук* «р». Одновременно он опасался и импровизаций на итальянском языке, так как знал, что публика будет в затруднении, а следовательно и в раздражении. Выход из положения был найден вместе с Риккобони. Роль Арлекина в «Счастливой неожиданности» очень коротка. Ее начало актеры разыграли пантомимически.

{91} … Лелий несколько раз зовет слугу, а тот упорно не отзывается, потому что устроился в уютном местечке и спит сном праведника. Лелий обнаруживает его укромный уголок, но слуга непробуден. Тогда хозяин выволакивает Арлекина на середину сцены и проделывает с ним серию «вольтов», по всякому его вертит и трясет. А Арлекин все спит: и кверх ногами, и свисая с плеч хозяина, и как у няньки на руках. Лелий в бессилии разводит руки, а дзанни соскальзывает на пол и продолжает безмятежно храпеть. Контраст между рослым хозяином и миниатюрным слугой эффектно подчеркивал гимнастическую сноровку нового Арлекина. Дебютант добился того, что публика зааплодировала ему, хотя он не произнес еще ни слова.

В следующей постановке «Арлекин при дворе» у Томазэна была сквозная роль, тоже построенная на пантомиме. Там, чтобы выпутать Лелия из сети интриг, дзанни притворяется глухонемым и ему остается прибегнуть к ужимкам и жестикуляции в полное свое удовольствие. Таким образом, Томазэн завоевал доверие и внимание, приучив сначала публику к безмолвным «эволюциям» и кульбитам. Впрочем, в них была его специфика. Если Доминик владел техникой партерного акробата, то Висентини был акробатом воздушным. В спектакле «Ночные восхождения» он выделывал акробатические трюки на лестнице. В пьесе «Четыре Арлекина» он проделывал такие опасные сальто-мортале с высоты второго и третьего ярусов, что публика запретила актеру эти прыжки, боясь за его жизнь. В спектакле «Каменный гость» Арлекин делал такое лаццо: он забирался на постамент и протягивал статуе Командора бокал с вином. Но напуганный истуканом, желавшим поддержать тост, Арлекин падал вниз головой, лишь в последний миг совершая спасительный кульбит. Потом, убедившись, что вино не пролилось, выплескивал его в собственную глотку.

Вскоре актер приучил публику и к своей неправильной речи. Однажды во время интермедии Арлекин вышел с декламацией басни Лафонтена «Мельник, его сын и осел». Перед декламацией он произнес следующее «уведомление»: «Господа, я расскажу вам пикколо басню, которую прочитал сегодня утром, так как из-за нее я смог дивентаре мудрецом. Но ля дирó по-итальянски и те, кто ее интендеранно, те ее эспликеранно тем, кто не поймет». Далее Томазэн стал имитировать по-итальянски французскую манеру декламации, сопровождая этот процесс пародийной мимикой. Время от времени он прерывал себя по-французски: «Не перейти ли теперь к объяснению?», чем доводил публику до громового хохота. Так он повторил лаццо Доминика «на каком языке мне говорить», только не перед королем, а перед партером. Публика {92} признала его право на дурной выговор, на смесь итальянского с французским. «Говори, как хочешь!» — кричали зрители. Назавтра «Меркурий» писал: «Как бы ни говорил Арлекин, он будет нравиться, ему будут хлопать и все будут довольны»[[84]](#endnote-67).

Среди особенных удач театра была комедия «Женатый итальянец в Париже», державшаяся в репертуаре 20 лет. В этой пьесе Лелий, отъявленный ревнивец, держит жену взаперти и ревнует даже к случайным прохожим, дефилирующим под балконом. Но однажды по неведению он оставляет ее под присмотром некой мужеподобной Изабеллы, якобы племянницы Панталоне. Лелий уверен, что лучшей дуэньи ему не сыскать. На самом деле Изабелла — переодетый Марио, у которого свои любовные заботы, не касающиеся Фламинии. Панталоне рассказывает Лелию о похождениях племянника Марио и Лелий весело хохочет, пока его не осеняет, что он оставил волка сторожить овечку. Он бросается домой, но застает там только служанку, которая объясняет, что за дамами приехала графиня и увезла их на бал. Лелий в ужасе устремляется вслед за беглянкой, а Фламиния в отместку за незаслуженную ревность ловко ускользает от него. Так построена вся пьеса. Чем строже домашний плен Фламинии, тем больше людей помогает ей выбраться на свободу и оказаться на балу или в маскараде. Особенно расторопен в услугах хозяйке Арлекин. Помогая Фламинии, он проделывает неустанные акробатические лацци на лестнице, балконе, решетке двери и т. д.

Коронным эпизодом спектакля был побег Фламинии на бал-маскарад в Комеди Итальен. На сцене выстраивали еще одну сцену, в уменьшенном виде воспроизводившую Бургундский Отель. На подмостки условного Бургундского Отеля выскакивал лже-Арлекин, а настоящий, т. е. Висентини, глазел на самозванца из партера, потом не выдерживал и вызывал соперника на спор. Правда, дальше вызова дискуссия не шла, во-первых, потому, что Томазэн не был красноречив, а во-вторых, потому, что на сцену выбегала Фламиния, спасавшаяся от мужа. Маски все устремлялись к ней и наперебой приглашали ее танцевать, а Арлекин-Томазэн, стакнувшись со Скапеном, заманивали Лелия подальше от танцующих.

В ранние сезоны эта сцена проходила как пантомимическая. Ее Риккобони ввел, скрепя сердце, идя на уступки вкусам публики, которые сам не разделял. Но год за годом сцена расширялась, становилась из дивертисмента центральной. В редакции 1737 г. «Женатый итальянец в Париже» превратился в комеди-балет, где с неизменным успехом солировал Лелий-второй.

Эволюция этого спектакля характерна для всех творческих процессов, происходивших в Комеди Итальен: буффонное, дидактическое, {93} лирическое причудливо смешиваются. Это касается и Арлекина. Оставаясь смешным внешне, изнутри он преображается, получает пасторальные роли и даже роли Любовника, как, например, в пьесе Мариво «Арлекин, воспитанный любовью» (1720). В этой сравнительно ранней пьесе Арлекин отверг страсть феи и соединился с любезной его сердцу пастушкой Сильвией. Но и здесь он — пасторальный персонаж. В феериях Арлекин выступает в функции мага и умело действует волшебной палочкой, сотворяя не только комические, но и романтические чудеса. Волшебная палочка коснулась и дзанни из комедий Мариво. Когда в пьесах Мариво Арлекин и его хозяин Дорант обмениваются платьем, Арлекин заимствует у Доранта не только одеяние, но и свойства духа. Он сочиняет стихи, поет серенады, плачет от любви. Он преображается под влиянием страсти, он уже не только забавно-трогателен, но и элегически печален. Мы не можем со всей уверенностью утверждать, что эта эволюция происходит именно с образом, созданным Висентини, но она совершенно очевидна у Арлекина XVIII в., выступавшего на французской сцене в репертуаре стиля «мариводаж».

XVIII в. ценил естественность, и она была присуща Висентини: «Можно утверждать, что его игра идет от нутра. Это значит, что быть искусным буффоном, живым, остроумным затейником, естественное свойство его натуры; в нем есть неподражаемая наивная грация и он такой превосходный мим, что делает восхитительной любую банальность.

Поскольку именно природе он обязан всей мерой своего великолепия, то нам нечего требовать от него, кроме того, чтобы он как можно лучше распоряжался талантом, какой она ему дала, и чтобы презирал правила, которые ни к чему другому, как к упадку, послужить не могут»[[85]](#endnote-68), — писал рецензент XVIII в.

Уже в 1720‑е гг. обнаруживаются противоречивые характеристики дзанни и порою Арлекин теряет простодушие и веселость. Одновременно в эту же пору начинает выдвигаться на (если не первый, то заметный) план Жиль-Пьеро, бывший ярмарочный паяц. Быть может, этот Жиль-Пьеро точнее, чем Арлекин выражает смысл «рокайных» преобразований масок комедии дель арте. Во всяком случае он может быть воспринят как символ тогдашнего театра, по крайней мере тот Жиль-Пьеро, которого написал Ватто.

Существует, хотя и зыбкое, но исторически логичное предположение[[86]](#endnote-69), что моделью для художника послужил Висентини (еще называют актера Белл они). При этом остается совершенно не ясным, выступал ли Висентини в ролях Жиля, надевал ли его костюм {94} на сцене, или дал повод живописцу создать собирательный образ «странствующего комедианта» вне зависимости от амплуа его дзанни.

«Жиль» (1718) Ватто выглядит странником, заплутавшим на бескрайних дорогах бытия. Он отнюдь не чужд этому миру, напротив, он бесконечно доверчив к нему. Но что ждет его впереди?

# **{****95}** Труффальдино из Бергамо и Панталоне деи Бизоньози у Карло Гольдони

«Он явился на свет божий с единственным назначением: облечь в художественную форму разнообразные элементы комедии масок»[[87]](#endnote-70).

Это мнение об авторе «Слуги двух господ», «Трактирщицы», «Веера», «Кьоджинских перепалок» и других шедевров, каких немало среди его 220 пьес, до сих пор доминирует над суждениями о творчестве Карло Гольдони (1707 – 1793).

{96} Далеко не все современные гольдонисты согласны с этим[[88]](#footnote-20), и все-таки для мирового театрального зрителя великий венецианец — это прежде всего создатель образа Труффальдино.

Творчество Гольдони очень правдиво и очень театрально. Он полагал, что жизнь, вызываемая им на сцену, только тогда будет подлинно Жизнью, когда проявит себя как подлинный Театр. «Двумя Библиями, над которыми я размышлял и никогда не раскаивался, что прибег к их прочтению, были для меня Мир жизни и Театр (il Mondo e il Teatro)»[[89]](#endnote-71), — написано им в предисловии к первому собранию своих сочинений в 1750 г.

Единство Театра и Мира — основа искусства Гольдони. Поразительна слитность театральной игры с жизненным интересом почти во всех его пьесах. Характерна она и для его отношения к маскам.

Во втором томе «Мемуаров» (1787 г.) Гольдони дает характеристику основных венецианских масок и выражает к ним свое теоретическое эстетическое отношение[[90]](#endnote-72). Эти суждения, высказанные через несколько десятилетий после реформаторских преобразований 1740 – 1760‑х гг., многое проясняют в положении комедии дель арте как исторической традиции.

Писатель указывает четыре главные маски и называет их постоянные свойства. Мы таким образом можем понять, что именно Гольдони считал в масках непреходящим.

Одним из постоянных свойств Гольдони считает тот отпечаток, который накладывает на маску место ее рождения. Это как бы «этнические» или «топографические» черты масочного персонажа. «Панталоне всегда был венецианцем, Доктор — болонцем, Бригелла и Арлекин — бергамцами», — утверждает он. Далее указываются свойства, опосредованные местом рождения: внешний облик, язык. «Панталоне до сих пор сохранил старинный венецианский костюм. Его черную мантию и шерстяную шапку и сейчас еще можно видеть в Венеции; его красный камзол и панталоны, простые чулки и туфли — исконное одеяние первых обитателей Адриатической лагуны, а борода, украшавшая мужчин в эти отдаленные времена, получила только недавно преувеличенную и смешную форму».

{97} Другой очень важный признак — род занятий и общественное положение персонажа. Панталоне — купец, а Доктор — юрист. Доктор облачен в «старинное одеяние болонских профессоров и адвокатов, которое сохранилось сейчас почти в неизменном виде». Он взят в комедию дель арте «из сословия законоведов, чтобы противопоставить купцу образованного человека».

Из этого замечания мы видим, как Гольдони представлял себе возможные перипетии между двумя почтенными стариками. А на примере пьесы «Слуга двух господ» мы можем припомнить, что Панталоне говорит по-венециански, по ходу сюжета занимается торговыми счетами и векселями, хотя больше, конечно, озабочен капризами дочки и претензиями ее женихов: мнимого (переодетая Беатриче) и настоящего (Сильвио). Доктор Ломбарди в этой пьесе все время демонстрирует старомодную ученость, густо уснащая свою речь к месту и невпопад произносимыми латинскими изречениями и юридическими формулами. Старики очень дружны, хотят породниться, но могут и сильно повздорить, а то и пустить в ход палку. Но, хотя по ходу сюжета летят в воздух седые космы и падают на пол сбитые с носов очки, между Панталоне и Доктором — не конфликт, а комические недоразумения.

Также немаловажно, что Гольдони подчеркивает свойства маски выражать ту или иную черту характера: Бригелла — «большой ловкач», а Арлекин — «ужасный дуралей», — отмечает он и добавляет в соответствии с «этническим» признаком: «Только в Бергамо мы встречаем эти две крайности среди простого народа».

Сопоставляя характеристику слуг с описанием масок господ, нетрудно заметить, что если, как уже указывалось, персонажи не конфликтуют между собой иначе, чем по комическому недоразумению, все же Гольдони очень четко разграничивает их социальное положение, проводит глубокий водораздел между бедными и благоденствующими участниками квартета. Учитывается не только наиболее очевидный контраст — с одной стороны — слуги, с другой — господа. Неравенство отмечено Гольдони и в положении обоих дзанни. Ловкий Бригелла со своей черной маской, изображающей «в преувеличенном виде обожженное солнцем лицо обитателей гористой местности» в XVIII в. надел «лакейскую ливрею». Своею ловкостью этот выходец из Бергамо обеспечил себе удобное местечко в жизни. Гольдони не может его за это не одобрить, ибо, с точки зрения просветительства, ум, честность, сердце, предприимчивость и здравый расчет должны быть вознаграждаемы. На это имеет право каждый, а прежде всего именно плебей. Гольдони настолько в этом убежден, что и сам «продвигает» Бригеллу по устойчивому жизненному пути. Бригелла у Гольдони {98} совершенно лишен как лакейского хамства, так и лакейской приниженности. Он попросту хороший человек, хотя и себе на уме и своей выгоды не упустит. В «Слуге двух господ» у Бригеллы есть скромная собственность — уютная гостиница. Как хозяин гостиницы он остается слугой, но в более широком смысле — т. е. слугой своих постояльцев. Сейчас бы мы его назвали работником сферы услуг. Для Гольдони Бригелла настолько живой человек, что маску на его лице драматург воспринимает как черноту загара, а не традиционную условность дзанни. Не возникает у Гольдони никаких ассоциаций маски с чертовской образиной. Бригелла, таким образом, трактован совершенно реалистично и помещен в городскую мелкобуржуазную среду.

Иное со вторым дзанни — Арлекином. Напомним, что в комедии дель арте Арлекин в пору формирования этой маски не претендовал на то, чтобы быть настоящим представителем бедного люда. В исполнении Доминика «универсальный» Арлекин был плебеем в гораздо меньшей степени, чем мольеровские Сганарель или Скапен. А вот в представлении Гольдони Арлекин-бергамец — самый настоящий итальянский бедняк. «Его костюм — одежда бедняка, собирающего разноцветные лоскутки разных материй, чтобы залатать свое платье. Его шляпа соответствует его нищенскому состоянию, а украшающий ее заячий хвост еще и сейчас является обычным украшением у бергамских крестьян». Таким образом, исходной позицией для преображения маски Арлекина послужила твердая уверенность реформатора в том, что под нею скрыто конкретное социальное содержание: крестьянская нищета.

Началом реформы маски Арлекина стало представление 1745 г. в театре Сан Самуэле в Венеции комедии «Слуга двух господ», где роль дзанни по имени Труффальдино исполнял Антонио Сакки.

Гольдони был твердо уверен, что даже в исполнении великого актера персонаж, скованный условностью традиционного амплуа, не может стать по-настоящему близким и понятным современному зрителю. Мешает, конечно, и маска на лице, потому что, по мнению Гольдони, у актера «подлинный истолкователь сердца» — мимика. Но еще больше мешает давняя ограниченность самого персонажа, превратившегося в схематичный типаж, мешает удручающее однообразие фарсового тона всех ролей этого амплуа, отсутствие тонкости, «которая требуется в наше время» в выражении страстей и чувств. Подразумевая под термином «маска» не только ту деталь костюма, которой покрывают лицо, но амплуа в целом, драматург стремится отменить узкие границы типажной характеристики персонажа комедии. Он намеревается заменить маску-тип полнокровным характером.

{99} «Сейчас мы ищем у актера душу, а душа под маской — то же, что огонь под пеплом. Вот почему я задумал реформировать маски итальянской комедии и заменить фарсы настоящими комедиями»[[91]](#endnote-73), — формулирует свою решимость Гольдони.

Сотрудничество с Сакки стало для комедиографа первым практическим испытанием его больших намерений. Сакки был уникальным актером-импровизатором и, с одной стороны, его мастерство продлевало существование маски дзанни в XVIII в., ибо актер умел одушевлять самые омертвелые сценарии, делать полнокровными самые плоские фигуры Арлекинов с их «тридцатью тремя несчастьями», против которых зрители сочиняли иронические заклятья вроде такого: «боже, храни меня от напастей, а пуще — от тридцати трех арлекиновых несчастий». А с другой стороны, именно потому, что искусство Сакки было грандиозно, оно подчеркивало истощенность традиционных сценарных опусов, изжитость содержания старых сюжетов, тем, сценических положений.

Сакки искал современных авторов, сам предложил сотрудничество Гольдони. Позднее (и в этом не было никакого парадокса) Сакки работал вместе с Гоцци, его труппа разыграла все 10 театральных сказок соперника Гольдони. Дело в том, что, являясь первым мастером импровизации на итальянской сцене XVIII в., Сакки способствовал только начальным шагам реформы Гольдони, пошедшего дальше без него, а для Гоцци, как бы вернувшего венецианскую сцену старым маскам, Сакки создавал иллюзию ретроспективы, обеспечивая фон импровизированной буффонады, на котором Гоцци разворачивал свои новые, вполне современные проторомантические фантазии. Органичное соучастие Сакки в реформе Гольдони и «контрреформе» Гоцци свидетельствует о том, что оппозиция между двумя венецианскими драматургами по крайней мере в одном была мнимой: Гольдони не был гонителем, а Гоцци столь уж рьяным ревнителем традиции. Оба они традицию стилизовали, а как новаторы, каждый по-своему, творили новый современный репертуар.

Джованни Антонио Сакки (1708 – 1788) происходил из прославленной актерской семьи, огромной и слаженной, как целая труппа, содержавшая в себе всех исполнителей комедии дель арте. Здесь от деда до внука все были талантливы, отлично вышколены и привычны к заслуженным аплодисментам. Но Антонио Сакки затмевал всех родичей и дарованием, и просвещенностью, и успехом. Они были хорошими и отличными, прекрасными и выдающимися, он — великим. Гольдони его считал эпохальным актером: «Наш век произвел почти одновременно трех великих актеров, — {100} писал он, — Гаррика в Англии, Превиля во Франции и Сакки в Италии»[[92]](#endnote-74).

Антонио Сакки начал карьеру во Франции, сначала в балете, затем перешел на роли второго дзанни Труффальдино, унаследованные от отца. В 1738 г. он переехал в Венецию, вступил в труппу Имера, как раз в ту пору, когда там подвизался Гольдони, еще не порвавший с адвокатурой. У Имера Сакки проработал четыре сезона, после чего получил ангажемент в России, переместился в Петербург и прослужил там три года. Вернувшись в Венецию в 1745 г., он не застал в городе Гольдони, так как тот в это время служил в Пизе в уголовном суде. Тогда Сакки написал Гольдони письмо с просьбой сочинить комедию на тему «слуги двух господ». «Какое искушение! Сакки был превосходный актер, а я безумно любил театр […] Я видел, как много можно извлечь из этой темы и из актера, который будет исполнять пьесу. […] Днем я работал для суда, а ночью писал комедию. Я закончил пьесу и отослал ее в Венецию»[[93]](#endnote-75). Премьера состоялась осенью того же года. Автор на спектакле не присутствовал и об успехе узнал из письма Сакки. Заодно актер просил новую комедию и выражал пожелание, чтобы в противоположность первой пьесе, «основанной на чистом комизме», новая наполнилась бы «всей чувствительностью и пафосом, какие могут быть допущены в комедию»[[94]](#endnote-76).

Эти замечания актера, донесенные до нас Гольдони, очень ценны для понимания того значения, которое имел «Слуга двух господ» в начале реформаторских начинаний венецианского драматурга. Дело в том, что текст 1745 г. не сохранился. А представлял он собой сценарий, написанный, правда, более тщательно и подробно, чем старые сценарии дель арте и включавший в каждый акт по нескольку целиком разработанных сцен для «романтических» персонажей. Когда Гольдони переработал пьесу, он уже не ограничивался «чистым комизмом», но все-таки считал ее «комедией-шуткой» (commedia giocosa), «комедией-забавой», поскольку целиком по-новому разработал в ней только характер Труффальдино.

В переработанном виде, превратившись в текст «правильной пьесы», «Слуга двух господ» был сыгран в 1749 г. труппой Медебака, в которой Гольдони уже служил как постоянный драматург. А в 1753 г. пьеса была опубликована. До нашего времени дошел только этот текст 1753 г. Он свидетельствует о том, что реформа зашла уже довольно далеко, ибо пьеса с новым дзанни была фактически пьесой с новым народным героем, несмотря на то, что ее сюжетная канва не отличалась от традиционной и кроме {101} Труффальдино все прочие персонажи оставались в рамках прежних амплуа.

Гольдони недаром поставил Сакки в один ряд с Гарриком и Превилем. Это были не только широко образованные, просвещенные актеры, но и сознательные просветители. Гаррик был эталоном Гамлета XVIII столетия, а Превиль — первым вольнодумцем Фигаро, роль которого Бомарше создавал, ориентируясь на энергию дерзкой веселости, отличавшую темперамент этого актера. Антонио Сакки тоже из числа просветителей. «Он присоединил к естественному обаянию своей игры основательное изучение драматического искусства», — пишет о нем Гольдони. И хотя в силу традиций национального актерского мастерства Сакки был подготовлен для импровизаций комедии дель арте, он вовсе не считал, что в комедии масок должно плести одни глупости или варьировать привычные банальности. Он не изыскивал свои репризы ни среди грубых площадных острот, которые нравятся черни, ни в арсенале закулисных штампов, стершихся от двухвекового употребления. «Сакки черпал из авторов комедий, поэтов, ораторов, философов: в его импровизации можно было узнать мысли Сенеки, Цицерона, Монтеня», однако был не профессором риторики, а неотразимым комиком. «Он обладал особым искусством сочетать изречения великих людей с простоватостью произносившего их дурачка. И то самое изречение, которое вызывало восхищение у серьезного автора, заставляло смеяться от души, когда оно исходило из уст этого превосходного актера»[[95]](#endnote-77).

Гольдони всегда пленяло сочетание контрастов в искусстве комедиантов. Уловив эти качества в мастерстве Сакки, драматург обыграл контрасты в новом характере Труффальдино. Прежде всего в нем как слуге двух хозяев, сочетаются свойства двух разных дзанни, первого и второго, умника и простофили. Но главное все же в другом: Труффальдино уже не представляет собой забавно-приятную фигуру чисто театрального «дурака». Он иногда только кажется таким с «господской» точки зрения. На этой условной (со стороны) точке зрения может оказаться какой-нибудь взаимодействующий с Труффальдино персонаж, не важно кто — его ли господин, или его собрат-слуга, но чаще всего на ней стоит зритель. А точка зрения зрителя — самая правильная. Он весело смеется над «дуростью» Труффальдино, в то же время проникаясь тем, что внушает ему автор: настоящей «дурости» (врожденной глупости) у Труффальдино нет. Есть только ее игровая сценическая видимость. Это подчеркивает сам автор в предисловии к печатному тексту комедии, когда указывает, что Труффальдино глуп, если только на него неожиданно сваливаются {102} неведомые ситуации, к распутыванию которых он социально не созрел, «но он становится весьма проницательным, когда его подстегивают заинтересованность и хитрость, в этом сказывается его истинно крестьянский характер»[[96]](#endnote-78).

На первый взгляд, может показаться, что глупость и сообразительность образуют несовместимое с логикой противоречие в характере Труффальдино. А если вдуматься, то видно, что противоречия нет, но есть живая, подвижная, наивная и надежная в своем естестве простота (чистота) и разумность натуры нашего героя.

Вот Труффальдино, ползая по полу на четвереньках, рвет на клочки, как случайно подвернувшуюся черновую бумажку, вексель, переданный ему Панталоне для Беатриче, рвет, чтобы разметить расположение блюд на столе. «Вот уж, кажется, законченный болван!» — может решить зритель. Лаццо с сервировкой воображаемого стола проделывается на полу. Клочки векселя служат блюдами, Труффальдино и увлекшийся его манипуляциями Бригелла елозят на коленях, публика хохочет, является рассерженная Беатриче и «дурость» слуги, изодравшего денежный документ, обнародована. Но умаляет ли эта «дурость» истинные достоинства дзанни? Читать Труффальдино не умеет, больших, да и малых денег никогда не имел, о ценности векселя не подозревает. Это та самая область, в которой он круглый невежда, он разбирается в ней не больше, чем известное животное в известных фруктах. Это глупое положение, а не глупые мозги.

Но вот кульминация в партии Труффальдино: ряд блистательных лацци, с помощью которых Труффальдино одновременно ухитряется обслужить два господских стола, не зная заранее, которому из его хозяев предназначено то или иное блюдо с кухни. Здесь каскад разнообразных припрыжек, танцевально-акробатических па, скольжений по паркету, антраша из двери в дверь, жонглирование посудой и многое другое. Среди трюков — ставшее классическим падение с суповой миской в руке. Мы видели его в спектаклях Дж. Стрелера в исполнении Марчелло Моретти и Ферруччо Солери. Идет же оно от Сакки, да и им, скорее всего, привлечено из старинных запасников. Хлопнувшись нечаянно на спину, ловкач удерживает миску на ладони, хотя ноги его взметнулись выше головы. Потом мучительно медленно (публика замирает, затаив дыхание), меняя только положение тела и сохраняя неподвижность руки, не расплескав ни ложки дымящегося супа, дзанни вновь принимает стоячее положение, взбрыкивает подметками в ликующем прыжке и летит к столу заждавшегося хозяина. А между делом Труффальдино успевает отведать от всех блюд, действуя не только пальцами и крепкими зубами, но и как {103} культурный едок, умеющий применять ложку и вилку, которые он носит всегда при себе на всякий случай. Наконец самое лакомое блюдо с диковинным названием «пудинг» он исхитряется припрятать для себя одного. После «дурацкой» сервировки на полу, акробатическая ловкость, помноженная на мгновенную сообразительность, приводит к полному успеху хитрой повседневной тактики дзанни (всем сумел угодить) и его здравой жизненной стратегии (и себя не обидел).

Гольдони навсегда сохранил признательность к Сакки, который был практически соавтором роли Труффальдино: «Остроты Труффальдино, шутки, выходки становятся наиболее впечатляющими, когда возникают у актера, подготовленного к этому всем расположением духа, и возникают внезапно, вдруг, по вдохновению. Знаменитый великолепный актер, известный всей Италии как раз под именем Труффальдино, обладал этой поразительной предрасположенностью духа, удивительным запасом остроумия и естественностью выражений речи; так что, желая обеспечить себе материал для буффонных ролей в моих комедиях, я не мог бы предпочесть ничего лучшего, чем изучать его искусство. Эта комедия и была написана для него по им же предложенной теме, достаточно трудной, ставшей серьезным испытанием для всего моего авторского, а его исполнительского таланта»[[97]](#endnote-79).

Но в дальнейшем Сакки не пошел за Гольдони, отчасти потому, что его искусство было в своем роде завершенным и законченным, т. е. самодостаточным, но также и оттого, что после «Слуги двух господ» Сакки практически нечего было делать в театре Гольдони. У венецианского драматурга не появлялось больше таких обширных новых ролей для второго дзанни, а, напротив, стали исчезать сами дзанни. Гольдони оказался последовательным и преобразил буффонную маску в народный характер, окончательно освободив ее от старых примет комедии дель арте. Уже у Труффальдино он подчеркивал его крестьянскую натуру, а впоследствии его народные персонажи приобрели глубокую реалистичность и овладели иной формой театральности — жизнеподобной. Простые парни, кустари, ремесленники, рыбаки, крестьяне, те же слуги стали ходить по сцене без масок, пестрых камзолов и заячьих хвостов на шапках. Так было в «Кампьелло» и «Кьоджинских перепалках».

К Антонио Сакки драматург сохранил также и дружеские чувства, и это, несмотря на то, что труппа Сакки жестоко соперничала с труппой Медебака, а затем стала обслуживать Гоцци. Но даже при скептическом отношении к «Мемуарам», трудно подвергнуть сомнению ту полную искренности интонацию, с которой Гольдони называет Сакки «настоящим человеком». А вот {104} писать для Сакки он перестал. Та, вторая пьеса, которую испросил у автора актер, называлась «Потерянный и обретенный сын Арлекина» и оказалась скорее вежливой отпиской. Она осталась развернутым сценарием, жизнь которому мог дать один лишь Сакки. Но Гольдони не был заинтересован в сочинении таких пьес, на которые публика сбегалась только для того, чтобы посмотреть на Сакки. В 1760‑е гг. эту «манкость» актера прекрасно использовал Гоцци. Гольдони же по ходу своей реформы перестал нуждаться в практической поддержке Сакки.

Если опыт с масками дзанни привел к вытеснению их реалистическими ролями настоящих простолюдинов, то маске Панталоне Гольдони дал новый характер, не отменив ее.

Идеального Панталоне Гольдони встретил в 1747 г. Это был тридцатисемилетний Чезаре Д’Арбес (1710 – 1778), еще весьма молодой актер, как раз в это время обретавший уверенное мастерство в нелегком амплуа Маньифико. До него самым известным исполнителем партий венецианского купца слыл Дж.‑Б. Гарелли по прозвищу Панталоне-красноречивый, имевший необычайные способности к импровизациям. После ухода Гарелли со сцены в 1735 г. его роли унаследовал Ф. Рубини. Гольдони ценил Рубини, но Д’Арбес не считал его своим серьезным соперником. Д’Арбес хотел играть по-новому, рассчитывая не на собственные импровизации текста, а на хорошую драматургию. Это и привело его к Гольдони, а тот, в свою очередь, заполучил великолепную сценическую модель для вариаций на тему Панталоне и не ее одну.

Д’Арбес был высокорослым толстяком с объемистым, как полковой барабан, животом и неотразимо благодушной круглой физиономией, выражавшей наряду с благодушием незаурядный ум и стойкий оптимизм. Всей своей особой он вызывал доверие тех, кто его слушал и кто на него смотрел. До поступления в труппу Медебака он играл в маске, но Гольдони убедил его маску снять и тогда главное свойство его мимики — создавать комедийные сочетания простоватости и ума — было обыграно и использовано в полной мере. Первая пьеса для Д’Арбеса «Душенька Тонин» не удалась и была прохладно встречена зрителями. И автор, и актер поспешили оправдаться перед публикой. Д’Арбес облекся в традиционные доспехи Панталоне и прикрылся маской, а Гольдони припомнил сентиментальную уголовную историю из дел, которые вел когда-то в Пизе, выступая в качестве адвоката. Так была показана комедия «Благоразумный» (1748), где Панталоне едва не оказывался жертвой отравителей, каковыми попытались стать его вторая молодая жена и собственный сын, вступивший в сговор с мачехой. Но, избежав опасности, Панталоне предпочитает не наказывать, {105} а перевоспитывать своих заблудших домашних. Фабула с перипетиями, сдобренными мышьяком, конечно, хромала, зато Д’Арбес получил возможность выразить благоразумие своего героя настолько убедительно, насколько это было в природе его таланта.

В том же сезоне Гольдони умело использовал контрастные способности Д’Арбеса в пьесе «Два венецианских близнеца». Тут снова был пущен в ход яд. Однако здесь его применение имело фарсовый характер. Одного из близнецов, а именно болвана Дзаннетто, просто-таки следовало уморить, чтобы способствовать счастью другого из братьев, привлекательного умника Тонино, и именно ему дать в жены красотку Розу, которую деспот-отец поначалу предназначил в супруги, как нетрудно догадаться, болвану. Для зрителей отравление Дзаннетто отзывалось чистейшей буффонадой, во-первых, потому, что обоих близнецов изображал все тот же Д’Арбес, так что «утрата», со сценической точки зрения, оказывалась мнимой. Во-вторых, яд преподносился под видом «отворотного зелья» и стремление дурня Дзаннетто избавиться от плотских вожделений не вызывало у зрителя ни малейшей поддержки. Вся сцена выглядела издевательски забавной. Гольдони понимал, что делает грубый ход, но рискнул: «Я все же достаточно знал свой родной город и комедия моя была принята с восторгом»[[98]](#endnote-80).

В «Двух венецианских близнецах» Д’Арбес проявил органическое свойство своей натуры естественно переходить к выражению противоположных оттенков и чувств персонажа. «Временами он казался самым веселым, самым блестящим и живым человеком на свете, временами же усваивал вид, манеры и речь простака и дуралея; и переходы эти совершались у него вполне естественно и без его ведома. Это открытие натолкнуло меня на мысль вывести его в одной пьесе под двумя различными обликами»[[99]](#endnote-81), — отметил Гольдони в «Мемуарах».

Большая роль досталась Д’Арбесу в «Честной девушке». Там его Панталоне покровительствует скромной бесприданнице Беттине, возлюбленной Паскуалино, считающегося сыном гондольера, который служит у одного важного маркиза. Своего же сына (им считается беспутный Лелио) Панталоне в лицо не знает, так как тот воспитывался в другом городе. Между тем маркиз, имеющий зуб на Панталоне, обещает Лелио хорошие деньги, если он возьмется проучить купца. Беззастенчивый Лелио нападает на указанного ему человека, но, узнав его имя, приходит в ужас, что чуть было не отходил палкой собственного отца. Однако выясняется, что в давние времена кормилица подменила мальчиков и на самом {106} деле, настоящий сын Панталоне — Паскуалино. Панталоне остается только прижать к сердцу добродетельного юношу и объявить честную Беттину своей невесткой.

Продолжением «Честной девушки» явилась «Добрая жена», где роль Панталоне дополнилась новыми испытаниями его отеческой мудрости. В этой комедии Лелио удалось сбить с пути нестойкого Паскуалино, сделать его мотом, пьяницей и картежником. Узнав обо всем, Панталоне сначала не может сдержать своего гнева, но потом обращается к средствам мудрого увещевания и достигает большего, чем если бы прибег к наказанию.

Было бы наивно думать, что Гольдони всерьез полагал исправлять пороки беспутных юнцов мягкими отеческими выговорами. «Сын раскаивается и отец вне себя от радости. Мне говорили, что эта сцена обратила одного венецианского юношу на путь истинный. Меня даже познакомили с молодым человеком, который был в положении Паскуалино и вернулся затем в лоно семьи. Если это и верно, — трезво замечает Гольдони, — то надо полагать, что этот молодой человек был расположен исправиться уже до того, как побывал в театре»[[100]](#endnote-82).

Автор не думал о немедленном врачевании чьих-то личных моральных язв, он создавал новый сценический тип. Место Панталоне-глупца, изнуренного скупостью и сластолюбием, место сатирически окарикатуренного спесивого петуха Маньифико, больно ощипываемого хитрющими дзанни, занимал другой персонаж, положительный во всех отношениях. Его солидный возраст позволял ему самому подсмеиваться над своими страстями. Это случалось даже и тогда, когда нежные чувства еще волновали старика. Так, в «Хитрой вдове» Панталоне, влюбленный в сестру героини Элеонору, успевает «сделать хорошую мину» при плохой для него развязке. Узнав, что девица дала слово французскому петиметру, он пресекает возможные насмешки над собой откровенным признанием: «Я мечтал, что синьора Элеонора будет моей женой […], но раз у нее нет склонности ко мне, я не буду роптать, что моя мечта не осуществилась. Брак при таких условиях, сулил бы одни неприятности».

Итак, вместо глупости и сластолюбия Панталоне в театре Гольдони наделяется здравым умом и чадолюбием, а точнее говоря, всем богатством отцовских чувств. Пьесы с Панталоне в большинстве случаев «домашние» пьесы, где старый венецианский купец является «отцом семейства». Именно так и называется одна из комедий Гольдони. Программную пьесу того же названия напишет через 10 лет Д. Дидро. При всей ее тяжеловесности и художественной непоследовательности именно эта «мещанская {107} драма» великого французского просветителя утвердит в европейском театре XVIII в. престиж «семейной темы», упорно разрабатывавшейся с начала века в различных «слезных» комедиях английских и французских авторов. Впоследствии Гольдони и сам будет внимательно сравнивать свои семейные пьесы с нормативами, установленными Дидро. Здесь нам незачем вдаваться в подробности этих сопоставлений, а важно подчеркнуть другое: Гольдони высказывается на животрепещущую просветительскую тему о естественных добродетелях, данных человеку природой и взращиваемых в лоне семьи, совершенно по-своему. Он не превращает носителя положительных устоев в плоскую фигуру, изрекающую весомые сентенции. Напротив, осовременив Маньифико, он избавляет старую маску от штампов, наполняет жизнью характер-тип почтенного венецианского старожила. При этом Панталоне-воспитатель, Панталоне-наставник, Панталоне — умница и добряк остается у Гольдони комическим персонажем, которому присущи исконные свойства «стариковских» масок: быть смешным и смешить публику. Можно с уверенностью сказать, что в среде многочисленных гольдониевских стариков, многие из которых носят славное купеческое имя Панталоне деи Бизоньози, нет ни одного несмешного лица. И все эти лица живые. Если же, напротив, кто-нибудь заподозрит, что в «Семье антиквария» старый граф Ансельмо, восторженный коллекционер грубо сработанных подделок, забавнее, чем его кум Панталоне, то мы напомним, что этого Панталоне играл Д’Арбес, и что никто не сумел бы смешнее него хмуриться и сердиться на упрямого невежду-графа и его обнаглевших поставщиков. А умение Д’Арбеса вызывать доверие к исполненным здравого смысла рассуждениям Панталоне располагало к этому персонажу все зрительские сердца.

Гольдони писал для сцены и при том, что его тексты достаточно насыщают воображение читателя, зрителю для полноты впечатлений необходимо посредничество талантливого актера. Таким образом, современным исполнителем ролей Панталоне остается пожелать столько же убедительности и таланта, обаяния и юмора, как их было у Д’Арбеса.

Трансформация образа Панталоне оказалась у Гольдони настолько глубокой, что произвела воздействие (быть может, и не совсем осознанное автором фьяб) на одноименную маску в театре Гоцци. Как упрямый полемист Гоцци хотел во что бы то ни стало отстоять традиционные маски от реформы Гольдони. Но тот же Гоцци как истинный театральный практик сообразовывался с реальными качествами дарований современных ему актеров. А в труппе Сакки, исполнявшей все сказки Гоцци с 1761 {108} по 1765 г., в ролях Панталоне выходил Чезаре Д’Арбес. Конечно, у Гоцци он носил прежний костюм Маньифико и снова надевал маску. Но и в театре Гоцци Панталоне представал стариком новой закваски.

Участливый наперсник короля Треф и принца Тартальи в «Трех апельсинах», благородный адмирал в «Вороне», любящий отец Анджелы и верный министр короля Дерамо в «Короле-олене», воспитатель принца Фаррускада в «Женщине-змее» — вот далеко не вся амплитуда положительных обликов Панталоне в театре Гоцци. Что до забавности этого Панталоне, ее мера целиком во власти исполнителя, так как Гоцци предоставляет актерам импровизировать в масках. Мы же хотели подчеркнуть сам факт сходства мягкого характера и отеческого сердца у стариковских персонажей Гольдони и Гоцци, хоть и по-разному проявляющихся в действиях Панталоне у драматургов-антагонистов.

# **{****109}** Труффальдино у Карло Гоцци

Вторжение Гоцци (1720 – 1806) в театр было так стремительно, шумно и краткосрочно, что наводило на мысль о нарочитости. Возник анекдот, будто однажды в венецианской книжной лавке Карло Гольдони слишком громко похвастался успехом своей реформы. Тогда Карло Гоцци, рывшийся в книгах, выскочил из укромного уголка и поклялся, что отобьет публику у Гольдони, показав ей обычную детскую сказку, потому что просвещенный вздор, который проповедует в своем театре Гольдони, глупее выдумок для несмышленышей. Гольдони, якобы, на это самоуверенно расхохотался, но будто бы всего лишь через неделю зрители театра Сан Самуэле покрыли такими аплодисментами «Любовь к трем апельсинам», что Карло Гольдони поневоле признал свое поражение. Произошло это 25 января 1761 г.

Анекдот про роковую встречу в лавке книготорговца рассказал Дж. Баретти в книге об Италии, написанной им для англичан. Баретти отрицал заслуги Гольдони и не щадил его в глазах иностранных читателей. Сам же Гоцци не подтвердил такого случая. Был или не был он в реальности, однако, не столь важно, так как анекдот верен в существе: театральные выступления Гоцци начались как громкий полемический вызов Гольдони (заодно задет был и П. Кьяри, пьесы которого имели солидный успех, но не пережили своего времени).

В спектакле «Любовь к трем апельсинам» была выведена злая карикатура на Гольдони. Его изобразили в виде противного и смешного мага Челио, который забавно декламировал плохие стихи из неудачных пьес адвоката. Гольдони-Челио обвиняли в том, что он отравил венецианскую публику скукой. Принц Тарталья, олицетворявший идеального венецианского зрителя, изнывал от черной меланхолии по вине мага Челио и феи Морганы (пародия на Кьяри) и уныло отворачивался от белого света. Выздороветь {110} он мог только, если бы рассмеялся. Он и рассмеялся. Его смех вызвала гнусная старушонка фея Моргана, упавшая вверх ногами перед городским фонтаном. Моргана прокляла принца и внушила ему непреодолимую страсть к трем апельсинам. Это случилось в конце первого акта. Следующие два строились на канве детских сказок, нанизанных на сюжет заглавной, но действие, как и прежде, насыщала театральная полемика с множеством пародий и карикатур.

Текст пьесы не был записан целиком. Существовал общий сценарий и ряд стихотворных вставок. В первоначальном виде пьеса не сохранилась. Мы знаем ее сегодня в форме авторского «разбора по воспоминанию» с остатками стихотворных цитат. В предисловии к разбору Гоцци подтверждает тенденциозность своей затеи: «“Любовь к трем апельсинам” — детская сказка, превращенная мною в театральное представление […], была лишь шутовской преувеличенной пародией на произведения синьоров Кьяри и Гольдони, бывшие в ходу в момент ее появления на свет. Единственной целью, которую я преследовал этой пьесой, было выяснить, насколько характер публики восприимчив к такому детски сказочному жанру на театральных подмостках […]. Никогда еще не было видно на сцене представления, совершенно лишенного серьезных ролей и целиком сотканного из общего шутовства всех персонажей, как это было в данном сценическом наброске»[[101]](#endnote-83).

Факт противостояния Гоцци Гольдони хорошо известен и проанализирован в специальных работах[[102]](#endnote-84). Сегодня бессмысленно выяснять, кто из драматургов талантливее и заслуженнее. У них разные дарования и неодинаковые заслуги. Но поскольку с язвительной затравки Гоцци в адрес Гольдони на протяжении XVIII, XIX и XX вв. раздавалось столько обидных слов об ограниченности, прозаизме, расчетливости и т. д., уравновесим их одним единственным нелестным мнением о Гоцци, высказанном нашим современником режиссером Дж. Стрелером. «У Гоцци точный удар. Гоцци жесток, знатен, культурен. С появлением Гоцци вся жизнь Гольдони оказывается под угрозой […], а для Гоцци история с Гольдони — только игра […] Апогей схватки Гоцци — Гольдони — это поражение Гольдони-человека, он эмигрирует, исчезает, оставляет поле битвы. Но одновременно это его триумф как художника. Ибо самые великие свои пьесы он написал при Гоцци, во времена Гоцци […] Гоцци… со своей сказкой-фьябой, этой безделкой-шуткой-бравадой, пусть гениальной, но всего лишь безделкой, оказался побежденным. Один акт “Кьоджинских перепалок” уничтожает всего Гоцци. Полностью. Со всей его знатностью, со всей его рафинированной культурой и т. п. Рядом с “Самодурами” Гоцци просто пигмей»[[103]](#endnote-85).

{111} Вот так — «просто пигмей». Сказано сильно. Можно представить себе, что принц Тарталья еще веселее, чем над злой феей Морганой, рассмеется над превращенным в лилипута Карло Гоцци, своим создателем. Так театральные баталии в защиту смеха, радости, беззаботности, веселья, развлечения, сказки, выдумки, феерии, метаморфозы, маскарада, розыгрыша и т. д. оборачиваются драмами судеб и мнений о людях и времени, потому что искусство — это серьезно; это очень серьезно даже тогда, когда оно «целиком соткано из общего шутовства».

Конечно, для истории искусства важно социальное, этическое, идеологическое противостояние антагонистов. Гольдони и Гоцци имели разные точки зрения на мир, по-разному относились к запросам века Просвещения. Гольдони, сам будучи глубоко связанным с третьим сословием, в своей духовной эволюции все больше отходил от иллюзий о врожденной честности и порядочности среднего буржуазного круга и все полнее проникался народным мироощущением. А Гоцци… Здесь мы вынуждены перейти к защите чудаковатого графа от до сих пор тяготеющего над ним обвинения в реакционности. Философия просвещения раздражала Гоцци потому, что он очень односторонне ее понимал, считал насквозь пронизанной рассудочным себялюбием. В пьесе «Зеленая птичка» Гоцци направляет против такой философии свой сказочный пафос. Близнецы Ренцо и Барбарина (это дети Тартальи и Нинетты из «Любви к трем апельсинам») бросают кормилицу Смеральдину, спасшую их во младенчестве и воспитавшую их. Близнецы начитались французских философских трактатов и надменно поучают плачущую няньку постулатами «разумного эгоизма». Вот эта сцена в сокращении:

*Смеральдина*:  
Я как своих кормила вас, растила,  
Не отрывайтесь от моей груди.

*Барбарина:*… Вы должны понять,  
Что ваше недовольство рождено  
Лишь себялюбием, царящим в вас.

*Смеральдина*:  
Как себялюбием? Что это значит?

*Барбарина*:  
Да, Смеральдина, вы огорчены,  
Что мы уходим; значит вы хотите  
Нас удержать, чтоб легче было вам.  
Итак, вы для себя хотите блага. […]  
Мы не повинны в вашем недовольстве  
ни в малой степени, ему виной  
лишь ваше себялюбие. Смирите его рассудком.  
[…] Когда разбогатеем […]  
мы по общественным законам вас вознаградим.

*Ренцо*:  
Так, сестра, ты истинный философ […]  
[…] Смеральдина, […] старайтесь  
от темных чувств освободить свой разум  
[…] и тем ослабить гнет себялюбия, томящий вас.

{112} *Смеральдина*:  
Вертопрахи!.. Что это за слова?  
Какое себялюбие такое?  
Рассудок? Общество? Законы? Кто  
вас научил так говорить и думать?  
Ах, глупые ребята![[104]](#endnote-86)

Вот такими «глупыми ребятами» Гоцци считал проповедников «здравого смысла». Глубины просветительской философии он не ощущал. Гоцци чувствовал себя чуждым чаяниям третьего сословия. Он не уважал буржуазию, ему претил ее торгашеский дух. У него было много личных поводов не доверять юристам и адвокатам. Он брезговал чернью, совершенно не понимал людей физического труда. Во всем этом проявлялись его классовые и кастовые предрассудки. Увы, он не был выше них. Будь граф Гоцци политиком, законодателем или человеком, влиятельным в общественных делах, возможно, что эти предрассудки отрицательно сказались бы на его деятельности. Но действительную реальную жизнь Карло Гоцци его аристократическая гордость не облегчала. Одна из сказок Гоцци называется «Счастливые нищие». Бывал ли счастливым ее автор, трудно ответить. Но нищим он был по-настоящему. Его старинный род сильно оскудел. Наследственный дворец стал жалкой развалиной. Все, что можно было продать или заложить — украшения, мебель, картины — перешло в руки торговцев и ростовщиков. Прежде, чем Карло Гоцци заклеймил Гольдони за то, что он зарабатывает на жизнь, служа в театре за деньги, ему пришлось хлебнуть лиха, вступив на путь дворянской карьеры, которую делают якобы из чести, а не из выгоды. Славное утешение для того, кто выгоды не достиг, да и в карьере не преуспел. Сначала Гоцци стал военным, а потом пытался сделаться помещиком, вернуть семье родовые земли. Все, что ему в конечном счете удалось, это отстоять скромный доход с земельных владений, сдаваемых в аренду. Страдая от уязвленной гордости, Гоцци постарался устроить младших родственников на чиновничью службу. Он не смог обеспечить приданого сестрам, но заплатил за них взнос в монастырь. Он остался холостяком, потому что его старший брат, член академии Аркадия, филолог Гаспаро Гоцци со своей одаренной супругой Луизой, писавшей стихи лучше, чем пестовавшей детей, взвалили на него собственную обузу, заботу об их потомстве. Фактически вся молодость Карло Гоцци прошла в отчаянной борьбе с постыдной аристократической бедностью, сменившись в зрелые годы благопристойной нуждой титулованного интеллигента-дилетанта, тратившегося только на книги, питавшегося впроголодь, проводившего дни в шутовской академии Гранеллески, а вечера в обществе теней предков, единственных {113} собеседников обитателя опустошенного родового замка. Гоцци больше кичился тем, что он подлинный венецианец, чем подлинный дворянин. Так он выражал свои патриотические чувства. В отличие от Гольдони, объездившего всю Италию и посещавшего другие страны, Гоцци лишь в юности однажды побывал в Далмации, после чего никогда не покидал Венецию. Так что реакционером Карло Гоцци прослыл скорее из-за бедности и ожесточения, испортившего его характер, чем из-за убеждений. Аристократические претензии оставались всего лишь предрассудками, а истинные убеждения выразились в творчестве.

Занятия литературой для Гоцци были постоянным делом. В них не чувствовалось правильной системы и научной основательности, как у его старшего брата, зато их отличала свобода выбора, причуды вкуса, вольность воображения. Так, Карло Гоцци увлекался сказками, когда литераторы «с большим вкусом» ими еще пренебрегали. Он раньше романтиков (потом они будут ссылаться на его опыт) оценил в фольклоре наивную поэтичность, фантазию, комедийный гротеск. Он не расставался со сборником неаполитанского поэта XVII в. Дж.‑Б. Базиле «Пентамерон, или Сказка сказок».

Гоцци привлекало итальянское средневековье и древний Восток, поэзия Данте и Петрарки, «Сказки тысячи и одной ночи». Но его отвращала современная литература, в особенности французская. Он не любил и современных новшеств в отечественной беллетристике. Это не совсем согласовывалось с его личным опытом. Впрочем, противоречий и непоследовательности в деятельности Карло Гоцци немало. Гоцци был прекрасным поэтом, но не соблюдал многих правил поэтики. Филологи до сих пор спорят, как определить жанры его эпических и лирических сочинений, например, поэму «Причудница Марфиза», которую можно воспринимать и как героическую, и как пародийную. А для того, чтобы подчеркнуть особенности сказок Гоцци для театра, вошло в обычай использовать без перевода авторский термин «фьяба» (fiaba), что означает «сказка». Даже французы не переводят слово «фьяба» очень близким «фабль» (fable), но согласно французской грамматике производят от него прилагательное «фьябеск» (fiabesque), т. е. «фьябовый стиль». Так получается, что в мировом театре есть много «театральных сказок», а «фьябы» — только у Гоцци.

Присмотримся к тому, какие фьябы он писал. После дерзкой, ошеломляющей «Любви к трем апельсинам» Гоцци показал фьябу «Ворон»[[105]](#endnote-87).

«Ворон» принципиально отличался от первой сказки. В истории {114} про апельсины все было насмешкой, а здесь обернулось патетикой, трагической опасностью, самоотверженной силой любви и верности. В «Вороне» преобразилось отношение автора к волшебству. В первой сказке торжествовала комическая феерия, а в «Вороне» колдовство сопрягалось с проникновением в тайны бытия. Злое заклятье воспринималось как следствие трагической вины героев, не ведавших высших целей провидения. А распадение чар приходило как воздаяние добрым, утешение страдальцам, награда правдоискателям, конец злодейству. Зрители оказывались в ирреальном мире, судимом, однако, по законам идеальной, нормативной справедливости, от которой не отреклись бы просвещенные юристы. А более всего сказочный финал отвечал нормам всеобщей человечности и поэтической красоты, всегда сопутствующим утверждению добра.

Страдания принца Дженнаро, силой братской любви искупающего ошибку короля Миллона и превращающегося за это в мраморную статую, были переданы звучными стихами. Рядом же со стихотворным текстом помещались эпизоды, написанные прозой, В них участвовали четыре традиционные маски комедии дель арте: Панталоне, Тарталья (вместо Доктора) и два дзанни, Бригелла и Труффальдино. Эти маски составляют и в остальных фьябах Гоцци основу буффонных эпизодов. К ним в зависимости от потребностей сюжета добавляются партии Смеральдины (сервьетты)

Прозаические страницы фьяб неоднородны. Когда Бригелла, Тарталья и Панталоне беседуют с «высокими» персонажами, их речи выписаны автором от слова до слова. Стоит же им войти в контакт с Труффальдино, как Гоцци откладывает собственное перо и ограничивается пунктирной наметкой общей схемы беседы. Возьмем первый выход Труффальдино в «Вороне» и некоторые указания к нему: Труффальдино «входит осторожно, чтобы не разбудить короля. Говорит тихо […] Сатирические намеки». Далее он карикатурно изображает, как Миллон убил ворона, как был проклят, как стал чахнуть от любви к неведомой красавице, черноволосой, как перья ворона, румяной, как его кровь, белолицей, как мрамор, на который пала подстреленная птица. В этом месте Труффальдино карикатурно дублирует рассказ Дженнаро из первого акта. Он даже читает центральную стихотворную строфу, слова заклятья: «О, Ворон, Ворон!»… и т. д. Можно себе представить, как звучат в устах комика-дзанни «роковые» слова. Далее Труффальдино вспоминает, что «король велел разбудить его в девять часов»… «Труффальдино не знает, пробило ли уже девять […] и в этот миг слышится бой часов. Труффальдино радуется […] Пока он выражает удовольствие, часы успевают пробить три раза. {115} Труффальдино по-дурацки начинает считать после третьего удара. Он их насчитывает шесть. Бранит себя за глупость, что пришел так рано, за три часа до девяти. Полный опасений, он собирается осторожно выйти». В это время шумно входит Бригелла. Дзанни спорят, который час. Труффальдино, начав шепотом, уверяет, что еще шесть. Потом их голоса усиливаются, «они горячатся, грозят друг другу». От их криков просыпается Миллон и еще почти в забытьи начинает свой навязчивый, как бред, монолог: «О, Ворон, Ворон!» Труффальдино, устрашенный, бросается в одну сторону сцены, Бригелла — в другую. Зритель к этому времени слышит зловещую строфу по крайней мере в третий раз: в исполнении Дженнаро, Труффальдино и Миллона.

Этот типичный сказочный прием неоднократного повтора, будучи перенесен на сцену, обретает новый театральный эффект. В передаче сказителя, или при чтении от многократного повтора содержание сказочной информации трансформируется мало, лишь усиливается (удваивается или утраивается, в зависимости от количества повторений) сосредоточенность читателя (слушателя). Сценическое дублирование подвергает содержание повторяемой информации эстетической переоценке, выявляет его причудливость, гротеск. Зрителю предлагается релятивная игра оттенков. Комический ужас Труффальдино не отменяет патетики Миллона. Напротив, буффонный аккомпанемент дзанни отводит от лирического героя возможное недоверие зрителя. Благодаря посредничеству дзанни изживается («снимается») примитив сказочного текста и зритель воспринимает страдания героя как подлинную драму высоких чувств. Собственно, для этого и введены маски во фьябу. Они создают комедийный фон, на котором ярче выступает и обретает полную эстетическую убедительность патетика. Не будь этой иронической подсветки, «высокие» чувства героев были бы размыты сентиментальным обертонами и погрузились в аморфную мелодраму.

Гоцци опасался мелодраматической небрежности в выражении чувств особенно на спектаклях с фантазийным сюжетом «при их неправдоподобном содержании». В труппе, ставившей фьябы, «ощущался сильный недостаток в актерах, которые могли бы играть с должным умением, сдержанностью и чувством серьезные роли» (194). «Неправдоподобное» нужно было очищать от лжи. Это делали исполнители «доблестных масок», которые брали на себя труд оправдать сценическую условность комедийной игры.

Принцип чередования патетики с буффонадой стал основным для всех последующих фьяб Гоцци. Используя его, автор не везде достигал нужной уравновешенности, такой, как она соблюдена {116} в «Вороне», «Короле-Олене», «Турандот», т. е. в лучших сказочных созданиях Гоцци. В «Женщине-Змее» или в «Зобеиде» гораздо меньше стройности, а в «Зеленой птичке» вновь доминирует пародия, так что она порой обескровливает патетику. Но не будем навязчивыми в оценках. Некоторым исследователям «Зеленая птичка» кажется наиболее совершенной из пьес Гоцци, а феерические эффекты «Женщины-змеи» затмевают скромные чудеса «Турандот», которая, однако, лидирует среди всех фьяб по тонкой разработке трагикомедийных партий. Важно разглядеть сам принцип (подчеркнем) чередования (не сочетания, не взаимопроникновения, а именно чередования) в сказках Гоцци величественного и смешного, торжественного и забавного, чудесного и обыденного. И, как уже говорилось, чередуются проза со стихами, записанный текст с импровизациями по сценарным наметкам автора.

«Я перешел в своих пьесах от прозы к стихам, руководствуясь не только капризом, но также необходимостью и соображениями художественности. Некоторые сцены сильных страстей я написал стихами, зная, что гармония хорошо составленного стихотворного диалога придает мощь риторическим оттенкам и облагораживает ситуации серьезных персонажей», — писал Гоцци в предисловии к «Ворону» (109).

В ряду «необходимых причин», побудивших комедиографа сохранить импровизацию и поддержать ее, автором назван уникальный талант исполнителя роли Труффальдино. Гоцци так полно доверяет импровизациям Антонио Сакки, потому что убежден: «Никто не сумеет написать роль для Труффальдино хотя бы в прозе, не говоря уже о стихах, а Сакки — один из тех превосходных Труффальдино, которые, выполняя намеченное поэтом в импровизационной сцене содержание, превзойдут любого автора, который думал бы такую сцену сочинить» (109).

Сакки удавались импровизации не только на темы «чистых» дурачеств, как лаццо с часами в «Вороне». Актер охотно имитировал сцены городской жизни современной Венеции, поражая и восхищая зрителей своей наблюдательностью. Гоцци запечатлел подобную удачу в «Женщине-Змее». А разбирая ее успех в предисловии к фьябе, подчеркнул связь театральной игровой выдумки с житейской повседневностью. Дело заключалось вот в чем. Пьеса-сказка «Женщина-Змея» перегружена волшебными метаморфозами, все они совершаются в неведомом царстве, неведомом государстве под названием Тифлис. Там правит благородный царь Фаррускад, а его нежная жена фея Керестани повелевает уж совсем фантастической страной Эльдорадо.

Фьяба о превращении нежной Керестани в жестокую тиранку, {117} капризную супругу, бессердечную мать и, наконец, в чудовищную тварь Змею, а также чудесное обращение злого колдовства во благо жителям Тифлиса и всей царской фамилии, была пятой по счету. После четвертой, великолепной «Турандот», она не производила магического впечатления. Чудеса Пекина и Тифлиса поднадоели венецианской публике. И вдруг Гоцци в середине представления обезоружил своих зрителей, выпустив на подмостки их любимого Сакки с кипой газет в руках. По ходу пьесы Труффальдино изобразил «тифлисского» продавца печатных новостей, и ради экономии сценического времени, бегло изложил «последние известия» о сражении тифлисцев с «двумя миллионами арапов» и о том, что «река Кура» вышла из берегов и смыла врага. Этот Труффальдино-тифлисец был наряжен в обычный костюм венецианского разносчика газет: «короткий рваный плащ и грязную шляпу». Он сгибался под ворохом газет и «кричал, подражая этим бездельникам […], приглашая народ купить у него листок за один сольдо». Эффект был колоссальный: «шум и несмолкаемые взрывы смеха, а из лож ему бросали деньги и сласти, чтобы только получить листок» (366).

Сакки-газетчик завоевал успех и у коллег своего «тифлисского» персонажа. Прослышав об успешном сбыте залежавшихся газет в театре Сант Анджело, разносчики «собрались около входа в театр с грузом старых заплесневевших листков, ничего не имевших общего с представлением, и во время выхода публики стали выкрикивать, надсаживая горло, сообщения о великих событиях, изображенных в “Женщине-Змее”. В ночной темноте они продали бесчисленное множество этих листков, после чего отправились в остерию выпить за здоровье Сакки» (366). «Подобного рода выдумка, кажущаяся тривиальной», продлевала театральную игру в жизнь, уравнивала ее в правах с банальной повседневностью, заставляла неправдоподобное сделаться реальным, и это оправдывало «свободу», которой Гоцци «всегда придерживался в своих сказках» (366).

В Венеции времен Гоцци, в тех уголках города, которые отвечали причудливому духу поэта, сказочные персонажи и впрямь бродили средь бела дня. Так Гоцци встретил Чиголотти. Вообще-то Чиголотти знали все. Трудно было бы его не заметить. Высокий тощий старик в длинном плаще с красным поясом собирал вокруг себя толпу людей: гондольеров, носильщиков, служанок, приказчиков, зевак, мальчишек, нянек, гуляк, мелких торговцев со своими лотками, да и к чему перечислять: всякий, кто проходил по площади, мог остановиться послушать Чиголотти. Высоким резким голосом он приглашал прислушаться к приключениям рыцарей и {118} великанов, подвигам героев и преступлениям людоедов. Чиголотти был уличным сказочником. Ремесло не такое уж редкое в Италии, но все-таки экстравагантное. Оно сохранилось от такой давней старины, что его мастера казались пришельцами из волшебных стран, чудаками, знавшимися с Мерлином или Демогоргоном и умеющими ворожить. Не раз внимательно послушав и присмотревшись к сказочнику, Гоцци оценил сценические возможности облика Чиголотти, его «смешную серьезность», умение вставлять в эпический сюжет «массу бесконечных глупостей» и подчеркивать их «аффектированной тосканской речью», странно звучавшей на слух венецианских простолюдинов. Гоцци ввел Чиголотти в свой театр в качестве Пролога к пьесе «Король-Олень».

На сцене старика-сказочника изображал актер Дзаннони, обычно игравший Бригеллу. С первых же его слов: «На этот раз, уважаемые сеньоры, я пришел рассказать вам необыкновенные вещи…», с первым взмахом руки со шляпой, с первым поклоном актера публика узнала образец. Чиголотти — Дзаннони плел басни про волшебника Дурандарте, у которого он якобы служил. По его словам, Дурандарте принял вид попугая и велел выпустить себя на свободу в Рончислапском лесу. А слуге своему Чиголотти он якобы повелел постоянно носить одну и ту же одежду, «дырявую сутану черного сукна, шерстяную шапку и рваные сапоги. Стричь бороду раз в два месяца и зарабатывать себе на жизнь, рассказывая сказки в Венеции на Большой площади» (198).

С. С. Мокульский[[106]](#endnote-88), комментируя пьесу, заметил, что имя попугая — искаженное название Дюрандаля, славного меча рыцаря Ролланда, а Рончислапский лес созвучен с Ронсевальским ущельем, где погиб этот эпический герой. Так в сценический шарж был обращен и сказитель и его сказы, а все ради того, чтобы точно «5 января 1762 года» (т. е. в день премьеры «Короля-Оленя») открыть венецианскому зрителю «две тайны», до означенной даты известные лишь «королю Серендиппа» и как раз в указанный день воплощенные в зрелище комедиографом Гоцци и капокомико Сакки.

Шутить с живыми людьми — всегда риск кого-то обидеть. Нам не известно, как реагировал на шарж живой Чиголотти, быть может, он и не знал о театральной проделке в Сан Самуэле. В любом случае, Чиголотти — не Гольдони или Кьяри, никто бы и не стал с ним считаться. К тому же театральная карикатура — реклама. Гоцци еще раз изобразил Чиголотти в последнем эпизоде четвертого акта «Зеленой птички». Там сказочник очутился в шеренге окаменевших смельчаков, пытавшихся добыть волшебную птицу. Это была как бы «донкихотская» карикатура: Чиголотти-персонаж {119} хотел повторить подвиги тех, про кого рассказывал толпе. Побывав статуей, он с философским спокойствием набил нос табаком и возвратился к скромной доле уличного сказителя, отказавшись тягаться с «королем Пипином» да «Бовой Королевичем» (777) — героями рыцарских романов. В той же «Зеленой птичке» изображен гондольер Каппелло, тоже реальный человек со своими подлинными присказками про «морского угря». В финальной ремарке четвертого акта Гоцци записывает: «Следует иметь в виду, что персонажи Чиголотти и Каппелло могут быть по желанию заменены другими знакомыми карикатурами в том же роде» (778). Последнее замечание обнаруживает, что далеко не безвредное обыкновение задевать личности было для Гоцци одним из ключевых приемов, с помощью которых он устанавливал живой контакт со зрителем.

Наиболее прямолинейный выпад Гоцци совершил в 1777 г. в комедии, не относящейся к жанру фьяб, «Любовный напиток». Там с помощью актера Витальба в роли дона Адоне автор высмеял дипломата Гратароля, человека довольно заметного в жизни Венецианской республики. Гратароль, однако, был ненавистен Гоцци не как общественный деятель, а как личный соперник, лишивший драматурга привязанности Теодоры Риччи, очень красивой актрисы из труппы Сакки.

Прием сценического шаржа был не нов, им пользовался еще «отец комедии» Аристофан. Сходство приема дало многим критикам повод восхищаться аристофановской дерзостью Гоцци. Укажем, однако, и на другое. У Аристофана обычай задевать личности порожден сатирической страстностью. Он обличал, например, Клеона как виновника в упадке жизненного уровня граждан полиса и бездарного военачальника. Это была острая сатира, достигавшая большого обобщения. В театре Аристофана реальный Клеон преображался в художественное олицетворение демагога. Театральная полемика Аристофана также носила обобщенный характер. Окарикатуренный им Еврипид-персонаж помогал сформулировать «от противного» актуальное идейно-эстетическое кредо театра Греции рубежа V – IV вв. до н. э. Даже злая пародия на Сократа больше задевала лженауку, хотя и не была безвредной для великого софиста.

Мы провели беглое сравнение с Аристофаном не для того, чтобы сказать, что приемы Гоцци мельче, а для того, чтобы подчеркнуть их иную эстетическую природу. У Гоцци персонажи-пересмешники не обладают идеологическим значением. То, что у Аристофана исполнено тенденциозности, у Гоцци эстетизировано. Для Гоцци драгоценна сиюминутность непосредственной театральной {120} игры. И хотя немецкий философ и эстетик Фридрих Шлегель проницательно заметил, что «комедии Аристофана — это такие произведения искусства, которые можно осмотреть со всех сторон. На драмы Гоцци можно смотреть только с одной точки зрения»[[107]](#endnote-89), — нужно признать, что именно Гоцци обобщил принцип импровизационной игры и дал немецким романтикам пищу для новых сценических концепций. Он продемонстрировал, что переход комедии дель арте в ранг обветшалых раритетов: треснувших масок, сломанных вееров, смятых лент, выцветших плащей, разорванных кружев, пожухлых страниц старых сценариев, дырявых шляп, развившихся париков, вытертых трико, стоптанных каблуков, зазубренных деревянных шпаг и т. п. — означает не гибель, не смерть ее, не историческую отмену, а новую, иную жизнь — эстетизированную, утонченную. Гоцци окружил буффонные маски самой восхитительной из всех иллюзий: идеализмом воспоминаний о невозвратном.

Забавник Труффальдино-Сакки у Гольдони играл скорее простака-современника, чем дзанни. У Гоцци Сакки-Труффальдино и его смешные сотоварищи, кивавшие знакомым в партере, подражавшие хорошо известным лицам, притаскивавшие на подмостки, где стояли декорации Серендиппа, Китая, Тифлиса и т. п. вещи с витрин венецианских модных лавок с этикетками «от Карлотто» или «от Канциани», выступали как старинные маски.

Живые Сакки и Дзаннони были теми древними дзанни, у которых даже грубость облагораживалась патиной старины. А красавица Теодора Риччи, занявшая с 1771 г. положение примадонны в труппе Сакки, становилась вдвое прекраснее оттого, что изображала девушек сказочных «былых времен». Ведь и детям ясно, что все, существовавшее «давным-давно», куда лучше нынешнего.

Когда комедию дель арте реформировал Гольдони, она ощущалась как устаревшее явление современной сцены, ставшее ложным театральным направлением. Когда же ее взялся реставрировать Гоцци, комедия дель арте показалась утраченным раем подлинного театра, его потерянной обетованной землей, его древним святилищем. Правда, не сразу.

Венецианские зрители, оставленные Гольдони, недолго увлекались и фьябами волшебника-графа. Лишь пять сезонов феерические выдумки Гоцци тешили и забавляли их в полную силу. Затем они стали позевывать и на них. В 1770‑е гг. титулованный победитель эмигрировавшего адвоката-драматурга сам стал писать по заказам авантюрные и чувствительные трагикомедии. Гоцци сочинил 23 такие пьесы и перевел с испанского множество похожих на них. Он тоже сделался драматургом-поденщиком, {121} что оказалось неизбежным, раз он связался с постоянной труппой, которая, естественно, нуждалась в репертуаре. Новый период творчества Гоцци пришелся на упадок антрепризы Сакки, на снижение мастерства постаревшего капокомико. Дурно сказался на качестве пьес Гоцци «второй манеры» и его драматургический дилетантизм. Так что пьесы Гоцци 1770‑х гг. не пережили своего времени, а фьябы 1760‑х передали эстафету комедии дель арте европейским романтикам.

Когда труппа Сакки распалась, Гоцци не стал подбирать себе новых исполнителей, он ушел из театра. И тотчас же был забыт переменчивой публикой.

Он прожил еще целую четверть века, оставаясь в том же городе, среди тех же людей, но сделавшись совершенно безвестным. Он ходил по тем же улицам, площадям и мостам и все больше уподоблялся Чиголотти. С той только разницей, что его поношенный плащ был опрятен и он не собирал слушателей грубым голосом и призывным взмахом шляпы. Зато в воображении старого мечтателя разыгрывались феерические фантазии, и когда ему не удавалось укротить их мысленным ироническим комментарием, он натыкался на прохожих, не слышал упреков и не произносил извинений. Старик грезил наяву. Ему в идеальных снах воображения снились маски.

… Когда немецкие романтики из йенского кружка увлеклись фьябами Гоцци, они не знали, что он еще жив, а Гоцци не подозревал, что они есть.

# **{****122}** Театральные воззрения Кота в сапогах и его потомков

Тихий немецкий город Йена, небольшой, но весьма солидный, благодаря прославленному Университету, стал в конце XVIII в. «альма матер» ранних немецких романтиков. Там собрался кружок молодых философов и поэтов, филологов и естествоиспытателей, которые «по словам одного злого современника, кроме вопроса: что есть истина, пренебрегали всеми вопросами чуть поменьше»[[108]](#endnote-90). Конечно, вопрос: что такое театр, что есть истина театральная, как раз из тех, которые «поменьше». Следовательно, отвечать на него должен был не философ или поэт, а кто-то из «меньших». Этим ответчиком сделался сказочный Кот. В 1797 г. Людвиг Тик (1773 – 1853), член йенского романтического сотоварищества, написал {123} комедию «Кот в сапогах», рядом с ней пьесу «Рыцарь Синяя борода», потом «Принц Цербино», «Мир наизнанку», «Жизнь и смерть Красной Шапочки».

Историю Кота драматург изучил, разумеется, по фундаментальным трудам французского ученого сказочника Шарля Перро. К услугам этого знатока волшебного мира Тик обращался и в указанных случаях с Синей Бородой и Красной Шапочкой. Добросовестность Тика на ниве сказочных штудий послужила вдохновляющим примером для романтических умов, развивавшихся несколько позже, и в 1822 г. рано умерший ровесник Тика Эрнст-Теодор-Амадей Гофман (1776 – 1822) оставил неоконченный роман «Житейские воззрения кота Мурра», переложенные, правда, «макулатурными листами», на которых значились «фрагменты биографии капельмейстера Иоганнеса Крейслера», однако фундаментально представлявшие два тома рассуждений умного Кота. Его прототип на самом деле жил у Гофмана на положении любимца хозяина и не претендовал ни на образованность, ни на знатность. Зато фантастический Мурр из романа происходил по прямой линии «от достойнейшего предка… то был не кто иной, как получивший всемирную известность премьер-министр Гинц фон Гинценфельд, столь любимый, столь дорогой для всего рода человеческого под именем Кота в сапогах»[[109]](#endnote-91). В звание премьер-министра Кот был возведен Тиком в пьесе «Принц Цербино» после того, как король Готлиб, сначала просто крестьянский сын и бедняк, получил стараниями Кота владения Людоеда, сделался маркизом Карабасом, царским зятем и, наконец, сам сел на трон.

Пьесы Тика были вполне «fiabesque», и, как точно заметил Н. Я. Берковский, «все они могли родиться только от примера комедий-сказок Гоцци, хотя и далеко отошли от него»[[110]](#endnote-92).

Пьесы Тика содержали программу романтического театра. Понимание театра ранними немецкими романтиками не сходно с требованиями к сценической игре, которые будут предъявляемы романтикам других стран и времен. Поэтому, говоря о Тике и Гофмане, мы не имеем в виду некие общие романтические представления о сцене, а сосредоточиваемся на тех воззрениях, которые сложились в йенском кружке и распространились на рубеже XVIII – XIX вв. в среде немецких приверженцев романтических идей. Мы не хотим также сказать, что у Тика и Гофмана была единая концепция театра. Скорее она была преемственной от первого ко второму: Тик предшествовал Гофману и имел на него большое влияние, но они были разными художниками — каждый по-своему ощущал поэзию театра и выражал иронию и патетику, веселость и меланхолию.

{124} Тик писал отличные пьесы, был настоящий драматург. Гофман не закончил и одну, не совсем внятную с драматургической точки зрения, «Принцессу Бландину». Но зато проза Гофмана насыщена спектаклями: оперными, кукольными, драматическими, балетными, импровизированными и отшлифованными репетицией, магическими и балаганными, любительскими и виртуозными, придворными и камерными, блистательными и проваливающимися на глазах… читателей, так как все эти зрелища поставлены только на воображаемых подмостках.

Йенские романтики стремились к синтезу литературных, музыкальных, зрелищных образов, для большинства из них музыка являлась духом искусства. Для Гофмана она была его собственной душой, его творческой доминантой, потому он наделил музыкальностью не только капельмейстера Крейслера, но и «маленького господина в серой шубке», ученого кота маэстро Абрагама, считающегося антиподом Крейслера. В последнее время литературоведы стали более чутки к мотиву двойничества, связывающего Крейслера с Мурром, у немецких исследователей наметился пересмотр традиционной точки зрения на хвостатого философа и поэта. «Не сухой филистер, а натура в полной мере причастная и романтическому восприятию и творчеству», проявляющая «родственность сознанию Крейслера», — сообщает о новом отношении к Мурру Н. М. Берновская[[111]](#endnote-93). Напомним одну из линий романа, дающую нам аргументы в защиту незаурядности Кота. «Изящного, понятливого Мурра» от всей души ненавидит профессор эстетики господин Лотарио, сухой педант и несомненный филистер. Но, главное, Мурр — иронический образ, а ирония — этот «хрупкий цветок диалектики» расцвечивает «воззрения» Мурра не только избитыми местами банальных постулатов, но и подлинными откровениями, особенно в области гибельных слабостей, которые Гофман, не прощая патетическим персонажам, акцентирует в кошачьем самоанализе с улыбкой. Образ иронический не то же самое, что сатирический.

Понятие иронии у немецких романтиков специфично[[112]](#footnote-21). В общеэстетическом значении романтическая ирония йенцев — это диалектический принцип, учитывающий одновременно: творческий акт художника, внутреннюю суть произведения и способ его восприятия читателем, зрителем, слушателем. Для Фридриха Шлегеля образцом романтической иронии явилась «сократическая {125} ирония», т. е. метод мышления Сократа, переданный в «Диалогах» Платона.

По Шлегелю есть глубокое различие между иронией обыденной (обычной насмешкой) и романтической. Обыденная основана на отрицании как таковом, а романтическая — на глубоком прочувствовании того, что нельзя выразить в должной полноте всего совершенства предмета, явившегося источником вдохновения, что творец-художник никогда не достигает «божественного» знания о нем. Божественное невыразимо, но Гений, устремляясь к нему, движим «томлением по идеалу». Этот процесс запечатлевается в произведении, хотя произведение не исчерпывает сам процесс. Посредницей творящего Гения и является романтическая ирония. «В ней все должно быть шуткой и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко сокрытым. […]. Она содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания. Она самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой, и в то же время самая закономерная, ибо она, безусловно, необходима. Весьма хороший знак, что гармоническая банальность[[113]](#footnote-22) не знает, как ей отнестись к этому постоянному самопародированию, когда вновь и вновь нужно то верить, то не верить, пока у нее не закружится голова, и она не станет принимать шутку всерьез, а серьезное считать шуткой»[[114]](#endnote-94).

С точки зрения немецких романтиков, театральный вид творчества, сценическое высказывание о предмете наиболее отвечает принципу иронии. («Не должна ли поэзия уже потому быть высшим и достойнейшим среди других искусств, что только в ней возможна драма?»)[[115]](#endnote-95) Между игровыми принципами комедии дель арте и романтической иронией немцы видели прямые аналогии. Для Тика и Гофмана ключ к идеальной сцене хранился в инструментарии итальянской комедии дель арте, а как отыскать его в куче приспособлений, скопившихся за века, подсказывали немцам рисунки Жака Калло и комедии Карло Гоцци.

«Кот в сапогах» Тика — немецкая вариация театральной фантазии в духе «Любви к трем апельсинам». Как и ее прототип, она вся основана на полемике. У Тика тоже есть реальные объекты насмешек, например, фигурирующий среди действующих лиц из публики берлинский интеллигент-обыватель Беттихер. Задет известный книгоиздатель и просветитель Николаи. Сходен у Тика с Гоцци полемический протест против мещанской драмы, третьесословных {126} бюргерских идеалов умеренности и здравомыслия, против чувствительных сюжетиков про «семейные истории» и «обольщения».

Но главное в пьесе — обнажение всех театральных приемов, «расчудесивание» их, разоблачение, развоплощение. Снимаются все иллюзионистские шоры, все называется своими именами. У спектакля есть сюжет. Он обнаруживается в своем функциональном смысле: про что речь. А она про трех сыновей мельника, из которых старший и средний унаследовали от отца мельницу и осла, а младший — кота… И так далее по известной сказке. Но участники истории не только персонажи сказки, а еще и роли. Подчеркивается и это обстоятельство. А роли должны разыгрываться исполнителями, и они выделены как конкретные лица от театра, у которых свои проблемы и которые то и дело из ролей выходят. А у пьесы есть еще автор. На сцене появляется и автор. А в партере сидят зрители. Не только сидят, они еще и рассуждают: какого-то артиста хвалят, какого-то порицают. Они очень придирчивы к автору, требуют от него: «Вкуса! Вкуса!» и много еще другого. Автор нервничает, артисты сбиваются, что-то портится в декорации. Тут появляется машинист сцены и расчудесивает закулисную сторону театрального действа. Выскакивает на подмостки и немецкий арлекин Гансвурст. Он не может никому угодить и его прогоняют вон. Словом, в пьесе четыре плана: сказка; актеры, ее играющие; автор и те, кто не должен показываться публике, но делают это поневоле; наконец, — зрители. В пределах одного маленького театра Тик устроил вселенскую неразбериху, которую впоследствии с полным правом будут называть режиссерским видением спектакля.

Мы не будем здесь раскрывать все пласты эстетико-философского содержания тиковой комедии. Для нас не столь уж существенно, что публика, представленная в лице Беттихера и Миллера, трактуется автором (Тиком, а не персонажем его пьесы) как наглое, тупое, агрессивное сборище, как та ужасная «толпа», которая столь ненавистна творцу-романтику. Не станем особенно подчеркивать и тот факт, что сам Кот, причина всех театральных тиковых причуд, есть «гармонический пошляк» и мещанин, сведущий не столько в тайнах воображения, сколько в примитивных нуждах пищеварения. Мы не станем решать загадку финала пьесы: что означает акция съедения Пугала Закона (Людоеда) и реплика Кота: «Свобода и равенство! Закон проглочен! К власти приходит третье сословие в лице Готлиба!» Расценивать ли этот эпизод как пародию на французскую революцию, или учесть, что в Германии 1797 г. иначе, чем на языке пародии, про французскую {127} революцию было невозможно упомянуть. Подчеркнем только: мы всюду, в каждом повороте действия у Тика встречаемся с ироническим актом одновременного низложения и возвышения предмета. Здесь все — перевертыш: и волшебный Кот-мещанин, и король-плебей, и зритель, хоть и тупой пошляк, но автономный персонаж, имеющий все права на выражение собственного мнения. Главное, что сделано Тиком, — это обнажение приемов, которое является у драматурга аналитическим обоснованием театральной игры. После «Кота в сапогах» комедия дель арте становится философией сцены, и ее основополагающий тезис о создании сценической правды путем обнаружения всей наготы театральной условности, ложится в основу театра новой эпохи. «Комедии Тика — произведения по своему смыслу демонстративные, — отметил Н. Я. Берковский. — […] Демонстративные произведения говорят не о формах, которые должны всегда и всюду повторяться, но о понимании форм, допускающем любое их многообразие. […] Формы могут быть оставлены в их привычном виде, однако же к ним дается новый ключ…, вам открыли глаза на то, что они, собственно, значат»[[116]](#endnote-96).

Тик открыл глаза европейским театральным деятелям на заимствованный от Гоцци принцип развоплощения иллюзий ради сотворения других иллюзорных построений на сцене. Это открытие Тика, сделанное им в форме сценической литературной программы, стало одной из основополагающих режиссерских идей, особенно важных для театра рубежа XIX – XX вв.

«Историк — это пророк, обращенный в прошлое», — гласит 80‑й фрагмент Ф. Шлегеля[[117]](#endnote-97). Из всех йенских афоризмов — это самый знаменитый. Он означает, что немецкие романтики обращались вспять времен не ради культа ушедших лет, а ради настоящего и будущего. Разве то, что уже было, перестало являться новым только потому, что состоялось? Разве вторжение Арлекина на подмостки, где играют надоевшую мещанскую драму, не обновляет зрелище? Идея Шлегеля об «истории вспять» стала одной из сильнейших новаторских театральных идей. Тик-режиссер обновлял немецкую сцену, реконструируя античный хороводный спектакль, или елизаветинскую сцену времен Шекспира. Реконструкции зрелищ дель арте, сделанные Гофманом, предопределяют режиссерские композиции рубежа XIX – XX вв. Гофман думал о настоящем и будущем театра, когда завлекал читателя на спектакли маленького римского театра XVII в., открытого предприимчивым капокомико у Порто дель пополо, чтобы ставить «исключительно импровизированные буффонады». Там в маске Паскариелло выступает таинственный синьор Формика (новелла «Синьор Формика»).

{128} В реальной истории псевдонимом синьор Формика пользовался неаполитанец Сальватор Роза (1615 – 1673), наиболее всего известный в качестве живописца.

Сальватор Роза прожил бурную, страстную, беспорядочную жизнь искателя совершенства и очень подходил к роли романтического персонажа. Гофман однако выбрал позицию рассказчика, старающегося разрушить легенду о беспутстве этого самобытного гения. У Гофмана обыгрывается имя Сальваторе, что значит «спаситель». Герой новеллы выступает в качестве доброго заступника влюбленных и разоблачителя их злонравных опекунов. В общих чертах сюжет новеллы схож с фабулой «Севильского цирюльника», впрочем, ровно настолько, насколько сам «Цирюльник» сходен со сценариями комедии дель арте. Мы попадаем в круг комедии масок.

Сальватор Роза жил в распоряжении четырех стихий своего таланта: живописец, музыкант, поэт, актер — одарен разносторонне и по-разному. Он был странным, причудливым, гротесковым художником, писал жуткие пейзажи со слишком зеленой травой и разбойниками со слишком темными лицами. Даже святые на его картинах сверкают угрожающими взорами. Наиболее удавались ему сцены яростных битв, где противники сцеплены в рукопашных схватках. Из его поэтических сочинений известны семь «Сатир», среди них наиболее впечатляют сатиры на Музыку, Поэзию, Живопись, где он скорбит об упадке искусства. Роза-поэт тоже неумерен в выражении чувств, а что еще досаднее — в излишке ученых цитат и ссылок на античных авторов. Сатиры его устарели, а живописные полотна любопытны и сейчас. Как музыкант он любил нежные, томные, ласкающие мелодии, а на сцене был веселым, озорным и непристойным. Сальватор Роза разработал маску первого неаполитанского дзанни Паскариелло (он же Ковьелло). Хронисты XVII в. называют и более блестящих исполнителей этого амплуа, но никто из них не был таким смелым, как синьор Формика.

Легенды связывают Сальватора с Мазаниелло, вождем неаполитанского восстания 1684 г. Установить достоверность этого факта нельзя. Возможно, что основанием для легенды послужили «разбойничьи» сюжеты Сальватора-живописца. Достоверно известно только, что он бежал из Неаполя и стал бродягой-комедиантом, и что ни в одном из городов, где он побывал (а он выбирал крупные города вроде Рима или Флоренции), он не оставлял в покое сильных мира сего, а его не оставляла без надзора полиция. Дело в том, что синьор Формика импровизировал на самые злободневные темы и очень весело, зло и беспощадно окарикатуривал {129} именитых граждан. В новелле Гофмана показан как раз такой спектакль, на котором в качестве почетного зрителя присутствует старик, тут же на подмостках карикатурно изображаемый синьором Формика. Правда, у Гофмана свои приемы. Его комедиант играет не подлинного скупого и глупого дона Паскуале Капуцци, не такого, каким он является на самом деле, а прямо противоположного, щедрого и умного дона Паскуале Капуцци, каким он должен быть, если хочет, чтобы его действительно любили. Как остроумно заметил Берковский, прототип «казнят идеализацией». У Гофмана в этом проявилась своя поэтическая цель, служившая теме двойничества, таинственных отражений друг в друге противоположных судеб.

Новелла «Синьор Формика» представляет двойничество театра и жизни, где на сцене все так, как тому бы следовало быть в натуре, а в жизни все столь гротескно и неправдоподобно, как в шутовском балагане. Вот старик, уже знакомый нам синьор Паскуале Капуцци ди Сенегалия, — вариация на тему Панталоне. Он нарисован так, будто его эскиз набросал Жак Калло: «Старик, костлявый, как веретено, бледный, с острым длинным носом и подбородком, оканчивающимся узенькой бородой, и с серыми пронзительными глазами»[[118]](#endnote-98). Он весьма примечательно одет в темно-красный плащ с множеством блестящих пуговиц. Под плащом у него голубой камзол испанского покроя. Он вооружен длинной шпагой. На его белокурый парик нахлобучена шляпа с перьями, а на руках надеты перчатки с раструбами. Этот наряд, в котором пестрит красное, белое, голубое, дополняет шекспировская деталь — чулки с желтыми подвязками, как у Мальволио, и банты того же цвета на башмаках. Он предстает перед взором читателя как подлинный театральный персонаж, хотя приведенное изображение фиксирует дона Паскуале в обыденности. Синьор Капуцци очень богат, но скряга; щеголь, но с дурным вкусом; стар, но влюблен и оттого глуп донельзя.

Влюбленным обычно свойственны сомнения, неуверенность в себе, но наш старикашка невероятно высокого мнения о своей персоне. Это безмерно напыщенный, бездарный дилетант. Он поет арии, сочиняет оперы, тщеславно добивается их постановок. Он падок на лесть, жаден и сентиментален, и потому попадает в ловушку синьора Формики.

С ним в паре топчет балаганные подмостки театра жизни доктор Пирамида, прозванный так оттого, что его пациентов обычно хоронят у соответствующего городского сооружения. Зовут доктора Сплендиано Аккорамбони, а пользует он исключительно художников и гонорар берет картинами. Он владелец обширной {130} галереи, поскольку все его микстуры в прямом смысле слова уморительные. В конце новеллы доктор с успехом (хотя и по ошибке), применяет собственное снадобье к себе. У доктора голова вдвое больше, чем следует его туловищу, пышные бакенбарды, двойной подбородок, огромный нос, распухший от употребления испанского табака. Короткая его фигура искажена выпирающим животом. Костюм из бархата и шелка столь плотно упаковывает его особу, что доктор кажется шелковичным червем, замотанным в драгоценный кокон. Доктор крошечного роста, хотя и не карлик. Собственно карлик представлен в лице последнего участника трио — Питтикиначчо. Эта троица монстров, несмотря на их марионеточную конституцию, нисколько не забавна. Здесь Гофман не пользуется сказочно-романтическим камуфлированием, когда щелкунчик — принц, а змейка — прекрасная девица. Злобный напыщенный скряга, врач-отравитель и мерзкий карлик-соглядатай равны самим себе. Они олицетворяют уродства реальности.

Среди фантасмагорий искаженного бытия гармоничные натуры начинают вести себя принужденно и ложно. Юный Антонио Скаччати вынужден служить хирургом (доктор-перевертыш), тогда как на самом деле он — великий живописец, второе воплощение «божественного Санти». Прелестная Марианна, олицетворение чистоты, становится идеальной моделью для грешной Магдалины и в совершенстве лжет своему опекуну. Сам Сальватор Роза (спаситель) является полишинелем-перевертышем. Все свои добрые дела он совершает под маской дзанни: «Паскариелло снял колпак и наклеенные части лица, изменявшие его совершенно, но нимало не препятствовавшие игре чертами, и — кто бы мог представить? Синьор Формика оказался Сальватором Розой! — Сальватор! — в изумлении воскликнули Марианна, Антонио и Капуцци. — Да, — возразил Формика. — Я тот Сальватор Роза, которого римляне не умели оценить как поэта и живописца, и который умел на жалком театре… пленять их в течение года, причем они, не хотевшие понимать шуток и иронии Сальватора в его картинах и стихотворениях, рукоплескали им в кривляниях Формики!»[[119]](#endnote-99).

Этот саморазоблачительный монолог, в котором актерская маска охарактеризована как «низкая», все-таки удостоверяет, что подлинность — в балагане.

В «синьоре Формика» Гофман сочинил два двойных спектакля, дважды совместил сцену и зал, наподобие того, как это сделал Тик в «Коте в сапогах». Сказать, что театр по Гофману — двойник жизни, значит сказать только половину правды. Точнее будет подчеркнуть, что двойник жизни, согласно Гофману, комедия {131} дель арте. Быть может, это и меньшая метафора, но она — гофмановская.

В новелле-диспуте «Необычайные страдания одного директора театров» господин в Сером замечает, что его собеседник в Коричневом, говоря о Шекспире, все время имеет в виду только комедии великого английского поэта. А добравшись, наконец, до разбора трагедий, оба спорщика единодушно находят самым привлекательным в Гамлете шутовство, иронию и самоиронию, т. е. те черты, которые выдают происхождение театрального персонажа от масок импровизированного балагана. Так и получается, по Гофману, что идеальный символ самоиронии — актер в маске, актер, вышедший из комедии дель арте. Недаром беседу Серого с Коричневым завершает блестящая режиссерская экспозиция сценария Гоцци «Любовь к трем апельсинам» и демонстрация идеальной труппы: ящика с марионетками, воспроизводящими все маски комедии дель арте.

Романтики работали с запасом на столетие, такова была энергия их литературных мечтаний, их «театра невидимого и в то же время видимого» (Берковский), запечатленного на страницах их повествовательных сочинений чаще, чем в собственно драматических композициях. Театральные деятели рубежа XIX – XX вв. восприняли «подсказки» Гофмана, его «планы постановки […] в манере Калло», в которых Гофман «так близко подходил к итальянскому сказочнику»[[120]](#endnote-100). На рубеже XIX – XX вв. было осознано режиссерское мировидение писателя: «Режиссер, капельмейстер были для Гофмана не талантливыми техниками-специалистами, а повелителями целого мира, чудодеями, которые одурачивают филистеров и вводят чистые, наивные, музыкальные души в мир фантастической, но подлинной реальности. Почти во всех вещах Гофмана действует такой чудодей-режиссер — Архивариус Линдгорст (“Золотой горшок”), Мейстер Авраам (“Кот Мурр”), Сальватор Роза (“Формика”), Челионати (“Брамбилла”). Это все видоизменения того же типа, это все тот же Гофман, каким он хотел бы быть, это все тот же капельмейстер-энтузиаст, импровизирующий и в жизни, и на сцене»[[121]](#endnote-101).

О прозорливости театрального новаторства Гофмана пишет и Берковский: «Он сделал попытку преобразовать современную сцену, далеко заглядывая вперед. Можно было бы сказать, что он предугадал принципы и Станиславского, и Мейерхольда […] Напомню, что Мейерхольд искал опоры в традициях Гофмана, что его псевдоним — доктор Дапертутто — взят из новеллы Гофмана…»[[122]](#endnote-102)

Блестящим примером синтеза Калло — Гоцци — Гофман на {132} сцене XX в. был спектакль «Принцесса Брамбилла», поставленный А. Я. Таировым в 1920 г. в Камерном театре. «Каприччо Камерного театра по Гофману», — назвал свою работу режиссер, основываясь на сюжете сказочного повествования об исполнении желаний двух влюбленных: швеи Гиацинты и комедианта Джильо Фава.

Волшебный римский карнавал, переплетенный иллюзиями, рождаемыми театральной жизнью, колдовством, житейскими конфликтами, площадной буффонадой и пр., одаривал героев всем, о чем только они осмеливались мечтать. Режиссер Таиров, художник Якулов, композитор Фортер и молодые актеры создавали впечатление бесконечного и всемогущего праздника, включавшего в свой магический круг даже праздник смерти: притворные похороны Джильо, шутовское расчленение Арлекина с последующим его воскрешением. «Задачей “Принцессы Брамбиллы”, — писал А. Я. Таиров, — было создание подлинной сценической арлекинады, построенной на принципе фантасмагории, арлекинады, рождающей бодрость смеха»[[123]](#endnote-103).

Но, конечно, блестящий спектакль Камерного театра не исчерпывал всех возможностей сценической фантазии Гофмана.

«Я думаю, что Гофман для сцены не в прошлом, а в будущем, — писал в 1922 г. П. А. Марков почти что по следам постановки Таирова, — […] Впервые его поставит театр, умеющий разлагать свое искусство и возрождать его в новых и небывалых сочетаниях. […] Такого театра пока нет. Гофман — спутник театра по будущим путям его развития […] Радость игры надолго предопределяет Гофмана театру, а театр Гофману»[[124]](#endnote-104).

# **{****133}** Белый Пьеро

«В пору, когда казалось, что все варианты итальянской комедии уже исчерпаны, приходит он с ее новой версией», — так определил новаторскую миссию Дебюро его первый биограф Жюль Жанен[[125]](#endnote-105), гордившийся тем, что открыл Парижу народного артиста бульваров, мастера пантомимы Жана Батиста Гаспара Дебюро (1796 – 1846).

Для Парижа, Франции и истории Дебюро сотворил образ белого Пьеро. Он, конечно, его не открыл, а воспринял от хорошо знакомой традиции. Но он его пересоздал и переосмыслил. Он вдохнул в него живую душу, современную и бессмертную. Белый Пьеро стал явлением французской романтической театральной эпохи, которая заранее его не предсказала, но восприняла и истолковала. Она присвоила творение Дебюро, «наследника Росция Галла», чье лицо, «отмеченное немым и торжествующим сарказмом, способно сказать все».

{134} Заметили Дебюро не сразу. Если бы у художника Огюста Буке не было интрижки с канатной плясуньей из театрика Фюнамбюль, возможно, он бы не написал «Пьеро у балюстрады». Не будь этой картины, его учитель Франсуа Жерар не узнал бы модели, когда случайно зимним вечером 1826 г. вместе с драматургом Пикаром рискнул заглянуть в Фюнамбюль. А Пикар в свой черед не посоветовал бы побывать в Фюнамбюле Шарлю Нодье. Солидный Нодье не смутил бы восторженными отзывами покой своих младших собратьев-романтиков, пожелавших во всем убедиться собственными глазами…

Если бы все сложилось не так, то знакомство «большого театрального Парижа» с великим паяцем из балагана Канатоходцев, самого дешевого заведения бульвара Тампль, состоялось бы как-нибудь иначе. Хотя оно могло бы и вовсе не состояться, поскольку, как утверждают исследователи, лишь денежное пособие мэтра Жерара и его друзей предотвратило уход актера в подмастерье к слесарю, так как покуда Дебюро пребывал в безызвестности, он не мог прокормиться на заработок комедианта Фюнамбюля. За вход там брали всего 4 су, но вздумай Дебюро купить билет на собственный спектакль, у него не нашлось бы денег. Впрочем, вряд ли что-нибудь могло отвратить Дебюро от театра. А разлучить — только смерть, да и та до поры отступала. Он однажды решился покончить с собой, но его вытащили из холодной грязной Сены, чтобы он имел возможность облачиться в белый костюм любимого героя.

Ж. Жанен всегда подчеркивал плебейское единство открытого им гения и его народного персонажа. Полемически напомнив читателям, что величественный французский театр «давно погребен и на его похоронах плакали Фигаро вместе с Альмавивой», критик противопоставил былой репрезентативности официальной сцены непрезентабельную простоту бульварного балагана. «Прежде Драматическое искусство разъезжало в карете, теперь оно ходит пешком. Ранее оно передвигалось на золотых котурнах, теперь носит деревянные сабо и шлепает по грязи. Прежде Драматическое искусство устраивало ночные празднества и сам король — коленопреклоненный — предоставлял ему залы Пале Рояля. Теперь оно питается картофелем на бульваре Тампль, штопает у порога своего театра рваные чулки и напивается дешевым вином. Прежде оно носило имя Моле или Тальма. Теперь — Дебюро» (173 – 174). Но для Жанена, как и для других романтиков, Дебюро — «великая душа, запертая в маленьком театре», которая светит, «точно солнце». «Дебюро — это народ. […] Не спрашивайте о его имени и профессии. Это воистину сам народ. Веселый, грустный, {135} здоровый, больной, нежный, грубый, думающий и бездумный, подкладывающий вам свинью и битый, и всегда нищий» (177).

Великим артистом мима из Фюнамбюля делало не только демократическое содержание его пантомим, хотя без него романтики не отозвались бы на новации лицедея, но и его совершенное мастерство. «Его игра не случайность, — это результат труда, и еще — любви. […] Старая безобразная хламида Жиля ниспадает на нем складками, напоминающими об античном изяществе. Белое лицо делает его живым изваянием пантомимы. Это уже не старый паяц Жиль, бесцельно мечущийся по сцене; это хладнокровный стоик, которого не так-то легко лишить хорошего настроения, — бессловесный, бесстрастный, почти безликий… И притом его лицо выражает все» (177).

Странным кажется нам сегодня вопрос, который так демонстративно, напористо и с вызовом отстаивали перед «всем Парижем» романтики: можно ли считать Дебюро настоящим драматическим артистом? Журналист Феликс Пиа затеял с Жаненом полемику, высмеивая пристрастие старшего коллеги к балагану. Пиа сетовал, что критик сам сошел с котурнов и уподобился фигляру. Жанен вернул Пиа эпитет и, защищая в Дебюро артиста, в свою очередь назвал шутом оппонента. В конце 1820‑х гг. романтикам Франции приходилось преодолевать общественный предрассудок по отношению к бульварным актерам. Порой, как в случае с Пиа, преодолевать его у самих себя (вскоре Пиа станет драматургом бульваров).

Вопрос упирался не в собственно профессиональное мастерство. Для канатоходцев, акробатов, жонглеров, вольтижеров и прочих лицедеев бульвара Тампль вопрос о технике их искусства не дебатировался. Документы эпохи свидетельствуют, что какие-нибудь славные братья Лоран, или знаменитая мадам Сакки в мастерстве эквилибристики могли дать десять очков вперед Батисту Дебюро, не достигшему их уровня технической безупречности ни в сальто, ни в полетах. Но они не смели претендовать на звание артистов.

Позднее, уже в начале XX в., практики театра придадут иное значение традиционному балаганному тренингу мастеров сцены прошлого. Они возведут его в эстетическую необходимость, тогда как в практике начала XIX в. он был повседневной, обязательной, никем особо не осознаваемой прозой жизни комедиантов.

Для студийцев Мейерхольда журнал «Любовь к трем апельсинам» опубликует статью об искусстве Дебюро, где будет особо подчеркнуто, что Дебюро «прошел классические науки на ковре акробата, […] ходил на голове, носил лестницу на кончике носа, {136} барабанил собственной пяткой по затылку, танцевал на ходулях, кувыркался в воздухе. Тело его было выломано, размягчено и развернуто»[[126]](#endnote-106). В 1820 – 1830‑е гг. это никого не изумляло. Приведенная характеристика Т. Готье дана в воспоминаниях об актере; в рецензиях, как правило, актерская техника не обсуждалась, волновало другое: можно ли считать «выломанного» паяца подлинным артистом. Дебюро признали именно таковым, потому что актер никогда не добивался «чистого» фокуса в лацци Пьеро. Его Пьеро был сценически овеществленным духом.

Нашим искусствоведением выношена традиционная (и в целом справедливая) мысль о том, что историческая значимость Пьеро у Дебюро базируется на глубоком постижении этим красноречивым «немым» души «маленького человека». Мысль эту подали романтики, современники Дебюро, и она дожила до наших дней, подкрепленная образами XX в.: Чарли (Чаплин), Бип (Марсо), Акробаты (Пикассо), киномаски Тотó, Джельсомина и Кабирия (Мазина).

Но с другой стороны, художественная «конституция» белого Пьеро упирается в символику «мировой души», открывшейся романтикам в крохотном Фюнамбюле, а затем, почти через сто лет, вновь пробудившейся «в объятиях шута и балаганчика» (1907 г. «Балаганчик» А. Блока — Вс. Мейерхольда в театре на Офицерской).

Метафорическая «мировая душа» — не только абстрактная поэтическая мечта символистов. Это один из поэтических постулатов романтиков. Конечно, отблеск «мировой души» по-разному ложится на прекрасный «голубой цветок» или на белое лицо паяца. Чеховеды до сих пор не решили, до какой степени следует доверять космическому монологу Мировой души, сочиненному Костей Треплевым для Нины Заречной («Чайка»). С нашей точки зрения, будь то пародия или исповедь, в любом случае, среди «всех жизней», слитых в ней, есть и жизнь белого Пьеро из Фюнамбюля. А разве не напряжением всех струн «мировой души» можно было заставить зазвучать аккорды любви и доброты в глухой атмосфере оккупированной Франции 1940‑х гг., когда Жак Превер и Марсель Карне работали над фильмом «Дети райка», где роль Батиста Дебюро сыграл его «двойник» в XX в., наш современник Жан-Луи Барро?

Мы, таким образом, полагаем, что не только души «маленьких людей», но «все жизни» Мировой души запечатлелись в образах, сыгранных Дебюро в обличье Пьеро, и именно ее магнетизм ежевечерне притягивал в ложу у сцены цвет парижской интеллигенции, покуда длился романтический век и билось сердце Дебюро.

{137} Ж. Жанен все-таки ошибся, назвав Дебюро «последним представителем» им же обновленного искусства пантомимы. Исторически расцвет французской пантомимы оказался впереди[[127]](#endnote-107). Дебюро завершил старую и открыл новую традицию.

Почему Батист избрал для себя Пьеро, а не Арлекина? Ответ надо искать в эволюции образов дзанни на французской сцене. В стенах Фюнамбюля Арлекин — крепко закосневший образ. К этому его десятилетиями приводили умелые мастера арлекинад, занимавшие в подобных труппах ведущее положение. В Фюнамбюле работал отличный Арлекин Феликс Кьярини, старший партнер и отчасти учитель Батиста, происходивший из итальянской театральной династии.

Между тем Пьеро (он же Жиль) оставался малоразработанной эпизодической фигурой. На его «шкуре» Арлекин «упражнялся» с палкой, «обрабатывал» ее кулаком и коленом. Порой Пьеро бывал настолько неинтересен, что его заменяли фигурой повеселее: пьяным солдатом, нищим попрошайкой, подгулявшим студентом и т. п. Это были также эпизодические подсобные лица, играть их мог и исполнитель амплуа Пьеро. Для Пьеро в спектаклях Фюнамбюля действие оборачивалось самой нерадостной, сумрачной стороной. Вел действие основной квартет: старик Кассандр, молодая девица Коломбина (его дочка, племянница или воспитанница), молодой господин Лелий и, наконец, — Арлекин. Арлекин мог быть хоть слугой, но в претензиях на руку и сердце Коломбины преуспевал порой в ущерб Лелию. Пьеро (Жиль) обычно действию мешал, но не как антагонист, а просто как невпопад путающийся под ногами дежурный «дурак», помогавший заполнить паузу, отвлекавший внимание от главных исполнителей, если у них что-либо разлаживалось в роли.

У Арлекина с бульвара Тампль первой трети XIX в. сохранилось много знакомых нам черт, не будем их лишний раз перебирать, важно, что для нашего Пьеро Арлекин оказывался просто опасен. Арлекин-персонаж — зол, драчлив, силен. У Арлекина-актера — самоуверенность премьера. Он может в любой момент пресечь попытку самостоятельной импровизации Пьеро и вышибить его со сцены. Однако не стоит думать, что начинающий Дебюро обречен довольствоваться амплуа Жиля, поскольку выбиться в исполнители Арлекина гораздо труднее. В карьере Батиста был случай, когда он блестяще заменил Кьярини, но укрепляться в амплуа Арлекина не стал.

Дело в том, что Дебюро-художнику Арлекин не мог быть особенно интересен, так как у Арлекина был характер, пусть схематичный, но выработанный. Другое дело Жиль-Пьеро: он — никто, {138} он — ничто. Вряд ли те, кто хохочут, глядя, как от палки Арлекина переламывается тощее тело паяца, бескостно обвисают и болтаются его руки, никнет голова на ослабевшей шее, западающей в широкий складчатый воротник, предполагают в нем хотя бы живую плоть. А на лицо паяца никто не обращает внимания, оно нарумянено свекольными пятнами и затенено полями «дурацкого колпака». Жалкая и никчемная фигура, но как много она говорит воображению артиста! И вот Дебюро освобождает Пьеро от бутафорских кукольных тряпок и даже от красок. В преображении привычной фигуры все оправдано и целесообразно. Отброшен широкий воротник, деревянивший шею, снята «дурацкая» шапка с твердыми полями, частично закрывавшая лицо от зрителей ближних рядов и целиком от тех, что сидели в райке, смыты румяна, слегка ушита блуза с прямыми складками. Ее простой покрой подчеркивают крупные пуговицы. Лицо — белое, «лунное» (Блок), абстрактное, как бы всечеловеческое, портрет не индивида, а всего «рода людского».

Приняв нового Пьеро как откровение, французские романтики с первого взгляда впали в противоречие со своими генеральными установками. Ведь они выступали против абстрактности, были озабочены подробностями исторического и местного колорита, выдвинули требование «характерности». И вдруг, очутившись перед безликой маской белого Пьеро, постигли, что созерцают свой воплощенный идеал: живую истину страстей, не заземленную колоритом конкретной характерности.

Белое, как символ света, ясности, добра, контрастируя с черным, мрачным и опасным антагониста-Арлекина (источник этой символики — традиционная черная маска), оказалось четким экраном, на котором одним штрихом актер мог нарисовать все, что только способна пережить человеческая душа. В состав белой маски Пьеро-Батиста входила особенная, обманчивая невозмутимость, притворная (условная) флегматичность, сочетающаяся с глубоко затаенной смешливостью, которую критика толковала как остроумие, лукавство, здравомыслие, как язвительность, иронию, насмешку, дерзость. «Невозмутим, как Батист», — говорили тогда в быту, в случаях, если невозможно было разгадать, почему кого-то не задевают за живое досадные житейские передряги. Эта обманная невозмутимость была прочным цементом, не позволявшим осыпаться мучной штукатурке с лица паяца под гримасами «волканических» страстей, обозначавшимися на маске лишь мимолетными штрихами. Все, что горело, страдало, кипело, бурлило, рвалось из души паяца, переплавлялось в безостановочную подвижность его тела, обтекаемого живыми складками легкого белого одеяния.

{139} Романтическая эстетика выдвинула дилемму двойников. Сложная диалектика двойничества (у немцев) у французских романтиков преображалась в наглядный трагикомедийный контраст, порой принимавший на сцене эффектный вид мелодраматического партнерства. Примеры можно найти почти в каждой пьесе французского романтического репертуара: Дидье и Саверни в «Марион Делорм» Гюго, Оттавио и Челио в «Прихотях Марианны» Мюссе и т. д. Наиболее же яркий из подобных примеров — «Рюи Блаз» Гюго, где беспутный дворянин дон Сезар де Базан представлял для актера Фредерика-Леметра такую же настоятельную творческую необходимость, как и сам заглавный герой, плебей, превзошедший чувством чести испанских грандов. Не имея возможности сыграть эти две роли в одном спектакле (персонажи взаимодействуют как партнеры), Фредерик написал в соавторстве с Ф. Дюмануаром и А. Деннери отдельную мелодраму «Дон Сезар де Базан», наделив героя свойствами и патетичного Рюи Блаза и его комедийного двойника. Таким образом, актерам «большой сцены» для воплощения поэзии двойничества требовалось множество опор в тексте, костюме, гриме, в мастерстве характерности, в умении достигать равного правдоподобия при изображении разных человеческих типов.

А Пьеро-Батист был бесконечно многолик, оставаясь абстрактно безликим, безгласным и бескрасочным. Не только двойничество, саму философию противоборства контрастов в едином целом, саму поэзию внутренней переменчивости под внешней оболочкой неизменности и стойкости он передавал своим искусством.

В этом искусстве он был уникален. Даже сын — Шарль Дебюро («лучшее из моих творений», — характеристика отца), унаследовавший талант Батиста и продливший жизнь белого Пьеро на 16 лет после смерти его создателя, не повторил феномена многоликости отцовского персонажа. В последнем спектакле Фюнамбюля в 1862 г. (незадолго до сноса бульвара Тампль с лица Парижа) Шарль Дебюро играл «Мемуары Пьеро», состоявшие из 24 выходов. Он освежил в памяти публики все вариации Пьеро-Батиста. Шарля чествовали как подлинного Дебюро. И все-таки его концерт был чередой отдельных воплощений, а не явлением мировой души.

Полнота художественного обобщения, присущая Батисту Дебюро, ее единый абрис, технически основанный на простейшей схеме динамичных построений комедии дель арте, явили романтикам случай осуществленного «малой» сценой новаторского принципа всеохватности действия, не сдержанного дисциплиной «трех {140} единств», не ограниченного «благородным тоном» классической жанровой чистоты. Искусство Дебюро обладало высшим по меркам романтической эпохи благородством — благородством «ужасающей правдивости». Вот почему не кажется парадоксальным уподобление спектакля «Продавец одежды» («Старьевщик») шекспировской трагедии, сделанное Теофилем Готье[[128]](#endnote-108).

«Старьевщик» входит в легенду о Дебюро. Он сплетен с таинственной историей о том, что Батист как-то раз неумышленно убил человека, приставшего к нему на улице и оскорбившего его жену. Суд оправдал артиста, но сам Дебюро казнился мучительным воспоминанием об этом невольном преступлении. Считается, что именно переживание реальной смерти, испытанное по собственной вине, послужило причиной создания образа Пьеро-убийцы в «Старьевщике». Историками отмечено также, что Дебюро не любил этой вещи, и после успешной премьеры старался играть ее как можно реже. Таким образом, сама жизненная прелюдия «Старьевщика» рождала ассоциации с явлением духов на елизаветинской сцене.

Сценарий, сочиненный Ко Д’Арданом, постоянным автором Фюнамбюля, был безыскусственно традиционным, разве что ближе подвигался к мелодраме, чем к комедии. Не по чину влюбившись в герцогиню (вместо Коломбины), Пьеро убивает продавца поношенной одежды, чтобы завладеть приличным костюмом и отправиться на великосветский бал.

Сцена убийства происходила так: торговец несет под мышкой саблю, только что приобретенную по дешевке. Пьеро пропускает его мимо, а тем временем рука паяца сама собой ложится на рукоятку оружия, вследствие чего оно выскальзывает из ножен. Сам Пьеро, казалось бы, не думает трогаться с места, но обнаженный клинок влечет его за собой. Только на этот раз Пьеро вонзает сталь не в ножны, так и торчащие из-под руки продавца одежды, а в его спину. Далее по сюжету Пьеро не суждено отделаться от призрака. На балу, за игорным карточным столом, на свидании с герцогиней, на темной улице, наконец, на собственной свадьбе, словом, везде, то из-под пола, то из-за угла, то прямо из темного воздуха возникает перед несчастным убийцей призрак его жертвы, выкликающий замогильным голосом: «Стар‑р‑рые вещи покупаем!»

Стычки Пьеро с призраком смешны. Особенно забавна та, что происходит после крупного проигрыша Пьеро, когда он пытается раздобыть денег продажей своего платья призраку старьевщика. Дух и игрок долго торгуются, ссорятся, вступают в драку. Убитый наступает на противника, фехтуя саблей, вынутой из своей груди. Комизм усилен тем, что привидение видит только убийца, {141} остальные же пребывают в полном недоумении, почему Пьеро колотит воздух кулаками, бьет каблуком по крышке люка, то и дело приоткрывающейся подпирающим ее снизу призраком. Когда, прерывая свадебные па, Пьеро бросает невесту, загоняет тень старьевщика в суфлерскую будку, усаживается сверху, чтобы воспрепятствовать назойливому мертвецу, смешно всем, кроме бедного злодея. Герцогиня все-таки влечет жениха к алтарю. Однако «призрак опять тут как тут, он обвивает Пьеро своими длинными руками и втягивает его в адский галоп […]. Мертвец так прижимает убийцу к своей груди, что острие сабли пронзает тело Пьеро и выходит между его лопатками. Жертва и убийца пронзены одним клинком, они, как два жука, пришпиленные одной булавкой. Фантастическая пара еще несколько секунд кружится в танце и, объятая пламенем, проваливается в бездну» (251). Эффекты и наивны, и стандартны, но в исполнении Дебюро насыщены столь большим смыслом, что Готье задается самым патетическим из вопросов, характерных для романтика: «Разве не поразительно обнаружить в Фюнамбюле Шекспира?» Готье видит на сцене Канатоходцев призрак Банко, дух отца Гамлета, стонущий под полом. В будничном выкрике «Старые вещи покупаем!» критик слышит знаменитое макбетово: «Он хочет крови. Да, кровь хочет крови!» А когда Готье убеждает читателя шекспировскими ассоциациями, то напоминает и о вечном образе столь же любимого романтиками Дона Жуана, подобно которому «Пьеро, дойдя до последней степени ожесточения, навлекает на себя гнев небес» (252). Наконец, апеллируя к объективности читателя, Готье спрашивает у него: «Много ли вы знаете трагедий, которые бы выдержали такой разбор?» (253).

# **{****142}** Король Убю Альфреда Жарри

После романтических триумфов белого Пьеро театральная маска надолго (до символистов) вышла из непосредственного употребления на французской сцене, сохраняя, конечно, метафорическое содержание и как литературный, и как театральный образ. Пафос жизнеподобия, характерный для театра так называемой «новой драмы» и режиссерских исканий французских натуралистов возобладал у новаторов второй половины XIX в. Однако на самом рубеже XIX и XX вв. интерес к маскотворчеству снова возрос.

Так появился король Убю, который родился от школярских шалостей. В лицее одного провинциального городка ученики прозвали учителя физики месье Эбера «папаша Эб»[[129]](#endnote-109). Эту кличку они произносили на разные лады: Эбе, Эбон, Эбанс, Эбуй (Ebé, Ebon, Ebance, Ebouille) и сочиняли о ненавистном педагоге бесчисленные анекдоты. В одном из них учитель выступал в роли польского {143} короля. В 1888 г. в этот лицей поступил пятнадцатилетний Альфред Жарри (1873 – 1907). Тогда никто не знал, что проживет он неполных 34 года и прославится сочинениями про короля Убю, прототипом которого послужит карикатурный персонаж школьного фольклора.

Первый вариант пьесы про Убю представлял собой кукольную комедию, допускавшую импровизации. Ее разыгрывали три или четыре семестра. Потом семья Альфреда переехала в Париж. Новые друзья юного сатирика уже не ассоциировали Убю с реальным преподавателем физики и образ папаши стал чисто театральной фигурой.

В 1893 г. Жарри впервые опубликовал свои комические диалоги, содержавшие ряд сцен, позднее вошедших в основной корпус его театра. К концу своей короткой жизни он написал пять фарсовых композиций с Убю. Из них три пьесы сложились в трилогию. Это «Король Убю, или Поляки» (1896), «Убю-рогоносец» (1897 – 1898) и «Убю в оковах» (1899). Кроме того публиковался «Альманах папаши Убю», содержавший короткие сценки, монологи, рисунки, шутовские эссе и прочие миниатюры. Последним стал фарс «Убю на холме» (1906).

Сюжет трилогии об Убю насыщен пародийными и фарсовыми мотивами. В первой пьесе папаша Убю, трусливый обжора, служит капитаном у польского короля Венцеслава. Мамаша Убю, подобно леди Макбет, вдохновляет муженька на цареубийство. Она угощает офицеров королевской охраны отравленным обедом, а папаша во время парада убивает короля и двух его сыновей. Спасается лишь юный Бургелас. Погибшие члены королевской фамилии в дальнейшем действии участвуют в виде призраков. Убю захватывает трон, расправляется со своими подручными, казнит богатых дворян, потом добирается до судей и финансистов. Истребив всех чиновников, он сам вынужден собирать налоги, что и проделывает, согласно введенному им закону: старый налог каждый платит два раза, новый — три. Крестьяне протестуют, тогда Убю переходит к уничтожению крестьян.

Тем временем юный Бургелас попросил защиты у русского царя Алексея. Начинается грандиозная война. Ею охвачены земли Украины, Польши, воды Балтики. В ней участвуют живые и призраки, картонная кавалерия и огромный бутафорский медведь. На протяжении всех военных действий папаша и мамаша Убю не забывают колотить друг друга, вкладывая в этой занятие изрядную долю свирепости. Наконец, Убю свергают с польского престола. Тогда папаша отправляется во Францию, где рассчитывает стать крупным финансовым тузом.

{144} В «Короле Убю» подчеркнуты два мотива, характерные для всех следующих сочинений про Убю: беззастенчивая жажда власти и неотъемлемая от нее жажда богатства. Путь их достижения — тотальное насилие, настолько универсальное, что сминает и зачинщика — самого Убю.

Все, что имеет отношение к Убю, безобразно. «Убю-рогоносец» — апофеоз всего самого безобразного, что бывает в браке. Глава семьи твердо стоит на том, что «без рогажа нет марьяжа»[[130]](#endnote-110) («cocuage implique mariage»), а мамаша воплощает эту установку в практику, наставляя папаше рога с древнеегипетской статуей Мемнона. Терпя урон супружеской чести, папаша становится еще более мрачным тираном, чем прежде на польском престоле. Теперь он — мэтр финансов, его мировоззрение базируется на триаде таких понятий, как «физика» (имеется в виду все, что относится к нуждам тела), «финансы» и «деррьмо» (папаша произносит «merdre»), вставляя в свою речь это словечко буквально через реплику. Зрелое мировоззрение Убю направлено теперь на «вышивание мозгов» из рантье и прочих боязливых обывателей. Подручными папаши выступают Три наглеца (les trois Patotins). В качестве балансира к ним Убю приспособил покладистую Совесть. Покладиста она в прямом смысле слова, ибо обитает в спецящике, куда Убю ее укладывает после употребления. Лейтмотивом пьесы служат куплеты Мемнона о том, как вышибают мозги. По сюжету этой песенки некий столяр с семейством в одно прекрасное воскресенье отправился посмотреть на казнь, да так увлекся, что не заметил, как отрубили голову ему самому. Куплеты перемежает припев:

Глядите, глядите, машину запустили,  
глядите, глядите, башку размозжили,  
глядите, глядите, рантье задрожали.  
Ура! Папаше вива! Рога ему в зад![[131]](#endnote-111)

В фарсе «Убю в оковах» анализируется представление граждан конца века о свободе.

Общественное мнение на сей счет выражает группа из трех Свободных людей, которых муштрует капрал, подающий им команды навыворот. «Разойдись» означает «стройся», «стой» — «марш», «вперед» — «назад», «вольно» — «смирно» и т. д.

Капрал знает, что делает. Свободные люди фанатически следуют «закону непослушания», поэтому, если хочешь, чтобы они орали: «Ура!», скомандуй: «Молчать!» Подобные приемы приводят к полному успеху идеологической муштры, и, если в начале действия, Свободные люди еще рассуждали о том, что {145} свобода, мол, есть равенство, то ближе к финалу они никому не уступят права отстаивать тезис: «Свобода есть рабство»[[132]](#endnote-112). Убю, присоединившийся, было, к отряду свободных людей, эволюционирует еще быстрее. Недовольный участью экс-короля Польши и мэтра финансов Франции, он сначала добровольно накладывает на себя оковы «слуги народа» и «слуги отечества». Его услуги по-прежнему состоят из «вышибания мозгов» и «расквашивания носов». К ним добавляется также «вылизывание пяток», после которого лица, подвергшиеся вышеозначенной процедуре, превращаются в трупы, а папаша Убю — в каторжника, чего он и добивался, углубляя свою концепцию «слуги общества». В комедии судопроизводства, разыгрываемой персонажами Жарри, узнаются мотивы сатирического театра Англии XVIII в. Джон Гей, первый автор «Оперы нищего», сатирически приравнял «джентльменов из общества к джентльменам с большой дороги». В пьесе Жарри английский лорд Кэтоблапа принимает тюрьму за королевский дворец, а папашу Убю, закованного в кандалы, за наследного французского сюзерена.

Лорд *(стоя перед тюрьмой)* … Я полагаю, что передо мной королевский пэлис. Джек! *(появляется слуга со словарем)*. Найди в словаре слово «palace».

Джек *(читает)*: Сильно укрепленное и хорошо охраняемое каменное сооружение, украшенное кованными решетками. Примеры: Пале Рояль, Лувр.

Лорд: … достаточно. Он самый и есть. […]

Лорд: […] Джек, найди в словаре: «король», «королева».

Джек: […] Кинг, куин. Носят на шее отличительную металлическую цепь. Украшают себя множеством цепочек на руках и ногах. Носят державу в виде круглого ядра, символизирующего земной шар. […] Французский король застегивает мантию на плече аграфом в виде цветка лилии.

Лорд: … достаточно. Значит здешний король — король вдвойне. У него к каждой ноге приковано по ядру […], а королевская лилия отпечатана прямо на плече, а не на мантии. Значит это врожденный знак. Да здравствует король![[133]](#endnote-113)

Мамаша Убю резюмирует этот приступ монархизма следующей репликой: «Вот видишь, ты им хотел лизать пятки, а они целуют тебе руки. Они еще отвратительнее тебя». Вынужденный согласиться с мамашей в оценке цивилизованных европейцев, папаша Убю ищет идеальное рабство на Востоке. Но вся деспотия турка Солимана меркнет перед Утопией Рабства папаши Убю. Французский народ с криками: «Да здравствует рабство! Рабства — всем по потребности!» ломится в тюрьму. Тюрьма разваливается, а чета Убю устремляется в четвертое измерение в поисках какой-нибудь «экстраординарной страны, которая будет, наконец, их достойна»[[134]](#endnote-114).

Первые постановщики «Короля Убю» режиссер Орельен Люнье-По и актер Фирмен Жемье относились к роли Убю как к трагической. Но автор фарса не уставал повторять, что Убю есть {146} олицетворение всяческого безобразия, мерзости, гнуси. Он подчеркивал всеобщий характер своего обличения и в то же время не настаивал на том, чтобы устрашать кого-либо его масштабами. «В господине Убю каждый вправе увидеть как намек на что угодно, так и простую марионетку, школьную карикатуру на одного из учителей, которые представляются сорванцам воплощением самого безобразного в мире»[[135]](#endnote-115). Но уже после первых спектаклей стало ясно, что сатира Жарри отнюдь не расплывчата, что она разит основы современной европейской цивилизации.

По характеристике К. Мендеса в папаше Убю представала перед зрителями «извечная человеческая подлость, глупость, извечная похотливость, чревоугодие, вся низость инстинкта властолюбия, выражающаяся в самодурстве; иными словами, истинное содержание идеалов сытых, прикрытое обычно рассуждениями о добродетели, стыдливости, патриотизме»[[136]](#endnote-116).

Образ папаши Убю смешной и омерзительный, забавный и страшный, был одним из тех гротесковых созданий рубежа XIX – XX вв., которые заключали в рамки социальной маски пророческое содержание, предвещание «грядущего хама», фашиста, бандита любой масти и партийности. Жемье и Люнье-По были не так уж не правы, когда испытывали нечто вроде трепета перед этой фигурой. Так, например, в реплике мамаши Убю: «Какой страшный дурак!» — слово «страшный» приходится понимать не только как степень глупости папаши Убю, но и степень его опасности.

Автор подписывал свои публикации шутливым титулом «патафизик А. Жарри». В «Убю-рогоносце» папаша именует себя «доктором патафизических наук» и объясняет (маловразумительно) — «это наука, которую мы изобрели и которую необходимость заставляет сделать всеобщим достоянием»[[137]](#endnote-117). При вразумительном толковании, с позиций Жарри, есть насущная необходимость выдвинуть в центр современной художественности безобразное, рассмотреть его во всей неприглядности и проанализировать такими средствами, чтобы зритель содрогнулся от омерзения.

Таким образом, папаша Убю наследовал «низкой» традиции площадного театра, вобрал в себя качества сатирических персонажей комедии дель арте, гиньоля, фарса, отозвался на родственные токи разбойника Робера Макера, воинствующих мещан и самодовольных тугодумов типа господ Прюдома и Оме. С другой стороны, благодаря папаше Убю на свет еще предстояло явиться пьесе футуриста Т. Ф. Маринетти «Король Кутеж» (1904 – 1905), Кноку, придуманному Жюлем Роменом, Топазу, привидевшемуся Марселю Паньолю, Артуро Уи, разоблаченному Брехтом, и множеству «маленьких монстров» театра абсурда.

{147} Создатели театральных концепций середины XX в. возьмут себе в руководители Антонена Арто, который, идя вслед за «патафизиком» Альфредом Жарри, предложит программу «театра жестокости». «Патафизика» оказалась введением к «театру жестокости».

Какова же в этом процессе роль традиций дель арте?

Как раз на рубеже XIX – XX вв. отчетливо просматриваются две линии в судьбе комедии дель арте. Одна из них — непосредственное естественное продолжение бытия комедии дель арте в привычных, исторически закрепленных формах. Вторая — опосредование традиций комедии дель арте эстетикой эпохи модерн.

О непосредственном бытии комедии дель арте на национальной сцене Италии речь пойдет в следующих главах. Расцвет «натуральной» комедии дель арте в XX в., на наш взгляд, явление целиком национальное, происходящее по внутренним законам итальянской культуры XX в. Что же касается других стран, то там традиции дель арте опосредует интернациональный опыт «хождения по подмосткам» масочного театра, опыт, накопленный с XVII в. во Франции, Испании, Германии и т. д. «Король Убю» — это этап на пути театра политической и социальной маски, в создании которой комедия дель арте играет формотворческую роль.

Спектакль, готовившийся Люнье-По и Жемье при активном участии автора, достаточно внятно это формотворчество демонстрирует.

Страна, где начиналось действие, называлась, как мы помним, Польшей, но ею не являлась. По смыслу это — «тридевятое царство», «закудыкино государство», «нигде, которое есть везде» (Nulle Part est partout). В создании декораций приняло участие несколько авангардистских художников. Это П. Боннар, П. Сёрюзье, А. Тулуз-Лотрек, А. Рансон и сам Жарри. По мысли Жарри, декорация должна была как бы сама собой «просачиваться на сцену», а художники — приблизительно очертить «знаки» местопребывания персонажей. Каждый из оформителей внес свою лепту, и в результате декорация оказалась несколько перенасыщенной.

Фон сделали ярко-голубым и прилепили к нему белые облака. Небо сходило за море, а облака за льдины. В глубине стоял камин, он же дверь. Посередине сцены — кровать с зеленой пальмой в цветочном горшке и ночной вазой у изножья. Рядом возвышалась этажерка, на которой паслись фарфоровые слоники. По мере надобности крупные детали заменялись. Вывешивались также пояснительные таблички с надписями, содержавшими грамматические ошибки. Во время битвы Убю и русский царь гарцевали {148} на палочных лошадках с картонными головами. В сцене с медведем зверя изображали двое актеров, укрытые шкурой так, чтобы зрители могли наблюдать за всеми их манипуляциями.

Декорации «Короля Убю» стилизовались под непрочные сборные выгородки балаганных театров бродячих актеров. Планировалось и актерскую манеру стилизовать под ярмарочный колорит. Язык пьесы нарочито груб и беден, с одной стороны, затем, чтобы вульгарностью речи подчеркнуть низость действующих лиц, а с другой, — чтобы высвободить актерский жест. Эта традиция восходила к тем временам, когда первые гастролеры дель арте стремились пантомимой и гримасами компенсировать недостаточное владение языком. Наиболее интенсивное взаимодействие старинного и современного подхода к наследию дель арте чувствовалось в разработке костюмов и масок спектакля.

В костюмах не предполагалось ни историзма, ни этнографичности. Они должны были быть по-современному неброски (нейтральны) и «мерзки». Рисунок Жарри, представляющий «истинный портрет месье Убю», дает образец такого костюма.

На персонаже бесформенный мешок-халат-сюртук, обтягивающий его объемистое пузо. На голове Убю остроконечный капюшон, подобный шутовскому колпаку. Одеяние украшено орнаментом в виде стрелковой мишени. По общему виду костюм напоминает облачение дзанни, но имеет новый смысл. Мы видим и ощущаем, что это костюм отрицательного персонажа, «мерзкого», как требовал Жарри. Рубаха тесна, ибо ее распирает грубая, наглая плоть. Спиралевидный орнамент нацеливает взгляд на пуп: утроба — вот смысл личности Убю. Маленькую его головенку шутовской колпак делает лишь дополнением к чреву. Вид у колпака зловещий: то ли это палаческий капюшон с косыми прорезями для глаз, то ли «короза», надеваемая на смертников.

Все маски были стандартизованы, безличны. Они не запечатлевали ни трагического, ни комического выражения. Это не значит, что они были невыразительны, у них была своя эстетическая задача: передать невыразительность. Лучи осветительных приборов шли по диагонали и, подставляя «физиономии» под софиты, актеры имитировали гримасы «неодушевленных» манекенов, какими становились люди в стране Нигде-Везде.

Использовались также приемы театра гиньоль: угловатые движения марионеток, дергающихся на ниточках, пронзительные, резкие «петрушечные» голоса людей-кукол. Таким образом, маски «Короля Убю» трактовались как бездуховные плоские «хари» массы граждан современного цивилизованного общества. Это типичное для эпохи опосредование традиционной маски новым {149} смыслом. Теперь перед нами маска, которая не конкретизирует персонаж, а нивелирует. Маска комедии дель арте была изобретена когда-то для концентрации характерных черт типажа, она уточняла, кем является герой. Маска Жарри подчеркивает, что у героя нет особых примет, что он лишен индивидуальности на сцене, потому что его лишает их сама действительность «бель эпок».

# **{****150}** Пульчинелла

Из всего, что известно о Пульчинелле, самое бесспорное то, что с ним связана судьба неаполитанского театра. Во всем остальном по загадочности Пульчинелла превосходит Арлекина, включая тайну его происхождения: никто еще не доказал, что он появился на свет именно в Неаполе.

Начало истории неаполитанского театра положено Нероном[[138]](#endnote-118). Историки рассказывают, что император-актер, не решаясь сразу предстать перед судом избалованной римской публики, выбрал Неаполь местом своего дебюта. Какое из неаполитанских общественных сооружений I в. имело честь воспринять начальные звуки неронова пения не установлено. Понятно, что и до августейшего дебюта жители античной Партенопеи не были лишены театральных развлечений. И все-таки целесообразно принять названное событие {151} за точку отсчета в истории неаполитанского театра, ибо в дальнейшем его бытии многократно преломилось двусмысленное содержание выступлений актера-тирана перед аудиторией, обладавшей неписанным правом художественной требовательности. Выход бездарного венценосного артиста к замиравшей от верноподданнического трепета и зрительского отвращения публике стал началом гротескового взаимообморочивания лицедеев и зрителей, в высшей степени характерного для сценической эстетики Неаполя.

Спецификой неаполитанской природы и неаполитанской психологии порожден известный античный анекдот о превратностях артистической карьеры Нерона в Неаполе. Якобы однажды посреди арии императора театр тряхнуло сильным толчком возмущенного Везувия. Публика ринулась вон, но была остановлена стоическим поведением царственного солиста, не прервавшего рулад.

Так помесь ужасного и смешного, грозного и нелепого, образовавшаяся на неаполитанской сцене с началом новой эры, стала родовой чертой театра Неаполя.

В эпоху Возрождения ни в одной другой области Италии, где был развит театр, не отмечено столь разительного сочетания топорного с изысканным, обманного с истинным, верноподданнического с бунтарским, площадного с придворным, как в Неаполе. И потому Пульчинелла, быть может, не Неаполем рожденный, но в нем сформировавшийся, — самая гротескная фигура комедии дель арте.

Известно, что в быту «секрет Полишинеля» — это то, что знают все. Исторически же секрет Пульчинеллы как театральной маски только кажется известным. Те ученые, которые его сформулировали, ухитрились в саму формулу вместить обоснование неопределенности, неуловимости, тайны, которой окутана эта фигура. «Пульчинелла бессмертен, конечно, только по имени, а не по характеру, потому что сменил множество их»[[139]](#endnote-119), — отметил Б. Кроче в 1891 г. Спустя 60 лет итальянский театровед В. Пандольфи, занимаясь историей маски и оценивая ее карьеру в XX в., писал: «Несмотря на то, что фигура Пульчинеллы беспрестанно мелькает на страницах сценариев комедии дель арте, было бы излишней опрометчивостью спешить с включением Пульчинеллы в перечень других масок. Обычно маски персонифицируют строго определенные социальные типы различных городов и провинций. Но маска Пульчинеллы… охватывает в ходе разнообразных своих метаморфоз различные и часто решительно противоположные свойства и качества неаполитанской среды. […] Вероятно, именно по этой причине реформа Гольдони и не уничтожила маску Пульчинеллы»[[140]](#endnote-120).

{152} Стройной концепции происхождения маски Пульчинеллы нет. Существует гипотеза о близости Пульчинеллы к персонажам античной Ателланы, Маккусу и Доссену. Она основана на сходстве облика Пульчинеллы с настенными изображениями и терракотовыми фигурками масок Ателланы, найденными при раскопках Помпеи. Гипотеза до сих пор ни опровергнута, ни обоснована. В свое время Кроче пошатнул ее одной «релятивистской» репликой: «Кто может возразить? Но кто докажет?»[[141]](#endnote-121) То же самое он проделал с этимологией имени Пульчинеллы, предложенной актером XVII в. Андреа Перуччи[[142]](#endnote-122) в трактате 1699 г., где говорилось о некоем «похитителе цыплят» (пульчини — цыплята) как о прототипе Пульчинеллы. Действительно, кто не увидит сходства? Но кто его обоснует? П. Тоски оставлял только косвенную связь между Ателланой и Пульчинеллой: «Дзанни и Пульчинелла не являются реликтовыми персонажами римской комедии, но становятся персонификациями пережитков, связанных с праздниками начала года и начала сезонов. Очевидное сходство между нашими масками и античными исходит из общей этнической колыбели, вынянчившей и тех и других»[[143]](#endnote-123). Тоски обнаруживает Пульчинеллу в семействе карнавальных образов верхней Италии среди шутовских «духов и привидений», у которых он заимствовал пронзительный «петушиный» голос, белую рубаху и черную полумаску — типичные атрибуты ряженых с того света. Позднее, когда маска локализовалась в Неаполе, персонаж стал говорить на местном диалекте и приобрел некоторые черты крестьян из Ачерры или Варесоты, приходивших в город на заработки. По справедливому наблюдению Тоски, руководствуясь здравым смыслом, не было необходимости изображать крестьянина «с черным лицом и приапическим носом», а, значит, древние «демонические» и карнавальные приметы облика Пульчинеллы оказались более стойкими, чем новоприобретенные социально-типажные.

Белая рубаха Пульчинеллы «не запятнана» цветными заплатами. Как всякий дзанни, он вооружен деревянной шпагой или палкой. В числе «особых примет» Пульчинеллы — накладной горб, а то и два (на спине и на груди), а также «кучность» или способность «роиться»: в фольклоре и в живописи Пульчинелла часто предстает как групповой образ. Пульчинелла бывает женат, обременен кучей деток-пульчинелльчиков, разнокалиберных копий папаши с горбами, носами, остроконечными колпаками и черными полумасками.

Гете, наблюдавший традиционный римский карнавал 1787 г., описал некоторые «вечные» приметы Пульчинеллы, не растраченные им к концу века Просвещения: «Откуда-то вдруг появляется {153} Пульчинелла с огромным рогом на боку, свисающим с пестрой перевязи. Болтая с женщинами, он делает один какой-то малозаметный жест и сразу становится похож на древнего бога садов священного Рима (имеется в виду Приап. — *М. М*.), причем его дерзкая ветреность возбуждает скорей веселье, чем неудовольствие. Вот шествует другой Пульчинелла, более скромный и самодовольный, он ведет за собой свою дражайшую половину»[[144]](#endnote-124).

Гете отмечает особенную популярность этой маски, излюбленной настолько («по Корсо снует несколько сотен Пульчинелл»), что и «женщины не упускают случая покрасоваться в наряде Пульчинеллы».

По наблюдениям Гете «шуточные или сатирические маски встречаются редко», поскольку требуют от ряженого актерских усилий. Но уж если такие усилия приложены, то, в первую очередь, к маске Пульчинеллы: «Все же нам довелось встретить Пульчинеллу в образе рогоносца. Рога у него были подвижные, он мог наподобие улитки высовывать и задвигать их. Когда, проходя под окном молодоженов, он слегка выдвигал *один* рог или под другим окном довольно заметно выставлял оба и бубенчики, прикрепленные к ним, бодро позвякивали, радостное внимание публики на мгновение сосредоточивалось на нем…» (210).

А вот и апофеоз карнавального Пульчинеллы: шествие Пульчинелл, чествующих своего короля. «Десять-двенадцать Пульчинелл, собравшись вместе, выбирают короля, нахлобучивают на него корону, суют ему в руки скипетр и под звуки музыки с громкими криками провозят его в разукрашенной тележке по Корсо. Завидя этот поезд, все Пульчинеллы выскакивают из толпы и присоединяются к процессии, чтобы, размахивая шляпами и горланя, прокладывать дорогу королю.

Тогда только начинаешь замечать, как каждый стремится разнообразить эту общепринятую маску. У одного на голове парик, у другого над смуглой физиономией высится женский чепец, третий вместо шляпы надел на голову клетку, в которой с жердочки на жердочку прыгают две птицы в костюмах аббата и дамы» (217 – 218).

В Неаполе позднее, чем в других столицах ренессансной Италии, установились регулярные представления актеров дель арте. Крупные труппы и великие лицедеи XVI в. вообще не посещали Неаполь. Скорее наблюдалось обратное: если актер-неаполитанец начинал приобретать в родном городе особое внимание публики, это служило ему сигналом того, что пора попытать счастья в северных городах. Так сделал себе карьеру Фабрицио де Форнарис, исполнитель ролей Капитана Коккодрилло. Благодаря местному {154} успеху, он получил приглашение в труппу Конфидента и с ней отправился в Париж в 1585 г. Похожа и карьера Аньело Сольдано, выступавшего в маске Доктора Спаккаструммоло. Он прославился около 1590 г., и, чем больше возрастала его известность, тем дальше он пробирался от Неаполя к северным городам Италии. Для XVI в. это был процесс закономерный, связанный с концентрацией национального профессионального театра. Местническая обособленность появится в XVIII – XIX вв. А еще в XVII в. Андреа Перуччи утверждает, что «лацци по-неаполитански исполняются в сценариях по-итальянски»[[145]](#endnote-125).

В первой трети XVII в. самым заметным неаполитанским актером был Сильвио Фьорилло (Фьорилли). Считается, что именно он разработал амплуа Пульчинеллы в неаполитанской четверке[[146]](#footnote-23) масок. Перуччи называет Фьорилло «изобретателем Пульчинеллы». Ряд ученых, однако, полагают, что Перуччи имеет в виду Фьорилло-автора, а не актера, так как ему принадлежит пьеса, в заглавие которой впервые вынесено имя гротескового дзанни: «Постоянство Лучиллы с потешными выходками и доблестными проделками Пульчинеллы» (1632). Что до актерской славы, то Сильвио Фьорилло был превосходным Капитаном Маттаморосом. «В изображении испанского Капитана он не имел себе равных»[[147]](#endnote-126), — сообщает его современник (вероятно, и партнер) Пьер Мария Чеккини.

Капитан Маттаморос в исполнении Фьорилло запечатлен на фронтисписе эклоги, изданной им в 1608 г. Он плотного сложения, его лицо исполнено серьезности, украшено усами и эспаньолкой, на голове шляпа с перьями. На левое плечо наброшен плащ, слегка приподнятый ножнами шпаги. Правая рука сжимает саму шпагу. Одна нога выставлена чуть вперед. Фигура зафиксирована в позе вызова или ожидания противника.

Вполне возможно, что «капитанская» тематика была основной в творчестве Сильвио Фьорилло. Карикатура на испанского воина актуальна в Неаполе XVII в. Слишком длительным и тяжким было бремя испанской военщины и бюрократии, слишком обременителен дух испанской спеси и ханжества, чтобы можно было не ответить на них карикатурой в публичном театре. С другой стороны, нельзя не учесть и эстетического влияния испанского театра на неаполитанскую сцену того периода. Есть свидетельства (в частности, Барбьери) о регулярных контактах неаполитанских и испанских трупп. В 1620 г. в Неаполе был открыт публичный театр на испанском {155} языке с репертуаром, включавшим комедии «плаща и шпаги», аутос, исторические драмы. Кроче подчеркивал, что в Неаполе публика научилась ценить сочинения Лопе де Вега. Так в первой трети XVII в. испанцы как бы возвращали высокий эстетический заем, произведенный ими у итальянских трупп дель арте, подолгу гастролировавших у них в Испании в последней четверти XVI в. Испанское влияние возможно сказалось и на амплуа дзанни Пульчинеллы в начале его формирования в XVII в.

Вполне разработанной театральной маской Пульчинелла стал ближе к середине XVII в. в творчестве Андреа Кальчезе по прозвищу Чуччо (Ослик). Он умер в 1656 г. во время эпидемии чумы. Про Андреа Чуччо и его партнера Амброльо Буономо, игравшего Ковьелло, говорили, что эти дзанни очень дерзки, что они задевают в своих лацци политические темы. Андреа Чуччо был импровизатором, и после него маска Пульчинеллы зажила активной сценической жизнью на импровизаторской сцене. В неаполитанских литературных пьесах XVII – XVIII вв. ролей у Пульчинеллы почти нет. Сохранился сборник фарсов о Пульчинелле, написанный римским писателем полуиспанского происхождения Карло Сиджисмондо Капече[[148]](#endnote-127). У Капече Пульчинелла предстает как некромант, азартный игрок, подеста (староста), трактирщик, турнирный боец. Он оказывается подставным лицом, лжестатуей и даже беременным. Понятно, что варьируются лацци Пульчинеллы, а фигура дзанни мыслится как неизменная.

Новая страница в биографии Пульчинеллы открывается в 30‑е годы XVIII в. В это время в Неаполе гастролировала труппа, ряд актеров которой отмечен в «Мемуарах» Карло Гольдони. Руководил ею Габриелло Костантини. Он происходил из известной актерской династии и специализировался на амплуа Арлекина (или Труффальдино). Так как его карьера сложилась в Испании, его называли «Арлеккино ди Спанья». Руководимая им труппа состояла из классического квартета (Панталоне, Доктор, Бригелла, Арлекин), трех пар Любовников и Сервьетты. Примадонна Бастона-старшая и Второй Любовник Карло Веронезе характеризуются Гольдони как выдающиеся актеры XVIII в. А Габриелло Костантини удостоился «исторической» похвалы неаполитанского короля, воскликнувшего как-то раз в восторге: «Ну просто вылитый Арлекин!»[[149]](#endnote-128) Но театр XVIII в. упорно менял ориентацию: импровизации устаревали. И даже такой скверный драматург, как барон Ливери, вскоре составил компании Костантини сильную конкуренцию.

Б. Кроче дает убийственную характеристику творчеству барона Ливери. По словам философа, оно было в полном смысле невыносимым, {156} так как представления, устраиваемые бароном, длились по семь часов. Что же касается пьес, то «нельзя сказать, что Ливери писал плохо, так как писать он не умел вообще»[[150]](#endnote-129).

Но спектакли Ливери нравились неаполитанской знати и не без оснований, так как он был очень требователен к актерам и добивался искреннего выражения страстей. А при напыщенности, аллегоричности и аморфности содержания правдиво выражать страсти было столь трудно, что те, кто достигал требуемого, поистине могли считаться замечательными искусниками сцены. Кроме того, Ливери не скупился на богатое оформление и феерические эффекты, а знатные зрители порой не имели лучшего способа убивать время, чем часами созерцать сценические композиции барона.

Карл III, при котором происходили эти забавы, внес королевский вклад в развитие неаполитанского театра. При нем в 1737 г. был построен прекрасный театр Сан Карло, по тем временам самый вместительный и технически оснащенный в Европе. Он стал привлекать крупные артистические силы. Там ставились оперы лучших итальянских сочинителей, среди них Метастазио, там пели прославленные певцы, туда приглашались лучшие танцовщики. Зодчий Сан Карло Анджело Карасале были и первым его директором. Но вскоре барон Ливери прибрал к рукам королевскую антрепризу. Карасале умер, не пережив отставки (от апоплексического удара).

В разгар этих баталий о труппе «вылитого Арлекина» уже никто не пекся. Все же компания Габриелло Костантини продержалась до 1744 г., а прочие актеры дель арте были оттеснены в малые театры и балаганы. Четыре «больших» театра (Сан Карло, Фьорентини, Новый и Театро делла Паче) отняли образованную публику у «малых», а сверх того король распорядился о строжайшей цензуре всех импровизаторов. Так в столице Неаполитанского королевства произошла резкая девальвация комедии дель арте. С этого времени неаполитанские актеры надолго замыкаются в региональной сфере. Среди гистрионов обнаруживаются и значительные таланты, несчастливо родившиеся на век позже, чем им бы следовало. Одним из них был Доменико Антонио де Фьоре (1714 – 1767), которого патриоты неаполитанской сцены называют великим Пульчинеллой XVIII в. В 1743 г. труппа де Фьоре заняла театрик-балаган Сан Карлино и, несмотря на все трудности, капокомико удалось поднять престиж импровизаторов дель арте. Дела театра стали улучшаться, здание расширили и украсили, но в 1759 г. театр внезапно был закрыт «по моральным соображениям» местных властей. Прошения не помогли, возникли судебные {157} препоны, здание стали сносить и де Фьоре умер. Актеров из погибшего «первого» Сан Карлино (впоследствии театр был восстановлен) приютил театрик возле церкви Сан Джакомо.

Самым свежим созданием труппы несчастливого де Фьоре была масочная пародийная фигура дона Фастидио де Фастидиса, разработанная актером Франческо Массаро. Вначале Массаро был парикмахером, а актерским искусством увлекался как дилетант. Дон Фастидио родился из карикатуры на брадобрея-конкурента, которого Массаро пытался одолеть с помощью сценической пародии. Вскоре стало ясно, что карикатура обладает обобщающими свойствами, что дон Фастидио — сколок не с одного парикмахера, а целой прослойки неаполитанских обывателей, носящей название «пальетта».

Внешне дон Фастидио выглядел, как нельзя более нелепо: это был длинный, иссохший, но толстопузый субъект на тощих ногах, с очками на громадном носище. Одежда висела на нем, как потрепанная, поверх нее он накидывал бесформенный черный «академический» плащ. По характеру дон Фастидио был скучным надоедой, что отражало его имя, означающее примерно «Докука Унылыч». По шкале театральных амплуа дон Фастидио представлял вариант педанта, невежды с претенциозной неграмотной речью, менторскими замашками и непрошибаемым тупоумием. «Невежество, возведенное в доктрину», — так охарактеризовал этот тип Б. Кроче. Драматург Франческо Черлоне запечатлел импровизации Массаро. Вот пример:

*— Почему вы говорите «лублу»?*

*Фастидио: А как надо?*

*— Люблю.*

*Фастидио: Что ты понимаешь! Звук «У» лучше выражает силу лубви!*[[151]](#endnote-130)

Франческо Массаро был замечательным актером, но заметить его могли теперь только те, кто глубоко вникал в неаполитанские интересы, настолько сократилась амплитуда комедии дель арте. Вот характерное замечание о Массаро английского путешественника-этнографа: «Он так правдив и естественен, что с некоторой шлифовкой мог бы стать крупной фигурой на сцене Лондона или Парижа»[[152]](#endnote-131). Играй Массаро в Париже, вряд ли о нем сказали бы, что в Неаполе он выглядел бы покрупнее. Умер Массаро прямо на сцене в 1768 г.

Что же касается Пульчинеллы, то в конце XVIII в. его опять прославили. Это был заслуга актера, выступавшего под псевдонимом Джанкола. Точнее, Джанкола, второй дзанни, настолько полюбившийся публике, что имя маски сделалось собственным именем артиста. По-настоящему его звали Винченцо Каммарано. {158} Талант Винченцо Каммарано на равных сопоставляли с талантом Антонио Сакки. Джанкола умер в 1809 г. Пульчинеллу он играл в течение 32‑х лет. Последний раз появился на сцене в 1802 г., проводя роль в кресле, так как ноги уже не слушались его, а публика не желала мириться с другим Пульчинеллой при жизни Джанколы. Слава Винченцо Каммарано перешла за границы Неаполя:

*Его заслуги вся Европа ценит.  
Став Пульчинеллой, только он один  
Так грациозен может быть на сцене,  
Как сам венецианский Арлекин.  
Их имена поставит рядом всякий:  
Джанкола славен столь же, сколько Сакки*[[153]](#endnote-132).

В противоречии с широтой известности Джанколы содержание его импровизаций ограничивалось сугубо неаполитанскими, притом сиюминутными темами. Это отмечено у Гете, чьи воспоминания относятся к концу 1780‑х гг., как раз ко времени главенства Винченцо Каммарано в амплуа неаполитанского дзанни.

Гете отмечает абсолютную нестесненность дзанни условностью театральных подмостков. «Основной прием этого вульгарно-комического персонажа, — говорил он Эккерману, — состоял в том, что он словно бы забывал, что он актер и находится на сцене. Пульчинелла изображал, что вернулся домой, доверительно беседовал со своим семейством, рассказывая о пьесе, в которой сегодня играл, и о другой, в которой ему предстоит играть: он, не стесняясь, отправлял свои малые надобности. “Послушай, муженек, — восклицала его жена, — не забывайся, вспомни о почтенной публике, ты же стоишь перед ней!” — “Верно! Верно!” — и под бурные аплодисменты публики снова входил в прежнюю роль».

Беззастенчивый дзанни сообщал зрителям последние известия. «Пульчинелла — нечто вроде живой газеты. Все, сколько-нибудь примечательное из того, что за день случилось в Неаполе, вечером можно услышать от него. Однако местные интересы, преподнесенные на простонародном диалекте, чужеземцу остаются почти непонятными»[[154]](#endnote-133).

Логика развития итальянского театра XVIII в. принуждала неаполитанских гистрионов к накоплению литературного репертуара. Как правило, доморощенные драматурги были плохи, подражали не лучшим образцам. Так, Франческо Черлоне (1730 – 1812), подражая аббату Кьяри, увлекал зрителей в экзотические страны, одевал персонажей турками и дервишами, выводил на сцену титулованных иностранцев. Все это он проделывал без юмора и выражал исключительно напыщенным языком. Правда, занятия {159} драматургией у Черлоне носили дилетантский характер. По основной профессии он был ремесленником-вышивальщиком. Поэтому традиция считает Черлоне неаполитанским Гансом Заксом. Современники были суровее историков. Гольдони приписывают эпиграмму: «Коль вышивальщик ты такой же, как поэт, печальней участи у шелка нет»[[155]](#endnote-134).

Черлоне наивно считал, что стоит избавиться от Пульчинеллы, как появится комедия нового типа. Но публика не желала обходиться без Пульчинеллы и драматургу приходилось «давать ему работу»[[156]](#endnote-135).

Другой неаполитанский драматург — Филиппо Каммарано (сын Джанколы) глубже понимал задачи литературной комедии. Но и ему не хватало таланта. Ему было не справиться «с престранным репертуаром, скроенным на глазок из невероятной смеси фатов, ангелов, турок, рыцарей, масок и прочего». Поэтому он пытался приспособить к неаполитанским условиям репертуар Гольдони. Но успеха не добился.

Финал XVIII в. отмечен знаком французской революции, внятным и для Италии. В 1799 г. в Неаполе произошли революционные события, в результате которых возникла Партенопейская республика, просуществовавшая всего 6 месяцев. Пульчинелла не остался в стороне. Сохранились сведения о кукольниках-импровизаторах, показывавших деревянного Пульчинеллу, который призывал пристроить «аристократов на фонарь». В 1793 г. в революционном Париже газета Камила Демулена сообщала об антимонархических фарсах, разыгрываемых актером Итальянской комедии Серафини, носившим маску Пульчинеллы и прозванным «якобинским Пульчинеллой»[[157]](#endnote-136).

Импровизаторские способности Пульчинеллы пригодились в Неаполе, когда цензура вычеркивала из пьес слова «свобода», «тиран», «Франция». Его костюм и головной убор выручали, когда можно было угодить в тюрьму за прическу «а ля якобинец» или «а ля гильотина».

История Пульчинеллы XIX в. проникнута стремлением реформировать маску и создать комедию на неаполитанском диалекте. Этим активно занимался выдающийся актер Паскуале Альтавилла (1806 – 1872). Альтавилла-актер обладал свойствами, заставлявшими вспомнить о Рудзанте. На основе маски дзанни он создал тип современного «рубахи-парня» (гуаппо), мало чего боявшегося, умевшего рисковать, находившегося не в ладах с законом и никогда не расстававшегося с гитарой. Как драматург он создал недолговечный жанр «актуальной комедии», в которой письменно фиксировал импровизационные лацци Пульчинеллы — «живой газеты».

{160} В 1852 г. на сцене Сан Карлино дебютировал «самый пульчинелловский из всех когда-либо существовавших Пульчинелл»[[158]](#endnote-137). Это был Антонио Петито (1822 – 1876). Петито родился в заслуженной актерской семье. Ее родоначальницей была знаменитая в рыбацком квартале Неаполя донна Пеппа, властная, умная, честолюбивая, одаренная актриса и хорошая хозяйка, умевшая наладить и семейный быт, и театральное дело. Ее супруг Сальваторе Петито был танцовщиком в Сан Карло, в 35 лет он перешел в Сан Карлино на амплуа дзанни. Непривычный к маске, Сальваторе Петито играл с открытым лицом, чем приучил зрителя наблюдать за мимикой Пульчинеллы. Главная заслуга Сальваторе — в воспитании сына-преемника.

В детстве Антонио прозвали «Тото-сумасшедший» за бешеный темперамент, унаследованный от матери. На сцене мальчик очутился в 7 лет, исполняя в экзотической пьесе «Мореплавание Лаперуза» роль обезьяны с такой ловкостью, которой бы позавидовала настоящая мартышка. В 12 лет Антонио заключил самостоятельный контракт с бродячей труппой и покинул Неаполь. Попробовав силы в мелодрамах, понял, что мог бы занять амплуа аморозо, но по-настоящему его тянуло к ролям Пульчинеллы. Поняв, что вдали от Неаполя Пульчинеллой быть не научишься, он вернулся на родину и стал прилежным учеником домашней школы. Отец преподавал ему уроки танца, старший брат — мимики. Его научили играть на нескольких музыкальных инструментах и показывать фокусы. Отшлифовав свой талант мастерством, Антонио Петито победил в ролях дзанни отца.

В 1852 г. на сцене Сан Карлино состоялся торжественный актерский обряд: старый Пульчинелла прощался со зрителями и передавал маску сыну. Вот эта торжественная картина, запечатленная двумя историками. «В тот памятный вечер маленький оркестр Сан Карлино исполнял страстную симфониетту. Но вот музыка оборвалась. Справа от публики появился Сальваторе Петито в своем обычном костюме, но в маске. Слева вышел Антонио Петито в костюме Пульчинеллы, но без маски. Сальваторе приблизился к рампе и произнес:

*Мои дорогие зрители!  
Послушайте благосклонно:  
Примите взамен родителя  
Сына его Тотонно*.

*Вы мною порядком сыты.  
Я стар и устал, признáюсь.  
Так вот вам новый Петито.  
Я вам за него ручаюсь*.

{161} Сказав все это, Сальваторе снял маску, надел ее на Антонио, потом покрыл его голову колпаком Пульчинеллы и со слезами на глазах пожелал: “Носи сто лет”. Смеющаяся и взволнованная публика бурно зааплодировала. Спектакль начался»[[159]](#endnote-138).

Антонио Петито использовал опыт Альтавиллы и старался показать Пульчинеллу-современника, а не условную маску. Ему удалось расширить диапазон жизненных типажей, узнаваемых в традиционном облике народного персонажа. Его дзанни оказался многолик, как это и было заложено в самой маске Пульчинеллы. Это был «добрый муж, честный труженик, великодушный, иногда даже храбрый, ни перед кем не прислуживавшийся, не напыщенный, не притворщик и не эгоист, тонкий наблюдатель, умный простолюдин»[[160]](#endnote-139).

Петито частенько напоминал зрителям, что Пульчинелла — крестьянин, мужик из Ачерры. Он не менял традиционного костюма и всегда играл в маске. Но публике казалось, что она видит мимику дзанни. Среди зрителей распространилась легенда, что у Петито особая эластичная маска, наделенная живой душой. Да и актеры почти верили в магические свойства маски своего незаурядного коллеги.

Антонио Петито был не только хорошим актером, но и мужественным человеком, способным проявить гражданскую твердость. Гистрионы Сан Карлино не размышляли над социальными конфликтами. Казалось, что содержание их сценариев, «уходившее корнями в эпоху феодализма, где титулованный могущественен, а народ бесправен, Пульчинелла получает палки, но целует руку хозяину»[[161]](#endnote-140), составляло и содержание их сознания. В эпоху национального подъема Рисорджименто, когда через Неаполь проходили гарибальдийцы и был низложен король, сервилизм труппы Сан Карлино представал грустной пародией на верноподданничество. Будучи на гастролях в Риме, актеры Сан Карлино произнесли торжественный обет верности свергнутому монарху. Это вызвало бурю негодования у патриотически настроенной публики. Актеров выдворили из Рима. Когда же они вернулись домой, их наказали неаполитанские зрители. Публика ворвалась в театр, изломала мебель и избила некоторых членов труппы. Альтавилла, забыв о достоинстве премьера, спрятался в люк под сценой, откуда возникали призраки. Единственный, кто не разделял запоздалых монархических чувств лицедеев, был младший Петито, стыдивший своих товарищей. Недаром в одной из его пьес Пульчинелла произносит: «Нечего называть рабом бедняка! Когда у человека есть сердце и достоинство, неважно, аристократ он или простолюдин». В Неаполе 1863 г. это звучало очень смело.

{162} По давней неаполитанской традиции Петито был не только актером, но и драматургом. Следовало бы сказать, считался драматургом, потому что великий Пульчинелла был малограмотным и свои пьесы наигрывал литературному помощнику Джакомо Марулли, а тот обладал лишь одним драгоценным качеством: преданной любовью к театру. Именем Антонио Петито подписан сборник неаполитанских комедий. Некоторые критики безжалостно говорят, что это самый скверный из всех неаполитанских сборников. Но вот реплика режиссера середины XX в.: «Когда я сказал, что у Петито плохие пьесы, Эдуардо де Филиппо возразил мне: “Да, но, если их играть, — засмотришься!”»[[162]](#endnote-141). В самом деле, Антонио Петито обладал великим талантом одушевлять человечной игрой примитивнейшие создания своего малообразованного ума. И в конце концов он так обкатал на сцене самый популярный свой сюжет, что пьеса «Палумелла» стала классикой неаполитанского театра. Мы обратимся к этой пьесе в разговоре о творчестве де Филиппо. По всей вероятности, в «Палумелле» запечатлелся итоговый образ дзанни, исполняемого Петито. В этой пьесе Пульчинелла — человек с достоинством, и оно дает ему основания для сатирического отношения к нуворишам и для того, чтобы преподать несколько уроков настоящим беднякам, поднять их плебейский дух.

Антонио Петито умер 26 марта 1876 г. прямо в театре, за кулисами, в антракте перед последним актом. Он страдал болезнью сердца, а еще, как это иногда бывало с подлинно комедийными актерами, от страдал оттого, что не мог выступать в трагедиях. По зловещей иронии судьбы его предсмертная сцена была пародией на трагический монолог. Он играл Пульчинеллу, влюбленного в таинственную «белую даму» в одноименной плохонькой пьесе Дж. Марулли. В конце третьего акта героиню находит ее настоящий возлюбленный, а Пульчинелла хочет воспрепятствовать их соединению. «Внезапно он изменил буффонный тон на трагический. — Я тоже, — декламировал он, — чувствую, как по моим жилам струится страсть, воспламененная женской красотой! Она пробирает меня до косточек! О варвары! Вы хотите лицезреть меня мертвым? Остановитесь! Я мертв? О небо, я чувствую, как холодные мурашки бегают не только по всему моему телу, но даже забираются в мой мешок! — Это была “выходка” (sparata) в духе Альтавиллы, которые всегда пользовались успехом. Публика рукоплескала. Петито поднял глаза к маленькой ложе, где стояли, слушая его, импресарио и аморозо труппы, и неслышно для зрителей, бивших в ладоши, спросил коллег: — Ну как, гожусь я в трагики?»[[163]](#endnote-142)

{163} Занавес в последний раз упал за Петито. В перерыве он обычно пил кофе. На этот раз его рука задрожала, зубы стукнулись о край чашки, глаза вылезли из орбит, он захрипел. Молодая сервьетта, сидевшая рядом, закричала: «Перестаньте, дон Анто!» Она думала, что он изображает агонию, чтобы ее напугать. Петито часто развлекался закулисными импровизациями для товарищей по сцене. Он любил розыгрыши. Но увы! На этот раз импровизатор упал мертвым за кулисами родного театра. Актеры, рыдая, собрались возле него. Вскоре рыдали и зрители, которым сообщили печальную новость.

# **{****164}** Неаполитанский дзанни в первые десятилетия XX века

Пульчинелла Петито ушел, но неаполитанский театр продолжал оставаться театром маски и импровизации. «Неаполитанцы до безумия любят театр. Здесь больше народных театров, чем в самых больших европейских столицах, и даже кинематограф должен был заключить союз с властителем — Пульчинеллой», — заметил А. В. Луначарский в 1910 г.

Однако к XX в. «властитель» стал нестерпимо искусственной фигурой. Это было ясно и иностранцу. «Пусть Пульчинелла — дитя народа, — продолжает Луначарский, — заменит свой палочный протест демократическим памфлетом на ужасные порядки, заведенные разными неаполитанскими каморрами, пусть вместо традиционных гримас барина, молодого барона и т. д. даны были бы живые карикатуры на ненавистных демократии вершителей политических и экономических судеб несчастного города, — что это было бы за ликование, что за взрывы благодарного смеха!»[[164]](#endnote-143)

{165} Тем из неаполитанских гистрионов, кто в XX в. хотел быть по-настоящему современным, не оставалось другого пути, кроме реформы старой маски. Начиная с 1880‑х гг. в этой попытке многого добился Эдуардо Скарпетта (1853 – 1925).

Скарпетта пришел в Сан Карлино еще при жизни Петито, ему было 15 лет. Он происходил «из хорошей семьи», как было принято говорить про тех, чьи родители не служили актерами. Сначала мальчик выступал в другом театрике в фарсах о Феличьелло Шошаммокка. Подписывая контракт в Сан Карлино, он обязывался «плясать, проваливаться в люк, летать, сам себя обеспечивать приличным бельем, хорошенько гримироваться, висеть на проволоке над сценой, петь в хоре»[[165]](#endnote-144). Все названное он проделывал так хорошо, что вскоре стал достопримечательностью труппы. Когда умер Петито и компания Сан Карлино распалась, Скарпетта стал капокомико бродячей труппы. К 1880 г. он сколотил некоторую сумму, нашел солидных пайщиков и открыл в Неаполе собственную антрепризу. Он правильно угадал, как на первых порах преодолеть самую большую слабость неаполитанских спектаклей: убожество их литературной основы. Скарпетта стал переделывать французские фарсы, пощады, водевили и прочие комические безделушки, обладавшие, однако, важным качеством: крепкой выделкой «хорошо сделанной» французской пьесы. Литературные обработки Скарпетты были и сами по себе небесталанны, но по-настоящему он украшал их как актер, исполняя роли центрального персонажа. Это был новый сценический характер-тип — бравый Феличе Шошаммокка. «Ну, а Пульчинелла? — Какой Пульчинелла! Скарпетта прикончил его и правильно сделал!»[[166]](#endnote-145) — таково было распространенное мнение (не всеобщее). «Сан Карлино никогда не был театром подлинно народным, — писал критик М. Уда в 1880 г., — в том смысле, в каком являлись народными венецианские или пьемонтские театры. В Сан Карлино ходили посмеяться, как в свое время ходили на итальянские спектакли в парижский Пале Рояль. […] А сегодня там ставят спектакли и более веселые, и менее тривиальные, чем в свое время у Альта-виллы и Петито. […] Сегодня Скарпетта оттесняет маски, с которыми невозможно иметь дело, если хочешь написать настоящую комедию. Если он и не сочинил еще подлинно народной комедии, то находится на пути к ней»[[167]](#endnote-146). Критик ошибался как в оценке традиций Сан Карлино, так и перспектив, ожидаемых от Скарпетты. Но именно таким было мнение большинства тогдашних патриотов неаполитанской сцены, желавших ее актуализации.

Скарпетте приходилось, думая о реформе, не забывать и о коммерческой стороне дела, которая принуждала к компромиссам. {166} Он понимал, какие возможности таятся в исследовании народной жизни. «Когда ищешь комедийность, — писал он позднее в “Мемуарах”, — ее находишь везде, даже среди слез и боли»[[168]](#endnote-147). Он испытывал отвращение к фальши и, если была возможность, использовал детали «малой правды», чтобы не оскорблять хорошего вкуса ложью. Пример подобной щепетильности приводит Э. де Филиппо. Однажды Петито посетовал на то, что в одной из пьес Скарпетты Пульчинелла-привратник появляется только в первом акте. Скарпетта ответил: «Маэстро, действие первого акта происходит на площади… Но затем действие переносится в квартиру богатых людей. Зачем привратнику дома бедняков входить в дом богатея? Его туда просто не пустят… Сами посудите — разве я мог пойти наперекор правде?»[[169]](#endnote-148) Но когда необходимость соблюдать правдоподобие выходила за рамки «малой правды», Скарпетта предпочитал условность водевиля. «Порок, который, как сорная трава, разрастается в низших слоях нашего общества, почти всегда придает горечь улыбке, и, обращаясь к этому мрачному пороку, можно было бы написать отличную страстную драму, но никогда — блестящую комедию»[[170]](#endnote-149). Это сказано в то время, когда в итальянской литературе складывалось направление веризма (от слова «веро» — истинный, правдивый). Скарпетта не рискнул показывать неприкрашенные жизненные факты. «Неаполитанский плебс слишком убогий, слишком оборванный, чтобы ему можно было бы жить в лучах сценической рампы», — решил он. Такая позиция сделала его противником веристов, а те, в свою очередь, стали его суровыми и не всегда справедливыми критиками.

«Была ли преобразующей, или по крайней мере новаторской деятельность Скарпетты в отношении итальянской комедии? — задавался вопросом критик А. Костаньола. — Конечно, этот большой актер был новатором, но только по форме, и даже еще меньше, по внешней форме. А по существу он влил в вены комедии Сан Карлино чуждую ей кровь. […] Он обладал вкусом умелого декоратора, а не душой художника-реформатора. […] Ему отлично удавалось, переменив платье на французской гризетке, представить ее как модистку с улицы Кьяйа или портниху из неаполитанских кварталов. Он надевал на субретку сережки и передник и получал нашу сервьетту […], апаш у него переодевался в каморриста. Иностранная сущность и домашнее платье — вредный и недостойный гибрид»[[171]](#endnote-150).

Столь же резко высказался С. ди Джакомо: «Театр Скарпетты не имеет ничего неаполитанского, кроме названия. Его репертуар переделан из французских безделушек и не обладает никакой {167} содержательностью. Во времена Сан Карлино в Неаполе был хоть и глуповатый, но все же самобытный и характерный театр, в котором разыгрывались сценки из жизни народа и буржуазии, звучали уличные песни, была правда, соответствовавшая нашей жизни. Но как все изменилось!»[[172]](#endnote-151) Действительно, суровый реализм был чужд Скарпетте, условности старого Сан Карлино он не разделял, а переделывать французские водевили, кажется, не велика заслуга. И все-таки Скарпетта недаром заслужил свои аплодисменты. Еще в 1889 г. он написал пьесу, которая держалась в репертуаре его труппы до самого ухода капокомико со сцены. Пьеса эта тоже была переделкой французского водевиля, зато переделкой блестящей. Она называется «Беднота и знать»[[173]](#endnote-152).

Молоденькая героиня пьесы в первом акте во весь голос кричит: «Я хочу есть! Хочу есть!» А Феличе Шошаммокка, который в других комедиях представлял собой карикатуру на мелкого буржуа, здесь — оборванец и босяк, «бывший человек», опустившийся на дно. Когда-то он имел приличную работу, он грамотный и сохранил склонность к философии. Теперь он способен сформулировать существо того положения, в котором очутился сам и его крикливое голодное окружение, с точностью, достойной памфлета: «Мы — сливки низшего общества, самый цвет бедности!»

Чтобы хоть как-то выпутаться из нищеты, Шошаммокка соглашается на мошенническую проделку чисто водевильного свойства: он подряжается изобразить знатного господина. Но не в интриге суть. Главные мотивы действия связаны с темой голода, которая, с одной стороны, является первозданной для театра дель арте, а с другой, — актуальной, содержательно близкой веристам. Поэтому и выглядели современными водевильные лацци Скарпетты.

В финале первого акта во время крикливой семейной ссоры в доме Шошаммокки вдруг ни с того ни с сего появляются официанты из ресторана, водружают стол, накрывают его белой скатертью, красиво сервируют и ставят посередине огромное блюдо с горячими макаронами. Голодные обитатели трущобы в оцепенении следят за их чудесными манипуляциями. Официанты уходят. Тогда, «симулируя полное безразличие […] каждый со своим стулом понемногу приближается к столу. Потом все одновременно встают и с невероятной жадностью набрасываются на еду. Сгрудившись вокруг стола, они руками таскают из миски дымящиеся макароны и поедают их в то время, как опускается занавес».

Согласно водевильной логике в финале комедии автор, заставивший Шошаммокку хлебнуть горя «и в настоящих бедняках, и в мнимых знатных синьорах», нашел счастливый выход для каждого из персонажей. Таковы условия игры. Соблюдая их, {168} Скарпетта долго заставлял зрителя смеяться, умиляться и даже плакать.

Среди тех, кто плакал, оказался А. М. Горький, который видел спектакль Скарпетты через 20 лет после премьеры в 1910 г. Своими впечатлениями он поделился с Л. А. Сулержицким: «Смотрел я у Скарпетта, как голодные неаполитанцы мечтают — чего бы и как поесть? — смотрел и — плакал! И вся наша варварская, русская ложа — плакала. Это — в фарсе? В фарсе, милый, да! Не от жалости ревели, — не думай! — а от наслаждения. От радости, что человек может и над горем своим, и над муками, над унижением своим — великолепно смеяться!»[[174]](#endnote-153)

Возможно, Горький видел не только Скарпетту, но и, десятилетнего Э. де Филиппо, которому капокомико поручил роль мальчишки Пеппеньелло, сынка Шошаммокки.

Благодаря высокому актерскому мастерству и отличному знанию сцены, Скарпетте удавалось обходиться «домашней» драматургией. Критикам рубежа XIX – XX вв., сурово полагавшим, что актерский талант — не аргумент, если драматургия плоха, Э. де Филиппо после второй мировой войны привел неопровержимый довод в пользу Скарпетты. Он создал «Скарпеттиану» — специальное направление в деятельности его театра. Он поставил заново все пьесы Скарпетты, сыграл в них все роли своего учителя и таким образом продолжил его театр.

В отличие от Скарпетты Э. де Филиппо — большой драматург, один из основных творцов репертуара мирового театра XX в. Искусство де Филиппо — совсем другая эпоха в развитии и неаполитанского, и итальянского театра.

Если Скарпетта опасался жесткой правды, то другой неаполитанский артист, его современник Раффаэле Вивиани (1888 – 1950), именно из нее извлекал свои краски.

Вивиани был сыном бродячего комедианта, рано остался сиротой, пришел на подмостки неграмотным гистрионом, добывал знания мучительным самообразованием. Талант и интуиция помогли юному Вивиани в 16 лет создать свой «коронный номер», эстрадную «макьетту» (скетч), называвшуюся «Скуниццо» (уличный бродяга). Он сделал свой номер «на слух», переняв его из репертуара Пеппино Виллани, популярного тогда актера, и выступал с ним в портовых кабачках перед иностранными матросами.

Маленький бродяга Вивиани — некрасивый, косоглазый, курносый, наделенный от природы способностью «строить рожи», обладавший типично гистрионской «дикарской» пластикой, отлично чувствовал себя в лохмотьях сценического персонажа. Лохмотья {169} не были условным костюмом, у него не имелось другой одежды. Увертываясь от монет, ловко запускаемых в попрошайку-скуниццо подвыпившими матросами, и тем провоцируя новые «выстрелы», Вивиани проникался страстным желанием отстоять достоинство своего героя.

Получив приглашение в варьете, он не расстался со Скуниццо. «Вивиани пришел на подмостки кафе-шантана со страдальческим лицом и сверкающими глазами бродяги, с голодным опытом нищеты и упорным стремлением проложить себе дорогу в жизни. Среди перьев и блеска варьете он демонстрировал неаполитанскую улицу, самого себя и людей, которых хорошо знал»[[175]](#endnote-154). За Скуниццо последовали Барабанщик, Козопас, Водонос, Пьяница, Извозчик, Простолюдинка — серия гротесково эскизных типов-масок. Эти создания непосредственно не напоминали старинных дзанни, но связь между ними была наследственная. Вивиани прямо на сцене импровизировал жизненные ситуации, варьировал исходную тему, закреплял типажные приметы образов. Именно так играли его предки из театра дель арте.

Вивиани оставался на эстраде до 1917 г., а затем перешел в неаполитанскую диалектальную труппу, для которой стал сочинять сначала одноактные, а потом «панорамные» пьесы и стал оригинальным (в отличие от подражателя Скарпетты) неаполитанским автором. Он написал около 300 пьес, из которых сохранилось примерно 60. В них нашел отражение его своеобразный «искренне и жестоко народный театр, театр плебса и улицы»[[176]](#endnote-155). Самой известной пьесой Вивиани является «Последний уличный бродяга» (1932) — апофеоз и реквием его Скуниццо.

Искусство Вивиани представляет собой одну из граней театрального гротеска, культивировавшегося на рубеже XIX – XX вв. Специфика Вивиани в «грубой» первозданной фольклорной правде, сочетаемой с изысканной виртуозной шлифовкой и музыкальностью.

Перейдя на диалектальную сцену, Вивиани взялся за анализ нищеты, безработицы, бедствий «малавиты» (преступного дна жизни). При фашистском режиме цензура нередко запрещала пьесы Вивиани. В 1930‑е гг. фашисты систематически ограничивают деятельность диалектальных театров. Несмотря на трудности, Вивиани удается играть «Последнего уличного бродягу» в разных городах, а в 1938 г. снять по этой пьесе фильм. Хотя здоровье его подорвано, он продолжает работать. Во время войны выступает в Неаполе, несмотря на бомбежки.

По общему мнению критики, Вивиани прокладывает путь театральному неореализму, развившемуся после второй мировой {170} войны. Но в 1945 г., вопреки страстному желанию участвовать в театральней жизни освобожденной страны, Раффаэле Вивиани из-за тяжелой болезни вынужден покинуть сцену.

# **{****171}** Монстры Этторе Петролини

«Бель эпок» (belle époque) принесла Италии увлечение искусством кафе-шантана и варьете. В десятилетие перед первой мировой войной «кафе-кончерто» (кафе-шантан) в крупных городах стали превращаться в разнокалиберные эстрадные театры и театрики, на сценах которых замелькал ослепительный калейдоскоп «звезд» разной величины.

В итальянском эстрадном театре начала века переплелись три тенденции. С одной стороны, — неистраченная, по-прежнему изобильная традиция гистрионов, с другой, — развлекательная, созданная спросом нуворишей на «парижский шик», тенденция коммерческой эстрады, с третьей, — авангардистская. Все это придавало итальянскому варьете терпкую пестроту. В одной программе могли соседствовать народная песня, лацци, канкан, репризы на злобу дня, фокусы с техническими новинками, клоунада, акробатика, политический шарж: «триумф бесстыдства, апофеоз буффонады, пощечины сатиры, всплески безумия»[[177]](#endnote-156).

В итальянском варьете был популярен жанр, который мы уже называли, — «макьетта» (набросок, зарисовка, нечто вроде скетча). Его создал актер-автор Никола Мальдачеа. Основа макьетты — канцона, которая исполняется от лица персонажа-типа. Этот жанр предоставлял драматическим актерам богатые возможности варьировать традиционные типы и изобретать новые сценические маски. Мальдачеа, выходец из диалектального театра, сохранил за персонажем (героем) макьетты качества традиционного дзанни.

Римский актер Этторе Петролини (1866 – 1936) создал на основе макьетты галерею современных масок: болванов, пошляков, дураков. Его искусство беспощадно отражало девальвацию личности в предвоенной Италии эпохи модерн, затем периода первой мировой войны, а вслед за этим — послевоенной Италии фашистского времени. Оно было параллелью и историческим дополнением гротескового театра Луиджи Пиранделло, пьесы которого Петролини тоже иногда играл.

Связь искусства Петролини с традициями комедии дель арте очевидна, хотя и причудлива. Как и у творцов масок дель арте, {172} формообразование персонажа у Петролини основано на разработке типа — представителя определенной социальной прослойки. Но у Петролини доминирует гротеск, насмешка, а лирика, веселость, простодушие настолько окарикатурены, что кажутся величинами отрицательными. На попытки критиков «выводить» его персонажей из традиции древней римской Ателланы или ренессансной дель арте, Петролини реагировал раздражительно: «Когда критики начинают петь мне осанну, связывая меня с актерами комедии дель арте — Бьянколелли, Фьорилли, Андреини, Фрегончини и т. д. — это значит, что они готовы перейти все границы критических похвал. Они не знают, что и сказать, если не найдется книжки, в которой не выяснено, кто мои предки и откуда я вышел. А по мне, так каждый выходит из дверей собственного дома»[[178]](#endnote-157).

Конечно, это не точка зрения, а актерская реприза, придуманная в полемике с критикой. Да и возражает Петролини не против самой родословной, а только против того, как бы выискивание связей в прошлом не зачеркнуло настоящего содержания его искусства.

Содержание творчества Петролини было вызывающим, протестантским, антиофициозным. Один из критиков удачно применил к Петролини термин «иконоборчество»[[179]](#endnote-158), поскольку все, что попадало в сферу сценического изображения Петролини, подвергалось им развенчанию, «надругательству», «святотатству».

Его искусство вышучивало риторику и лжеромантику. Герой, патриот, комильфо, любая ипостась так называемого «порядочного человека», супермены, экзотические особы, кинозвезды и честные обыватели — все подлежали безжалостному осмеянию. Критиками отмечена у Петролини «злость и плебейская грубость в опрокидывании традиционных позиций, в разрушении дубиной гротеска привычного смысла, условностей и предрассудков»[[180]](#endnote-159).

Петролини был творцом масок-монстров. Основным ферментом его сценических созданий служила беспредельная глупость, кретинизм, самоупоенная пошлость обыденного сознания. Если сердце Пьеро-Дебюро было вместилищем мирового духа, то у дураков Петролини этот орган отсутствовал вообще, а понятие о духе пребывало сугубо на уровне обоняния. «В идеале я стремился сотворить циклопического дурака»[[181]](#endnote-160), — объяснял свою цель актер.

Одним из эталонных кретинов был его потребитель сосисок (макьетта «Сосиски»). «Вот я купил сосиски и очень тем горжусь», — начинались его бесконечные куплеты, разделявшиеся назойливой репризой: «Ну как тебе это ндравится, а?» Она произносилась с такой интонацией, что заподозрить у героя тень здравого смысла никому не приходило в голову. «Все ошибаются, {173} всех надо поправлять. Вот вчера один приятель предлагает: “Пойдем, навестим N в доме призрения. Очень достойный человек”. — Достойный человек? Странно, что его удостоили презрения. Все ошибаются, всех надо поправлять. Другой указывает мне парочку на улице и говорит: “Смотри, как спутались!” — Но они ничего подобного не делали, они шли отдельно. Все ошибаются, всех надо поправлять. Вот третий мой приятель говорит мне в кафе: “Пойдем-ка отсюда, битый час сидим”. — С чего он взял? Ну сидели, ну да, а часов никто не бил! Ну как тебе это ндравится, а?»[[182]](#endnote-161)

В подобных сценках главными были, конечно, не тексты, которые Петролини не всегда сам сочинял, а пластический и мимический облик персонажа: пустой взгляд, наглая улыбка, обманчивая элегантность манер, пошлость жестов и пр.

Безупречным пошляком выглядел киногерой Гастоне. «Черный фрак без единой складки, сверкающая манишка, галстук с узлом немыслимо аккуратной вязки. Гладко выбритые щеки отполированы пемзой. Прическа с идеальным пробором лежит волосок к волоску. Цилиндр, перчатки, стереотипная улыбка на губах […] А произношение! Пуризм декламаторов-любителей, смягчающих звук “с” даже в тех случаях, когда настоящие тосканцы произносят его твердо»[[183]](#endnote-162). В типе Гастоне пародировался не только киногерой, но шире — официальный образец стандартного верноподданного, занимавший видное место в витрине национальных ценностей оболваненной Италии.

Петролини пародировал итальянскую кинопродукцию в целом, обнаруживая перед зрителями ее масскультовский характер, дурновкусие, лживость. «Но любовь моя не умрет!» — кинопародия на одноименный фильм (с участием «нормативной» кинозвезды Лиды Борелли) нанизывалась на глупейшие куплеты про то, как дохнут жабы и кошки, кобылы и блошки, все исчезает и тает, как лед. «Но любовь моя! Но любовь моя! Никогда не умрет!» — «Это подлинная симфония хаоса и алогизма, — писал лидер авангардистов-футуристов Ф. Т. Маринетти, — это шедевр с такими выразительными элементами, как ритм похоронного марша, точнейшее копирование поз Лиды Борелли, совершенно реалистически преподнесенные приступы отчаянных рыданий; пара огромных башмаков семидесятого размера с тайниками, устроенными в носках, в одном из которых находились платок и губка, пропитанная слезами, в другом — пуховка с пудрой; бессвязный отчет о разбитой любви, прерываемый идиотскими философскими рассуждениями, с сотней вклиненных в него осколков реальности, жесты, телодвижения, неподдающиеся определению звуки и шумы, издаваемые ртом»[[184]](#endnote-163).

{174} Петролини много воевал с парадным искусством. «Большой оперный стиль» он пародировал в макьеттах «Тореодор» и «Травиата», классическую трагедию — в сценке «Датский прынц». У него было несколько карикатур на эстетский театр Г. Д’Аннунцио и на поэтические опусы этого маститого автора. Среди последних — каверзная «Ножная серенада», реакция на даннунцианское поклонение «прекрасным рукам великой Элеоноры» (Дузе), завершавшаяся «иконоборческим» двустишием:

*«Цветков аромат лишь весной опьяняет поэта,  
а дух твоих ног — и весною и летом»*[[185]](#endnote-164).

При Муссолини в итальянском театре насаждался так называемый «неоклассический» театр. Ответом на культ цезаризма, свойственный «неоклассицизму», была пародия «Нерон», в которой древний император, вытряхнутый из саркофага, обнаруживал склеротическую дезориентацию в истории и «историях». Он хвалил Веспасиана за то, что тот «продиктовал бессмертную эпиграфию, которую ныне можно прочесть на заборе любого городского сада: “выгуливать собак без намордников запрещено”». Он уверял, что император Клавдий женился на Лукреции Борджа, а супруга Клавдия, развратница Мессалина, в отместку залезла в постель к Галилео Галилею, провозгласив: «А все-таки она вертится!»[[186]](#endnote-165)

Жизнь накладывала на пародии Петролини свой слой, не менее абсурдный. Однажды Петролини и его соавтор-сценарист были оштрафованы в Салерно за «Датского прынца». Распекая виновных, полицейский бригадир, обнаружил и свою «эрудицию». «Вы пара шутов! Два плохих итальянца! — орал он. — Скорее уж два плохих англичанина, — пытались отшутиться пародисты. — Молчать! Ваша пародия бесчестит творца национальных трагедий! — Но… — Не возражать! “Гамлет” — всем известный шедевр! — Да, но… — Молчать! Вы оскорбили память Витторио Альфиери!»[[187]](#endnote-166)

Громадный талант Петролини привлекал к нему внимание не только широкой публики, но и тех театральных деятелей, которые направляли развитие театра.

Для футуристов искусство Петролини было практическим аргументом в борьбе с «устарелым романтизмом и занудным символизмом театральной поэзии прошлого» (Маринетти). Маринетти, считавший эстрадные формы макетом театра будущего, весьма чутко реагировал на гротески Петролини. Он превозносил актера за его способность передавать «абсурдизм», «хаос», «алогизм» явлений. «Лацци Петролини, — писал он, — убивают еще недостаточно пришибленный лунный свет»[[188]](#endnote-167). (В терминологии Маринетти «лунный свет» — метафора пошлой сентиментальности. «Убить {175} лунный свет» — один из программных лозунгов итальянских футуристов).

С другой стороны, к творчеству Петролини обращаются поборники реалистического новаторства, которые находят в его искусстве связи с веризмом и диалектальной сценой. Среди критиков, усматривающих историко-генетические связи Петролини с комедией дель арте и народным фарсом, находится и такой крупный театровед как С. Д’Амико, которому итальянский театр обязан пропагандой новой драмы и режиссуры, созданием Академии драматического искусства, замечательными историко-эстетическими и критическими работами.

Казалось бы, положение художника и прочно, и почетно. Но на самом деле это не так. Ему приходится вступать в полемику и с той, и с другой категорией критиков, и практически в одиночку отстаивать главные принципы своего искусства: маску и импровизацию.

Дело в том, что Петролини со своим маскотворчеством в театре одного актера оказался в условиях, еще не позволявших возродить традиции дель арте в их многосторонности и актуальности. Этот процесс характерен уже для периода после второй мировой войны и связан с послевоенной реформой театральной практики: развитием режиссуры, организацией постоянных театров, раскрепощением диалектальных сцен, проникновением в театр неореализма и других новаторских тенденций. Ведущую роль в этом процессе взяли на себя миланский Пикколо (Дж. Стрелер) и неаполитанский Театр Эдуардо (де Филиппо). Петролини до этого времени не дожил. На примере же Э. де Филиппо видно, что в 1930‑е гг. и этот великий актер чувствовал себя изолированным от большой национальной традиции. Но де Филиппо был тогда еще молод и его художническая жизнь была впереди, а Петролини свой путь завершал.

Петролини не был ни историком, ни теоретиком театра. Когда ему приходилось защищать свои творческие принципы, он ссылался только на свой опыт, возражая при этом против попытки модернистов включить его находки в свой арсенал «разрушительной» эстетики. «Жестокий гротеск» Петролини — не умерщвляющий, а животворящий сценический стиль. С другой стороны, как уже говорилось, Петролини сопротивлялся, когда его ставили на одну доску с актерами дель арте. Он хотел, чтобы его отличали от них, хотя не мог жить без импровизации, предпочитал схематичные сценарии отличным пьесам, пусть и пьесам Пиранделло, которого он любил и в сицилийских пьесах которого играл с большой охотой. Однако нельзя же играть сплошь Пиранделло. Репертуар для {176} Петролини — не проблема: «Нет плохих пьес для актера, умеющего импровизировать».

Петролини отказывался от контактов с современной режиссурой. Гордон Крэг, поселившийся в Италии, был его близким другом. Но великого режиссера-реформатора актер допускал к своему искусству только как зрителя, в лучшем случае, как критика, но решительно уклонялся от его режиссерской помощи. Крэг, мягкий человек и подлинный ценитель актерского гения, не сетовал и продолжал сохранять с артистом самые близкие отношения.

Сложность положения Петролини заключалась еще и в том, что он попал в тиски официальной борьбы с «гистрионщиной», развернувшейся в Италии в период 1920 – 1930‑х гг. На первый взгляд, борьба с «актерщиной» (каботинством) была необходима для национальной сцены, впервые за многовековую историю получившей (пусть это и выпало на годы фашистской диктатуры) возможность централизации театрального дела, создания школы, привлечения крупных творческих сил к изучению европейского постановочного опыта и т. д. В 1929 г. С. Д’Амико опубликовал историко-теоретический труд «Закат “большого актера”», где утверждал новые принципы театра XX в., говорил об уходе в прошлое системы актеров-гастролеров, о значении литературной драмы, о важности режиссуры, необходимости ансамбля, системы актерской игры и т. д. Позиции Д’Амико были, без сомнения, прогрессивными, тем более, что в крупнейших театрах Европы процесс «декаботинизации» актера уже прошел несколько стадий, начиная от рубежа веков, когда в него активно включались такие режиссеры как Станиславский (Россия), Крэг (Англия), Копо (Франция). Теоретически итальянцам, как всегда отстававшим от театральных новшеств, пора было «декаботинизировать» своих гистрионов. Но на деле национально-историческая специфика итальянского театра базировалась на традиции «больших актеров». Те из «больших», которые были признаны всем миром: Сальвини, Дузе, Цаккони, Грассо и др., совсем недавно отошли в историю, или еще отходили. Это не означало, что в условиях, когда международные связи итальянского театра суживались из-за фашизации страны, театральная Италия не порождала новых «больших». Но мир о них мог не знать, а свои критики иногда совершенно искренне не могли распознать. Во-первых, потому что были заворожены идеей режиссерского прогресса (практически еще не реального для итальянской сцены). Во-вторых, потому что были вынуждены считаться с официальными идеологическими установками.

В таких условиях актерская автономия артистов, желавших {177} импровизировать, расценивалась как каботинство, гистрионщина. Таким образом, Этторе Петролини из Рима как бы возглавлял список нежелательных гистрионов. В список входили также сицилиец Анджело Муско, неаполитанец Раффаэле Вивиани, венецианец Ческо Базеджо, миланец Антонио Гандузио и пр. Но будь они даже признаны, как «большие», все равно поборники театрального прогресса им предписали «закат». Поэтому замечательный театровед С. Д’Амико, проницательно указав место актера Петролини в исторической традиции, советовал ему обратиться к режиссуре и драматургии. По мнению критика, импровизационная игра безнадежно устарела.

Но Петролини не мог согласиться с таким приговором. Если для Д’Амико условием правдивого отображения действительности в театре являлась реалистическая режиссура, то для Петролини именно импровизация оставалась гарантией правды. «Нужно играть так, будто ты живешь на сцене самой настоящей жизнью. […] Даже в моих карикатурах, даже в хороводе моих дурацких парадоксов, везде — жизнь. Театр для меня именно в этом. На сцену я приношу то, что подсмотрел и выкрал у самой жизни. А краду я всегда, везде и у всех!»[[189]](#endnote-168)

# **{****178}** Пульчинелла в творчестве Эдуардо де Филиппо

«Кто, как не Эдуардо де Филиппо сегодня истинный наследник Пульчинеллы? Неаполь, Италия и мировой театр обязаны Эдуардо де Филиппо, являющемуся по традиции (и не одного только неаполитанского театра, вспомним Мольера) и актером, и драматургом, тем, что маска Пульчинеллы еще жива. Она живет в нем, в Эдуардо: в его личности, в его драматургии, в его актерском мастерстве. […] Эдуардо олицетворяет Пульчинеллу, как Гамлет дилемму “быть или не быть”, а лучше сказать, как Гамлет олицетворяет меланхолию. […] Эдуардо — невольник неаполитанской меланхолии, самой характерной для итальянского народа, столь склонного к поэзии. […] Все знают Эдуардо де Филиппо, его видели на экране, на сцене, встречали на улице, и все могут подтвердить, какая сдержанная и глубокая грусть, какая живость и подвижность выражений, какое благородство и человечность запечатлены на его лице! А ведь лицо — зеркало души художника […] Заостренное, страдальческое, бледное, с печатью глубоко молчаливой, но бесконечно красноречивой задумчивости лицо Эдуардо де Филиппо — это лицо подлинно живой маски. […] На этом лице вы также можете прочесть постоянное скорбное беспокойство, как бы не угасла диалектальная неаполитанская традиция»[[190]](#endnote-169).

Это одна из последних характеристик Эдуардо де Филиппо (1900 – 1984). Название рецензии можно перевести как «Последний из Пульчинелл». В самом ли деле так? То же говорилось о Джанколе, а за ним пришел Петито, потом о Петито, а за ним пришел Эдуардо де Филиппо. Не стало и его. Но оборвется ли традиция? Это покажет время. У де Филиппо, однако, особые заслуги, поскольку он не только импровизатор, но великий драматург, впервые в истории неаполитанского театра создавший большой литературный репертуар.

Театральная деятельность Эдуардо де Филиппо грандиозна, она хорошо известна у нас. Здесь мы не будем говорить обо всех {179} сторонах искусства де Филиппо, а попытаемся прочертить те его линии, которые наиболее прочно связаны с традициями комедии дель арте.

Эдуардо де Филиппо воспитывался в неаполитанском диалектальном театре, в труппе Эдуардо Скарпетты, у которого работала вся семья де Филиппо. Он дебютировал в 4 года, в 10 лет играл ответственные роли, не достигнув совершеннолетия, уже постиг основные секреты актерского мастерства.

В начале 1920‑х гг. он стал писать пьесы. Лишь самые первые драматургические опыты де Филиппо кажутся традиционными. Вскоре под внешней непритязательностью сочинений актера-автора обнаруживается подлинная современность его комедиографии. Развитию де Филиппо-драматурга способствовал Л. Пиранделло. Как Скарпетта был учителем Эдуардо-актера, так Пиранделло стал учителем де Филиппо-писателя.

В 1930 г. Эдуардо с сестрой и братом открыли Юмористический театр. Будучи еще молодыми, они имели по 25 лет сценического опыта, прекрасно знали свои сценические возможности, виртуозно владели актерским мастерством, и все-таки очень рисковали. Фашистский режим в это время ужесточался. Диалектальное искусство властями не поощрялось. Нужны были самоотверженные усилия, чтобы противостоять давлению цензуры, диктату «неоклассицизма», потоку развлекательных зрелищ. В 1954 г. Эдуардо скажет: «Если бы мне в 1930‑е годы случайно не повезло, … я стал бы заурядным эстрадным актером»[[191]](#endnote-170). Возможно, что случайности имели место, но был и огромный труд, и цель: не растерять и не измельчить неаполитанских традиций, быть современным и оставаться самим собой, не подлаживаться к конъюнктуре, не потерять своего зрителя.

Новый период творчества де Филиппо начинается, как и у большинства крупных итальянских деятелей театра и кино его поколения, в русле неореализма сразу же после второй мировой войны.

В послевоенном театре де Филиппо включился в анализ глобальной темы войны и мира, прошлого и будущего, исторической вины и исторической перспективы, социальной борьбы и судьбы народа. Он решал эти вопросы по-своему, используя самые действенные средства комедии дель арте.

В его первой послевоенной пьесе «Неаполь — город миллионеров» (1945) Пульчинеллы не было, но были лацци на традиционные темы, выглядевшие однако современными и реалистическими сценками. Вот эпизод с «фальшивым покойником». По происхождению — фарсовый прием XV – XVI вв., по содержанию — жизненный факт 1942 г. В семействе трамвайщика Дженнаро Йовине {180} (его играл Эдуардо) занимаются спекуляцией. Атмосфера тяжелая. Все ждут беды, может быть воздушный налет, или полицейский обыск. С главой семейства никто не считается, поскольку не сегодня, так завтра он лишится работы. Никчемность Дженнаро и вынудила его жену Амалию заняться спекуляцией. Ожидание беды оправдывается: полицейский обыск совпадает с воздушным налетом.

Подпольные продукты спрятаны под кровать. Кровать стоит на сцене огромная, с потемневшими медными шариками. Ее распирает от утрамбованной в матраце контрабанды, от свертков и тюков, засунутых под нее. Самый тупой сержант поймет, где искать левый товар. Но у бедняков на все есть свои приемы. На кровать укладывают «покойника», которого изображает Дженнаро. Его покойницкий туалет выглядит пародией на одеяние Пульчинеллы: длинная белая рубаха, белые перчатки, под подбородком — широкий платок, завязанный на макушке бантиком. Маски нет, взамен нее жена громадной пуховкой густо пудрит худое лицо «усопшего» супруга.

Хотя сержант сразу разгадал игру обыскиваемых, она оказалась столь натуральной, что он чуть было не попался на удочку. И тут завыли сирены воздушной тревоги. Соседи, переодетые монахами, побросали молитвенники и побежали в бомбоубежище. Когда раздался вой падающей бомбы, кинулись вон «вдова» и «сироты». Только сержант и «покойник» остались на своих местах. Потрясенный стойкостью нарушителя закона, сержант клянется, что не тронет ни его, ни товара, если тот сознается в притворстве. Только тут поднимается Дженнаро: «Если вы меня все-таки арестуете, значит, вы просто скотина», — подает голос «мертвец».

В следующей пьесе «Филумена Мартурано» (1946), которая потом обошла все сцены мира, де Филиппо использовал лаццо на тему «венчание с умирающей» (это вариант «фальшивого покойника»). Филумена, простая женщина, вынужденная зарабатывать на жизнь низким ремеслом проститутки, нашла в себе силы сохранить и вырастить троих детей. И вот уже в солидном возрасте она с помощью уловки вышла замуж за своего давнего сожителя, кстати, и отца одного из юношей, состоятельного синьора Доменико.

Хитрость героини инсценирована необычно. Зритель видит только развязку. В четырех углах сцены застыли четыре фигуры. На переднем плане Филумена против Доменико, в глубине — слуги: старая нянюшка и камердинер хозяина. Говорит только Филумена, Доменико реагирует пантомимой, слуги подобны теням. Но как ни странно, зрители совершенно явственно представляют {181} себе все подробности плутовской сцены, оставленной за пределами действия, как бы в подтексте зрелища. Так искусно драматург заместил сценический показ события анализом переживаний его участников.

Виртуозный «гистрион» де Филиппо в своих неореалистических пьесах часто отказывался от эффектных, технически сложных лацци и демонстрировал, что «театр — это жизнь, инсценировка реальной действительности» (это ответ интервьюеру «Леттр Франсез» в 1954 г.). Стиль его исполнения одной из лучших неореалистических ролей — Паскуале Лойяконо в пьесе «Ох уж эти призраки!» (1946) — отмечен сдержанностью, лаконичностью в отборе комедийных средств.

Паскуале нанят охранять от дурной славы дворец с привидениями. Он должен делать вид, что в этом доме можно жить нормально. Но Паскуале так искренне сам верит в призраков, что все реальные события принимает за проделки духов.

Вот Паскуале входит в пустой дом, робко оглядывается по сторонам, пугается каждого темного пятна. Идет он на цыпочках, вытянув вперед нос, сморщив лоб, отчего шляпа съезжает на затылок. Он вешает на гвоздик лохматую курицу со связанными лапами, ставит на стол клетку с канарейкой. Тут противно скрипит половица. Паскуале замер, почти присел, и вдруг от страха и растерянности пошел кружить вокруг стола, высоко поднимая ноги, согнутые в коленях. Одну руку он выставил вперед, а другой оттянул сзади полу пиджака. Это призрак схватил его и тянет назад! Паскуале, нелепо кружащий вокруг стола все убыстряет темп, его гонит ужас. Он ощущает присутствие враждебного существа, оборачивается, видит неподвижную Кармеллу (это слегка помешанная сестра привратника). Остолбенев на секунду, он качается раз-другой вперед и назад, издает нечленораздельный вопль и падает под стол.

Паскуале задавлен страхами, но мечтает о покое и изредка предается ему, как роскоши. Вот он выбрался на балкон в полуденный час, чтобы выпить чашку кофе. Де Филиппо — поэт повседневности здесь превзошел самого себя, превратив питье кофе в сцену лирических откровений.

Паскуале беседует с соседом напротив, неким профессором Сантанна. Это воображаемый собеседник, его материализует пантомима де Филиппо. Паскуале старается держаться с профессором на равных. Делает вид, будто призраки для него — тоже научная проблема, но главное — ощущение комфорта — «маленькая чашечка кофе, выпитая спокойно, на свежем воздухе» становится для героя символом благополучия, философским аргументом в {182} пользу стабильного бытия. Паскуале решается даже поучить профессора варить кофе. Он показывает соседу устройство кофейника, разглагольствует о тонкостях процесса заварки. Переливает готовое варево в специальную чашечку, сопровождает каждый глоток особенным причмокиванием, полчашки оставляет «на потом», чтобы допить кофе «в перерыве между двумя сигаретами».

Спектакль «Ох уж эти призраки!» — зрелище комедийное, но не из-за внешней занимательности, а благодаря тонкому балансу между абсурдизмом реальности и достоверностью фантомов.

За первое послевоенное десятилетие Эдуардо де Филиппо стал одним из лидеров неореализма не только в театре, но и в кинематографе, где жизнеподражание было особенно интенсивным.

И все-таки 21 января 1954 г. свой театр, получивший название Театр Эдуардо, он открыл постановкой фарса Петито и исполнил в нем роль Пульчинеллы. Театр Эдуардо помещался в старинном здании Сан Фердинандо, пострадавшем от бомбежки и реконструированном де Филиппо. Все 20 лет существования театра там будет действовать «Скарпеттиана». И окажется, что Пульчинелла и Шошаммокка, поддельные бароны и маркизы, комические влюбленные и ловкие слуги, потешные капитаны и пронырливые лаццарони, лжетурки, маги, привидения и пр. столь же интересны и необходимы зрителю, как и образы современников — трамвайщика Дженнаро, простолюдинки Филумены, безработного Винченцо де Преторе.

Конечно, черты и черточки дзанни зрители улавливали и в физиономиях «маленьких людей» неореалистических комедий де Филиппо. Делали это и критики. Но кроме тонкого абриса маски, условно очерчивавшего лицо современника-неаполитанца, диалектальный театр был по-прежнему способен высветить полным светом рампы вереницу настоящих масок комедии дель арте. Черная маска на набеленном лице Пульчинеллы была особенно уместна. Де Филиппо-Пульчинеллу и де Филиппо — неаполитанца XX в. воспринимали как целое.

В постановках фарсов Петито и Скарпетты де Филиппо применял ретроспективную стилизацию. Ставя «Палумеллу», он решил создать такую же атмосферу представления, какая могла царить на подмостках Сан Карлино во времена Антонио Петито. Сам он играл не просто Пульчинеллу, а Петито в образе Пульчинеллы. Сценическую выгородку он построил по размерам крохотной сцены Сан Карлино, добившись зрелищного эффекта «театр в театре». На премьере «Палумеллы» был воспроизведен ритуал {183} передачи маски новому исполнителю. Старейший актер Сальваторе де Муто вручил маску Пульчинеллы Эдуардо. Свое мастерство импровизатора и затейника лацци в этом спектакле де Филиппо не сдерживал.

Пульчинелла шнырял среди действующих лиц, создавая переполох в гостиной своей богатой хозяйки Джиджи Шошаммокка, дразня барона и его сынка (это мошенники, втеревшиеся в дом хозяйки, помешавшейся на «знатности»). Он подпевал уличным певцам, подавал обед, за которым все попадало мимо ртов. Он приходил в неистовство от ревности, кусал руки, прыгал по стульям, ходил на руках от восторга, что его подозрения рассеялись. На реплику барона: «Да не висни ты на моей шее!» — Пульчинелла отвечал тем, что вспрыгивал барону на плечи. Он затевал прятки, переодевания, плясал, дудел, бренчал, завывал, хохотал и пр.

По наблюдениям С. Д’Амико спектакль не был простодушно наивным, он отличался эстетической выверенностью, четкостью режиссерского решения. Исполнение Пульчинеллы было особенно элегантным. «Он и не думал возрождать грубый язык, развязные повадки и назойливость традиционного дзанни. То возникая, то исчезая на протяжении 24‑х карикатурных сцен, на которые расчленена шумная и запутанная интрига пьесы, он щедро сдабривал их солью и перцем своей комедийной природы, накладывая порой гротесковые, а порой ирреальные краски, но непременно — хорошего вкуса, и непременно — в умеренных дозах, что далеко уводило его от той плебейской необузданности, которая засвидетельствована для нас завсегдатаями старого Сан Карлино»[[192]](#endnote-171).

В 1956 г. де Филиппо поставил «Бедноту и знать» Скарпетты, в которой ребенком играл мальчишку Пепеньелло, а теперь исполнял роль Феличе Шошаммокки. Знаменитую сцену первого акта он реконструировал по мизансценам Скарпетты.

«На одной половине сцены сидят полукругом члены обеих семей, на другой — один де Филиппо на стуле, спиной к остальным. Все молчат. В дверь, находящуюся в центре и в глубине сцены, входят повар и его помощники. Они тащат огромную корзину и подходят к столу, спиной к которому сидит де Филиппо. Остальные следят за ними, оцепенев от изумления. Де Филиппо их еще не видит. Они открывают корзину, расстилают белую скатерть и начинают доставать разные блюда. В этот момент де Филиппо оборачивается, чтобы сказать что-то остальным, и от изумления его рука повисает в воздухе… Он смотрит на блюда, на повара, протирает глаза, не сон ли это, кивает остальным. Потом наклоняется над корзиной и чуть не падает в нее, опьяненный запахами. Поставив {184} на стол огромную тарелку с горячими макаронами, повар и его помощник уходят. Никто не двигается с места. Все онемели. Де Филиппо делает равнодушный вид и поворачивается спиной к столу. Несколько секунд он неподвижен, а потом, продолжая сидеть спиной к столу, начинает шаг за шагом придвигаться к нему вместе со стулом. Остальные, сидя на своих стульях, следуют его примеру. Это повторяется несколько раз, пока де Филиппо не поднимается внезапно и не хватает макароны из тарелки быстро-быстро, прямо руками. Тогда и остальные кидаются к столу и тоже хватают еду руками, толкаясь, падая друг на друга»[[193]](#endnote-172). Во всех постановках «Скарпеттианы» де Филиппо неустанно проявлял заботу о том, чтобы неаполитанская традиция воспринималась зрителями и как древняя, и как современная. Показать, «из каких источников мы развивались и где находятся корни нашего театрального ремесла»[[194]](#endnote-173), должна была программная пьеса «Сын Пульчинеллы» (1959).

Ее премьера состоялась в 1962 г. и вызвала бурную реакцию. Часть критики горячо одобрила пьесу: «Перед нами совершенно новый и весьма значительный Пульчинелла […] наивный и плутоватый, исполненный сострадания к ближним и циничный […] в конце концов он приводит нас к серьезным полемическим размышлениям о человеческом достоинстве»[[195]](#endnote-174). Но были и противоположные мнения: «Нам горько говорить, но Пульчинелла-де Филиппо был совершенно неудовлетворителен как в пьесе, так и в сценическом исполнении»[[196]](#endnote-175).

Такая контрастность критических мнений объясняется, во-первых, тем, что, как это часто бывает с программными произведениями, пьеса литературно несовершенна, во-вторых, несогласием с самой программой драматурга, предлагающего новое отношение к старой маске. Де Филиппо не пытается осовременить Пульчинеллу как тип человека, не стремится наделить его современным характером или жизненным занятием. Он не модернизирует и образ-маску. Как был его Пульчинелла старинный дзанни, так им и остался. Но де Филиппо в «Сыне Пульчинеллы» стремится найти Пульчинелле-маске место среди людей XX в. Это место принадлежит Пульчинелле, с точки зрения де Филиппо, не столько по социальным, сколько по эстетическим причинам. Пульчинелла безо всяких компромиссов — полноправный персонаж театра XX в. — такова главная мысль автора. Пульчинелла — не персонаж быта, не «маленький человек», не аллегория плебея XX в. Его существование в современном неаполитанском театре не нужно оправдывать ничем, кроме законов самого театра. Присутствие Пульчинеллы в его условном облачении не мешает раскрывать {185} на сцене современные конфликты, ни политические (партийная борьба на выборах), ни социальные (разорение барона), ни психологические (семейная и любовная коллизии), но у Пульчинеллы свои проблемы и свой драматизм.

В начале действия мы видим одряхлевшего, опустившегося дзанни, чуть ли не на столетие забытого хозяином в затхлом чулане. «Углы его рта опущены, губы печально искривлены, набеленные щеки прорезаны двумя горькими складками, сбегающими по морщинистому подбородку на дряблую шею». Его волосы поседели, торчат из-под грязного колпака, как пучки свалявшейся шерсти. Его просторная рубаха, «сверкавшая белизна которой символизировала незапятнанность славного прошлого дзанни», превратилась в лохмотья. «Знатоку и любителю традиций должны сразу же броситься в глаза пугающие признаки деградации»[[197]](#endnote-176) главного персонажа, вылезающего на сцену из конуры.

Устарела ли маска? Этот руинный вид — «понарошку», для затравки игры, или признак агонии? На эти темы Пульчинелла беседует с… Ящерицей.

Ящерица по имени Катеринелла тоже вызвала разные толки. Одни находили, что де Филиппо поддался влиянию Кафки, другие, более логично, ассоциировали Катеринеллу с женщиной-змеей Гоцци и вообще с говорящими зверями феерических спектаклей.

Катеринелла — внутренний голос дзанни. Самый факт, что его подает изящная рептилия, свидетельствует об одиночестве Пульчинеллы, которому не с кем словом перемолвиться, кроме как с воображаемой и все время ускользающей собеседницей. Их рассуждения явно имеют «головной» крен. Старый дзанни и реликтовое создание природы осмысливают вечность своего существования.

Пульчинелла: Коли хочешь жить со мной в согласии, не толкуй мне о смерти. Эту мыслишку не первый век мне внушают. Только и слышишь: Пульчинелла умер! Пульчинелла исчерпал себя! Так что я сам не пойму, живой я или нет.

Катеринелла: Ну все-то ты в себе сомневаешься […] Пойми, ты ведь той же породы, что грибы. Кажется совсем сошли, а глядишь, опять появятся то там, то сям, а то и вовсе, где их никто и знать не знал. Все уже тебя похоронили, а ты — не во Франции, так в Америке, не в Лондоне, так в Бразилии, а то вдруг еще в России, в Китае или в Японии объявишься.

Впрочем, у Пульчинеллы есть и не «головной» критерий своей живучести. «Ты, пожалуй, права, — отзывается он. — Не будь я жив, не хотелось бы мне ни пить, ни есть».

В дальнейшем сюжет предоставляет Пульчинелле все возможности практически доказать, что он нисколько не устарел и по-прежнему способен выкидывать самые развеселые номера. Он сходит с чердака, вновь обретает элегантный вид. Снова хрустит {186} накрахмаленными складками его белая рубаха и лоснятся черные выкрашенные волосы, черным лаком отсвечивает подновленная маска (правда, барон забыл купить Пульчинелле новые штаны, и когда дзанни делает кульбиты, он выставляет на всеобщее обозрение цветные заплатки на заду). И все-таки Пульчинелла остается очень одиноким. Барон, его родственники и домочадцы органически свыкаются с XX веком, становятся его обывателями, а Пульчинелла остается исторической маской, фантомом театральной эстетики комедии дель арте. Он конфликтует с современной реальностью не потому, что социально ущемлен в ней, а потому, что стремится отстоять свою театральную условность.

Если маска не устарела по содержанию, она должна сохранить и свою форму, — это как бы второй тезис пьесы, драматически развиваемый в конфликте Пульчинеллы со своим сыном. Сын Пульчинеллы — американский юноша Джонни.

Старый слуга приобрел сына во время второй мировой войны. Он нашел его в огороде под капустой (ведь так и полагается), когда пытался спрятаться от бомбежки. Но так как прокормить малыша он не мог, то сменял его на банку американской тушонки. Отвоевавшись, солдаты увезли маленького дзанни (по-американски Джонни) с собой, а через 20 лет он вернулся на родину. Джонни приехал, чтобы узнать «секрет Пульчинеллы». Он думает, что родился уродом, поскольку верхняя половина его лица черна, как у негра, а нижняя бела, как мел. Он никак не может разобраться, к черной или белой расе он принадлежит. «Ни к той, ни к другой, а к театральной», к маскам комедии дель арте, — поучает его отец. Но это открытие не радует Джонни. Узнав, что маска снимается, юноша откидывает ее прочь и уходит из собрания дзанни, созванного Пульчинеллой в последнем акте с целью похвастаться перед приятелями наследником.

Пульчинелла опять остается один, он горько плачет и произносит несправедливые слова о том, какова ныне современная молодежь.

Один из критиков[[198]](#endnote-177) отречение Джонни от наследия дель арте воспринял как предательский удар де Филиппо по традициям неаполитанского театра Но позиция «американизированного» персонажа пьесы и авторская — разные вещи. Де Филиппо задался вопросом: Пульчинелла — маска или человек? И ответил примерно так: Пульчинелла — старинная маска, ее не надо снимать с персонажа, чтобы увидеть за ней человека. Пульчинелла — старинная маска, символизирующая человека. Этим символом может быть обозначен как человек эпохи Ренессанса, так и человек XX столетия.

{187} «В каждом уголке Италии властвует своя маска, взявшаяся бог знает откуда, но старая, как мир, и обреченная судьбой на бессмертие»[[199]](#endnote-178).

# **{****188}** … Сквозь весь XX век

В XX в. деятели итальянского театра пришли к осознанию комедии дель арте как целостного явления национального театра, как фундамента национальной сценической эстетики. С момента, когда в Италии начала развиваться режиссура, это осознание стало формотворящим.

Как ни странно, но осознание общенациональной и мировой роли комедии дель арте на ее родине вовсе не было само собой разумеющимся. Напротив, после Гольдони и Гоцци итальянские театральные новации связаны в основном со стремлением нивелировать специфику комедии дель арте, чтобы выровнять свой театр на общеевропейский лад. Хотя Гоцци, казалось, внушил немецким романтикам идею реконструкции комедии дель арте, вспомним, что и у него, и у Тика, и у Гофмана, за ним следовавших, {189} было мало практических возможностей ее реализовать. Для итальянской театральной мысли опыт Гоцци надолго остался венецианской причудой 1760‑х гг., оставившей по себе анекдотов больше, чем театральных уроков. Но было бы ошибкой думать, что итальянские театральные деятели предпочли Гольдони и его концепцию. До 1920‑х гг. в критике и до 1940‑х гг. на практике Гольдони тоже воспринимали как «местного» комедиографа, а его персонажей как колоритные фигуры венецианской старины. Более того, вплоть до середины XX в. реформа Гольдони понималась только как реформа драмы, т. е. сугубо литературная. Тогда возникал вопрос: если Гольдони, уничтожив импровизацию, дал драму, то кто же эту драму был способен играть? Большинство итальянских историографов и критиков XIX в. было убеждено, что национальную базу актерского искусства создают только Густаво Модена, романтик и зачинатель «колоритного реализма», и его непосредственные ученики. На заданный вопрос они отвечали примерно так: да никто, одни местные диалектальные актеры, связанные с устаревшими традициями дель арте. Таким образом, театральные деятели Рисорджименто не увидели в комедии дель арте общенациональной эстетической системы и собрались строить национальный театр как бы с самого начала. Но дело не упирается в недальновидность критических оценок, сама сценическая реальность периода Рисорджименто (от 1830‑х гг. и далее) проложила водораздел между двумя течениями итальянского актерского искусства. С одной стороны, это было искусство так называемых «местных» актеров, играющих на диалектах и сохраняющих генетическую связь с комедией дель арте. С другой стороны, представали «большие» актеры, играющие литературный репертуар на общелитературном языке.

Антитеза «местный» — «большой» (комедиант — артист) выражает не качественное, а историко-эстетическое противопоставление. «Местный комедиант» может обладать великим талантом и быть большим художником, равно как «большой актер» может быть посредственностью. Но первый играет фарсы, импровизирует, а второй играет Альфиери, Шекспира, Сарду и, если умеет импровизировать, то не обязан это демонстрировать публике. «Местный» и в самом деле был местным: т. е. римским, сицилийским и пр., а «большой» ездил по всему свету.

Обе категории актеров находились в сложном положении. «Местных» недооценивали. Дж. Грассо, например, оценили только тогда, когда он из «местных» перешел в «большие». А «большие» актеры были вынуждены искать публику за границей (на это есть свои историко-социальные причины).

{190} Может быть, для нас, русских, и лестно, и, конечно, прекрасно как свидетельство дружбы и эстетической общности, что великий Эрнесто Росси предпочитал русскую публику и отмечал в России свой шестидесятилетний юбилей. Счастьем для зрителей многих стран было то, что Ристори, Росси, Сальвини, Дузе, Цаккони, Грассо постоянно гастролировали.

Но если вспомнить точку зрения на актера-гастролера К. С. Станиславского, чей авторитет у итальянцев непоколебим, то легко понять, что традиция «большого актера» губительна именно для школы и что она несовместима с режиссурой, с которой итальянские новаторы 1920‑х гг. связывали будущее национального театра. Как уже говорилось, С. Д’Амико выступил против традиции «большого актера». Примерно к этому времени начинается переоценка наследия дель арте.

Итальянские ученые признают, что толчок для этой переоценки пришел извне. Ф. Тавиани считает, что «миф о комедии дель арте в XX в. имел русское происхождение. Его создали на рубеже XIX – XX вв. Н. Н. Евреинов, А. А. Блок, Вс. Э. Мейерхольд и в советское время Евг. Б. Вахтангов»[[200]](#endnote-179).

Вот реестр русских сценических экспериментов и историко-критических изысканий начала века, указанный Тавиани. Подчеркнем, что все подмеченные итальянским критиком явления связаны с претворением концепции «театрального театра», исповедуемой в тот период не только русскими мастерами искусств, но выраженной ими, может быть, наиболее интенсивно.

1906 г. — «Балаганчик» А. Блока в постановке Мейерхольда.

1910 г. — «Шарф Коломбины» А. Шницлера, тоже в постановке Мейерхольда.

1911 г. — «Петрушка» И. Стравинского в интерпретации Дягилева с В. Нижинским (Русские сезоны в Париже).

1913 г. — Начинает выходить журнал Доктора Дапертутто (Вс. Мейерхольд) «Любовь к трем апельсинам», в одном из номеров 1914 г. помещена статья В. Соловьева о комедии дель арте и развернута программа обучения студийцев по системе дель арте.

1916 г. — Постановка Таировым той же пьесы Шницлера под названием «Покрывало Пьеретты».

1922 г. — Начинает свое долголетнее триумфальное существование вахтанговская «Принцесса Турандот»[[201]](#footnote-24).

Особо следует сказать о появлении фундаментальной исторической работы К. М. Миклашевского «la Commedia dell’arte или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII веков». {191} Ее первая часть была опубликована в 1914 г. Книга была завершена и выпущена на французском языке в 1927 г. в Париже.

Миклашевский — актер, режиссер и театровед, сотрудник Н. Евреинова и Вс. Мейерхольда, обратился к истории комедии дель арте, чтобы подтвердить закономерность ее внедрения в режиссерские искания новейшего времени. Концепция комедии дель арте восходит у Миклашевского к концепции театральной игры немецких романтиков. Ее главные черты: народность (опора на фольклор), театральная условность, гротеск, примат действия над словом, синтетизм актерской техники.

Труд Миклашевского имел огромное значение. Фактически Миклашевский был первым театроведом-историком, который на конкретном анализе исторических фактов показал, что комедия дель арте — не набор приемов, а эстетическая система, обладающая внутренней цельностью. Правда, Миклашевский резко сузил время развития «истинной» комедии дель арте: от середины XVI к рубежу XVI – XVII вв. Зато он ярко и свежо интерпретировал старинные маски. «Для русского театра маска — дитя народа. Именно под таким углом зрения обратились к маске в начале века русские режиссеры», — отмечает Тавиани[[202]](#endnote-180). Для нас «народность» нераздельна с «реализмом», т. е. с жизнеподобием. Но итальянский критик имеет в виду концепцию условного театра, где народность проявляется как раз в чистоте и яркости условной игровой функции маски. Из такой же позиции исходил и Миклашевский. Условная маска в условном театре-балагане XX в. с его символикой и гротеском — вот позиция Миклашевского, идущая от Блока и Мейерхольда.

В 1930 г. и в Италии вышла принципиально важная театроведческая работа о комедии дель арте, изданная Марио Аполлонио, крупнейшим итальянским театроведом, созвучная книге Миклашевского. Концепция Марио Аполлонио, в основных ее посылках, сводится к идее единства исторического и эстетического развития итальянской сцены. Ученый отвергает возможность невзаимодействующих или изолированных течений в истории национальной сцены. Диалектичность и историзм делают мысль Аполлонио плодотворной и сейчас.

Наряду с «русским мифом» в первые десятилетия XX в. складывается не менее авторитетная трактовка комедии дель арте у крупнейшего реформатора сцены английского режиссера Эдварда Гордона Крэга, нашедшего вторую родину в Италии.

Обращение Крэга к комедии дель арте принципиально. Если итальянские театральные деятели уразумели, что комедия дель арте — национальная художественная система, то для Крэга она {192} имеет всеобъемлющий характер. Он видит в ней естественный фундамент актерского ремесла вообще, изначальную, «родовую» базу сценического творчества.

Крэг во всех требованиях к театру был максималистом. Он одновременно заявлял, что вообще не считает актерскую игру искусством, и что возможен идеальный актер-художник. Обретение актерского идеала по Крэгу возможно только на почве чистого лицедейства посредством марионеток или масок. Обращение к проблемам марионетки и маски опять-таки имело у Крэга двоякий максималистский смысл. Одна сторона его — борьба против примата слова и реализма на сцене, т. е. борьба против рутины, виновником которой Крэг считал реализм; вторая — программирование идеального театра, т. е. условного символистского театра.

Крайности, свойственные высказываниям Крэга, человека по характеру мягкого, по манерам деликатного, по житейским параметрам скромного, поражают иногда своим безоглядным трагизмом, подобно финальным ударам шпаги в последней дуэли Гамлета с Лаэртом, поражают и театральной метафоричностью. Когда читаешь эпиграф к статье «Актер и сверхмарионетка»[[203]](#endnote-181), т. е. слова Э. Дузе: «Для спасения театра необходимо, чтобы театр был уничтожен и чтобы все актеры и актрисы умерли от чумы» (212), — сперва с содроганием спрашиваешь себя: зачем он опубликовал этот чудовищный вопль Кассандры, уж не в прорицание ли, например, страшной смерти Комиссаржевской, но тут же спохватываешься и опускаешься на театральную почву — все так сценично: Дузе перефразировала Меркуцио, Крэг процитировал Дузе. Так и остальное: «Актерская игра — не искусство» (213), «актер должен будет уйти, а на смену ему грядет фигура неодушевленная — назовем ее сверхмарионеткой» (227).

Это говорит подлинный мэтр театра, который всю свою долгую жизнь будет сострадать трагедии актера, самого обездоленного из всех работников искусств, потому что «материал» для его творчества — это всего лишь он сам, «живая фигура, в которой заметны слабость и трепет человеческой плоти» (227).

Но было бы неверно думать, что Крэг никогда не посягал на живого актера и что в термине «сверхмарионетка» не было ничего «одиозного» (Т. И. Бачелис[[204]](#endnote-182)). Вывод Бачелис о том, что «уподобление актера марионетке не означает ровно ничего, кроме включения в творческий процесс посредника-режиссера», и дальнейшие рассуждения исследовательницы о том, что «самостоятельность актера входит в программу Крэга», к сожалению, натянуты. Бачелис приписывает Крэгу компромиссную концепцию, созданную за Крэга сторонниками психологического жизнеподобного {193} театра, уважавшими режиссера и хотевшими видеть в нем союзника и потому искажавшими его действительно одиозные мысли.

Тому же дружественному искажению поддается и Бачелис, когда сближает сценическую задачу крэговской марионетки с задачей актера в системе Станиславского. «Формула Станиславского “я в предлагаемых обстоятельствах” более поздняя, но в ней наиболее компактно заключена идея, которую Крэг вообще-то не отвергал. Он только считал ее недостаточной»[[205]](#endnote-183). Особенно запутывает Бачелис вопрос о сверхмарионетке Крэга, когда толкует его слова противоположно пояснениям самого Крэга. «Когда я писал о сверхмарионетке, то имел в виду тип актера, который встречается и ныне, хоть и не очень часто, — такого актера, который сегодня сохраняет и использует древние традиции». Актер, сохраняющий древнейшие традиции не есть по Крэгу психологический актер, ибо по Крэгу древнейшие традиции — это маски, марионетки восточного театра, древней Греции и комедии дель арте. Но Бачелис заканчивает цитирование таким выводом: «суть этого термина — человек в высшем смысле слова». У Крэга — «в символическом смысле», который, конечно, высший, но в ином ракурсе.

Думается, что в вопросе о сверхмарионетке есть две проблемы. Первая состоит в том, что в статьях «Артисты театра будущего» (1905) и «Актер и сверхмарионетка» (заметим союз «и») Крэг действительно помышляет об идеальном театре символов-марионеток, который его историческому воображению представляется пришельцем из древней Азии, Египта, Греции. Помыслы не такие и донкихотские, если иметь в виду особый вид кукольного искусства, которым интересовались многие авангардисты, имевшие символистские воззрения. Но поскольку Крэг не ограничил свои мечтания соседством марионеток с театром живых актеров, а дал символистское философское обоснование марионетки и нарисовал тотальную картину свержения марионеткой «необузданной личности» и «смутного духа, называемого хаосом» (233) во всем театре, где царят реалисты, с ним начали упорно спорить. Чем дольше работал Крэг и обретал авторитет новатора, тем больше мысль о сверхмарионетке и привлекала, и отталкивала. Привлекала глубиной эстетического содержания, вызывала опасения, как антитеза психологическому актеру. Постепенно сверхмарионетка стала трактоваться как метафора идеального актера (актер-сверхмарионетка, союз «и» заменил дефис). (В книге 1930 г. об Ирвинге сам Крэг употребляет это словосочетание с дефисом). Наконец, марионетку осмыслили как формулу взаимодействия {194} актера с режиссером. А. Г. Образцова указывает, что Питер Брук находит общий принцип в сценических задачах сверхмарионетки с «остранением», применяемым в эпической системе Брехта[[206]](#endnote-184).

В 1924 г. в предисловии к очередному изданию своей книги «Искусство театра» Крэг дал новую формулировку сверхмарионетки, она компромиссна, но компромисс авторизован: «Сверхмарионетка — это актер плюс вдохновение, минус эгоизм, пламя светоча божьего и адского огня, без смердящего чада смертной человеческой плоти»[[207]](#endnote-185). Такая «успокоительная» формулировка дела не меняла. Она свидетельствовала только о творческой драме Крэга, который будучи максималистом, был постоянно вынуждаем к компромиссам, так как никогда не был хозяином в театре и никогда не имел настоящей, вольной возможности эксперимента.

По сути все теории Крэга амбивалентны, все как бы располагаются вокруг метафоры Дузе про чуму. Крэг отрицает театр ради сотворения театра, а отправной точкой его размышлений является научно безупречная посылка об эфемерности как природном законе театрального образа. Максималист Крэг теоретически обосновывает, как из эфемерности создать нетленность (статья «Призыв к двум театрам»). Формообразующими началами должны стать, по Крэгу, движение и свет — символы человеческого духа.

Апсихологическую трактовку Крэгом духа, разумеется, бесплодно уравнивать с психологической посылкой Станиславского про «жизнь человеческого духа»[[208]](#footnote-25). Крэг, мыслитель, эстетик и практик, во всех ипостасях — убежденный символист, и вряд ли возможно с этим не считаться. Естественно, что сверхмарионетка мыслилась символистски: «Сверхмарионетка не станет соревноваться с жизнью и скорее уже отправится за ее пределы. Ее идеалом будет не живой человек из плоти и крови, а скорее тело в состоянии транса: она станет облекаться в красоту смерти, сохраняя живой дух» (228).

Исторически отталкиваясь от масок античности и комедии дель арте, Крэг возражает против реставрации и реконструкции масок, он говорит «о создании всемирной маски» (227). Для Крэга маска — символ души, квинтэссенция внутренней выразительности.

В современном театре духовная выразительность — прерогатива немногих гениальных актеров, которые, как уже говорилось, {195} «сохраняют и используют древнейшие традиции». Таким актером для Крэга был его учитель Генри Ирвинг, «предвестник грядущего актера-сверхмарионеткн» (103), обладавший древнейшим инструментом актерской выразительности — лицом-маской. «Это лицо — маска, — пишет о нем Крэг, — и значение этого факта очень велико. […] Я бы сказал, что лицо Ирвинга являлось связующим звеном между тем спазматическим и нелепым выражением человеческого лица, которое использовалось театрами на протяжении нескольких последних веков, и масками, которые станут применяться вместо человеческого лица в скором будущем» (193).

Лица актеров, не обладающих уникальными мимическими свойствами Ирвинга, либо излишне экспрессивны, либо невыразительны вовсе. «Единственным точным средством для выражения движений души, проявляющихся в соответствующих выражениях лица, является маска» (194). Поэтому, пишет Крэг в другой статье: «Маска должна вернуться на сцену, чтобы возродить выражение — зримое выражение внутреннего состояния, — и она должна быть созданием творца, а не копией» (239). Маска в концепции Крэга — одна из основных опор его условного театра, гарантия «против реализма и психологии»[[209]](#endnote-186). В теоретической трактовке маски Крэг, быть может, наиболее далеко отошел от традиции: маска Крэга — абстракция, «чистый» отпечаток духа.

Другой базовый принцип театра, незыблемый признак его мимолетности — импровизация. В истории «недолговечного театра» (т. е. реального театра) плоды импровизации не хранятся. Так исчезли наимпровизированные в XV – XVI вв. все итальянские пьесы. Но принцип не поколеблен. В «долговечном театре» (т. е. идеальном) «всякая словесная ткань должна быть импровизацией» (282). Это приведет к созданию «безмолвной драмы», так как, «может быть, придется отказаться от речи и перейти к танцу» (284) Таким путем, с точки зрения Крэга, импровизация обеспечит возрождение субстанциальной театральной категории — motion — действия, движения, жеста.

В трактовке сценического действия и как эстетической категории театра, и как ряда форм: танец, пантомима, мимодрама, «предыгра» (по Крэгу — сценическое поведение до произнесения первой реплики), в вопросе кинетических возможностей сценографии и пр. Крэг находится в наибольшем контакте с современниками-экспериментаторами, такими, как Рейнгардт, Мейерхольд, Станиславский, Копо, Аппиа и др. В этих вопросах он и наиболее авторитетен для современников. Здесь не место разбирать эти контакты. Подчеркнем только, что Крэг создавал театр, куда люди приходят смотреть зрелище, а не слушать пьесу.

{196} У Жака Копо (1879 – 1949), руководителя Старой Голубятни, было мало общих черт с Крэгом, хотя он тоже был «искателем Абсолюта»[[210]](#endnote-187) и соприкасался с символизмом. Правда, только соприкасался, и критикам не раз приходилось останавливаться перед вопросом, включать ли символизм в реестр влияний, испытанных Копо.

Копо относился к авангардистам, питавшим глубокое уважение к традициям, во присоединять его к «традиционалистам», ревнителям реконструкций старины, оснований нет.

Копо-режиссер работал в основном с классикой, но добивался от нее современного звучания. Он боролся с театральностью, с «каботинством», но никогда не предлагал зрителям «забыть, что они в театре». Он тщательно разрабатывал характеры, но выводил на подмостки сценический карнавал ряженых персонажей. Он подходил к лицам Мольера, «как к живым людям», но «по-балетмейстерски лепил мизансцену», внимательно изучал «грамматику комического» и «культивировал обнаженный фарс». Словом, как пишет Е. Л. Финкельштейн, которой принадлежат все закавыченные формулировки, Копо нес «новое понимание реалистической по своей природе условности»[[211]](#endnote-188).

Однако больше всего Жак Копо любил литературу, всегда шел от автора и не считал идеальной драмой «безмолвную». Казалось, что ему с Крэгом никогда не сойтись. Но комедией дель арте увлек Копо именно Крэг.

Крэг в 1907 г. поселился во Флоренции. С 1908 по 1929 г. издавал журнал «Маска», где под разными псевдонимами писал статьи об искусстве, сделав множество изысканий в истории комедии дель арте.

Жак Копо приехал в школу Крэга «Арена Гольдони» в 1914 г., чтобы разобраться в крэговской системе ширм под руководством изобретателя, и был потрясен сокровищами дель арте, явленными ему Крэгом на родине итальянской комедии, где «все полно, окрашено»[[212]](#endnote-189). Но подход Копо к комедии дель арте стал иным — «он увидел в ней чудесный метод воспитания актера: ведь импровизация требовала сосредоточенности, внимания, непосредственности, наивности, воображения»[[213]](#endnote-190), — пишет Финкельштейн.

Копо приближало к Крэгу понимание сценографии как пространства, освобожденного для воображения, но он не представлял себе театра без приоритета актера. Для усовершенствования актера Копо и собирался воспользоваться техникой дель арте. Он пытался внедрить ее в практику, сплавив с методикой Жак-Далькроза. «К принципам ансамблевого психологического театра… присоединились импровизация и пластическая выразительность, {197} подсказанные Крэгом, ритмическое воспитание, постигнутое на занятиях Жак-Далькроза»[[214]](#endnote-191). В понимании импровизации Копо существенно расходился с Крэгом. Как сторонник психологического искусства он рассчитывает на нее, как на «исступление, которое является источником комического вдохновения»[[215]](#endnote-192).

В противоречии с предостережениями Крэга об опасности новаций в масках, о вреде для них злободневности, Копо предлагает своему ученику и сотруднику Луи Жуве «придумать дюжину современных, широко истолкованных синтетических персонажей, представляющих характеры, недостатки, страсти, моральные, социальные, индивидуальные нелепости сегодняшнего дня. Придумать их силуэты, костюмы, всегда одинаковые, изменяемые лишь сообразно с обстоятельствами. […] Вот было бы открытие (и какое простое!), прямо революция или, лучше сказать, величественное возвращение к древнейшей традиции!»[[216]](#endnote-193)

Эта переписка относится к годам первой мировой войны. Сотрудники Копо, даже находясь в действующей армии, продолжали заниматься «грамматикой комического». Жуве (в армии) сочиняет маску Старика, с помощью которой тренируется в преодолении сценического зажима. Это первое испытание педагогического применения импровизации. Мартен дю Гар (тоже в армии) сочиняет импровизированные сценки с персонажами месье и мадам Клоп. А Шарлю Дюллену (прямо в окопах) встречается солдат Левинсон, на гражданке — плотник и импровизатор фольклорного театра. Втроем с Пьером-Луи Дюшартром, тоже актером и собирателем старинных сценариев, они организуют на передовой солдатский театр. Хотя увлечение комедией дель арте на театре военных действий и заставляет вспомнить солдатскую логику Швейка, все оказывается настолько серьезным, что Копо и Андре Жид пишут Жуве о решении «организовать небольшую труппу актеров, способных импровизировать по канве сценариев а ля комедия дель арте на старый итальянский лад, но с новыми персонажами-типами: буржуа, джентльмена, коммерсанта, суффражистки и пр.»[[217]](#endnote-194).

В 1917 г., когда членам Старой Голубятни удалось собраться для работы в Нью-Йорке, они встретили в Америке диалектального французского актера и поэта Марселя Миле из бродячей труппы с юга Франции. Жуве и Дюллен буквально накинулись на такого сотрудника и смастерили фарс «Врач из Мартига». Врача играл Жуве, располагавший опытом службы в аптеке. Дюллен изображал больного, а Миле — коммивояжера. Копо всецело одобрил этот «капустнический» спектакль.

После войны в начале 1920‑х гг., триумфальных для Старой {198} Голубятни, вернувшейся на родину, Копо пригласил искусствоведа и историка Леона Шансереля для создания учебно-тренировочных сценариев и интермедий к мольеровским постановкам. В эту пору Копо расширил импровизационные задания актерам, выходившим на зрителя. Спектакль «Плутни Скапена» (1920) был вообще превращен в подобие площадного действа, потому что просцениум надстроили и как бы выставили в толпу, а актеры импровизировали вариации разных лацци, руководствуясь игровой интуицией. Копо-Скапен разыгрывал лаццо с мухой, неизменное в арсенале дель арте, а Жуве-Жеронт дополнил свою партию кунштюками с зонтиком, заменив им полагающуюся Жеронту палку. Но хотя исполнители «буффонили без оглядки», спектакль был прицельно социальным, метил в мещан и нуворишей послевоенной поры[[218]](#footnote-26).

Когда Копо в 1924 г. оставил театр и обратился к педагогике, он продолжил разработку методики обучения с помощью импровизаций. Теперь он стремился использовать не только комедию дель арте, но опыт всех театральных систем, в основе которых лежит движение (ритм, пантомима, танец, хоровое действо). Он изучает античные традиции и увлекается восточным театром, особенно японским театром Но. Финкельштейн, исследовавшая этот вопрос, подчеркивает, что Копо занимает не столько театр Кабуки, лучше известный в Европе, сколько театр Но с его символическими ритуальными формами.

Театроведением замечено, что буквально все экспериментаторы рубежа XIX – XX вв., обращавшиеся к комедии дель арте, одновременно проявляли интерес к системам восточного театра. Незачем перечислять имена, действительно, — все. Вернемся только к тому, о ком уже говорилось, к Крэгу.

Именно Крэг со свойственным ему философским обобщающим мышлением помогает объяснить этот интерес и эту связь: объединяющим звеном является идея движения-действия. Крэг, который мыслил театр как нечто единое в глобально-исторической цельности, от жреческого происхождения «на берегах Ганга» до Будущего, не раз писал: «Театры всех стран Востока и Запада развились из движения. […] Наше искусство основано на идее абсолютного равновесия — следствия движения» и т. д. В европейском сценическом наследии только одна эстетическая система пронесла через века примат движения-действия, а именно — комедия дель арте. Отсюда понятно, что театральные утописты, программируя {199} будущее, не могли миновать связей с комедией дель арте и не хотели оставить ее наследие лишь прошлому.

Реформаторы театра, быть может, никогда так интенсивно не сосредоточивались на задачах для будущего, как на рубеже двух эпох, возлагая на грядущий XX в. надежды на лучшее и ожидая от театра радости игры, свободы духа, абсолюта в познании бытия, гармонии слияния с природой. Живой театр на эти ожидания откликался парадоксально. Маски не могли жить чисто теоретической жизнью и подчас представали оборотнями, монстрами, тем, что на варравинском языке именуется «упырь и мцырь».

В 1923 г. Луи Жуве создает Кнока[[219]](#footnote-27). Это «преддверие брехтовской “Карьеры Артуро Уи”»[[220]](#endnote-195), — пишет Финкельштейн. Артуро Уи, напомним, — это маска Гитлера, созданная Брехтом в 1941 г.

Кнок ведет свой род от Робера Макера и Короля Убю, но можно сойти глубже в историю и обнаружить его мольеровского предка Фому Диафуаруса. А родословная Фомы теряется в несметной популяции шарлатанов позднего Средневековья и разветвляется по комедии дель арте. Родословная древняя, а стержень типа четкий: перед нами социальная маска фанатика-насильника. То, что Кнок — врач, придает его облику провиденциальные черточки палача XX в. Он еще очень смешон, но никто из пишущих о нем, включая самого Жуве, не ограничивается констатацией смешного. Он опасен, он гипнотически страшен. Еще не написан «Носорог» Ионеско, но Кнок обладает способностью «оносороживать» людей, обращать их в стадо. Все сбегаются к его дверям в очередь на лечение, как потом у Ионеско затопают в стадном марше. Так, не прерываясь, продолжается формотворчество социальной и политической маски, генетически связанное с комедией дель арте.

В 1920‑е гг. идея социальной театральной маски на сцене XX в. отчетливее всего сформулирована советским театроведом Б. В. Алперсом. В 1924 г. Алперс писал в рецензии на спектакль Мейерхольда «Лес»: «Персонажи “Леса”… взяты Мейерхольдом как маски уходящего быта… Поповская ряса и золотые волосы Милонова, военный сюртук, мохообразные волосы и “дремучая” борода Бадаева, теннисный костюм и зеленый парик у “жоржика” Буланова, заросшее шерстью звероподобное лицо кулака Восмибратова, костюм современного эстрадника-куплетиста у Аркашки — все эти внешние детали превращают так называемые “типы” Островского в социальные маски…»[[221]](#endnote-196).

Тему «образа-маски» и «социальной маски» Алперс развивает дальше в важнейшей теоретической работе «Театр социальной {200} маски» (1930), посвященной анализу творчества Мейерхольда. В главе «Театр маски» Алперс связывает «в широких исторических пространствах» традиции театра Мейерхольда с традициями театра Гоцци.

Время написания книги и тогдашний подход к Мейерхольду (с усеченными социально-тематическими требованиями) заставляет Алперса исходить из мысли, что «театр маски всегда имеет дело с прошлым». Такой прицел искажает существо постановок Мейерхольда и Алперс делает ряд неверных выводов. Таков его вывод о «статичности» театра масок вообще, об «уничтожении внутреннего движения образа» и «затушевывании конфликта» в постановках Мейерхольда. Опровергать эти выводы здесь не место. Нам важно подчеркнуть сам факт осознания творческого потенциала традиций дель арте в мировом театре, ибо Алперс исторически обоснованно утверждает, что на одном из важнейших этапов развития театра XX в. «маска в руках Мейерхольда — не только одно из многих… выразительных средств, не только острый эстетический прием. Она составляет основу стройной театральной системы, которую Мейерхольд заканчивал уже в годы революции»[[222]](#endnote-197). Этот вывод ученого является объективным. Правда, сегодня самому Алперсу можно было бы предъявить несколько парадоксальный счет. Стоя на защите реализма, он обнаруживает типично модернистское, эстетское понимание маски. Он пишет, что «маска умерщвляет живое лицо, превращает его в преждевременную схему», он даже выдвигает коллизию единоборства «маски и характера»[[223]](#endnote-198). Под этими формулами советского критика 1930‑х гг. могли бы спокойно подписаться А. Арто или Л. Пиранделло.

В самом деле, если у символистов «маска» значительнее «лица», она его как бы одушевляет («Смотри, колдунья! Я маску сниму! И ты узнаешь, что я безлик». — А. Блок), то у итальянских футуристов и драматургов так называемого «театра гротеска», появившегося между 1910 – 1920‑и гг., маска омертвляет человека, она становится механической, бездушной. Механистична и футуристическая марионетка. Т. Ф. Маринетти, например, с его пристрастием к техническому прогрессу, создает образы «электрических кукол» (в одноименной пьесе 1909 г.), рядом с которыми неэлектрифицированные субъекты выглядят не людьми, а карикатурами на своих двойников-марионеток.

Э. Каваккиолли, последователь «театра гротеска», вводит в одну из своих пьес на амплуа резонера некоего Механика, подобие «приспособления из шестеренок и рычагов».

В пьесах авангардиста М. Бонтемпелли те же образы человека-манекена {201} появляются не раз. Россо ди Сан Секондо анализирует трагедию человека-марионетки в знаменитой пьесе «Марионетки, какая мука!» (1918). Отчетливее всех враждебную коллизию между «маской» и «лицом» выявил драматург Л. Кьярелли в гротесковой комедии именно с таким названием («Маска и лицо», 1916). Наконец, великий, итальянский драматург Луиджи Пиранделло (1867 – 1936), создатель театра «обнаженных масок» дает этой проблеме глубокую социально-психологическую трактовку.

Маска Пиранделло, как об этом свидетельствует вся его драматургия, прочно связана с традицией дель арте, с ее историческим, национальным смыслом: это и характер-тип, и условная игра в духе лацци, и местный диалект и др. Но напрямую маски Пиранделло не узнаются, так как Пиранделло не реконструирует и не стилизует комедию дель арте. «Обнаженная маска» Пиранделло предназначена не маскировать, а обнажать скрытое. Это иллюзорный, якобы защитный, но на деле предательский самообман, род заблуждения на свой счет. Оно может быть бессознательным или фиглярским, может быть отягощено душевным надломом или вызвано социальным шантажом, в любом случае, это попытка укрыться, но безуспешная. Потомков дзанни или маньифико в такой маске узнать нельзя. У Пиранделло нет ни Арлекина, ни Пульчинеллы, который опять возникает у Э. де Филиппо. В отдельных случаях у персонажей Пиранделло заметны черты Доктора, Тартальи, Капитана, скорее всего потому, что эти образы связаны с профессиями и чинами, сохранившими в консервативной Сицилии сходство с прототипами XVII – XIX вв. до времени Пиранделло.

Но у Пиранделло есть Театр, его образ, его законы — законы национальной сцены. Попадая в Театр, все герои Пиранделло, выходцы из современной реальности, становятся персонажами, оснащенными всеми действенными приспособлениями сценической игры. Наиболее полно концепция маски и персонажа выражена у Пиранделло в театральной трилогии, открывающейся знаменитой пьесой «Шесть персонажей в поисках автора» (1921).

Пьеса представляет собой запечатленную импровизацию. Актеры репетируют. В это время в театр приходят персонажи, отвергнутые автором. У них нет написанной пьесы, они ищут кого-нибудь, кто бы помог им. Инстинкт театрального персонажа привел их в театр. Тут они сталкиваются с актерской труппой, для которой стараются стать импровизационным материалом. Импровизируют актеры по подсказке персонажей, импровизируют и пришельцы-персонажи. Фабулой комедии становится не сюжет переживаемой шестеркой драмы, а отношения между труппой и «ролями».

{202} Подход к импровизации у Пиранделло своеобразный. Он ее не стилизует и не имитирует, а анализирует как процесс театрального общения. Он допытывается ее смысла, выявляет конфликты, которые возникают из-за взаимного непонимания сторон. При этом драматург предусматривает импровизационные возможности и для постановщика (не только Капокомико, персонажа пьесы, но для режиссера «Шести персонажей»). Анализ театральной импровизации становится у Пиранделло методом анализа современной действительности, ибо у него переплетаются и взаимодействуют пласты жизни, социальные отношения, бытийные катастрофы.

Персонаж Пиранделло — совершенно живой человек. У него только та особенная черта, что он «осознает себя персонажем» и, следовательно, постоянно ощущает раздвоенность между «быть» и «казаться», «жить» и «представлять». Эта двойственность не только философична, как все у Пиранделло, но опять-таки ярко театральна, вынесена для игры на двойные подмостки. Для аналитических импровизаций персонажей-масок в театральной трилогии Пиранделло сооружает «театр в театре». Таков его вариант балагана XX века.

Муза комедии дель арте, его Фантазия, которую Пиранделло в предисловии 1925 г. к «Шести персонажам» представил в виде шутихи («она сует руку в карман, вынимает оттуда колпак с бубенцами, красный, как петушиный гребень, натягивает его на голову и прочь — то туда, то сюда, а потом… приводит ко мне […] самых несчастных персонажей на свете»[[224]](#endnote-199)), воодушевляла не одного его. Она руководила и теми «местными» комедиантами, которые не подозревая, что комедия дель арте «уже кончилась», стали реформаторами диалектального театра и были связаны с Пиранделло, с его реформой новой драмы и режиссуры. Для Сицилии это прежде всего Анджело Муско. Он играл все пьесы Пиранделло, написанные на сицилийском диалекте. Им запечатлен в «Воспоминаниях» такой эпизод: однажды Пиранделло, рассерженный на репетиции, выхватил у суфлера рукопись и пошел к дверям. Его остановил непроизвольный возглас капокомико: «Маэстро, вечером мы будем импровизировать!».

Для этих актеров импровизировать еще не означало аналитически углублять игру, они могли отнестись к шедевру Пиранделло просто как к сценарию. Пиранделло знал, что спектакль они сыграют отлично, но это будет «не его» спектакль. Однако, подобно Гольдони, Пиранделло не боялся актерского сотворчества. Он сам предложил его братьям де Филиппо. Пеппино великолепно играл Лиола («Лиола»), Эдуардо — Чампу («Дурацкий колпак»). {203} В обеих ролях был простор для лацци, в чем мы могли убедиться в 1962 г., когда Э. де Филиппо привез эту пьесу к нам на гастроли.

Таким образом, в Италии продолжала жить и «наивная» традиционная, и аналитическая современная модификация дель арте.

Если в 1920‑е гг. современное маскотворчество наиболее ярко у итальянцев (Пиранделло), то в 1930‑е гг. традиции дель арте наиболее радикально испытываются французами (почти целиком на полигоне теории у французских сюрреалистов).

Антонен Арто (1896 – 1948), требовавший «полного обновления цивилизации»[[225]](#endnote-200), в 1930‑е гг. закрепил интерес европейских театральных деятелей к старинным традициям, связанным с театром Востока, а как теоретик и вдохновитель неоавангарда, признанный после второй мировой войны, распространил влияние преломленных через модернизм «архаических» форм и до Америки (известно глубокое воздействие Арто на эстетику внебродвейских театров). Феномен Арто многосложен. Остановимся лишь на проблемах, связанных с преломлением традиций дель арте.

Возможно, прав В. Малявин, в свою очередь ссылающийся на историка М. Фуко, в том, что мировоззрение Арто отражает ту историческую стадию в современной цивилизации, которая «утверждает примат *мы* как структуры сознания, над индивидуальным *я*». С помощью этой посылки, действительно легче понять примат самого Арто в ряду идеологов периода расцвета массовой культуры. И легче представить, как артодианская концепция «универсального творчества» образует «дубль в себе»: его элитарную (интровертную) и массовидную (экстравертную) возможности.

Арто тоже был «искателем Абсолюта», «чистого искусства». Только в его концепцию «тотального театра» включалось и все то, что Крэгом отбрасывалось по другую сторону «благородной условности». Это понятно: по шкале модернистских течений Арто принадлежал не к символистам, а скорее к сюрреалистам (хотя между Арто и А. Бретоном не было согласия на этот счет).

Арто приглашал к театральному действу все бытие: и высоты духовных абстракций, и аморфное, смутное шевеление материи. Сама чума, которая по Дузе — Крэгу должна была очистить театр от жизни, у Арто призвана их слить. «Арто, — пишет Малявин, — сравнивает эффект театрального действия с эпидемией чумы — любопытная аналогия с имевшим место на Востоке, в частности в даосизме, представлением о болезни как вестнике благого обновления»[[226]](#endnote-201).

Исходной моделью тотального театра для Арто был японский, {204} но конкретный случай — гастроли в Париже в 1931 г. балийской труппы — переадресовали внимание Арто, и он сделал балийский театр «прообразом театра, еще не начавшего существовать»[[227]](#endnote-202).

В представлениях Арто о театре превалирует идея всеслитности. Всеслитность берется им не в состоянии первобытного хаоса, не знающего власти времени, а как векторная категория. Движение всеслитного первоначала включает и процесс беспрерывной деформации: рождение нового происходит одновременно с разрушением прежнего, но разрушенное и расчлененное никуда не девается и не отбрасывается, оно вновь участвует во всеслитном движении. Это движение ведет в пустоту, а пустота наделена свойством наполненности, всеслитности… Такова, примерно, по Арто модель бытия театра и его двойника.

В таком театре не может быть ни завершенного зрелища, ни конкретных масок. Куклу, марионетку, манекен Арто трактует как мертвецов и призраков (это с точки зрения этнографии и исторической поэтики верно, как, впрочем, все у Арто). Импровизация ценится Арто как средство уничтожения всякой определенности. Функцией актера является опровержение персонажа и наоборот. Понятно, что в свете опыта европейской культуры Арто программирует антитеатр. Он так и будет понят во второй половине XX в. и его именем благословятся и антидрама, и театр абсурда.

Справедливо сказано у Малявина о честности Арто и о том, что его «театр жестокости» был зеркалом своего времени. Но справедливо и другое: Арто имел в виду тотальную жестокость истины, которую должен явить театр зрителю. Артодианское понятие «жестокости» не исчерпывается задачей причинения кратковременного нервного шока зрительской аудитории, оно предполагает единство с раскрепощением от насилия. Рискнем заметить, что балийский театр — «жестокий» посредник критического отношения к европейскому — привлекает Арто именно тем, что содержится в традиции комедии дель арте: «Балийский театр открыл нам идею театра не словесного, а физического, где театр пребывает в пределах всего, что может происходить на сцене, независимо от написанного текста»[[228]](#endnote-203). Открытие, сделанное с помощью экзотического «остранения», лишь обостряет ощущение всеслитности игрового принципа у балийцев и в комедии дель арте. Арто подтверждает это примером из собственной практики, из раннего спектакля театра Жарри, созданного им вместе с Р. Витраком. «В устрашающем облике их дьявола (возможно, тибетского происхождения) есть что-то поразительно похожее на одну памятную нам куклу с большими зелеными ногтями и руками, вымазанными белилами, — лучшим украшением одной из первых постановок театра Альфреда Жарри»[[229]](#endnote-204).

{205} Таким образом, какую бы космогоническую глубину не обеспечивали Арто даосийские метафоры, Арто-европеец и модернист кризисной эпохи между двух мировых войн держит в своем сознании, конструирующем идеальный «тотальный театр», комедию дель арте.

После второй мировой войны в Италии появились возможности независимого проявления театральных вкусов и интересов. И оказалось, что комедия дель арте актуальна, как никогда. В 1947 г. открылся миланский Пикколо театр (первый «стабиле», т. е. не разъездной, а постоянный театр, поддерживаемый муниципалитетом). Среди постановок первого сезона был «Слуга двух господ» в режиссуре Дж. Стрелера, ставший символичным для всей итальянской режиссуры середины XX в. До 1961 г. Труффальдино-Арлекина играл Марцелло Моретти (1912 – 1961). В 1963 г. в этой роли вышел Ферруччо Солери, которого Моретти успел подготовить сам.

Те, кто видел спектакль, а его видел «весь мир» (СССР дважды, в 1960 г. — с Моретти, в 1976 — с Солери), совершенно уверены, что «речь идет не о реставрации форм комедии дель арте, а об их современном существовании и наполнении»[[230]](#endnote-205).

Добиться этого впечатления миланцам было не просто. Поначалу они исходили все-таки из того, что традиции комедии дель арте — скорее эстетические, чем практические требования. Стрелер, например, вспоминает о трудностях освоения масок актерами, до этого спектакля их не носившими и не знавшими, что их надо делать из кожи. Эту трудность помог преодолеть А. Сартори, мастер, изготовлявший театральные маски для де Филиппо. Работа с маской прошла два этапа: первый, связанный с чувством принуждения; второй, вызвавший чувство раскрепощения[[231]](#endnote-206).

Следы обоих этапов диалектически выявились в завершенном образе Труффальдино-Арлекина. Принужденность обернулась дисциплиной театральной условности, подчинясь которой, Моретти обрел внутри этих рамок импровизационную свободу. В результате «буффонада и маска не только не помешали психологической обрисовке Труффальдино, но даже укрепили логику его действий, сделали ярче живые черты образа»[[232]](#endnote-207).

Для постановщика было не менее важно показать и образ актера. По замыслу Стрелера зрители смотрели спектакль в условиях «сцены на сцене» и Моретти, наделенный «духом веселья», играл не только дзанни, но и комедианта дель арте в роли Арлекина.

Спектакль был отточенным и прозрачным. Главенствующие акценты в актерской игре с образами были четко расставлены и пояснены публике. И оттого, что режиссер был откровенен, а актеры {206} щедры на самоиронию и рассекречивание приемов своих лацци, «веселая душа, полновластно царившая на сцене, порождала у каждого зрителя его собственную l’anima allegra и царила не только как радость творчества, но и как радость жизни»[[233]](#endnote-208). Так, преодолевая технические анахронизмы и не ограничиваясь стилизацией, коллектив Пикколо играл во второй половине XX в. подлинный спектакль дель арте. Еще раз процитируем Г. Н. Бояджиева, писавшего под свежим впечатлением: «Перед нами промчался спектакль — комедия XVIII века, решенная в формах театра XVI века»[[234]](#endnote-209).

Из опыта комедии дель арте была почерпнута традиция обучения ремеслу «от маски к маске», методом индивидуального репетиторства, вроде как в балете. Мысль о возможности скоропостижной смерти Моретти никому и в голову не приходила, он был в прекрасной форме. Не дряхлость и неизбежность ухода, а творческий импульс, жизнь созданного им образа заставляли Моретти учить и тренировать Ферруччо Солери.

«Старый и новый Арлекин, оба в комбинезонах, выходили на полуосвещенную сцену и репетиция начиналась, — вспоминает Дж. Стрелер. — Помню, что репетировали они в полголоса, без всякого метода, на основе одного только практического опыта: пояснительные слова, жесты, какие-то обрывки чисто “личной” теории… Марчелло видел, как изо дня в день на сцене рождается новый Арлекин — еще робкий, еще неуверенный, точно идущий по его следам, копирующий его голос и движения и все-таки с проступающими в нем чертами другого Арлекина, непохожего на прежнего. Он смотрел на него, испытывая сложное чувство, соединение нежности и неприязни, равнодушия и желания защитить. Мне казалось, что я чувствовал в нем материнскую любовь, смешанную с ревностью и отчаянием. […] Это самый прекрасный образ Марчелло Моретти, оставшийся в моей памяти, … отрывающего от себя самое дорогое, чтобы передать товарищу»[[235]](#endnote-210).

Такие живые токи творческого претворения комедии дель арте пронизывали всю толщу итальянской сценической практики середины века. И если зрители миланского спектакля все же видели не «чистую» игру масок, а интерпретацию пьесы Гольдони, то неаполитанская труппа Пеппино де Филиппо, младшего брата Эдуардо, была «гораздо ближе к комедии дель арте, нежели театры, которые при наличии традиционных масок скорее утверждали новаторскую комедию характеров Гольдони. Пеппино де Филиппо утверждает игру как принципиальную основу театрального искусства»[[236]](#endnote-211), — писал о его гастролях в Москве крупнейший советский театровед П. А. Марков.

{207} Речь шла о композиции по мотивам старых сценариев «Метаморфозы бродячего музыканта», составленной, поставленной и исполняемой Пеппино де Филиппо в течение долгих лет на гастролях по всему свету.

В сюжете ничего особенного: бродячий музыкант Пеппино Сараккино помогает влюбленным. Ему приходится проникать в разные места, поэтому он переодевается. В числе метаморфоз Пеппино три, что называется «убойные». Публика воет от смеха. Лица в зале залиты рефлекторными слезами. Это реакция перетруженных смеховыми судорогами, лишенных кислорода (не продохнуть!) лицевых мышц и слизистых оболочек глаз. Тот случай, когда выражение «со смеху лопнешь» могло бы потерять свой метафорический смысл, если бы не спасительные слезы. Эти три метаморфозы совершенно разные.

**«Усатый младенец»**: перед нами огромная, красноносая усатая физиономия Пеппино, смонтированная с кукольным туловищем. «Младенец» наряжен в чепец, подходящий по размеру голове усатого дяди, и платьице, сшитое по крохотным меркам куклы. «Младенца» поят с ложечки и кормят из рожка. Он проявляет аппетит, вкусы и деспотизм, соответствующие масштабам физиономии, и так смешно двигает крошечными ручками-ножками, что удесятеряет впечатление от своей невероятной прожорливости и фантасмагорической неуместности вопля «уа», иногда отчетливо заменяемого требованием «вина!». Лаццо с «усатым младенцем» безупречно как образец бесхитростной и с первого взгляда грубовато несложной буффонады. Но оно требует отточенного артистизма, а по технике напоминает знаменитый «танец с булочками» Чаплина. Две булочки, две вилочки — ничего особенного, а глядишь: образ, настроение, зримая импровизация фантома искусства. Единственная сила, которая его вызывает — совершенство актерского мастерства. Также работает и Пеппино де Филиппо. Лаццо с «младенцем», конечно, примитив, но филигранный.

Вторая метаморфоза «мистическая», это оживший скелет (**«египетская мумия»**), наиболее трюковый номер, поражающий гимнастической техникой Пеппино, сперва державшегося с осанкой несколько грузноватого, уставшего от пешеходной жизни престарелого музыканта.

Третья метаморфоза — «**римская статуя»** убеждает в пластической универсальности Пеппино де Филиппо. Лаццо с римской статуей наиболее пространно. Здесь не только изящная и уморительная пантомима оживления «героического мрамора», но и вся фарсовая коллизия защиты слабых каменным истуканом. И во время всей сцены актеру ни разу не изменяет ни пародийное чувство {208} «античного стиля», ни игровое энтузиастическое «чувство зала», ни обратное к нему чувство меры и хорошего вкуса.

Но при всем блеске метаморфоз, Пеппино Сараккино в исполнении младшего де Филиппо милее всего был без маски. Как создавал актер образ доброго все понимающего друга, растолковать почти невозможно. Просто он с абсолютной естественностью общался с публикой. Вот он вышел, посмотрел, и все откликнулись сдержанным гулом, как будто бы наконец явился тот, кто был так необходим. Он улыбнулся, все заулыбались. Он стал плясать и зал, сидевший в креслах, задвигался, хохоча, притопывая, подпевая, отбивая ритм. До сих пор при воспоминании о тарантелле Пеппино де Филиппо слышишь, как звенят бубны, видишь, как лукаво светятся его глаза, как вслед за гипнотическим взмахом его руки устремляется в хоровод не только вся труппа на сцене, но почти что чувственно — вся публика, стулья, стены. Можно подумать, что он гипнотизер (а он и был им, как всякий великий лицедей), но еще он был медиумом (посредником) духа игры, духа театра. «Дело не в наличии конкретной маски, а в некоторой закрепленности характеров, ситуаций, в торжестве чистого искусства представления», — писал П. А. Марков, который даже нашел Пеппино не только «проще», но и «смелее» на почве дель арте, чем Эдуардо де Филиппо, обладавший у нас большим авторитетом. «Пеппино проще, смелее, он более театрально дерзок»[[237]](#endnote-212).

Пеппино был неотразим и вывод критика точен. Лишь подчеркнем, что Эдуардо и Пеппино де Филиппо, с исторической точки зрения, истинные братья и в искусстве. Для Эдуардо при доминанте его «меланхоличности» и для Пеппино с его преимущественным «сангвинизмом» одинаково характерны веселость и грусть настроений, глубина и серьезность размышлений. У них единая почва творчества, но таланты, естественно, индивидуально своеобразны, иначе с талантами и не бывает.

Свою правомочность современного актера, наделенного всем необходимым для творческого соучастия в художественных исканиях второй половины XX в., Пеппино де Филиппо доказал не только во всемирных турне со сценариями комедии дель арте, но и в неореалистическом кино, в частности, в фильмах Федерико Феллини.

Пеппино сыграл у Феллини две блестящие роли. Это Капокомико в фильме «Огни варьете» (1950) и доктор Антонио в киноновелле «Искушения доктора Антонио», входившей в состав ленты «Боккаччо‑70» (1962). Первая из них была оценена только в конце 1950‑х гг. с признанием Феллини критикой, вторая сразу.

В «Огнях варьете» Пеппино де Филиппо возглавляет (и в прямом {209} и в провиденциальном смысле) ряд персонажей-комедиантов, которому будет суждено растянуться по всему творчеству Феллини и особенно сгуститься через 20 – 30 лет в фильмах «Клоуны» (1970), «Репетиция оркестра», «А корабль плывет», «Джинджер и Фред» (1986).

В технике достоверного психологического метода, пользуясь возможностями «немого» крупного плана, Пеппино де Филиппо без лишних слов, только грустным взглядом да кривоватой улыбкой, в которой поровну подмешано горечи и беззаботности, создал в «Огнях варьете» образ не слишком удачливого импресарио, мыкающегося со своей труппой по пустым зальчикам с заплеванными полами. Его здорово подводит слабость к хорошенькой, но бесцветной дебютантке (Карла дель Поджо), он хорохорится, чувствуя себя виноватым перед женой (Джульетта Мазина). Едва удерживаясь в рамках «директорского» достоинства, он претерпевает смешной позор, когда труппу, приглашенную в замок барона, выставляют за ворота после ночного скандала, учиненного лицедеями. Изредка в нем одерживает верх древний пафос актерской бравады, гонор «вечного шута», чей профессиональный долг смеяться даже с разбитым сердцем.

Совсем другой тип — доктор Антонио. Для него понадобился весь «яростный, лихорадочный гротеск»[[238]](#endnote-213), накопленный Пеппино в театре. Один рецензент назвал этот образ «сюрреалистической карикатурой». Речь идет о ханже (пародия на «искушение св. Антония»), приходившем в неистовый гнев при малейшем намеке на эротику и, конечно, павшем ее жертвой. Абсурд ситуации усугубляет то обстоятельство, что соблазнительницей Антонио оказывается не живая женщина, а гигантский портрет пышной шведки Аниты Экберг, рекламирующей молочные продукты. Маленький, адски смешной, бешено разгоряченный безумец-пуританин и огромная, белая, безличная, ледяная, как холодильник, Помона XX в. — было отчего герою сойти с ума, а критике упрекнуть режиссера в избыточности красок.

Пеппино де Филиппо в фильмах Феллини, быть может, самое наглядное свидетельство контакта кинорежиссера с театральной традицией дель арте. Но не только. В образном строе киноязыка Феллини наследие дель арте ощущается постоянно.

Пишущие о Феллини часто употребляют термин «театральность» для характеристики его творческого почерка. Термин достаточно убедительный, если под театральностью кинематографа Феллини понимать не уподобление экрана сцене, а ассоциативный, символический образный ряд, обилие театральных мотивов и фигур, связанных с подмостками и кулисами, цирком, эстрадой, {210} балаганом. Большое место в киноязыке Феллини занимают такие структурные образования, как «маска», «игра», «кино в кино» (аналог «театра в театре»), такой персонаж, как актер, лицедей, комедиант, клоун, музыкант, фокусник. Феллини свойственно аналитическое внимание к акту художественного творчества. У него постоянно возникает тема художника, ищущего смысл жизни в искусстве и посредством искусства. Наконец, у Феллини есть особая «философия клоуна», которая начала складываться в «Огнях варьете», впервые потрясла и убедила в «Дороге» (1954) — притче о человеке XX столетия, рассказанной паяцами, расцветилась подробностями в «Клоунах» (1970), озадачила в «Репетиции оркестра» (1979), проникла в последние ленты, а впрочем, никогда не исчезала во всех фильмах мастера.

«Термин “клоун” равнозначен нашему “паяц”, — пишет Феллини в книге “Делать фильм”. — […] Клоун воплощает в себе черты фантастического существа, раскрывающего иррациональную сторону человеческой личности, ее инстинктивное начало, ту малую толику бунтарства и протеста против установленного свыше порядка, которая есть в каждом из нас». Клоун для Феллини — и карикатура, и зеркало, и тень. Словом, модель для познания человека. «Разве святой Франциск не называл себя шутом божьим? А Лао-Цзы говорил: “Если ты произвел на свет мысль, подвергни ее осмеянию”»[[239]](#endnote-214).

Согласно толкованию Феллини, диалектику человеческой души можно представить себе в виде словопрений «белого» и «рыжего» клоунов, которые символически демонстрируют соотношение в духовном балансе личности возвышенного и низменного, разумного и инстинктивного, «воплощают в себе миф, живущий в душе каждого из нас: миф о возможном примирении противоположностей, единстве бытия»[[240]](#endnote-215).

Если клоун-паяц — модель человека и его личности, то цирк, балаган — модель мироздания, а зрелище — средство его освоения. Эти мысли явились к Феллини вслед за концепциями Пиранделло, вслед за наблюдениями и раздумьями над творчеством таких «клоунов XX века» как Бастер Китон, Чарльз Чаплин, Тото.

В Китоне Феллини отмечает комизм на таком «глубинном уровне», когда «насмешка над… противоречием между нашими взглядами на вещи и их истинной скрытой сутью […] отличается прямо-таки восточной невозмутимостью», и персонаж Китона кажется Феллини «смешным существом, явившимся к нам прямо из дзэн-буддизма»[[241]](#endnote-216). Как видим, типажно-масочное обобщение и Феллини наводит на аналогии структур европейского и восточного искусства.

{211} Что касается Чаплина, то в его Шарло (Чарли) Феллини видит не «маленького трогательного человечка, о котором столько говорилось», — с этой точкой зрения режиссер не спорит, — но независимое самодостаточное существо, счастливое в полноте самовыражения. Эту полноту обеспечивает его клоунская натура. «Шарло — счастливая кошка: ему что, пожмет плечами и уходит»[[242]](#endnote-217).

Особенно трепетно Феллини относится к Тото, в котором видит идеал актера-клоуна. Тото (1898 – 1967), его полное имя — Антонио де Куртис Гальярди — происходил из неаполитанского княжеского рода, был обладателем титула герцога Комнин Византийского. Ни он сам, ни окружавшие его коллеги не извлекали сенсационных эффектов из того, что неаполитанский князь стал едва ли не символом народного итальянского актера. Он был самым откровенным лицедеем дель арте на итальянском экране, лидером в неореалистическом киномире «дна», населенного образами нищих и мошенников, гениальным исполнителем вора Эспозито в фильме М. Моничелли и Стено «Полицейские и воры». Он был удивительно корректен, редко допускал фамильярность, коллеги чаще всего называли его князем и обращались к нему, как и он к ним, на «вы».

Неаполитанец по рождению, Тото вызывает у Феллини ассоциацию с Пульчинеллой, ибо природа создала его актером — ничем иным. «Тото мог быть только Тото, как Пульчинелла мог быть только Пульчинеллой, чего же еще от него требовать?»[[243]](#endnote-218)

Пульчинелла — «результат долгих веков голода, нищеты, болезней», то же и Тото — «удивительный итог длительного процесса седиментации — алмаз необыкновенной чистоты, сверкающий сталактит — вот кем был Тото»[[244]](#endnote-219). Феллини сожалеет, что в неореалистических фильмах Тото выравнивали по тематическому нивелиру «маленького человека» и не раскрыли всех его возможностей как «особого явления природы». Режиссер собирался снять киноэссе про Тото, подобие документального фильма. Он хотел дать «портрет в движении» без всякого внешнего сюжета. Он должен был только помочь «хорошенько разглядеть» артиста. С Тото Феллини не успел сделать это. Но нечто подобное по подходу к чуду актерской натуры Феллини показал в финале ленты «Рим», когда снял Анну Маньяни, входящей в дом и пожелавшей режиссеру не суетиться в одной лишь реплике, вроде: «Иди и ты домой, Федерико». Тото же он отдал дань теоретически, как великому артисту, наделенному «клоунским даром… — самым драгоценным актерским качеством…, самым утонченным и подлинным выражением актерского темперамента»[[245]](#endnote-220).

{212} Последнее, к чему мы обратимся, — преломление традиций комедии дель арте в искусстве политического спектакля 1960 – 1970‑х гг.

По традиции, лежащей в основе всякого политического театра, политическая сцена и в этот период прибегала к открытому, возникавшему стихийно, импровизированному диалогу с залом. Она обращалась к посредству социальных масок и приемов площадного фарса, тем более, что в 1920 – 1950‑е гг. принципы социально-политического воздействия на зал были отработаны, приведены в специальную систему «эпического театра» Б. Брехтом и созданным им театром Берлинер Ансамбль. Брехт активно пользовался средствами театра-балагана, многие его приемы сравнимы с приемами комедии дель арте, не будучи при этом равными им или заимствованными.

В 1960 – 1970‑е гг. ряд художников политической сцены напрямую обращался к традициям комедии дель арте. Это, в первую очередь, французский режиссер Ариана Мнушкина (р. 1939) с коллективом Театра Солнца и итальянский лицедей Дарио Фо (р. 1926), работающий в основном соло.

Театр Солнца открылся в 1964 г. Идеологически он был порождением политического радикализма молодежи, бунтовавшей против «общества потребления». Среди эстетических задач, решаемых коллективом, ведущую проблему составляла актерская импровизация в масках, подход к которой очень четко понимался как возвращение к принципам народного площадного театрального праздника. «Мнушкина реализовала то, что за 60 лет до нее задумали Копо, Жид, Жуве: использовать формы комедии дель арте для того, чтобы сделать театр одновременно — сатирическим, современным, комедийным, поэтическим и народным»[[246]](#endnote-221), — пишет Ф. Тавиани.

В отличие от Брехтовской сцены, где доминирует драматург и режиссер и где зритель находится в положении поучаемого, игровая площадка Театра Солнца должна была стать взаимопересекающимся пространством для актера и зрителя и вынудить импровизаторское содействие их друг другу.

Одним из программных спектаклей, в которых отрабатывалась творческая система Театра Солнца, стали «Клоуны» (1969). Спектакль не имел исходной пьесы, он был сочинен актерами в процессе освоения комедии дель арте. Каждый актер создавал свою роль в ходе самостоятельных импровизаций. Затем с помощью режиссуры было достигнуто некое ансамблевое единство зрелища. Мнушкина старалась не повредить полноте актерского самовыражения и так направить взаимодействие участников игры {213} друг на друга, чтобы импровизации остались не только на репетиции, но вошли в плоть спектакля, играемого перед публикой. Намеченное вполне удалось и в последующих спектаклях «1789» и «1793» получило яркое выражение, ибо в них импровизация вершилась на животрепещущих аллюзиях истории и революции, одинаково волновавших и актеров, и их зрителей. А в 1975 г. в спектакле «Золотой век» коллектив Театра Солнца воплотил свою программу в наиболее полном виде.

В этой постановке Мнушкина учла опыт прогремевшего на всю Европу, но быстро угаснувшего спектакля Луки Ронкони «Неистовый Ролланд» (1969). Лука Ронкони, продемонстрировавший феноменальную изобретательность и острую тенденциозность «жесткого» театра 1960‑х гг. и оказавшийся в конфликтном диалоге с Мнушкиной, тем не менее подсказал Театру Солнца многое, хотя бы способом от противного. Его расчленение сцены разновысокими платформами, принуждение зрителей к участию в спектакле, когда они вдруг оказывались среди актеров, перенесение физически дискомфортных ситуаций с игровой площадки на зрительскую, применение масок взамен мимики и пр., — все это отозвалось в «Золотом веке» Мнушкиной. Вслед за Ронкони Мнушкина добивается того, что актеры и зрители входят в физический контакт. Только у нее он вызван не «терроризмом» зрелища, как у Ронкони, а его фестивальностью.

Поддерживается атмосфера праздника, гремит музыка. До начала действия актеры и зрители «притираются» друг к другу, поскольку актеры гримируются на открытом воздухе и любой зритель может с ними познакомиться. Это знакомство нужно актеру не меньше, так как для импровизации важно заранее выяснить в каком градусе гражданской активности находятся зрители данного спектакля.

Потом все оказываются внутри большого «сарая» (ангара, склада, крытого двора) Картушери де Венсен, «взрытого» художником Ги-Клодом Франсуа так, что игровая площадка представляет собой четыре углубления (ямы, кратера), внутри которых играют актеры, а на склонах сидят и лежат зрители. Перемещаясь по ходу сюжета из одного углубления в другое, актеры и зрители помогают друг другу одолеть крутизну, не поскользнуться. Игра не прерывается, она вбирает в себя физический контакт сторон, шутки, обмен репликами, носящими абсолютно импровизированный характер.

Спектакль ведется в стиле масочной импровизации на актуальную тематику. Главный герой рабочий-иммигрант Абдула (актер Филип Кобер). Актер сначала играет в маске Арлекина, сохраняя {214} за своим персонажем жанровые свойства дзанни XVI – XVII вв. Также поступает исполнительница роли его подруги Салухи, отталкивающаяся от маски сервьетты. Среди действующих лиц есть Панталоне, Матамор, Бригелла и другие фигуры дель арте. Постепенно актеры пересоздают маски времен Возрождения в социальные маски XX в., используя разные приемы обострения зрительского внимания и суггестивные средства возбуждения импровизаторского накала в зрительном зале[[247]](#footnote-28).

Абдула ищет работу. В этих поисках он познает цивилизованный капиталистический мир XX в., удивляется ему, ужасается, радуется удачам, приспосабливается, но едва обретя свое место в нем, погибает, сорвавшись со строительных лесов. Все, что делает этот дзанни XX в., вызывает активное соучастие зрителей, так же познающих мир и проявляющих свою позицию по отношению к нему. Гибель Абдулы не делает спектакль трагическим. Это аналитический аргумент зрелища. Без жертвы героем мера социального риска, немалая для каждого из зрителей, не была бы ими критически установлена. В целом спектакль давал оптимистический результат. «Мы хотим создать светлый и буйный праздник», — писала Мнушкина в Манифесте. А. Г. Образцова называет спектакль «светлым и беспощадным», а итальянский критик Франко Куадри «логичным, умным, аналитическим». Процесс работы с масками зафиксирован в статье «Маска и вселенная». Художник по маскам Эрхард Штайфель и актеры единодушно считают, что театральная маска воплощается только в действии и только при условии контакта всех участников. По мнению коллектива Театра Солнца, необходима игровая триада: маска — актер — зритель. Нужно только талантливо «запустить» театральный механизм, «заводит» же его — действие. «В нашем спектакле маска — это маска и антимаска […] Маска своей игрой создает в театральном пространстве магическую силу, вызывающую в конечном итоге публику на откровенный диалог»[[248]](#endnote-222).

В отличие от Мнушкиной Дарио Фо почти всегда играет один все (порой многочисленные) роли в своих спектаклях. Дарио Фо откровенно декларирует свою принадлежность к актерам-гистрионам (джуллари — giullari), называет себя «площадным гистрионом» (giullare-popolare). Как никто из его предшественников-лицедеев Дарио Фо политизировал функцию современного гистриона. Он родился в семье железнодорожника и крестьянки, с детских {215} лет получил от родителей ясные представления о своей классовой принадлежности.

Природа наделила Дарио Фо даром импровизатора, комедийным талантом, исключительно богатой мимикой. Он прошел сценическую выучку у мастера пантомимы Жака Лекока, сотрудника Барро и Марсо. Многим сценическим секретам Фо научился в семействе своей жены Франки Раме. Актерский род Раме, импровизаторов и марионеточников, был в расцвете еще в XIX в. В семейном архиве накопилось множество сценических текстов XVIII – XIX вв., ставших драгоценным материалом для ряда композиций, составленных Франкой Раме и Дарио Фо.

Как незаурядная театральная фигура Дарио Фо стал заметен в 1953 г. после постановки с молодыми партнерами (редкий случай, когда Фо играл не один) спектакля-ревю «Пальцем в глаз», сыгранного на сцене Пикколо ди Милано. Критика признала спектакль самым острым публицистическим зрелищем 1950‑х гг. Затем последовала фарсовая композиция, показанная в Туринском Стабиле под названием «Воры, манекены и голые бабы». Руководители Туринского театра рассчитывали на участие Фо в постановке пьес Беолько. Но актер отказался от постоянной работы в театрах, имевших поддержку муниципалитетов и других государственных учреждений. Он предпочел судьбу бродячего лицедея. Эта позиция шла вразрез с политикой стабилизации театров, проводимой как раз прогрессивными деятелями послевоенного итальянского театра. Представления Фо о демократическом зрителе были более радикальными. Он выступал там, где понятия не имели о театральном здании, декорациях, об условной «четвертой стене».

Если судить только по текстам пьес Фо, можно подумать, что их постановка немыслима без свето- и киноэффектов, конструктивных декораций. На самом деле все технические приемы Фо имитирует один, средствами пантомимы и звукоподражания. Движущиеся поезда, летающие гробы, разбивающиеся стекла, орущее радио не нуждаются в машинерии в театре Фо. Все это можно увидеть в любом клубе, на любой площадке, где играет Фо. Правда, около 10 лет (от сезона 1959, включая сезон 1967 гг.) Фо выступал и в крупных городах, и в традиционных театрах. За это время он поставил и разыграл, сочинил и скомпоновал серию актуальных фарсов с обличительным содержанием, про которую один критик сказал: «Если бы не изрядная доля вольготнейшего сумасбродства, Фо стал бы проповедником или моралистом. К его и нашему счастью проповедует паяц»[[249]](#endnote-223). Одна из пьес этой серии переведена на русский язык («Архангелы не играют во флипер»). Возможно, {216} что это не лучшая пьеса Фо[[250]](#footnote-29). Но, как уже говорилось, в чтении комедии Фо не дают представления о его театре. Они воспринимаются странно: «небывалая смесь простонародных и цивильных элементов, в которой утонченные уроки французской пантомимы и авангарда переплетаются с “гэгами” бродячих буффонов, лацци комедии дель арте, цирковыми трюками, с понаслышке воспринятым и интерпретированным брехтианством»[[251]](#endnote-224). У тех, кто побывал в театре Фо, ощущения дробности и алогичности его действий не возникает. Напротив, остается впечатление единства всех эстетических слагаемых, образующих притчево-игровой театр одного актера, перевоплощающегося лишь посредством мимики и пластики в бесчисленных персонажей. Во всех спектаклях Фо четкий конфликт: с одной стороны, утверждается все, что нужно и близко народному зрителю, с другой, — отвергается и высмеивается все, что связано с силами эксплуатации, террора, угнетения.

Один из самых знаменитых спектаклей Дарио Фо «Мистерия-буфф», впервые сыгранная в 1969 г.

Свою «Мистерию-буфф» Фо сочинил по образцу одноименной пьесы Маяковского, насытив политическими ситуациями, актуальными для итальянских зрителей. Положительный полюс «Мистерии-буфф» Фо — дзанни, глядя на которого, «все… начинают… ощущать себя единомышленниками и думать о себе не “я”, а “мы”», так как «эффект коллективности, общности — важнейшая особенность театра Дарио Фо»[[252]](#endnote-225), отметил Уго Волли.

Отрицательный полюс — политическая реакция, передаваемая серией мимико-пластических масок, среди которых в разные годы бывали актуальные карикатуры на современных политических деятелей (например, на А. Фанфани) и на исторические фигуры (папа Бонифаций VIII из XIII в.).

Все время находясь на сцене, будто на политической трибуне, Дарио Фо выступает как «комедиант наших дней — кровный брат тем бродячим артистам, наследником и продолжателем искусства которых он является»[[253]](#endnote-226).

Таким образом, сцена XX века, сколько бы она ни менялась, остается в распоряжении актеров дель арте, как и четыре столетия тому назад.

1. *Taviani F*. Influenza della Commedia dell’arte // Enciclopedia del teatro dell’900 / A cura di A. Altisani. Milano, 1980. P. 394. [↑](#endnote-ref-2)
2. *Apollonio M*. Storia del teatro italiano: In 3 v. Bologna, 1953. V. 1/2. P. 2 – 3. [↑](#endnote-ref-3)
3. *Beolco A*. Teatro di Ruzzante. Torino, 1969.

   Все цитаты из пьес Беолько приводятся по этому изданию. [↑](#endnote-ref-4)
4. Их взаимоотношениям посвящена довольно большая литература. См., напр., диссертацию Ж. Улиса «Театр и общественная жизнь в эпоху Чинквеченто». Лилль, 1984 [*Ulysse G*. Le Téâtre et la Société de Cinquecento. Université de Lille, 1984. P. 525 – 526.].

   Некоторые ученые считают, что для Корнаро самыми важными были организационно-хозяйственные способности его молодого помощника. Возможно, театроведы вообще преуменьшают хозяйственно-экономическую деятельность Беолько, полагая что творчество Беолько имеет историческую ценность, а хозяйственные обязанности при Корнаро носят частный характер.

   С другой стороны, возможно, именно бремя финансово-экономических дел оторвало Беолько от театра в последние 6 лет его короткой жизни. В этот период он, кроме прежних обязанностей, был занят упорядочением отцовского наследства в интересах своих многочисленных родственников. Не исключено, что экономические занятия сыграли отрицательную роль в художнической судьбе Анджело Беолько. [↑](#footnote-ref-2)
5. Ж. Улис считает, что Корнаро не был особенно внимательным к Беолько-художнику. Беолько выдвигал его гений, а Корнаро как меценат с эгоистическим простодушием присваивал себе эту роль «доброго гения» актера. [↑](#footnote-ref-3)
6. Нет никаких свидетельств о контактах Беолько с другими современными деятелями сцены. На творчестве Беолько-драматурга сказался, несомненно, опыт современной «ученой комедии» Макиавелли, Довицы (Бибиена), Ариосто, Аретино и др. Но это был литературный опыт. Что же касается актерской практики, то лишь чисто теоретически театроведы могут предполагать, что такие актеры как Франческо Кереа и Страшино (Николо Кампани), о которых почти ничего неизвестно, могли хотя бы знать друг о друге или о Беолько. [↑](#footnote-ref-4)
7. *Zorzi L*. Introduzione // Teatro di Ruzzante. [↑](#endnote-ref-5)
8. Ibidem. P. 1475. [↑](#endnote-ref-6)
9. «Особое место в творчестве Беолько занимает “Билора” — краткий абрис, будущей веристской драмы, с его мощным трагическим завершением, сочинение в духе Верги и задолго до него» [*D’Amico S*. Storia del teatro: In 2 v. 1976. V. I. P. 171.], — писал Б. Кроче. К его мнению присоединился С. Д’Амико. [↑](#footnote-ref-5)
10. В авторитетном французском издании пьес Беолько, предпринятом А. Мортье, последняя фраза «Билоры» заканчивается восклицательным знаком. Единственный русский перевод А. Мовшенсона, приведенный в I т. «Хрестоматии» С. С. Мокульского, сделан по сб. А. Мортье и сохраняет ошибку французского издателя. [↑](#footnote-ref-6)
11. Вольгаре — итальянский язык. Термин происходит от латинского «вульгарис», т. е. «простой, обыкновенный». Вольгаре внедрялся деятелями Ренессанса в литературу как современный национальный язык, в отличие от латинского языка, имевшего прочные права во многих областях, напр., в юриспруденции, политике, науке, служившего официальным языком католической церкви и употреблявшегося в интернациональном общении европейских ученых-гуманистов. [↑](#footnote-ref-7)
12. Для ряда ученых (см. Ж. Улис и его ссылки на М. Баратто) участие Беолько в постановке «Каначе» Сперони — подтверждение самой непосредственной связи постановок Беолько с «ученым» репертуаром.

    Н. Саварезе в ст. 1976 г. [*Savarese N*. Morte di Angelo Beolco, detto Ruzzante e «La Canace» dello Speroni // Invenzione del teatro. Roma, 1976. № 15/16. P. 170 – 190.] делает более сложные выводы. Он полагает, во-первых что постановкой «ученой» трагедии Беолько на практике стремится порвать традицию театра на деревенском языке, установленную им же самим.

    Во-вторых, Саварезе указывает на то, что в сотрудничестве Беолько и Сперони имеет место разграничение театральных функций между актером-исполнителем и драматургом-литератором. Таким образом, по мнению исследователя, уже при жизни Беолько возникает новая историческая коллизия в отношениях между автором и актером. Другие ученые, как правило, относят развитие этой коллизии к более позднему времени. [↑](#footnote-ref-8)
13. Ibidem. P. 171. [↑](#endnote-ref-7)
14. Сведения об этой труппе встречаются до 1553 г., но конкретного представления о ней у историков нет. О самом сьёре Мафио известно, что он пользовался авторитетом у товарищей, обладал твердым характером. В 1553 г. он был убит в драке. Как указывает М. Аполлонио [*Apollonio M*. Storia del teatro italiano: In 3 v. Firenze, 1957. V. 1/2. P. 277.], репертуар труппы состоял из пьес с записанным текстом. Но была ли эта труппа профессиональной, использовались ли в ее спектаклях маски и импровизации неизвестно. [↑](#footnote-ref-9)
15. In: La Commedia dell’arte: In 6 v. / A cura di V. Pandolfi. Bologna, 1957. V. 1. P. 167. [↑](#endnote-ref-8)
16. На русском языке этот текст приводится в кн.: *Миклашевский К. М*. La Commedia dell’arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII веков. Пг., 1914 – 1917. *Дживелегов А. К*. Итальянская народная комедия. М., 1953. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. / Сост. и ред. С. С. Мокульский. М., 1953. Т. 1. С. 216 – 218. [↑](#endnote-ref-9)
17. *Буркгардт Я*. Культура Италии в эпоху Возрождения: В 2 т. СПб., 1904 – 1906. Т. 2. С. 40. [↑](#endnote-ref-10)
18. *Taviani F*. La fascinazione del teatro. La Commedia dell’arte e la societá barocca. Roma, 1969. P. LXV. [↑](#endnote-ref-11)
19. Ibidem. P. LXVI — LXVII. [↑](#endnote-ref-12)
20. Ibidem. P. С — CHI. [↑](#endnote-ref-13)
21. Ibidem. P. LXXXIX – XC. [↑](#endnote-ref-14)
22. Ibidem. P. LXI. [↑](#endnote-ref-15)
23. In: *Apollonio M*. Op. cit. V. 1/2. P. 256. [↑](#endnote-ref-16)
24. Напр.: в 1575 г. труппа Джелози была изгнана из Мантуи по приказанию кардинала Карло Борромео. В 1697 г. в Риме по распоряжению папы Иннокентия XII был разрушен театр Тординона. В том же 1697 г. в Париже изгнали из Бургундского отеля (с наказом покинуть Францию) итальянских актеров, не угодивших мадам де Ментанон. [↑](#footnote-ref-10)
25. *Дживелегов А. К*. Указ. соч. С. 65, 89, 90. [↑](#endnote-ref-17)
26. In: La Commedia dell’arte: In 6 v. / A cura di V. Pandolfi. Bologna, 1957. V. II. P. 51 – 52. [↑](#endnote-ref-18)
27. In: *Taviani F*. La fascinazione del teatro. Roma. 1969. P. XCI. [↑](#endnote-ref-19)
28. Ibidem. P. 319. [↑](#endnote-ref-20)
29. *Шекспир У*. Гамлет // *Шекспир У*. Собр. соч.: В 8 т. / Пер. М. Лозинского. М., 1965. Т. 6. С. 118. [↑](#endnote-ref-21)
30. {48} *D’Ancona A*. Le origini del teatro italiano: In 2 v. Torino, 1891. V. 2. P. 448. [↑](#endnote-ref-22)
31. Ibidem. P. 461 – 462. [↑](#endnote-ref-23)
32. *Valerini A*. Orazione // La Commedia dell’arte. V. II. P. 143 – 149. [↑](#endnote-ref-24)
33. *D’Ancona A*. Op. cit. V. 2. P. 450. [↑](#endnote-ref-25)
34. *Marotti F*. Lo Spettacolo dall’Umanesimo al manierismo. Milano, 1974. P. 241 – 271. [↑](#endnote-ref-26)
35. *Apollonio M*. Storia del teatro italiano: In 3 v. Firenze, 1957. V. 1/2. P. 279. [↑](#endnote-ref-27)
36. *D’Ancona A*. Op. cit. V. 2. P. 483. [↑](#endnote-ref-28)
37. *Gambelli D*. Arlecchino: dalla preistoria a Biancolelli // Biblioteca teatrale. Roma, 1973. № 5. P. 17. [↑](#endnote-ref-29)
38. *Dante A*. La Divina Commedia. Canto XXI. V. 118. Canto XXII. V. 112. [↑](#endnote-ref-30)
39. *Toschi P*. Le origini del teatro italiano. 2 ed. Torino, 1955. P. 767. [↑](#endnote-ref-31)
40. *Gleijeses V*. Le maschere e il teatro nel tempo. Napoli, 1981. P. 94. [↑](#endnote-ref-32)
41. In: *Toschi P*. Op. cit. P. 203. [↑](#endnote-ref-33)
42. Ibidem. P. 9. [↑](#endnote-ref-34)
43. *Cecchini P. M*. // La Commedia dell’arte: In 6 v. / A cura di V. Pandolfi. Bologna, 1957. V. III. P. 364 – 369. [↑](#endnote-ref-35)
44. *Toschi P*. Op. cit. P. 211. [↑](#endnote-ref-36)
45. *Дживелегов А. К*. Итальянская народная комедия. М., 1953. С. 118. [↑](#endnote-ref-37)
46. *Apollonio M*. Storia del teatro italiano: In 3 v. Firenze, 1957. V. 1. P. 186. [↑](#endnote-ref-38)
47. *Дживелегов А. К*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-39)
48. Новейшее комментированное издание сборника предпринято в 1969 г. итальянским театроведом Стефанией Спада, убежденной, что сценарии служили основой сценических импровизаций Доминика. Д. Гамбелли вступила в полемику со Спада, выдвигая весьма убедительные аргументы в пользу того, что сценарии являются записями спектаклей. С нашей точки зрения, есть своя правота у обеих исследовательниц. [↑](#footnote-ref-11)
49. In: *Costantini A*. La vie de Scaramouche. Paris, 1696. [↑](#endnote-ref-40)
50. Цаннотти Джованни Антонио выступал под именем Октава в амплуа Аморозо. Служил на сцене до 1684 г. Первым стал переводить на итальянский язык пьесы Корнеля. [↑](#footnote-ref-12)
51. In: *Gambelli D*. Op. cit. P. 66. [↑](#endnote-ref-41)
52. In: *Apollonio M*. Op. cit. P. 315. [↑](#endnote-ref-42)
53. Ibidem. P. 316. [↑](#endnote-ref-43)
54. Приводятся по сб. С. Спада с учетом поправок Д. Гамбелли. [↑](#footnote-ref-13)
55. Игра слов: вместо «господину барону де…» созвучное «господину буро из…» По-русски, проще всего, как это обычно и делается, сочетать «барона» с «бараном». [↑](#footnote-ref-14)
56. *Costantini A*. La vie de Scaramouche. Paris, 1696. [↑](#endnote-ref-44)
57. *Apollonio M*. Storia della Commedia dell’arte, Milano, 1930. P. 205. [↑](#endnote-ref-45)
58. Ibidem. P. 208 – 209. [↑](#endnote-ref-46)
59. *Costantini A*. Op. cit. P. 100 – 101. [↑](#endnote-ref-47)
60. *Apollonio M*. Op. cit. P. 211. [↑](#endnote-ref-48)
61. Цит. по: *Дживелегов А. К*. Итальянская народная комедия. М., 1953. С. 152. [↑](#endnote-ref-49)
62. *Costantini A*. Op. cit. P. 90. [↑](#endnote-ref-50)
63. Ibidem. P. 132. [↑](#endnote-ref-51)
64. Цит. по: *Бордонов Ж*. Мольер. М., 1983. С. 47. [↑](#endnote-ref-52)
65. *Бояджиев Г. Н*. Мольер. М., 1967. [↑](#endnote-ref-53)
66. *Бордонов Ж*. Указ. соч. С. 133. [↑](#endnote-ref-54)
67. *Бояджиев Г. Н*. Указ. соч. С. 150 – 152. [↑](#endnote-ref-55)
68. *Гвоздев А. А*. Сказочный театр Карло Гоцци и комическая опера Лесажа // *Гвоздев А. А*. Из истории театра и драмы. Пг., 1923. С. 32. [↑](#endnote-ref-56)
69. Там же. [↑](#endnote-ref-57)
70. *Лесаж А.‑Р*. Арлекин — король людоедов // *Карская Т. Я*. Французский ярмарочный театр. Л., 1948. С. 85. [↑](#endnote-ref-58)
71. Там же. С. 93. [↑](#endnote-ref-59)
72. *Гвоздев А. А*. Указ. соч. С. 34. [↑](#endnote-ref-60)
73. Из‑за ремонта Отеля премьера состоялась 18 мая 1716 г. в Пале Рояле. Давался спектакль, названный на афише «Счастливая неожиданность». Но ученые утверждают, что произошла ошибка. По-итальянски пьеса называлась «Inganno fortunate», что на французский язык переводится как «Heureuse trompérie», а по-русски значит «Счастливая уловка».

    1 июля состоялось открытие Бургундского Отеля. Игралась очередная редакция «Притворной сумасшедшей», впервые поставленной в 1645 г. [↑](#footnote-ref-15)
74. *Courville de X*. Un apôtre de l’art du téâtre au XVIII siécle. Luigi Riccoboni, dit Lelio: In 2 v. Paris. 1943. V. 1. P. 24. [↑](#endnote-ref-61)
75. Только на сегодняшний взгляд «актер» и «бакалейщик» кажутся несочетаемыми профессиями. В XVIII в. торговля специями или лекарствами была типичным приработком актеров, а порой и их основным занятием. В Италии этого времени жил прославленный шарлатан Витали (Аноним), бывший одновременно и аптекарем и актером. [↑](#footnote-ref-16)
76. Л. Риккобони написал довольно много пьес. По большей части это были обработки и переделки традиционных сценариев. Уйдя со сцены, он выпустил сб. «Театр Лелия» (1731 г.). [↑](#footnote-ref-17)
77. Ibidem. P. 109. [↑](#endnote-ref-62)
78. Ibidem. V. 2. P. 47. [↑](#endnote-ref-63)
79. Ibidem. P. 207. [↑](#endnote-ref-64)
80. См.: *Герман M. Ю*. Антуан Ватто. Л., 1980. С. 142 – 164. *Немилова И. С*. Антуан Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л., 1964. *Немилова И. С*. Антуан Ватто. М.; Л., 1961. [↑](#endnote-ref-65)
81. *Вольтер Ф.‑М*. Эстетика. М., 1974. [↑](#endnote-ref-66)
82. Ядро труппы Комеди Итальен образовывала одна семья Риккобони-Беноцци-Балетти. Лелий Первый нам уже известен. Первая Любовница Фламиния в жизни называлась Елена Балетти-Риккобони. Она была женой Луиджи Риккобони. Второй Любовник Марио, в жизни Антонио Балетти, брат Елены. Он женился на своей непосредственной партнерше Розе Дзаннетте Беноцци, т. е. Сильвии.

    До 1722 г. Сильвия занимала положение Второй Любовницы, а Фламиния была Примадонной. На премьере «Сюрприза Амура» дамы сменили амплуа. Фламиния без всякой утраты зрительских симпатий перешла на роли субреток, а Сильвия стала Примадонной. Сценические псевдонимы актрис сохранились. Лелий Второй, сын Луиджи и Елены, Антуан-Франсуа Риккобони (1707 – 1772), стал частым партнером Сильвии. [↑](#footnote-ref-18)
83. Пьер-Франсуа Бьянколелли вел большую литературную работу в Комеди Итальен. Уже говорилось о его участии в сохранении сценарного наследства отца. Кроме того он обрабатывал старые тексты, писал пьесы в соавторстве с Риккобони. [↑](#footnote-ref-19)
84. Cit. in: *Courville de X*. Op. cit. V. 2. P. 99 – 100. [↑](#endnote-ref-67)
85. Ibidem. P. 44. [↑](#endnote-ref-68)
86. См.: *Герман М. Ю*. Указ. соч. С. 162. [↑](#endnote-ref-69)
87. *Вернон Ли*. Италия: Театр и музыка. СПб., 1915. С. 99. [↑](#endnote-ref-70)
88. Значение творчества К. Гольдони нельзя сводить к реформе комедии дель арте. Эта реформа — лишь условие, обеспечившее развитие итальянского театра середины XVIII в. и давшее свободу поискам в области литературной драмы самому Гольдони.

    В настоящее время ясно, что начавшееся только в XX в. изучение его творчества все еще нуждается во внимательном и многостороннем анализе. Мы же прикасаемся к творчеству Гольдони с единственной целью: проследить, как было связано с ним искусство актеров дель арте на примере таких ярких творческих индивидуальностей, как Антонио Сакки и Чезаре Д’Арбес. [↑](#footnote-ref-20)
89. *Goldoni С*. Tutte le opere / A cura di Q. Ortolani. Milano, 1935. V. 1. P. 761. [↑](#endnote-ref-71)
90. *Гольдони К*. Мемуары: В 2 т. М., 1932. Т. 2. С. 238, 239, 240. [↑](#endnote-ref-72)
91. Там же. С. 241. [↑](#endnote-ref-73)
92. Там же. С. 439. [↑](#endnote-ref-74)
93. Там же. Т. 1. С. 447 – 448. [↑](#endnote-ref-75)
94. Там же. С. 450. [↑](#endnote-ref-76)
95. Там же. С. 380. [↑](#endnote-ref-77)
96. *Goldoni C*. Op. cit. P. 3. [↑](#endnote-ref-78)
97. *Goldoni C*. Le Commedie: In 2 v. Milano, 1976. V. 1. P. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-79)
98. *Гольдони К*. Мемуары. Т. 2. С. 15. [↑](#endnote-ref-80)
99. Там же. С. 14. [↑](#endnote-ref-81)
100. Там же. С. 367. [↑](#endnote-ref-82)
101. Гоцци К. Сказки для театра. М., 1957. С. 78. [↑](#endnote-ref-83)
102. *Bosisio P*. Carlo Gozzi e Goldoni: una polemica. Firenze, 1979. *Luciani G*. Carlo Gozzi. Dijon, 1977. [↑](#endnote-ref-84)
103. *Стрелер Д*. Театр для людей. М., 1986. С. 70. [↑](#endnote-ref-85)
104. *Гоцци К*. Указ. соч. С. 705 – 706. [↑](#endnote-ref-86)
105. Там же. С. 107 – 192. (При дальнейшем цитировании страницы указываются в тексте в круглых скобках). [↑](#endnote-ref-87)
106. *Мокульский С. С*. Комментарии // *Гоцци К*. Сказки для театра. С. 879. [↑](#endnote-ref-88)
107. *Шлегель Ф*. Фрагмент 244 // *Шлегель Ф*. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. I. С. 303. [↑](#endnote-ref-89)
108. *Берковский Н. Я*. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 17. [↑](#endnote-ref-90)
109. *Гофман Э.‑Т.‑А*. Повести и рассказы // БВЛ. М., 1967. Т. 78. С. 89. [↑](#endnote-ref-91)
110. *Берковский Н. Я*. Указ. соч. С. 239. [↑](#endnote-ref-92)
111. *Берновская Н. М*. Об иронии Гофмана // Художественный мир Э.‑Т.‑А. Гофмана. М., 1982. С. 71. [↑](#endnote-ref-93)
112. Глубокая трактовка немецкой романтической иронии дана в кн.: *Берковский Н. Я*. Романтизм в Германии. Л., 1973. Следует также обратиться к кн.: Манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980; *Шлегель Ф*. Эстетика. Философия Критика: В 2 т. М., 1983. [↑](#footnote-ref-21)
113. Вариант перевода: «гармонический пошляк». [↑](#footnote-ref-22)
114. *Шлегель Ф*. Критические фрагменты // *Шлегель Ф*. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. I. С. 286 – 287. [↑](#endnote-ref-94)
115. Там же. С. 287. [↑](#endnote-ref-95)
116. *Берковский Н. Я*. Указ. соч. С. 247. [↑](#endnote-ref-96)
117. *Шлегель Ф*. Указ. соч. Т. I. С. 293. [↑](#endnote-ref-97)
118. *Гофман Э.‑Т.‑А*. Серапионовы братья // Полн. собр. соч. / Под ред. Н. В. Гербеля, А. Л. Соколовского. СПб., 1874. Т. 4. С. 48 – 49. [↑](#endnote-ref-98)
119. Там же. С. 132. [↑](#endnote-ref-99)
120. *Игнатов С. С*. Э.‑Т.‑А. Гофман на сцене // Любовь к трем апельсинам. Пг., 1915. № 4 – 5 – 6 – 7. С. 179. [↑](#endnote-ref-100)
121. *Философов Д*. «Принцесса Брамбилла» // Там же. С. 191 – 192. [↑](#endnote-ref-101)
122. *Берковский Н. Я*. Указ. соч. С. 464. [↑](#endnote-ref-102)
123. *Таиров А. Я*. О театре. М., 1970. С. 275. [↑](#endnote-ref-103)
124. *Марков П. А*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 64 – 65. [↑](#endnote-ref-104)
125. Цит. по: *Кожик Ф*. Дебюро. Л., 1973. С. 177.

     При дальнейшем цитировании страницы указываются в тексте в круглых скобках. [↑](#endnote-ref-105)
126. Цит. по: *Лачинов Вл*. Дебюро // Любовь к трем апельсинам. СПб., 1915. № 4 – 5 – 6 – 7. С. 130. [↑](#endnote-ref-106)
127. *Маркова Е. В*. Марсель Марсо. Л., 1975. *Маркова Е. В*. Современная зарубежная пантомима. М., 1985. [↑](#endnote-ref-107)
128. Цит. по: *Кожик Ф*. Указ. соч. С. 247 – 253. [↑](#endnote-ref-108)
129. *Jarri A*. Tout Ubu. Paris, 1962. P. 10. [↑](#endnote-ref-109)
130. Ibidem. P. 243. [↑](#endnote-ref-110)
131. Ibidem. P. 227. [↑](#endnote-ref-111)
132. Ibidem. P. 329. [↑](#endnote-ref-112)
133. Ibidem. P. 315, 321. [↑](#endnote-ref-113)
134. Ibidem. P. 336. [↑](#endnote-ref-114)
135. Ibidem. P. 19. [↑](#endnote-ref-115)
136. Ibidem. P. 153. [↑](#endnote-ref-116)
137. Ibidem. P. 203. [↑](#endnote-ref-117)
138. *Croce B*. I teatri di Napoli. Napoli, 1891. P. 3. [↑](#endnote-ref-118)
139. Ibidem. P. 55. [↑](#endnote-ref-119)
140. *Пандольфи В*. Человеческая комедия Неаполя // *Вивиани Р*. Пьесы. М., 1962. С. 5, 6. [↑](#endnote-ref-120)
141. *Croce B*. Op. cit. P. 688. [↑](#endnote-ref-121)
142. Ibidem. P. 688 – 689. [↑](#endnote-ref-122)
143. *Toschi P*. Le origini del teatro italiano. Torino. 1955. P. 213 – 214. [↑](#endnote-ref-123)
144. *Гете И. В*. Римский карнавал // *Гете И. В*. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 207, 210, 217 – 218. [↑](#endnote-ref-124)
145. In: *Croce B*. I teatri di Napoli. P. 64. [↑](#endnote-ref-125)
146. Основные фигуры неаполитанского квартета: Ковьело (Паскариелло, Джанкола), Пульчинелла, Скарамучча (капитан, браво), Тарталья. [↑](#footnote-ref-23)
147. Ibidem. P. 65. [↑](#endnote-ref-126)
148. Ibidem. P. 688 – 689. [↑](#endnote-ref-127)
149. Ibidem. P. 316. [↑](#endnote-ref-128)
150. Ibidem. P. 318. [↑](#endnote-ref-129)
151. Ibidem. P. 473. [↑](#endnote-ref-130)
152. *Di Giacomo S*. Cronaca del teatro San Carlino. Napoli. 1891. P. 213 – 214. [↑](#endnote-ref-131)
153. In: *Croce B*. Op. cit. P. 477. [↑](#endnote-ref-132)
154. *Эккерман И. П*. Разговоры с Гете. М., 1981. С. 598. [↑](#endnote-ref-133)
155. In: *Bragaglia A.‑G*. Pulcinella. Roma. 1953. P. 222. [↑](#endnote-ref-134)
156. Ibidem. P. 226. [↑](#endnote-ref-135)
157. Ibidem. P. 382. [↑](#endnote-ref-136)
158. Ibidem. P. 266. [↑](#endnote-ref-137)
159. Ibidem. P. 268. [↑](#endnote-ref-138)
160. *Di Giacomo S*. Op. cit. P. 285. [↑](#endnote-ref-139)
161. *Trevisani G*. Antologia del teatro napoletano: In 2 v. Bologna, 1954. Prefazione. P. XXXIII. [↑](#endnote-ref-140)
162. *Bragaglia A.‑G*. Op. cit. P. 276. [↑](#endnote-ref-141)
163. *Di Giacomo S*. Op. cit. P. 283. [↑](#endnote-ref-142)
164. *Луначарский А. В*. Неаполитанский театр // *Луначарский А. В*. О театре и драматургии: В 2 т. Т. 2. М., 1958. С. 29 – 30. [↑](#endnote-ref-143)
165. Cit. in: *Di Giacomo S*. Cronaca del teatro San Carlino. 1891. P. 290. [↑](#endnote-ref-144)
166. Ibidem. P. 292. [↑](#endnote-ref-145)
167. Ibidem. P. 293. [↑](#endnote-ref-146)
168. *Scarpetta E*. Cinquant’anni sul palcoscenico. Napoli, 1922. P. 260. [↑](#endnote-ref-147)
169. *Де Филиппо Э*. Страницы истории неаполитанского театра // Театр. 1958. № 7. [↑](#endnote-ref-148)
170. *Scarpetta E*. Op. cit. P. 261. [↑](#endnote-ref-149)
171. *Costagliola A*. Napoli che se ne va. Napoli, 1918. P. 122 – 123. [↑](#endnote-ref-150)
172. *Di Giacomo S*. Il teatro San Ferdinando // Opere. In 2 v. 1962. [↑](#endnote-ref-151)
173. *Скарпетта Э*. Беднота и знать. М., 1960 (пер. Р. Гуаррнеро и С. Токаревича; цитаты из пьесы даются по этому изд.). [↑](#endnote-ref-152)
174. *Горький А. М*. Собр. соч. Т. 29. М., 1955. С. 119 – 120. [↑](#endnote-ref-153)
175. *Trevisani G*. Raffaele Viviani. Bologna, 1961. P. 33. [↑](#endnote-ref-154)
176. Ibidem. P. 17. [↑](#endnote-ref-155)
177. *Trevisani G*. Raffaeie Viviani. Bologna, 1961. P. 25. [↑](#endnote-ref-156)
178. *Petrolini E*. Modestia a parte // *De Chiara G*. Petrolini. Bologna, 1959. P. 53. [↑](#endnote-ref-157)
179. Ibidem. P. 17. [↑](#endnote-ref-158)
180. *Trevisani G*. Op. cit. P. 33. [↑](#endnote-ref-159)
181. *Petrolini E*. // De Chiara G. Op. cit. P. 25 – 26. [↑](#endnote-ref-160)
182. Ibidem. P. 29. [↑](#endnote-ref-161)
183. *Romagnoli E*. In platea // *De Chiara G*. Op. cit. P. 25 – 26. [↑](#endnote-ref-162)
184. *Marinetti F. T*. // Ibidem. P. 30 – 31. [↑](#endnote-ref-163)
185. *Petrolini E*. // Ibidem. P. 30. [↑](#endnote-ref-164)
186. Ibidem. P. 19. [↑](#endnote-ref-165)
187. Ibidem. P. 71. [↑](#endnote-ref-166)
188. Ibidem. P. 30. [↑](#endnote-ref-167)
189. Ibidem. P. 60 – 63. [↑](#endnote-ref-168)
190. *Callari F*. L’Ultimo Accerrano // *Di Franco F*. E. De Filippo. Roma, 1978. P. 11 – 12. [↑](#endnote-ref-169)
191. Ibidem. P. 910. [↑](#endnote-ref-170)
192. *D’Amico S*. // Il teatro. 4 nov. 1954. [↑](#endnote-ref-171)
193. *Зеи-Севастикоглу А*. Мой учитель Эдуардо Де Филиппо // Театр. 1956. № 11. С. 150. [↑](#endnote-ref-172)
194. *De Fillippo Е*. // *Di Franco Е*. Op. cit. P. 198. [↑](#endnote-ref-173)
195. *Magliolo G*. E. De Fillippo. Bologna, 1956. P. 7 – 11. [↑](#endnote-ref-174)
196. *Gleijeses V*. La maschera e il teatro nel tempo. Napoli. 1981. P. 333. [↑](#endnote-ref-175)
197. *De Fillippo E*. Il figlio di Pulcinella // Cantata dei giorni dispari. Napoli, 1960. V. 3. [↑](#endnote-ref-176)
198. *Gleijeses V*. Op. cit. P. 331. [↑](#endnote-ref-177)
199. Ibidem. P. 328. [↑](#endnote-ref-178)
200. {217} *Taviani F*. Influenza della Commedia dell’arte // Enciclopedia del teatro del’900 / A cura di A. Altisani. 1980. P. 393. [↑](#endnote-ref-179)
201. Все эти постановки подробно исследованы ведущими советскими театроведами, поэтому в данной работе анализ этих спектаклей не проводится. [↑](#footnote-ref-24)
202. Ibidem. [↑](#endnote-ref-180)
203. *Крэг Э. Г*. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988.

     Все цитаты из Крэга даются по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках. [↑](#endnote-ref-181)
204. *Бачелис Т. И*. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 167. [↑](#endnote-ref-182)
205. Там же. С. 168. [↑](#endnote-ref-183)
206. *Образцова А. Г*. Синтез искусств и английская сцена рубежа XIX – XX вв. М., 1984. С. 289. [↑](#endnote-ref-184)
207. *Craig E. G*. On the Art of the Theater. London, 1924. P. X. [↑](#endnote-ref-185)
208. Сопоставление Крэга со Станиславским неизбежно, поскольку они сотрудничали. Это сопоставление ведется советскими и зарубежными исследователями по-разному. Как правило, советские театроведы избегают рассуждений на символистской платформе самого Крэга. [↑](#footnote-ref-25)
209. *Bablet D*. E. G. Craig. Paris, 1962. P. 110. [↑](#endnote-ref-186)
210. *Финкельштейн Е. Л*. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. Л., 1971. С. 9. [↑](#endnote-ref-187)
211. Там же. С. 39. [↑](#endnote-ref-188)
212. Цит. по: *Финкельштейн Е. Л*. Указ. соч. С. 54. [↑](#endnote-ref-189)
213. Там же. С. 55. [↑](#endnote-ref-190)
214. Там же. С. 60. [↑](#endnote-ref-191)
215. Там же. [↑](#endnote-ref-192)
216. *Chancerel L*. // Enciclopedia del teatro del’900. P. 396. [↑](#endnote-ref-193)
217. Ibidem. P. 396. [↑](#endnote-ref-194)
218. Мы касаемся только тех спектаклей Копо, где обращение к комедии дель арте было специальным. Для знакомства с творчеством Копо следует обратиться к книгам Е. Л. Финкельштейн, указанным в примеч. № 9, 17. [↑](#footnote-ref-26)
219. Анализ роли см. в кн.: *Финкельштейн Е*. Картель четырех. М., 1974. С. 124 – 129. [↑](#footnote-ref-27)
220. *Финкельштейн Е. Л*. Картель четырех. М., 1974. С. 129. [↑](#endnote-ref-195)
221. *Алперс Б. В*. «Лес» у Мейерхольда // *Алперс Б. В*. Театральные очерки: В 2 т. Т. 2. М., 1977. С. 113. [↑](#endnote-ref-196)
222. Там же. Т. 1. С. 104. [↑](#endnote-ref-197)
223. *Алперс Б. В*. Театр социальной маски // Там же. Т. 1. С. 27 – 110. [↑](#endnote-ref-198)
224. *Pirandello L*. Sei personaggi in cerca d’autore // Maschere nude. 4 ed. Prefazione. Roma, 1925. P. 7. [↑](#endnote-ref-199)
225. *Малявин В. В*. Театр Востока Антонена Арто // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1985. С. 213. [↑](#endnote-ref-200)
226. Там же. С. 220. [↑](#endnote-ref-201)
227. Там же. С. 220. [↑](#endnote-ref-202)
228. Там же. С. 237. [↑](#endnote-ref-203)
229. Там же. С. 233. [↑](#endnote-ref-204)
230. *Бояджиев Г. Н*. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1968. С. 44. [↑](#endnote-ref-205)
231. *Стрелер Д*. Театр для людей. М., 1986. С. 135 – 139. [↑](#endnote-ref-206)
232. *Бояджиев Г. Н*. Указ. соч. С. 48. [↑](#endnote-ref-207)
233. Там же. С. 51. [↑](#endnote-ref-208)
234. Там же. [↑](#endnote-ref-209)
235. *Стрелер Д*. Указ. соч. С. 138 – 139. [↑](#endnote-ref-210)
236. *Марков П. А*. В театрах разных стран. М., 1967. С. 125. [↑](#endnote-ref-211)
237. Там же. С. 125. [↑](#endnote-ref-212)
238. *Савиоли А*. Искушения доктора Антонио // Феллини Ф. М., 1968. С. 195 – 196. [↑](#endnote-ref-213)
239. *Феллини Ф*. Делать фильм. М., 1987. С. 125 – 126. [↑](#endnote-ref-214)
240. Там же. С. 127. [↑](#endnote-ref-215)
241. Там же. С. 134. [↑](#endnote-ref-216)
242. Там же. С. 133. [↑](#endnote-ref-217)
243. Там же. С. 138. [↑](#endnote-ref-218)
244. Там же. С. 138. [↑](#endnote-ref-219)
245. Там же. С. 134. [↑](#endnote-ref-220)
246. *Taviani F*. // Enciclopedia del teatro del’900. [↑](#endnote-ref-221)
247. Описание этих средств дано в Манифесте театра и статьях участников постановки, опубликованных в общей брошюре, выпущенной к премьере. Отрывки приведены в ст. А. Г. Образцовой (см. примеч. № 43 [В электронной версии — [44](#_Tosh0008588)]). [↑](#footnote-ref-28)
248. *Образцова А. Г*. «Золотой век» Арианы Мнушкиной — опыт современного сатирического народного спектакля // Проблемы зарубежного театра и театроведения. М., 1977. [↑](#endnote-ref-222)
249. {218} *De Chiara G*. // Enciclopedia del teatro del’900. P. 205. [↑](#endnote-ref-223)
250. «Архангелы не играют во флипер» — 1959; «Получил две пули из светлых и черных глаз» — 1960; «Седьмая заповедь: кради чуть поменьше» — 1964; «Изабелла, три каравеллы и болтун» — 1964; «Кто крадет ногу, тому везет в любви» — 1961; «И всегда-то черт виноват» — 1965; «Госпожа — оторви да брось» — 1967.

     Пьесы 1970‑х гг. «Несчастный случай с гибелью анархиста», «Тук‑тук. Кто там? Полиция!», «Фанфани похищенный» и др. [↑](#footnote-ref-29)
251. Ibidem. P. 205. [↑](#endnote-ref-224)
252. Цит. по: *Скорнякова М. Г*. Мистерия-буфф Дарио Фо // Театр. 1988. № 3. С. 138. [↑](#endnote-ref-225)
253. *Скорнякова М. Г*. Указ. соч. С. 143. [↑](#endnote-ref-226)