**О театре: Временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств: Сборник статей**. Л.: Academia, 1926. 151 с.

*А. Гвоздев*.О смене театральных систем 7 [Читать](#_Toc261969423)

*Н. Извеков*. Классификация театральных процессов 37 [Читать](#_Toc261969424)

*В. Н. Соловьев*. Игра вещей в театре 51 [Читать](#_Toc261969425)

*С. С. Мокульский*. Карло Гольдони 60 [Читать](#_Toc261969426)

*Н. И. Конрад*. Театр «Но» 100 [Читать](#_Toc261969427)

Отчет о деятельности Отдела Истории и Теории Театра ГИИИ 137 [Читать](#_Toc261969428)

{4} Напечатано по постановлению Отдела Истории и Теории Театра

Председатель Отдела *А. Гвоздев*

15 мая 1925 г.

{5} Временники Отдела Истории и Теории Театра Г. И. И. И., первым выпуском которых является настоящий сборник, отражают различные стороны театроведческой работы Отдела. Так как по общим условиям издательского дела, планомерное печатание работ было сильно затруднено за последние годы, то Отдел постановил предоставить первые два выпуска Временника для опубликования накопившегося материала в форме сжатых очерков, намечающих темы более обширных исследований. В дальнейшем предполагается выпуск сборников, объединенных единой теоретической проблемой театроведения или же общностью исторического материала с тем, чтобы постепенно охватить всю работу Отдела, о которой читатель найдет сведения в прилагаемом к настоящему выпуску отчете.

# **{7}** А. Гвоздев О смене театральных систем

Знакомясь с иконографией европейского театра нового времени невольно обращаешь внимание на два типа сценической площадки, которые неизменно встречаются на пути развития сценического искусства западной Европы от XVI‑го до XIX веков. С одной стороны — развертывается серия гравюр, рисунков и картин, наглядно документирующая эволюцию *сцены-коробки*, возникшей в обстановке придворных празднеств аристократического общества Италии эпохи Возрождения. С другой стороны — пред нами предстает такая же серия гравюр, рисунков и картин, рисующая историю примитивных *ярмарочных подмостков*, на которых несколько актеров увеселяют толпу зрителей, собравшихся на площади[[1]](#footnote-2).

И в том и в другом случае пред нами *театр* с его характерными составными частями — со сценой, актерами и зрителями. Но эти два типа театра лишь на первый взгляд могут показаться сходными. Если же всмотреться внимательнее в предложенные художниками изображения театра в указанных двух сериях — то не трудно подметить различие, отличающее их друг от друга по существу[[2]](#footnote-3).

{8} Выступая на сцене-коробке актер играет при искусственном освещении (свешивающихся сверху люстр, рампы или софитов), на фоне декораций (боковых кулис и задника), двигаясь по покатой площадке, обрамленной рамкой или порталом сцены. Он играет перед зрителями, сидящими далеко от него в креслах партера или в ложах, разнесенных по ярусам; перед зрителями, внешний облик которых обнаруживает их принадлежность к образованному классу, к интеллигенции, или, в более раннее время, к светскому, придворному обществу.

А на ярмарочных подмостках актер играет при дневном свете, на оголенной, ровной площадке, которую с трех сторон окружают зрители, стоящие вокруг и как бы замыкающие ее тесным кольцом. Нет ни рампы, ни софитов, ни кулис, ни декораций. Видна только занавеска на заднем фоне — из-за нее актеры выходят на подмостки, пользуясь ею для «выходов» и для маскировки места, служащего им для переодеваний. На подмостках, поставленных на высокие бочки или козла, нет никаких украшений. А толпа зрителей, стоящая вокруг, меньше всего обличает в своем внешнем облике принадлежность к избранному и книжно-образованному обществу. Состав ее — смешанный: крестьяне, батраки, ремесленники, слуги и служанки, подмастерья, мелкое мещанство, редко зажиточный буржуа, и, еще реже, знатное лицо, которое если и появляется здесь, то в роскошной карете, останавливающейся в стороне от захваченной театральным представлением простонародной толпы.

Если отличие сцены и зрителей в обеих иконографических сериях сразу бросается в глаза даже неискушенному в театроведении наблюдателю, то различие в структуре сценического искусства, складывающегося при столь отличных условиях, без особого труда учитывается при первых же попытках более точного анализа. Нет надобности обстоятельно доказывать, что походка актера, движущегося по наклонной сцене большого театра, будет иная, чем у комедианта, развертывающего свою игру на плоско положенных досках небольшой по размерам ярмарочной площадки. Что его жест, позы и костюм сложатся иначе, если они предназначаются для игры на фоне декораций определенного стиля, скрепленных перспективным расчетом на зрителей рангового театра, и, иначе, если они предназначаются для ярмарочных подмостков, лишенных декоративно-живописных эффектов. Допустим, актеру нужно изобразить одну из тех «сцен ночи», которые так часто встречаются в старинном театре. В одном случае, при игре на сцене-коробке, осветитель погасит по данному знаку свет и создаст, затемняя сцену, иллюзию ночи (помимо и независимо от индивидуального умения данного актера), пользуясь техническим оборудованием «иллюзионной» сцены. {9} В другом случае, при игре на ярмарочных подмостках, все задание создать «сцену ночи» целиком возлагается на актера. От его техники, от присущего ему, как профессионалу, мастерства, зависит успех или неуспех данной сцены — сумеет или не сумеет он создать «ночь» своим голосом, движением, игрой с партнером или с вещами — вопреки солнечным лучам, падающим на него сверху, от коих ни актер, ни его зрители не ограждены крышей или навесом.

Отсюда явствует также, что и та драматургия, которая строится в зависимости и в расчете на один из отмеченных нами типов театра будет глубоко различна по своей структуре. В одном случае она будет опираться на актера и предлагать ему необходимый для разверстки его игры словесный материал, пригодный для раскрытия на ярмарочных подмостках и приспособленный для понимания ярмарочных зрителей. В другом случае, драматург учтет все возможности сценического оборудования сцены-коробки, а также вкусы и симпатии того избранного общества, которое расположилось в креслах и ложах богато декорированного зала.

Таким образом, в зависимости от места действия, от топографических условий, в которых вырастает театральное представление, рассчитанное на определенную сценическую площадку и определенный состав зрителей, тесно связанный с таковой топографией — и определится *система театра*.

Под системой театра для наших целей достаточно подразумевать намеченное нами *соотношение* между формой сценической площадки, составом зрителей, структурой актерской игры и характером обслуживающей актера драматургии. Не вдаваясь в теоретическое обоснование правильности нашего определения «системы театра», укажем еще раз на противоположность тех двух систем, которые вскрылись пред нами благодаря знакомству с памятниками изобразительных искусств, так наглядно рисующих нам два типа европейского театра на протяжении трех последних столетий его развития. Удержим также, для простоты и ясности изложения, те социологически далеко не точные обозначения, которые присвоены этим двум типам театра. Именно — театр «*народный*» — для определения системы, строящейся на ярмарочных подмостках, и театр «*придворный*» — для обозначения системы развивающейся на сцене-коробке, возникшей, как известно, в среде придворного общества итальянских княжеств эпохи Возрождения. При всей обобщенности этих терминов, в них все же обозначается различие в социальном составе зрителей, уточнить которое является уже делом специальных исследований отдельных эпох и стран. Это различие *в социальном составе зрителей* неразрывно связуется с различием материальной {10} базы театра и с вытекающим отсюда образованием двух систем театра. Наше обозначение, при всей его общности, охватывает как формальный, так и социальный признаки совместно.

Обращение к *иконографии* театра, как к исходному пункту наших размышлений о смене театральных систем — не случайно. Помимо общих соображений методологического характера, подсказывающих необходимость использования для истории театра наглядных и образных свидетельств об его прошлом, нас побуждает к этому и тот факт, что одна из отмеченных нами систем театра не дожила до наших дней, так что при восстановлении ее нам волей неволей приходится обращаться к памятникам изобразительных искусств, к гравюрам, рисункам и картинам. В то время как система «придворного» театра дошла до нас и ее «сцена-коробка» до сих пор является вместилищем современного нам театра — несмотря на то, что в течение веков состав зрителей, для которых она была создана, успел коренным образом видоизмениться, — система «народного» театра исчезла и ее уже давно нет в окружении нашей современности.

Вместе с ростом промышленного капитализма в XIX веке идет уничтожение ярмарки, как фактора экономической жизни. А вместе с ярмаркой окончательно исчезают и ярмарочные подмостки и связанная с ними система «народного» театра. Она гибнет в процессе перемещения торговых путей и торговых центров, в процессе перераспределения богатств и образования капиталистического строя XIX века. Но рядом с окончательным исчезновением системы «народного» театра следует сопоставить крайне важный факт нашей театральной действительности — незыблемое сохранение *сцены-коробки* и ее соучастие в качестве материальной базы в строительстве театра наших дней. Система «придворного» театра удержалась в процессе роста капитализма в основной своей части — сцене-коробке, которая не только господствует, как основной тип театра во всей Европе и Америке, но и начинает захватывать Восток и проникать в опорные пункты восточной театральной культуры — в Токио, в Пекин, в Индию — где теперь выстраивают большие и малые театры по европейскому образцу, т. е. усваивают систему «придворного» театра, взрощенную Италией Возрождения.

Мимо этого основного и решающего факта, определяющего характерный признак Европейского Театра, как такового, не может пройти ни историк, ни теоретик театра. Утверждение системы «придворного» театра, как системы общеевропейского сценического искусства, торжество ее над системой «народного» театра и вытекающая отсюда «оторванность от народа», столь характерная для театра нового {11} времени, становятся тем самым в центре внимания социолога театра и центральной проблемой научного театроведения.

Каким образом осуществилось отмечаемое нами торжество «придворной» системы театра над «народной»? Не без борьбы — ответим мы.

И эту *борьбу двух театральных систем* необходимо вскрыть на протяжении истории театра нового времени. Отдельные этапы ее, отмеченные взаимодействием, скрещиванием и взаимным влиянием обеих систем, пока одна из них не начинает явно преобладать и утверждать себя за счет другой — подлежат, конечно, детальному изучению в специальных исследованиях. Наша задача — наметить лишь *основные вехи* пройденного пути, выделить главные этапы — оставляя в стороне все частности, которые, будучи до конца исследованы, смогут придать нашему построению убедительность исторического *закона развития* европейского театра. При этом мы обратим внимание преимущественно на материальную базу театра, т. е. на одну часть системы, легче других поддающуюся объективному исследованию.

В силу высказанных положений, основными вопросами явятся для нас: как возникла сцена-коробка «придворного» театра, как она распространилась в триумфальном шествии по Европе, где и как она столкнулась с системой «народного» театра и как закончилась борьба систем в различных странах. Краткость изложения намеченных вопросов, естественно приводит к упрощению и к схематизации исследуемого процесса. Но мы еще раз повторяем, что для нас важны сейчас *общие контуры*, детализация которых должна явиться предметом специальных работ.

Прежде чем перейти к вопросу о возникновении сцены-коробки — необходимо в кратких чертах обрисовать наследие, доставшееся западной Европе нового времени от эпохи феодализма, от т. наз. средних веков европейской истории.

В развитии средневекового театра тезис и антитезис обозначаются уже к концу X века. С одной стороны, мы видим *гистриона* — актера-профессионала, с другой, *служителя церкви* — актера-любителя.

Наследник античного языческого мима, гистрион выступает преимущественно на площади под открытым небом и, являясь носителем светского, языческого духа, соприкасается с простонародной толпой зрителей, неискушенных в книжной, церковно-латинской, мудрости. Дошедшие до нас изображения гистрионов неизменно иллюстрируют их необычайно развитую игру телом, как основное изобразительное средство. Движения развертываются на основе усиленной тренировки тела, отсюда та напряженность и собранность мускулов, готовность к прыжку, бегу и танцу, которую {12} можно наблюдать на старинных миниатюрах, повествующих об искусстве гистрионов. Мы часто видим их спортивные упражнения — бой на шестах, на мечах, борьбу, метание камней, всевозможные формы акробатики, требующие большой физической ловкости, выучки и гибкой подвижности. Игра с предметами, создающими опору телодвижения или же помогающими развертывать его, является естественным приемом гистрионов, с выступлениями которых также естественно связуется музыка, пение и танец — ритмизующие их движения. Пользование масками, также засвидетельствованное историческими документами, подчеркивает построение их искусства на игре телом, при котором мимика лица отпадает как несущественная деталь, к тому же неуловимая для зрителя, стоящего в толпе на большой площади. Характерным для гистриона является меткая, острая *сатира* — доводимая до шаржа и эксцентрического реализма, осуществляемая в действии, а затем и развертывающаяся в представление на определенный сюжет, сопровождаемое музыкой, пением и танцем.

Прямой противоположностью гистриону является церковник — *служитель католической церкви*, к X веку тоже вступающий на театральное поприще, но только как любитель. Любители-клирики, выступающие в храме, широко развивают характерный для любительского театра тип *инсценировки*. Инсценируется текст священного писания и догма христианского вероучения пропагандируется символикой вещей, костюма и немногих условных жестов, сопровождающих церковное песнопение. Располагаясь в храме, церковная инсценировка широко пользуется всеми декоративно-зрелищными возможностями, заключенными в самой архитектуре храма. Она «обыгрывает» алтарь, заалтарное пространство, хоры, корабль, ризницу, притворы, крипту, кафедру, врата храма и т. д. Гробница-плащаница, ясли, кресла, кресты, иконописные изображения — вводятся в инсценировку, наряду со всем многообразием церковного облачения, утвари и вещей. Чем богаче церковь, тем более пышно развертывается чисто декоративная сторона театрализованной мелодрамы, с вовлечением в нее все большего числа участников исполняющих роли статистов. Жест и телодвижение не развиваются, замыкаясь в немногие формулы так называемого «литургического» жеста иконописно-символического характера, а напевная декламация широко развивается вместе со зрелищной стороной представления.

Борьба церковников с гистрионами достаточно известна и не требует особого истолкования. Известно также, что инсценировка выходит вскоре из храма на площадь и находит свое продолжение в так называемой *мистерии*, развертывающейся на городской площади, как массовый театр {13} городского населения. С развитием торговли и ростом торгового капитала, вместе с укреплением города, как нового центра хозяйственной жизни, *городское население* берет в свои руки инсценировки, от которых отказывается церковь по мере проникновения в них бытового, реалистического и комического элементов. Городской класс населения, организованный в ремесленные цехи, создает массовый театр на площади, удерживая христианскую идеологию, но вкрапливая в инсценировки евангельских и библейских сюжетов изображение своего быта, перемешивая мистериальное действие реалистическими сценками, фарсами, сатирическими междудействиями, создавая своего рода синтез между театром церковников и театром гистрионов.

Характерным для этого *синтетического театра* является соединение величественного и смешного, отвлеченной символики христианской церкви с конкретным реализмом городского быта, статики и динамики, патетики и гротеска, потустороннего идеализма с архиземным цинизмом. Всеобъемлющая городская площадь как бы вмещает в себя все слои населения и все формы зрелища — от торжественной поступи и символического костюма и жеста церковника до циничного телодвижения и едкой сатиры гистриона.

Разверстка мистериальной инсценировки, охватывающей в своем содержании множество событий — от сотворения мира до страшного суда, — осуществляется на площади в горизонтальном и вертикальном планах. На противоположных концах площади устраиваются резко контрастирующие по своему оформлению установки для «рая» и «ада», в то время как между ними, в зависимости от топографии местности, устанавливаются различные «места действия» — man-siones, принимающие разнообразные формы домиков, беседок, площадок, помостов, колонн и пр. В вертикальном плане развернут «рай», находящийся на возвышении, иногда имеющий вторую и третью платформу, на которые исполнители поднимаются по скрытым и открытым лестницам и где нередко применяются машины для эффектов «полета» и «спуска». В вертикальном плане разработан и «ад» с его пастью дракона, адской башней с платформами и многообразными пиротехническими эффектами. «Ад» и «рай» — контрасты, не только иллюстрирующие дуализм средневекового христианского мировоззрения, но и контрасты театральные, разными приемами театра доводящие эти олицетворения добра и зла до зрителя. Торжественное пение хора, строго иконописные костюмы и жесты, радостные световые эффекты «рая» — явственно отличны для многотысячной толпы зрителей от светового и звукового монтажа «ада» — где дьяволы в звериных шкурах и масках гремят сковородами в стремительном движении, воют и гудят на волынках, {14} освещенные вспышками огней и окутанные дымом. Характерно, что все эти интермедии с дьяволами вбирают в себя гистрионические элементы: здесь мы встретим размах движения, бег и прыжки по площади, импровизацию в публику, маски на головах, крылья на плечах звериные лапы, резкое издевательство и сатирическое осмеяние сильных мира сего, королей и церковников, влекомых в адскую пасть дракона в наказание за грешную земную жизнь. На известной миниатюре Фукэ («Мучение св. Аполлонии») наряду с духовными и светскими князьями видны гротескные облики дьяволов и здесь же можно заметить буффона-скомороха, который выражает свое отношение к происходящему недвусмысленно-циничным образом.

Кроме интермедий с дьяволами, комический элемент сосредоточивается на бытовых сценах с типичными фигурами палача, солдата, торговца, тюремщика, обрисовываемых в комическом свете и нередко вовлекаемых в потасовки и драки и в веселые сцены с пляской и музыкой. Отсюда ведет свое начало фарс, впоследствии обособляющийся в самостоятельный жанр. К исполнению этих комических сцен и дьявольских интермедий привлекаются гистрионы-скоморохи.

Средневековый город блестяще разрешил проблему массового театра, дав возможность широко развернуться самодеятельной работе сограждан на площади города, увеселяя и поучая их богатыми постановочными эффектами, рассчитанными на многотысячную толпу зрителей. Размещая на площади одновременно сосуществующие места действия (обычная форма для Франции, Германии и Италии) или же распределяя их по телегам (pageant), въезжающим поочередно на площадь (прием, характерный для Англии), средневековый театр выработал твердые приемы постановок и создал богатую их технику. Свой классический период он переживает в XV и в первой половине XVI веков, являя собой единственный в истории западной Европы пример *самодеятельного массового театра*, в котором многие сотни актеров-любителей обслуживают многие десятки тысяч зрителей, удовлетворяя их запросы на величественное и смешное, также как их потребность в поучении и развлечении.

Этот грандиозный по своему умению воздействовать на многотысячную толпу театр является *театром любителей*. Но в процессе своего развития он вырабатывает *профессионалов театра*. Прежде всего *постановщиков-режиссеров*, многие имена которых, наиболее прославленные в ту эпоху, дошли до нас, будучи прочно вписаны в историю театра. Затем — *художников-декораторов*, специализировавшихся на украшении отдельных {15} площадок и домиков, служивших местом действия для исполнителей. Теперь появляются сочинители мистерий: духовные лица, юристы, врачи, придворные чиновники и, наконец, профессионалы-драматурги, если так можно назвать *составителей текста мистерий*, вне исполнения и вне театра не обладающих особыми художественно-литературными ценностями. Из среды актеров-любителей выделяются и *профессионалы актеры*, которые во второй половине XVI века начинают образовывать странствующие труппы, дающие представления за плату. Гистрионы-скоморохи, введенные на комические роли в постановки мистерий, не мало способствуют этому превращению любителя в профессионала и связь с гистрионскими традициями определяет тот факт, что эти профессионалы развертывают впоследствии прежние комические фигуры мистерий (дьяволов, слуги, палача, солдата и др.) в новые образы комических типов Пикельхеринга, Арлекина, Жана Поташа, Гансвурста и Касперле, создавая фарсовый и трагедо-комедийный репертуар второй половины XVI и XVII веков. От этих, на исходе средних веков возникших, профессиональных трупп актеров ведут свое начало *«народные» театры* разных стран — Англии, Франции, Италии, Испании и Германии, которым суждено было пережить блестящую пору расцвета и обосновать одну из систем европейского театра в ее многообразных национальных преломлениях.

Но в то время как средневековая мистерия, развернувшись в пышное зрелище на площади города, доживала последние годы своего расцвета — *в Италии XVI века* складывалась уже новая система театра. По мере развития нового господствующего класса купцов и банкиров и образования аристократической верхушки при дворах итальянских княжеств, по мере укрепления монархизма и его придворного окружения — устанавливается все более глубокая пропасть между вновь формирующимся вокруг владетельных князей придворно-аристократическим обществом и городской буржуазией с примыкающей к ней широкой массой мелкого мещанства. Придворное общество начинает с презрением относиться к грубым увеселениям «толпы» и стремится выработать самостоятельные формы театральных зрелищ путем праздничного оформления своего быта. Появляется «придворный театр» — для немногих избранных, прежде всего Для *государя*, для единодержавного монарха, будь то герцог, князь, дож или кардинал.

Итальянский придворный театр складывается под воздействием двух моментов: он вырастает прежде всего из придворных празднеств в честь того или иного события в княжеской семье. Эти празднества являются основной и главной подпочвой, на которой растет придворный театр. {16} Обрисовывать их многообразие и великолепие здесь нет места, отметим только, что и они переживают различные этапы развития. Если в XIV веке свадебные празднества в Милане при дворе Галеаццо ограничиваются роскошными *пирами*, во время которых подают декорированные блюда, в том числе огромного разукрашенного кабана, то в XV веке мы уже находим на таких же празднествах разнообразные *междуяствия* или интермедии с речитативами, пением, музыкой оркестра, пантомимой и пляской аллегорических персонажей. Так на празднестве бракосочетания Галеаццо Сфорца и Изабеллы Аррагонской в Милане (1489) свадебное пиршество развертывается в пышную интермедию в трех действиях, где фигурирует танец аргонавтов, пение Орфея под аккомпанемент лиры, пантомима, изображающая охоту на вепря, колесница с нимфами, танец морских божеств, пение трех солистов, стремительный воинственный танец и заключительная пляска вакханок. Характерным является здесь то, что все эти выступления, сопровождающие появления отдельных яств, выполняются как комплимент по адресу знатных новобрачных, и все действие строится как приветствие обращенное к государю и его супруге.

Проходит немного лет, и на месте старинного разукрашенного кабана и последующих музыкально-танцевальных интермедий появляется новшество эпохи возрождения — именно литературная драма — комедия Плавта и Теренция, только что открытая учеными гуманистами. В 1499 году на празднествах в Ферраре, при дворе Эрколе I, ставятся две комедии Плавта и одна комедия Теренция, обе на латинском языке в исполнении придворных дилетантов. Но характерно то, что при появлении новой латинской драмы, традиционные праздничные интермедии не исчезают. Только ставятся они не между яствами, как прежде, а между антрактами комедии. Герцог Эрколе показывает своим гостям, перед началом представления, 144 костюма, сшитых для участников интермедий и 133 костюма для лиц, действующих в (3) комедиях, ради того чтобы убедить гостей, что для каждого из 277 участников сшиты совершенно разные костюмы. Театр служит здесь как бы поводом для наглядного доказательства придворной пышности и богатства устроителя спектакля — государя-монарха. Этим определяется значение театра, как орудия пропаганды нового господствующего класса.

Итак, достижения ученых гуманистов, возродивших античную драму, вливаются в обстановку придворного быта и тесно сплетаются с праздничными традициями двора. Это второе течение — литературно-ученое, строящее драму по образцу древних, находит свою почву в праздничном быту аристократического общества. Без этой почвы {17} оно вероятно погибло бы в кабинетах ученых гуманистов. Но введя античную драму во дворец князя, гуманисты вынуждены были принять и те оперно-балетные интермедии, которые для двора являлись основным и неотъемлемым достоянием праздничного быта. И на протяжении следующих десятилетий мы видим, что эти оперно-балетные интермедии одерживают верх над гуманистской литературной драмой и определяют дальнейшее формирование новой системы театра.

При первых представлениях античных драм в Риме в конце XV века, гуманисты пользуются еще крайне несложной сценой — подмостки замыкаются сзади стеной с пятью занавесками, из-за которых и выходят, как бы из отдельных домов, действующие лица. Но с перенесением представлений в княжеский дворец появляются писанные декорации, изображающие те же пять домов, но уже не с условными занавесками, а рисунком художника (остаток такой стены с пятью дверями мы видим на сцене театра Палладио, уже с развитой и богатой архитектурной разработкой стены-иконостаса).

Следующий момент развития сцены, примкнувшей к одной из стен дворцового зала, является установление на ней *перспективных декораций* — изображающих улицу с домами — и тем самым образование *сцены-коробки*, замыкающей собою сценическую картину, отделенную занавесом от зрительного зала. Об устройстве таковой сцены дает нам подробную информацию труд архитектора *Серлио* (1545 г.), искусно приспосабливающего все сведения, почерпнутые им из изучения Витрувия и его описаний римской сцены, к потребностям и условиям придворного театра итальянского возрождения. Иными образцами этой ранней эпохи итальянского театра являются также, сохранившиеся по сие время, сцены Палладио в Виченца (1580) и Aleotti в Парме (1619).

Для этого раннего периода характерным является расположение зрителей в амфитеатре. Зрители размещаются так, чтобы им со всех мест была полностью видна та перспективная сценическая картина, которая раскрывается на сцене. На первом месте, отделенном от ступеней и вынесенном вперед, восседает на особом кресле «государь». По поднимающимся ступеням сидят (у Серлио) придворные, размещенные согласно этикету в строгом ранговом порядке — сперва дамы, за ними сановники и чиновники двора. В эти частные, придворные театры, буржуа-горожанин обычно не допускается.

Перед этим избранным обществом раскрывается прежде всего пышное зрелище — убранство самого зала с богатой орнаментовкой и разнообразными архитектурными мотивами, {18} определяющими также и стиль сценической картины, с которой зало сливается в одно архитектурное целое. Но в этом архитектурном целом сцена являет собою особое зрелище для глаз, подчеркнутое богатой разработкой просцениума, который как бы является прелюдией к тому декоративному зрелищу, которое раскроет перспективная сцена с ее неподвижными боковыми декорациями и писанным задником. Здесь, на сцене — перспективист художник создает иллюзию (города и уходящей вдаль улицы) и преподносит изысканному вкусу зрителей все богатство архитектурных форм и украшений в надлежащем сценическом освещении.

Статика и декоративность определяют, следовательно, эту новую сцену, выросшую в дворцовом зале и предназначенную для праздничных представлений перед аристократической верхушкой общества.

Статику этой сцены можно иллюстрировать и теми указаниями, которые дает Серлио, запрещая актерам уходить в глубь перспективных улиц и предлагая, в случае надобности, показывать в глубине сцены вырезанные (в уменьшенном размере) из картона фигурки — взамен живых людей. Ведь последние нарушили бы перспективу при появлении в глубине сцены. Таким образом, сцена остается неиспользованной в своей глубине, на ней играют только спереди, на просцениуме. Играют дилетанты-любители из придворного общества, для которых движение по сцене несущественно. Им важно блеснуть перед избранным обществом костюмом и эрудицией, прочитать, а не сыграть свои реплики из античных и антикизирующих итальянских ученых комедий и трагедий, и, поэтому, не трудно понять совет современника — автора трактата о театре того времени (de Sommi 1565 г.), предлагающего актерам «не поворачиваться спиной к зрителям, держаться по возможности ближе к середине сцены и не ходить по сцене во время разговора, если только того не требует крайняя необходимость».

Серлио пытался создать для придворного театра компромиссную сцену, на которой умещались бы и новая классическая драма и те интермедии оперно-балетного характера, о которых мы говорили выше. Он рекомендует строить плоскую авансцену устойчиво и крепко, так как здесь должны прыгать и танцевать те маски, которые выполняют интермедии. Но по мере усиления и все более пышного развития этих интермедий, загромождающих собою к концу XVI века театральное представление, по мере роста увлечения пасторалями, в которые переходят прежние интермедии, а также формирования из них более самостоятельного жанра — балета — прежняя узкая полоса авансцены, отведенная у Серлио для интермедии, уже не удовлетворяет постановщиков.

{19} Появляется потребность захватить всю сцену для пышных оперно-балетных инсценировок и тогда начинают искать способа *менять* прежде неподвижные декорации. Это приводит к дальнейшему усовершенствованию оборудования сцены-коробки — к так. наз. «*telari*» (треугольные призмы с декоративными полотнами, которые, будучи установлены по бокам сцены, позволяли мгновенно менять декорации на глазах у зрителей). Вместе с тем развивается техника сценических эффектов: движущихся облаков и колесниц с богами, иллюзий бурного моря, пожаров, грозы, полетов по сцене, провалов в люк и проч. Сцену этого периода мы детально знаем благодаря подробным описаниям Sabbatini и Furtenbach’а. Впервые примененная Bernardo Buontalenti во Флоренции в 1586 г. и усовершенствованная его учениками, сцена «telari» празднует свои триумфы в Мантуе при представлении пасторали «Pastor fido» и, распространившись по итальянским дворцовым театрам, вскоре же выходит за пределы Италии. Мы встречаем ее в начале XVII века при дворах государей разных стран, а также и в иезуитском школьном театре, усваивающим очень быстро все итальянские новшества.

Сцена «telari», однако, не удовлетворяет все растущую потребность эпохи барокко в пышном зрелище и вскоре «telari» сменяются *кулисами*. Примененная впервые в театре Алеотти в Парме и усовершенствованная знаменитым Торелли, кулиса прочно водворяется в итальянском театре начала XVII века.

К этому времени складывается музыкальная драма — опера. Развиваясь из интермедий и пасторалей на той же сцене-коробке, новый жанр, оформившийся к 1600 году в оперу, дает мощный толчок к распространению кулисы по всей Европе. Вместе с итальянской оперой распространяется и итальянская сцена-коробка, в которой умещается оперно-балетное представление. И то и другое органически выросли из праздничного быта аристократии.

Только теперь, в половине XVII века, начинает реформироваться театральное здание. Из частного зала во дворце, оно превращается в городское и общественное здание, доступ в которое открыт теперь не только двору, но и городской буржуазии. Успех оперы влечет за собой создание рангового театра с ярусами лож (первое такое здание выстраивается в Италии в 1637 г. в Венеции). Однако, новым является здесь только *здание* театра, вмещающее теперь до двух тысяч человек. *Сцена* же его осталась прежней, такой, какой она выработалась в окружении придворных празднеств, в процессе развития оперно-балетных интермедий и пасторалей. И эта сцена-коробка с кулисами, также как и новое здание оперно-балетного театра, быстро {20} распространяются по Европе вместе с оперой, повсюду укрепляя славу и достижения итальянских придворных мастеров театра. Итак, вместо средневекового массового театра, как его отрицание и антитезис, появился *придворный театр со сценой-коробкой*, прямым путем развившийся *в оперно-балетный театр*.

Но что же сталось с драматическим театром? Как мы видели, попытки гуманистов ввести драму в обиход двора окончились тем, что придворные интермедии захлестнули своей пышной обстановочностью любительские драматические спектакли и повели все развитие сцены к созданию оперно-балетного театра.

Для того чтобы отыскать живой драматический театр надо вернуться к профессиональным актерам, которых мы покинули на исходе средневековья. В Италии это *комедианты* импровизованной народной *комедии dell’arte*. Характерным для эволюции их сценического искусства является переход с площади и улицы — во дворец и в окружение сцены-коробки придворного театра. При этом переходе коренным образом видоизменяется социальная среда их зрителей и сценический аппарат, которым они пользуются, а в зависимости от этого и весь характер их искусства.

В начале мы встречаем этих профессиональных актеров на площади в сообществе ярмарочных шарлатанов и скоморохов. В 1565 году, например, губернатор Милана запрещает всем «исполнителям комедий, продавцам снадобий, шарлатанам, буффонам, цанни и ярмарочным скоморохам… которые возводят подмостки и собирают толпу, играть в дни церковных праздников или во время поста на подмостках вблизи церкви вовремя богослужения» (W. Smith. Commedia della arte, New York, 1912 стр. 61). Комедианты (нач. XVII в.) развертывают на площади ту стремительную динамику игры, которая опирается на акробатику. Педроллино, Бураттино и Арлекин труппы Скала могли взбегать на подмостки или убегать с них с поразительной быстротой, иногда из темного угла улицы, иной раз из окна, демонстрируя всякого рода физическую ловкость и подвижность (Smith, стр. 39).

Очевидец выступления итальянских комиков в Лондоне в 1576 году так передает свое впечатление: «Пред ее высочеством выступил итальянец, который показал чудеса проворства: он ходил, поворачивался, падал, бросался, прыгал, скакал, выскакивал, подпрыгивал, кидался, резвился, кувыркался, крутился и убегал: вперед, назад, с разными поворотами, закручиванием и перегибами; столь легко и свободно, что мне не выразить это в словах или пером». Тело комедианта кажется англичанину «без костей» и напоминает ему «струну лютни» (Smith, стр. 174).

{21} На этой традиционной для гистрионов основе развитой физической культуры строится искусство итальянских комедиантов на площади и площадных подмостках в окружении городской толпы. Маска, сатира, импровизация, народный говор и народный грубый юмор — все это привносится ими в построение спектакля на площади. Но вскоре они попадают в окружение двора в качестве присяжных увеселителей придворного общества. Сперва их допускают только к интермедиям, к междудействиям, не вводя их в драматическое представление, исполняемое придворными дилетантами (К. Миклашевский. Commedia dell’arte, стр. 30). Но затем они овладевают всем репертуаром придворного театра, по-своему перерабатывая его. В начале XVII века Скала делит уже свои сценарии на три группы — трагические, комические и пасторальные, т. е. усваивает деления классической поэтики ученых гуманистов ренессанса. Наступает пора исключительной популярности комиков dell’arte, и мы видим их при дворах князей всех стран Европы XVI/XVII века, в особенности часто во Франции. Вполне естественно, что, находясь в окружении двора, они овладевают также и всем сценическим аппаратом, выработанным на сцене-коробке придворного театра. По мере развития сценической техники феерических оперно-балетных постановок, профессионалы комедианты все чаще вовлекают ее в свою игру. Уже в сценарии Скала (1611 г.) мы находим пышный расцвет феерии на основе усовершенствованной техники сцены telari, превращение нимфы в дерево, появление яблони с плодами, грот для ведьмы, внезапное появление морской скалы, огни с запахом, молнии и землетрясение (Smith, стр. 120). А Дж. Б. Андреини, глава труппы Fedeli, уже целиком увлечен постановкой аллегорико-мифологических спектаклей вроде «Кентавра», где все первые роли играют «кентавры», для движения которых изобретается искусный механизм, раскрытый нам на рисунке из коллекции Murray, воспроизведенном у Boehn’а (Das Bühnencostüm, стр. 277).

«В течение XVII века подобные гибридные спектакли становятся все более многочисленными, становятся все более и более зрелищными и уступают свое место мелодраме, т. е. опере и комической опере». Так определяет итог эволюции искусства прежних народных комиков их историк (Smith стр. 125). Их игра превращается в *singerie agréable* — в «приятное обезьянничание», причем характерно, что это определение дается не врагом их искусства, а мастером-комиком — знаменитым актером Gherardi (Théâtre Italien IV, 21). Это вырождение комедии dell’arte в особенности легко наблюдать на французской почве, где сценарии Gherardi являют собой музыкальные комедии с чертами {22} водевиля, с пением и хорами, танцами и «аттракционами», уснащенными феерически-декоративными эффектами с использованием всей машинной техники кулисной сцены (см. гравюры Gillot). Переход к комической опере влечет за собой окончательное превращение театра итальянских комедиантов в оперный театр комедийного жанра (Париж 1762 г.). На почве Италии мы видим также образование оперы-буфф, а попытки Гоцци возродить импровизованную комедию в XVIII веке имеют кратковременный успех, определяемый скорее оперной, обстановочной техникой сцены, чем импровизацией комиков.

Драматического театра Италия Возрождения не создала. Сближение народной комедии с придворным театром привело к опере-феерии, а не к драме. А так как эта комедийная опера-феерия развивалась в окружении сцены-коробки, то мы можем констатировать своеобразный процесс поглощения народной системы театра ее более мощной и богатой материальными ресурсами соперницей — системой придворного, оперно-балетного театра. Остатки театра итальянских комиков, Гольдони приспособляет к потребностям нового класса — мещанства XVIII века, укладывая их в рамки бытового реалистического театра буржуазии, одинаково далекого от динамики и физкультуры ярмарочной площадки, как и от пышной фееричности придворной сцены, т. е. создавая ту компромиссную форму драматического театра, которая определяется на рубеже XVIII – XIX веков.

Проследим теперь схему развития театра в Англии XVI – XVII века. Здесь мы также находим два течения, противостоящие друг другу. Аристократическая верхушка создает свой придворный театр и мы видим, как он развивается из придворных празднеств, приуроченных к событиям семейной жизни королевских особ. Сперва эти празднества, носящие в Англии названия «масок» или комедий-балетов, аллегорические по содержанию и феерические по своей оперно-балетной зрелищности, развертываются в зале дворца, где выезжают колесницы и выходят в богатых костюмах танцующие персонажи. Затем, здесь же в зале, устанавливается сцена, которая быстро вбирает в себя все новейшие усовершенствования итальянской театральной техники, сперва telari (призмы) около 1606 г., а затем и кулисы (1640). Под руководством знаменитого художника Иниго Джонса, крайне изобретательного постановщика (знакомого с итальянскими празднествами и сценическими усовершенствованиями благодаря пребыванию в Италии и в Париже), при участии известного драматурга Бен Джонсона создается та исключительная пышность английских «масок — комедий балетов», которая давно уже привлекла внимание {23} исследователей (Brotanek и Paul Reyher) и оставила по себе блестящий след в многочисленных рисунках костюмов и набросках декораций. Акты существовавшей тогда особой конторы дирекции королевских увеселений и дневник ее управляющего Herbert’а (Master of the revels) дают обильный материал для ознакомления с этим придворным театром, проделывающим ту же эволюцию, как и итальянские празднества, от интермедии в дворцовой зале к интермедиям на сцене-коробке, с декорациями и сценическими эффектами[[3]](#footnote-4).

Этому придворному театру конца XVI и начала XVII века противостоит «народный театр», выросший из быта профессиональных комедиантов и оформляющийся в эпоху Шекспира в развитую систему. Площадка Шекспировского театра, носительница мощной драматургии староанглийского театра, достаточно известна и нам нет надобности повторять ее описание. Напомним только, что спектакль планируется здесь на открытой площадке, выдвинутой в зрительный зал и окруженной, также как ярмарочные подмостки на городской площади, стоящими вокруг зрителями. Спектакль развертывается в горизонтальном и вертикальном планах без декораций, на оголенной площадке, многообразно обыгрываемой актерами. «Сцены Ночи» создаются здесь актером (см. 1 акт Гамлета), а не машинистом театра и это становится возможным только благодаря развитой актерской технике, имеющей в своем распоряжении многообразные выразительные средства голоса, телодвижения, игры с вещами и с площадкой, а также благодаря активно творческому, а не пассивно созерцательному воображению зрителей. Лондонские публичные театры, эпохи Шекспира, обслуживающие массу городского населения, резко отличаются по своей организации спектакля и драматургии от придворного театра той же эпохи, сосредоточенного в том же Лондоне при королевском дворе.

Две системы театра ясно противостоят здесь друг другу. Между ними происходит борьба, причем нападающими являются классики, близко стоящие ко двору. С одной стороны нападение на неправдоподобие народной сцены, с другой — защита Шекспиром основ народного театра (пролог к королю Генриху V). С одной стороны балеты-маски, инсценируемые по итальянским образцам знаменитым художником Иниго Джонсом — с характерным переходом от любительских постановок во дворцовом зале *без* сцены к оборудованию в том же зале *сцены-коробки* с богатыми декорационными эффектами. С другой стороны — театр Шекспира и его сподвижников по работе в публичных театрах — с площадным {24} комизмом и неизменной фигурой клоуна и его буффонадой, сочетающейся с величественным трагизмом.

Но судьба народного и придворного театров в Англии начала XVII века различна. В последующем развитии их на протяжении того же XVII столетия постепенно умаляется самостоятельное значение первого и выдвигается решающее влияние второго. Этот процесс поглощения одной системы совершается медленно. Но уже к концу творчества Шекспира он обнаруживается с осязательной ясностью. Прислушаемся к тому, как характеризуют специалисты исследователи период, относящийся к последним годам творчества Шекспира. Говоря о нравственном разложении, наблюдаемом при дворе Иакова в первое десятилетие XVII века, Адамс отмечает все возрастающее влияние двора на городской театр. «Так как двор был страстно увлечен масками, фантастичными по теме, диковинными по постановке и лирическими по своему характеру, то мы наблюдаем появление тех же элементов и в драме[[4]](#footnote-5), что ведет к культивированию того жанра пьес, который мы обычно называем romance и прекрасным образом которых является “Буря”… Шекспир сочиняет теперь Цимбелину, Зимнюю Сказку (1611), которая с успехом исполняется при дворе сперва в Banqueting House (5 XI 1611), а затем в 1613 г. на свадьбе принцессы Елизаветы и принца Палатинского». Вплоть до 1633 – 34 г. ее играют при дворе, что явствует из записи Herbert’а, заведующего королевскими увеселениями, дневник которого опубликован Адамсом. «Буря» точно также приспосабливается ко вкусам двора. Ее эффекты, близкие к «маскам», не только рассчитаны на то, чтобы понравиться придворной аудитории, но в нее вставляются особые реплики — намеки для услады королевского слуха. Не приходится сомневаться, что «Буря» с успехом прошла при представлении в Whithall. С особой пышностью она исполняется в большом Banqueting House 1 ноября 1611 года, открывая собой увеселения (Revel 5) сезона и она же находится среди пьес, избранных для представления во время празднеств, следовавших за бракосочетанием дочери короля, Елизаветы, с принцем Палатинским. Итак — Шекспир, защищавший в прологе к королю Генриху V театр «на подмостках жалких в дощаном» — под конец жизни творит уже не для подмостков народного театра, а для пышных дворцовых зал и королевских увеселений (см. I. Q. Adams. Life of W. Shakespeare стр. 418 – 421. London — Boston 1925).

Но что же сталось с системой шекспировского театра в последующий период. Она уничтожается. После запрета театральных представлений пуританами в 1648 году, театр {25} возрождается через десять лет, но уже в форме придворного театра — в форме оперы по итальянскому образцу. Постановка Цавенанта «Осада Родоса» (1658) отмечает этот переход от одной системы к другой. В дальнейшем, господствующей становится система придворного театра со сценой коробкой, что ведет к созданию театров Drury Lane и Covent Garden, т. е. к оперно-балетным зданиям. Шекспировская система театра забыта и похоронена в прошлом. Забыта настолько, что ремарки, сопровождающие в XVII веке текст Шекспира становятся непонятными писателям, издателям и публике XVIII века. Сохраняются *пьесы* Шекспира, но их сценический смысл утрачивается настолько, что издатели XVIII века вынуждены приспосабливать их, в своих изданиях, к системе придворного (итальянского) театра, который теперь, в XVIII веке, укрепленный французским классицизмом, является единственно господствующим. У исследователя текста шекспировских изданий Grompton Rhodes (1923) мы читаем «Современные нам издания Шекспира *отличаются* от первых фолио — помимо модернизованного правописания и исправления типографских ошибок — в трех пунктах: они присоединяют списки действующих лиц, разделяют пьесы на акты и сцены, расширяют, исключают и изменяют сценические ремарки. Пьесы первого фолио перепечатывались во 2‑м, 3‑м и 4‑м фолио 1685 года без “издательских” исправлений такого рода и только в 1709 г. “увенчанный лаврами поэт”, Nicholas Rowe, стал вводить изменения, которые явились результатом того, что пьесы, написанные для театров Елизаветинского времени, стали рассматриваться так, как будто они были созданы для театральной сцены, появившейся 40 лет спустя после реставрации»[[5]](#footnote-6). Тот факт, что до сих пор весь мир читает пьесы Шекспира со сценическими ремарками, приуроченными не к тому театру, для которого они были созданы, является убедительным доказательством проводимого нами положения: система придворного театра поглощает противостоящую ей систему «народного» театра. Этим же фактом объясняется и то обстоятельство, что постановка пьес Шекспира на сцене-коробке является неразрешенной для театра XIX века проблемой. Подводя итоги многообразным попыткам режиссеров XIX века построить особую «шекспировскую сцену», теоретик и режиссер немецкого театра — Карл Гагеман констатирует их неудачу и неразрешимость самой задачи (Karl Hageman Die Kunst der Bühne, 1922, стр. 61 сл.).

Аналогичный процесс протекает и в Испании XVI – XVII века. Здесь мы находим во второй половине XVI века {26} странствующих профессиональных комедиантов, обрисованных в известном описании Сервантеса и в Увеселительном путешествии Рохаса.

«Во времена этого знаменитого испанца (Лопе де Руэды, середина и вторая половина XVI века) весь багаж директора театра (говорит Сервантес в 1615 г.) мог быть помещен в одном мешке; он состоял примерно из четырех белых овчин с позолотою на коже, четырех бород и париков и четырех пастушьих посохов. Пьесы были диалогами, в роде эклог, между 2 – 3 пастухами и пастушкой. В них вставлялись 2 – 3 интермедии под названием: “негритянка”, “шалопай”, “дурак” или “бискаец” — ибо эти четыре типа, как и некоторые иные, названный Лопе изображал с величайшим искусством и естественностью, какие только можно вообразить. В это время не было еще театральных машин (tra-moyas) и не изображалось единоборств между маврами и христианами, ни пеших, ни конных. Не было еще появления фигур, как бы из под земли, с помощью люков на сцене, или же спускания ангелов и святых с облаков. Сцена в ту пору состояла из 4 – 6 досок, положенных на 4 скамьи, расставленные квадратом, высотою в 4 пяди. Она была снабжена шерстяной занавеской, которая задергивалась с помощью двух веревок и за которой переодевались актеры; за нею же стояли певцы, певшие старые романсы без аккомпанемента гитары».

От этих первичных форм народного театра Испании, дополнительные описания которого можно найти в Увеселительном путешествии Рохаса, развитие идет к сцене постоянных городских театров Мадрида эпохи Лопе де Вега, общее сходство которых с шекспировской сценой неоднократно отмечалось исследователями: разверстка игры в вертикальном и горизонтальном плане, двери в глубине задней сцены, сосуществование различных мест действия на сцене, постановка в «сукнах», шут-gracìoso и т. д.

Как и на английской сцене шекспировского театра, спектакль строится на игре актера, а не на декорационных эффектах. В этом отношении примечательна ремарка к комедии Лопе де Вега Los comendadores de Cordoba, где для выполнения «Сцены Ночи» дается следующее указание: «Входит Дон Фернандо с плащом и щитом, *словно ночью*». Исходя отсюда возможно совершенно иначе объяснить известное определение драматического жанра испанских комедий «плаща и шпаги» (comedias de capa у espada). Обычно (как, например, у историка испанской литературы Тикнора) этот термин истолковывается как обозначение бытовой комедии, где действующие лица — дворяне, носят плащ и шпагу. Вероятнее театральное истолкование: плащ и шпага определяют игру актера, строящего «Сцены Ночи» на {27} игре с плащом и проводящего поединки, столь обязательные для испанских комедий с любовной интригой, при помощи шпаги. Испанский театр до сих пор изучался только историками литературы и театроведческий анализ его еще не коснулся. Тот материал, который старательно собран в труде Rennert’а «The Spanish stage» (New York 1909.) представляет собой набор характеристик, относящихся к разным театральным жанрам, различным в хронологическом отношении и различным по своей принадлежности к структуре странствующих, городских, школьных и придворных театров, развивавшихся в течении целого столетия (1550 – 1650) при постоянном взаимодействии и влиянии друг на друга.

Обращая внимание на этот факт и не задаваясь целью исчерпывающе истолковать во многом еще неясные очертания старо-испанского театра, мы считаем, что уточнение предлагаемого нами сравнительного метода применительно к истории испанской сцены должно явиться первоочередной задачей историка испанской драмы и театра.

Напомним, что испанский спектакль строится из пения баллады или сегедильи в начале представления, затем из loa (монолога или драматической миниатюры), за которой следует пьеса, в антрактах сменяющаяся интермедией, фарсами различного типа или танцами, которые и заканчивают представление. У Сервантеса мы находим то же обращение к сотворчеству зрителей, как и у Шекспира. «Зрителя пусть не заботит, что я в мгновение перехожу из Германии в Гвинею, так как ведь с этой сцены я не удаляюсь. Человеческая мысль — стремительно быстра: пусть зрители сопровождают меня ею, куда бы ни пришлось идти, не теряя меня из виду и не утомляясь» (Cervantes, Rufian dichoso II акт). Но с проникновением в Испанию итальянской системы, сцена видоизменяется. Лопе де Вега еще не скрывает своего презрения к декоратору и машинисту театра. Но по мере распространения итальянской концепции театра, она утверждается и при дворе и в школьном театре, а затем и в городском театре. Уже в 1596 г. раздаются голоса, повторяющие положения итальянца Serlio и предлагающие согласовать декорации и машины с сюжетом пьесы вводя для пасторалей — декорацию леса, для действия, протекающего в пределах города — декорации домов (улицы) и т. п. (см. Rennert, Spanish stage стр. 82). Вскоре Филипп IV устраивает во дворце театральный зал по итальянскому образцу — в закрытом помещении дворцового зала для немногих избранных зрителей. Специально приглашается флорентиец Cosimo Loti, который приспосабливает сцену для изображения извержений вулканов, землетрясения, бури, кораблекрушений, пышных дворцов, и целых городов, Олимпа, Ада и т. п. эффектов итальянского придворного театра. Лопе де Вега сочиняет для этого театра {28} в 1629 г. пастораль с пением La Selva sin Amor, которая по его собственным словам явилась новинкой для Испании (Rennert стр. 241). Тот же Лопе де Вега описывает декорации и машины, введенные флорентийцем Cosimo Loti: море с движущимися кораблями и игрой волн, Венера на колеснице, влекомой лебедями, мгновенное превращение моря в лесной пейзаж и прочие эффекты при которых использованы декорации (telari) и машины. (Rennert стр. 242). С 1640 г. оборудованный по новому образцу театр во дворце Buen Retiro становится доступным для платной публики, на одинаковых правах с городскими театрами.

Тот факт, что итальянские новшества захлестывают городские театры, подтверждается многими репликами самого Лопе де Вега. Уже в 1618 году в «Прологе к читателям» выступает «сцена», которая говорит — «С тех пор, как благодаря живой силе стольких и столь различных комедий разных поэтов, представленных на мне… я научилась говорить — (хотя я и составлена из рам и полотен) — с большим шумом, чем человек, которому нечем платить и который не обладает скромностью должника — я успокаиваю себя жалобами на множество бессмыслиц, которые изобретают и которые заставляют меня проделывать мои господа».

В 1623 году, также в прологе, «сцена» говорит: «большое меня постигло несчастье, вызванное, по моему, тремя причинами: потому что нет хороших актеров или потому что у слушателей отсутствует понимание; директора театров извлекают выгоду из машин, поэты — из плотников, а зрители — из своего зрения». И далее: «Но возвращаясь к простому народу, я утверждаю, что они взволнованы этими машинами, развлекающими глаз, но не теми, которые встречаются в испанской комедии, где фигуры поднимаются и опускаются так неуклюже и где звери и птицы появляются таким же образом; их ходят смотреть невежественные женщины и грубые ремесленники». В том же 1623 году, поэт, беседующий в прологе со «сценой», говорит: «С тех пор как они пользуются apariencias (явления с машинами), которые они называют tramoyas, я не забочусь об издании моих комедий». (Rennert. The Spanish stage стр. 96 – 98).

Комедия стала зрелищем для глаз. Игра вырождалась, а роскошь декораций и постановок усиливалась. После 1650 года нет ни одной крупной испанской комедии: «в этом отношении, испанская национальная драма являет собой убедительную параллель к английскому театру, который также создал все свои лучшие достижения до закрытия театров в 1642 году» — говорит Rennert (стр. 341), правильно подводя итог эволюции испанского театра XVI – XVII века. Но характерно, что 1640 – 1650 годы являются эпохой укрепления распространяющейся по Европе сцены-коробки и кулис {29} «придворной» системы театра и вместе с тем утверждением оперы и оперно-балетных зданий, являющихся на смену «народному» сценическому искусству.

Процесс укрепления системы придворного театра *во Франции* и торжества его над остатками народного театра, идущих от средневековья — протекает в XVII веке. Он давно уже подвергся, в своей первоначальной стадии, внимательному исследованию в трудах Rigal’я изучившего театр «Бургундского Отеля» за первые три десятилетия «великого века»[[6]](#footnote-7), т. е. накануне торжества классической трагедии Корнеля и Расина.

В начале XVII века мы встречаем в единственном тогда парижском театре — Бургундском отеле — знаменитое трио народных комиков — (Gros-Guillaume, Gaultier Garguille, Turlupin), обеспечивающих расцвет французского фарса и фарсовых приемов игры. Связь актеров-комиков Бургундского дома с ярмарочными скоморохами весьма крепка: они не только появляются сами с ярмарки, как бывший шарлатан Jean Farine и его сотоварищ Брюскамбиль, но их связуют с ярмарочными комедиантами узы семейного родства. Дочь знаменитого Табарэна, увеселявшего толпу у Нового Моста, выходит замуж за Gaultier Garguille’я, она играет роли комических старух, в то время как ее муж создает маску комического старика. Спектакль, состоящий из пролога Брюскамбиля, трагедо-комедии, фарса и гротескной песенки G. Garguille’я, удерживает еще традиции народного театра.

Но последующие десятилетия несут с собою торжество придворного театра. В оперно-балетных постановках при дворе французских королей, усваиваются приемы итальянского театра, укрепляются навыки итальянских постановщиков, что ведет к созданию сцены-коробки в театре кардинала Ришелье, с системой telari (1641), а затем к триумфам итальянской оперы, покоряющей Париж благодаря искусству Торелли, усовершенствовавшего смену декоративных эффектов при помощи кулис (постановки оперы Finta Pazza 1645, балета «Свадьба Фетиды и Пелея» 1654 и др.) Начинается увлечение обстановочными пьесами, операми, балетами и трагедиями с машинами (tragédies à machines), которое развертывает все возможности нового технического оборудования сцены и ведет к постройке оперных театров, закрепляющих для XVIII века образец великолепных спектаклей-зрелищ и совершенство сценической техники.

Традиции народного театра находят свое применение в творчестве Мольера, который опирается на приемы французского и итальянского фарсов, создавая своего рода синтез {30} сценических жанров, приемлемый для двора и для города. Но знаменательно, что свой театр Мольер уже устраивает в зале и на сцене придворного итальянского типа (в том самом помещении, где Ришелье оборудовал первую сцену-коробку, по образцу театра Палладио). Знаменательно также и то влияние, которое оказывает на Мольера, так же как и на Шекспира, придворный театр и его постановочные навыки сложившиеся в процессе разработки оперно-балетных спектаклей.

Подобно тому, как «Буря» Шекспира вместе с его романтическими комедиями означает подчинение вкусам двора и усвоение выработанного в нем жанра «масок», так и «комедии-балеты» Мольера есть явление того же порядка. «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной» находятся в том же соотношении к традициям придворных балетов французских королей, как «Буря» Шекспира к маскам английского двора. Перенося традиции ярмарочных скоморохов в окружение придворного театра, Мольер тем самым утверждает, но и искореняет их. В своем дальнейшем развитии французская комедия окончательно отбрасывает наследие ярмарки, превращается в салонную пьесу и мещанскую драму XVIII века, утрачивая многообразно развитую технику комедийной игры в обстановке новой сцены коробки, явившейся вместилищем «разговорной» буржуазной драмы XVIII века. Если против Шекспира выступали классики, то против фарсовых народных элементов театра Мольера выступает теоретик классицизма Буало и приговор последнего — «Dans le sac ou Scapin senveloppe, je ne reconnais pas l’auteur du Misanthrope» — знаменует собой характерный момент в борьбе между искусством аристократического общества и наследием народного театра, момент, когда перевес оказывается уже на стороне придворного театра. Влияние последнего на трагедию (Корнеля и Расина) достаточно известно и не требует особых разъяснений. Интересно лишь отметить, что декламационный характер французской трагедии настолько сближает ее с оперой, что когда последняя оформляется в творениях Люлли, то современники не ощущают существенной разницы между речитативом оперного певца и декламацией актера трагика. Оперно-балетный театр не только дал французской трагедии машины и декорации, но и определил костюм трагика (tonnelet) и характер его декламации.

Борьба решается на рубеже XVII – XVIII века окончательно в пользу системы придворного театра и на этой основе идет развитие театра в XVIII веке с его господством оперы и балета, закреплением трагедии и комедии в сцене коробке и его высокомерным презрением к народному театру, остатки которого находят себе приют в т. наз. малых театрах (Petits théâtres) — на бульварах и на ярмарках. Решительный разрыв с народным театром и его актерскими традициями {31} усваивается, затем, буржуазией XIX века и ложится в основу всей театральной ее эстетики.

Вглядываясь в судьбы развития немецкого театра XVII – XVIII вв. не трудно уловить, несмотря на пестроту и многообразие театральной жизни Германии, два основных течения.

С одной стороны идет, непрестанно усиливаясь, развитие *оперного театра* по итальянскому, позднее и по итало-французскому образцу. Оно сосредоточено, главным образом, при дворах различных немецких княжеств. С другой стороны, в противовес придворному оперно-балетному театру, находящемуся под иностранным влиянием и опирающемуся на праздничный быт местной аристократии — идет становление немецкого, национального театра из искусства *странствующих комедиантов*. Корни его уходят в народный театр позднего средневековья, а развитие его подкрепляется сильным воздействием со стороны заезжих английских и итальянских актеров. Борьба, происходящая между этими двумя течениями — борьба неравная. На стороне придворного оперно-балетного театра находятся богатые материальные ресурсы аристократии, не жалеющей средств на постройку пышных оперных зданий и содержание многочисленных трупп певцов и танцоров. Странствующие же комедианты ведут нищенское существование, являются мишенью общественного презрения и с величайшим трудом борются за свое бытие.

Отмеченное неравенство сказывается, прежде всего, в том, что у оперно-балетного театра появляется твердая *материальная база* в виде многочисленных и великолепно оборудованных театральных зданий, которыми застраивается Германия и Австрия на протяжении XVII – XVIII веков. Если в первой половине XVII века оперные театры встраиваются в дворцовые зала (впервые при саксонском дворе в 1627 г. для оперы Ринуччини «Дафна»), то во второй половине того же столетия начинает раскидываться сеть самостоятельных оперно-балетных зданий. В Вене строит Бурначини (с 1652 г.), в Мюнхене Сантурини и Мауро; такие же здания появляются в Дрездене (1667 г.), Гамбурге (1678 г.), Ганновере (1690 г.) и других городах. Знаменитая семья итальянских архитекторов-декораторов Биббиена создает ряд театральных зданий, выявляя в них пышный стиль барокко. К концу XVIII века все крупные города Германии и все княжеские резиденции обладают постоянными оперно-балетными зданиями, которые являются вместилищем развитой сценической техники, блестящего искусства декораторов-перспективистов, а также многообразных форм оперно-балетной костюмерии. О непомерной роскоши оперных постановок повествуют все историки немецкого театра XVII – XVIII веков.

{32} Вполне естественно, что странствующие труппы немецких актеров, возникшие под влиянием народных комедиантов Англии и Италии, испытывают на себе воздействие развитого искусства оперно-балетных постановок. Отдельные актеры-антрепренеры, как, например, магистр Фельтен, пытаются укрепить национально народный театр в противовес модному искусству высших классов общества, но их попытки обрекаются на неудачу.

Приученный к оперным постановкам избалованный вкус публики требует и от странствующих комедиантов, т. е. от немецкого драматического театра таких же сценических картин, как и в опере. Поэтому странствующие труппы вводят в свой обиход декорации (лес, зало, горница), пользуются кулисами и задниками, при чем вся эта декорационная часть упрощается и принимает нередко жалкий и нищенский облик. Костюм также подчиняется влиянию оперной сцены, равно как и вся система движений на сцене, определяемая балетмейстером труппы. В этих условиях развивается трагедо-комедия XVII века (Haupt und Staatsaktion), где смешение трагического и комического знаменует собой, в театральном плане, смешение двух систем театра, так как комические персонажи (Гансвурст и его сценические вариации) идут от традиции «Народного театра», а героические персонажи от придворного театра (французской трагедии и итальянской оперы).

На одной из старинных гравюр это столкновение систем обозначается весьма наглядно. Страницкий, создатель народно-комедийного персонажа Гансвурста выступает пред нами в костюме и с эластичными движениями арлекина, а встречается он с трагическим актером, одетым (à la romaine) в стилизованный костюм римлянина трагического и оперного театров. Попадая в окружение находящейся под влиянием оперно-балетного театра сценической обстановки спектакль немецких народных комедиантов все более обезличивается, теряя связь со своими исконными корнями. Успех итальянской оперы в Германии низводит немецкое актерское искусство до жалкой роли и на 150 лет задерживает его самостоятельное развитие.

Когда наступает подъем немецкого драматического театра в XVIII веке, то он появляется не как следствие органического развития актерских трупп и народного театра, а идет от литературы. Поднимающаяся в XVIII веке буржуазия создает свою литературу и свою литературную драму. Этапы ее развития идут от Готшеда к Лессингу, к Гете и Шиллеру, т. е. от литератора к литератору. К остаткам народного театра это движение относится враждебно и знаменитая казнь — сожжение Арлекина-Гансвурста Готшедом в 1737 году, знаменует собой решительный разрыв с традициями {33} народного театра. Взамен их утверждается стиль ложно классической французской трагедии, подкрепляющий воздействующее в том же плане, влияние оперного театра.

С развитием национальной немецкой литературы в духе неоклассицизма пред актером ставятся новые задачи — истолкования поэтического замысла драматурга и самостоятельная роль сценического искусства утрачивается, уступая место господству литературы. Этим закрепляется разрыв театра с народными массами и определяется его оторванность от их интересов. Театр переходит целиком в ведение буржуазной интеллигенции.

Но при этом характерно, что новый литературный театр буржуазии, который находит свое воплощение в творчестве актеров, как то: Экхофа, Шредера, Иффланда и других, не вырабатывает для себя новой системы театра. Он водворяется на материальной базе, созданной аристократией т. е. в оперно-балетном здании и включается в систему придворного театра. Когда окрепшие к концу XVIII века странствующие труппы немецких актеров переходят к организации постоянных театров и оседают в городах, то, естественно, они располагаются в готовых театральных зданиях, т. е. в оперно-балетных театрах, которые, как мы указывали, успели раскинуть свою сеть по всей Германии. Таким образом, литературная драма буржуазии и ее исполнители-актеры оказались в окружении системы придворного театра, на сцене-коробке. Это компромиссное состояние нашло себе характерное определение в том названии, которое удерживается в Германии вплоть до 1918 года: Hof und Nationaltheater — придворный и национальный театр, обслуживающий одновременно в одном и том же здании драму, оперу и балет. Такое положение и является характерным для всего театра XIX века.

Разрыв с народными массами и водворение драмы в оперно-балетной сцене-коробке характеризует европейский театр эпохи промышленного капитализма и определяет *кризис театра*, который принимает в XIX веке *перманентные формы*. Знаменательным является, для XIX века, постепенное осознание этого театрального кризиса и попытки преодолеть его путем отказа от основной базы системы придворного театра — от оперно-балетного здания и сцены-коробки. В теоретически ясной форме мы находим этот протест впервые в кругу немецких романтиков, у Тика, который пишет в 1836 году (Новелла «Молодой столяр» — Der junge Tischlermeister, стр. 267 – 268, изд. 1854 г.). «Старинная английская форма театра (т. е. открытая площадка эпохи Шекспира) — забыта и мы мучаемся, не достигая художественных результатов над декорациями, строим в антрактах {34} холмы и крепости, галереи и террасы, и чувствуем, как текст и театр взаимно мешают друг другу, противоречат друг другу, как все выходит тяжело, неуклюже, вызывая потерю времени… Но старинная (английская) сцена… сама играет в каждом явлении, ее можно даже причислить к главным действующим лицам, она облегчает игру каждого выступающего на ней, помогает ему и подкрепляет его… Если мы хотим ставить Шекспира, не искажая его, то надо начинать с устройства сцены, которая была бы похожа на театр его времени»… В этих словах Тика, развертывающего в своей новелле план постановки «Двенадцатой Ночи» на площадке, построенной по образцу театра эпохи Шекспира, без занавеса и вне обычной сцены-коробки, впервые ясно определяется противоречие между театральными системами, лежащее в основе театрального репертуара XIX века, втискивающего Шекспира в рамки оперно-балетной сцены. Противоречие это пытаются преодолеть режиссеры второй половины XIX века, выстраивающие особые «шекспировские» сцены (Мюнхен) или же прибегающие к реконструкции староанглийской сцены (театр в Стрэтфорде на Эвон, родине Шекспира). Но очевидно, что хотя постановки Шекспира и помогли теоретикам и практикам театра XIX века осознать лежащее в основе его театральной структуры противоречие, то преодоление его путем частичных видоизменений существующей сцены и реконструктивных опытов не могло быть достигнуто, ибо воссоздать, вместе со старинной сценой, соответствующие ей технику актерской игры и восприятие зрителя — явилось для них делом невозможным.

Дальновидные английские критики уже в самом начале XIX века разглядели то разрушение, которое гигантские оперно-балетные здания Drury-Lane и Covent-Garden’а внесли в сценическое искусство Англии. В 1807 году Роберт Саути признается, что причина упадка английского театра «заключается, главным образом, в необъятной величине современных зрительных зал». То же повторяет и Бульвер 25 лет спустя, а современный историк E. L. Stahl — выясняя причины упадка английского театра XIX века, говорит: «Архитектурной форме театров должны были подчиниться — сценическая техника, литература, и, до известной степени, и актерское искусство» (E. Stahl. Das engliche Theater des 19. Jahrh. стр. 72. 1914 г.). Театры громадных размеров, оперно-балетные по своей структуре, создались в Англии в силу стремления частных владельцев-антрепренеров извлечь наивозможно большие выгоды из театрального предприятия. Но эта коммерческая эксплуатация театра оказалась гибельной для драматического искусства в целом, уступившем место рождественской феерии-пантомиме и различным видам мелодраматических цирковых зрелищ, столь характерных для английского театра XIX века.

{35} Критика театрального здания усиливается к концу XIX века и находит свое яркое выражение в книге Георга Фукса («Революция театра». 1908 г.). «Театру новейшего времени», — читаем мы здесь, — «пришлось расположиться в оперно-балетном здании, вопреки предостережениям лучших людей… Современные театры есть грубая подделка под балетные придворные театры в стиле барокко… эпохи XVII века»… В XX веке этот протест растет — раздаваясь с разных сторон. Под лозунгом этого протеста проходит интернациональная театральная выставка в Вене 1924 года. В каталоге ее мы читаем: «Наши театры являют собой копии отмерших архитектурных форм. Систему обветшалых копий. Копии с копий. Барокко-театры. Актер работает вне соотношения с окружающей средой, идейной и физической… Единство игры недостижимо на сцене, на которой установлена сценическая картина. А сценические картины размещены во всех современных нам театрах. Противоречия между сценой и картиной до сих пор еще не вскрыты. Потому что сцена есть пространство, а картина — плоскость. А сосуществование сцены и картины создаст полный лжи компромисс — сценическую картину, на которую и рассчитана вся игра в современном театре». (Katalog der internationalen Austeilung neuer Theatertechnik. Wien 1924. Würthle und Sohn).

С этими течениями в европейском театре следует сопоставить искания американских театральных архитекторов. Возьмем для примера суждения Hermann Rosse, возглавляющего один из отделов Художественного Института в Чикаго: «Нам не следует признавать, что современный городской театр является единственной основой, на которой следует начинать работу… Для нас важнее начинать работу исходя из методов европейского цирка… Античные сцены на Западе изучались главным образом, с археологической точки зрения, точно также сцены Японии, Китая, Явы и других стран изучались только с этнографической точки зрения. То, что нам необходимо теперь — это точный анализ действующих в них принципов… Нам нужно исследовать истинную форму сцены и зрительного зала» (Oliver Sayler. Our american theatre, стр. 173. New-York 1923 г.).

Параллельно с этими исканиями идет и выход многих практиков театра XX века из сцены-коробки на арену цирка (Макс Рейнгардт: постановка «Эдипа» в 1907 г. и затем, вторично, работа в перестроенном из цирка Шумана Большом Драматическом театре в Берлине 1922 – 23 гг.), развитие театра под открытом небом (Freilufttheater), а также массовых представлений в естественной природной обстановке (Швейцария, юг Германии и в особенности в Америке).

{36} Театр XIX – XX века переживает свой кризис в резких колебаниях, переходя от камерного театра с избранной аудиторией на 200 – 300 человек, от сцены-коробки с павильоном и с усовершенствованной вращающейся сценой — к театру, выведенному на арену цирка и к массовым постановкам под открытым небом. Он утратил веру в непреложность системы придворного театра, материальная база которого сохранилась в виде оперно-балетных зданий со сценой-коробкой, обслуживающей драму. В то же время он утратил актерскую технику, выросшую в окружении системы народного театра. Современный западный театр стоит на перепутье. Он осознал бессистемность театра XIX века, смешение стилей и форм в окружении коммерческой эксплуатации театра частновладельческой антрепризой, но он не нашел еще средства для преодоления затянувшегося кризиса и мучительные формальные поиски являются его неизбежным уделом.

Корни этого кризиса глубоко уходят в историческое прошлое европейского театра. Предложенная нами схема смены театральных систем помогает уяснить узловые пункты его истории и понять окружающую нас театральную жизнь, в которой сплетаются в сложную сеть многообразные нити, унаследованные от прошлых эпох театра. Русскому театру, пред которым Октябрьская революция поставила задачи огромной важности, предстоит выстроить новую систему театра для широких народных масс. Четкое понимание исторических судеб театра является при этом необходимой предпосылкой успешного строительства, также как и учет вековой борьбы между системами «придворного» и «народного» театров, на смену которых, как их высший синтез, должна явиться новая система театра революционной демократии.

# **{37}** Н. Извеков Классификация театральных процессов

## I

Изучение как отдельных театральных вопросов, так и всего театра в целом неминуемо должно привести нас к установлению составных частей театра; иными словами, мы сталкиваемся с необходимостью классифицировать те явления (процессы), которые в сумме своей составляют театр.

Первое, от чего мы должны отказаться с самого же начала, это от признания театра замкнутым и законченным явлением. Театр с его коллективным творчеством мы можем рассматривать только как социальное явление, вот почему, закруглив его изучение в сфере специфических театральных процессов, мы не только не сумели бы приблизиться к познанию театра в целом, но даже и эти специфические явления остались бы для нас в нераскрытом виде только голыми формулами.

Вторым условием нашего изучения театра будет отказ от установления всех детальных частиц театра. Как живой социальный организм, театр изо дня в день переживает ряд изменений, которые и не дают нам возможности установить, хотя бы количественно, все мельчайшие его составные единицы.

Неопределенность объекта изучения с точки зрения его границ, с одной стороны, и невозможность учесть все его детали, с другой стороны, — казалось бы должны были привести нас к отрицанию вообще научно-систематического изучения театра. Такое огульное отрицание науки о театре далеко еще не изжито. Мы знаем, где искать корни этого тупика мысли: они коренятся в том понимании науки, лишенном здоровой диалектики, которое отождествляет научный метод с исканием «императивных истин». От такой науки мы отказываемся заранее с твердым убеждением, что она нас ни к чему кроме как к доктринерству не приведет.

{38} Понимание науки как метода познания избавляет нас в дальнейшем говорить о том, что вторжение ее в искусство не разрушает, а только укрепляет его.

При рассмотрении театра мы не можем удовольствоваться простым перебиранием его признаков, оттенков и явлений, а должны как то методически подойти к их классификации. Таким образом, мы видим, как, с одной стороны, мы имеем насущную потребность учесть театральные явления, а, с другой стороны, они все время проходят перед нами в постоянной изменяемости. Чтобы выйти из этого противоречия и найти твердую почву при построении классификации театральных явлений, мы должны обратиться к истории театра и найти в ее массиве нужные для нас пути. Также как мы считаем бесполезным строить схему театральных явлений по переходящим признакам театра сегодняшнего дня, точно также мы отказываемся искать в истории театра каких то постоянных, внутренне не изменяющихся признаков театра. Взамен этих мифических признаков «природы» театра, его история указывает нам ряды явлений, изменяющихся в медленном темпе вместе с общим процессом изменения театра. Мы можем произвести отбор среди театральных процессов и установить, какие из них, проходя через социальные и культурные перестройки, подчинены изменяемости в более крупных единицах времени. Путем сравнительного метода мы можем установить общие признаки театра у различных народностей, несмотря на территориальную их разграниченность.

Мы видим, например, как в театре, несмотря на ряд социальных перестроек, сохранились до сегодняшнего дня исполнители и зритель. С другой стороны, при всех театральных представлениях на Востоке и Западе актер одинаково стремился как то подчеркнуть свою внешность, выделить ее, путем ли костюма, грима, маски или какого либо иного аксессуара. Так или иначе, но мы всегда найдем в окружении актера черты, которые отделяют его от зрителя. Таким образом, мы уже отыскали среди театральных явлений три процесса, которые сопутствуют театру, исполнитель, зритель и вещь; но у нас еще нет права назвать их неизменными, обязательными признаками театра; хотя бы по тому простому соображению, что нам не дано знать завтрашнего дня. У нас есть только одна возможность признать их за длительные процессы, своего рода *условно-постоянные* признаки театра. Таким образом мы не можем отрицать вообще условности всей нашей схемы явлений для далекого прошлого и будущего, но ее медленное видоизменение позволяет нам построить скелет театральных явлений и тем самым находить соотношения частей театра и последовательную зависимость их друг от друга.

{39} Мы не отрицаем изменения и костного состава в скелете театра; зритель и исполнитель явно меняются во времени и среде, но скелет, как стержень, продолжает существовать и далее, пока социально экономический уклад общества не переведет его из вида одного организма в другой.

Театральный скелет дает нам, конечно, только формулу, но вкладывая в нее определенное содержание, мы можем получить уже весь организм театра. «*Исполнитель*» является только частью скелета, только формулой, но если под эту рубрику мы отнесем всех, с кем связано какое-нибудь определенное представление, то здесь результаты могут быть самые неожиданные. В одном случае, как увидим ниже, мы должны будем назвать исполнителем и актера, и суфлера, и билетера (в МХТ), а в другом случае среди исполнителей мы не сумеем найти такой крупной величины театра как актер (театр марионеток). Но тем не менее, вкладывая каждый раз содержание в нашу формулу, давая своеобразное числовое содержание нашим буквенным выражениям, мы можем шаг за шагом учесть каждое подмеченное явление и найти ему место в жизни театра. Вместе с этим путем обобщений театральных явлений, которые будем в дальнейшем сводить в группы, мы можем подойти и к классификации театральных явлений, без которой мы были бы лишены возможности методически-научным путем изучать театр.

Итак мы имеем *ряд групп*, которые в сумме дают скелет театра. Группы претерпевают изменения не только внутри себя, но и во внешних соотношениях между собой. Иногда хотя бы то же самое внешнее оформление работы исполнителя, о котором мы уже говорили, играет в театре доминирующую роль и живет за счет других групп; в другую эпоху, наоборот, эта группа сведена до minimum’а, порой можно только с большим трудом уловить ее наличие. Мы не отрицаем и того, что группы могут отмирать и зарождаться. Это нисколько не нарушает, конечно, нашей формулы, что сумма групп составляет скелет театра.

Теперь мы можем обратиться к рассмотрению тех групп, образование и утверждение которых мы находим в истории театра вплоть до сегодняшнего дня.

## II

Первую группу, которая вызывает каждый раз к жизни театр, мы назовем «*Группой возбудителей*». Это сумма тех причин, которыми обуславливается зарождение, существование и характер театра в том или другом месте и времени. Здесь мы можем найти и удачную охоту, и религиозный обряд, и революционный сдвиг общества. Словом, {40} «среда» и условия общественных взаимоотношений, заключенных в ней, дают неисчислимый материал для отыскания корней театра.

Причины, послужившие толчком к образованию театра (группа возбудителей), вызывают к существованию за собой естественно следующую «*группу организаторов*», также крайне различную по своему строению в различные эпохи. Община, меценат, антрепренер, государство и т. д. сменяют друг друга в беге истории. Сюда мы должны отнести не только тех, кто под влиянием группы возбудителей дал жизнь театру, но и все то, что содействует его организованной деятельности (производству). Таким образом, в нее могут войти, с одной стороны, такие явления, как театральное законодательство, цензура, профессиональные организации и театральные школы, а, с другой стороны, тот же администратор, а вместе с ним и кассир, пожарный, реклама и клака.

Самое простое понимание «организации» театра уже подсказывает нам следующую группу оборудования места театрального действия, будь то площадка в девственном лесу или повозка бродячих актеров или современный электрифицированный театр наших дней. Все это мы в одинаковой мере относим к «*Архитектурной группе*»[[7]](#footnote-8).

Как дикарь в момент театрализованной пляски надевает на себя маску, берет в руки необходимый, с его точки зрения, атрибут для танца и уже после этого приготовления переходит к танцу, так же поступает и современный актер, когда он ждет, пока не спустят задник, не поставят станки или мебель, не всунут ему в руки тросточку и не крикнут: «на выход». Он знает, что раньше того, как все будет готово, «занавес не дадут». То, что должно быть готово, — тот же самый грим, как и маска дикаря, котурны античного актера, туфельки балерины, крест для распятия в средневековой мистерии и размалеванный задник современного театра, все это в одинаковой мере сопутствует театральному представлению и объединяется нами в «*группе вещественного оформления*» (вернее было бы сказать в «группе объемов»).

Здесь мы должны найти для современного театрального здания более или менее строгие границы между группой вещественного оформления и архитектурной группой. Мы полагаем, что все то, что неотъемлемо связано с оборудованием сценической площадки и помещением для зрителя и что в одинаковой мере служит для всех представлений — должно {41} быть отнесено к архитектурной группе. Наоборот все то, что употребляется эпизодически и может быть без *нарушения архитектурного единства* перенесено на другую сценическую площадку, мы должны отнести к группе вещественного оформления. Таким образом в эту группу в современном театре входят, как вся система декоративного убранства, так и бутафория, реквизит, сценические эффекты, костюм, грим и т. д.

Начиная с костра во время той же пляски дикаря, кончая прожекторами в театре Мейерхольда и световыми декорациями Хазе, Линебаха и Джеснера, мы на протяжении почти всей истории театра, за исключением отдельных периодов, встречаем потребность в участии света и световых эффектов во время представления. Такую группу мы обозначим «*световой группой*».

Если мы только что говорили о том, что группа вещественного оформления является неизменным спутником театрального представления, то почти в одинаковой мере мы можем сделать такое же утверждение о «*звуковой группе*», куда мы относим все связанное со звуком на сцене: музыка, свист, шумовые эффекты и т. д. Едва ли конечно нужно говорить о том, что в данном случае нельзя подменять понятия «звук» музыкой. Для звука совершенно необязательно обладать музыкальностью, чтобы принимать участие в театральном представлении. Звуковая группа, несмотря на всю очевидность ее присутствия в театре и неизменную сопричастность звука с театральным представлением — в виде ли арии нашего оперного певца, китайского оркестра или свиста тетивы лука — тем не менее служит блестящим примером того, насколько отдельные группы не составляют еще обязательного признака театра. Нам известно о существовании театра глухонемых, где актеры и зритель не улавливают и не могут уловить не единого звука, потому что это явление для них абсолютно чуждо со дня рождения. Для них театр рождается из сочетания других групп. Скелет их театра отличается от скелета того театра, который мы наблюдаем изо дня в день. Ясно, что глухонемой также может классифицировать театральные процессы, но звуковая группа для него уже выпадает из всей системы театральных явлений.

Пример настолько очевиден, что мы не можем еще раз не подчеркнуть условность составных частей театра, а вместе с тем и его схемы. Мы берем нашу условную схему, исключительно, как методический прием анализа театра в целом. Признавая все явления диалектичными и относительными, мы видим в нашем примере только лишнее доказательство отсутствия нерушимой и внутренне замкнутой «природы театра».

{42} Возвращаясь к звуковой группе современного театра, мы находим в ней кроме звуковых и шумовых эффектов также и музыку (инструментальную и вокальную) и декламацию в драматическом театре.

Пример спектакля глухонемых уже подсказывает нам следующую группу, которая явилась опорным моментом существования этого представления — «*группу движения*». При установлении этой группы мы должны строго учитывать то, что всякое движение материально, а потому оно и не дает нам никаких отдельных самостоятельных театральных процессов. Только в приложении к явлениям других групп оно становится для нас очевидным и театрально изобразительным. Возникает вопрос: если движение есть свойство всякой материи, то следует ли его выделять в отдельную группу и не лучше ли его рассматривать, как одну из качественных сторон каждой группы. Но, как мы увидим ниже, почти ни одно театральное явление не доходит до нас без соединения с явлениями других групп. Все они являются только слагаемыми в процессе театрального бытия. В таком случае мы считаем невозможным не выделить одно из наиболее крупных слагаемых, проходящее красною нитью через весь театр — *движение* — в отдельную группу.

Мы перечислили те группы, которые вызвали и организовали театр и дали возможность передать замысел представления. Но нужен этот замысел и нужны живые силы, которые своим участием в конечном результате дадут спектакль, а вместе с ним и театр. На этом пути мы также встречаем ряд отчетливых и характерных групп.

К «*группе конструкторов*» мы относим все то, что не только предшествует созданию спектакля, но и участвует в нем, однако не путем непосредственного слияния в представлении со зрителем, а через своих проводников. К группе конструкторов в театре сегодняшнего дня мы должны отнести драматурга, композитора, художника, режиссера, артиста и т. д.

Особый интерес в этой группе для нас представляет артист, которого мы должны будем встретить и в следующей группе. Его роль в создании спектакля как бы дробится: с одной стороны, он трактует свою роль, готовится к ней, репетирует и т. д., словом, конструирует спектакль, а, с другой стороны, он всецело связан во время спектакля со зрителем. Другое дело драматург: он сделал вещь, может быть помог ее сконструировать на сцене и передать актерам, через игру которых зритель уже увидит драматурга. В данном случае актер и будет тем «проводником» для драматурга, каким вещественное оформление данного спектакля, т. е. декорации, реквизит, костюм и грим, могут служить для {43} художника. В этом отношении актер сам является проводником своего творчества; дробность его работы мы должны признать только с формальной точки зрения, а на самом деле это наиболее точная прямая в создании спектакля.

Следующую группу мы называем «*группой исполнителей*». Обычно, среди широкой массы, посещающей театр, представление об исполнителях замыкается вокруг артиста, осеняя его (конечно вполне заслуженно) особым ореолом. Но если мы учтем все те живые силы, которые работают в театре в момент спектакля и повышение или понижение энергии которых с полной очевидностью должно отразиться на ходе представления, то наша группа неминуемо должна разрастись и включить в себя тех, кому давно уже дано имя «незаметных тружеников сцены». В момент представления они, конечно, значат гораздо более, чем величины, в художественном отношении, стоящие неизмеримо выше их. Наконец, среди исполнителей мы найдем и лиц абсолютно не художественного творчества и тем не менее во время представления они делают гораздо больше, чем их талантливые руководители. В данном случае мы подчеркиваем главным образом их сопряженность с ходом представления, что и служит основным признаком их принадлежности к группе исполнителей.

Известный своими трудами об архитектуре и технике XVII века, Иосиф Фуртенбах[[8]](#footnote-9) сообщает крайне интересный факт из истории западноевропейского театра начала XVII ст., который может послужить ярким примером к нашему положению об исполнителях.

«Телари» XVII века (вращающиеся декорационные призмы), расположенные по бокам сцены, приводились в движение рабочими под сценой, которые поворачивали рычагом вертикальную ось телари, проходящую под сцену. Одновременный и одинаковый поворот открывал зрителю определенные стороны шести телари, которые и образовывали собою декоративное оформление сцены. Следующий поворот рычага открывал другие стороны телари и тем самым новые декоративы.

Одна из задач такого «теларного» оформления заключалась в том, чтобы при повороте отдельных призм они точно располагались по отношению друг к другу. В противном случае не получался нужный декоративный рисунок. Особенно это осложнялось тем, что приходилось делать то, что мы называем теперь «чистыми переменами» т. е. менять Декорации на глазах у зрителя. Чтобы выйти из этого положения, делался точный расчет: сколько шагов должен был {44} сделать каждый рабочий вокруг оси «телари», чтобы она стала на свое место при повороте.

Этот момент совершенно точно указывает на полную сопряженность поворота телари с ходом представления. Здесь рабочий выполняет художественное задание, он организует непосредственно своим личным участием осуществление представления. От лишнего шага рабочего зависит неправильный поворот телари и вслед за этим срыв того или другого момента художественного произведения искусства театра — спектакля.

Современный театр может привести также целый ряд многочисленных примеров, подтверждающих наше положение о группе исполнителей.

Вот один из таких примеров, который для многих покажется парадоксальным, но при правильном понимании выдвигаемой нами групповой теории он оправдывает все ее построение.

В то время, как режиссер постановщик МХТ может покойно отсутствовать во время спектакля, билетер не имеет права отойти от дверей в зал. Отсутствие постановщика никак не отзовется на спектаклях МХТ, а отойди билетер от дверей на несколько минут во время действия, и начнись в это время появление в зал опоздавших зрителей, — это обязательно скажется на спектакле такого театра как МХТ. Билетер этого театра ни в коем случае не являясь равноценной величиной актеру, в то же время должен быть отнесен нами к группе исполнителей. Второй пример. Художник не только может не бывать, но и не бывает обычно на рядовом спектакле той вещи, которую он оформлял. А если не придет на спектакль плотник, хотя бы один, не говоря уже о нескольких, то, пусть даже не заметно, но спектакль нарушится в своем обычном ходе. Вспомним те же самые «чистые перемены» при открытом занавесе, где у машиниста каждый человек на строгом учете. Здесь исполнительская роль театрального плотника выступает наиболее точно и рельефно.

В первом примере мы несколько раз указали на то, что мы берем билетера МХТ; эта настойчивость объясняется тем, что мы вовсе не утверждаем, что билетер во все времена и во всяком театре войдет в группу исполнителей. Далеко нет. В самом начале мы также настойчиво указали, что содержание групп мы не считаем за величину постоянную. Мы установили, что группы подвержены переменчивости не только во внешних сцеплениях, но и внутри себя. Возьмем того же билетера, но уже в театре типа варьете со столиками в зрительном зале, где представление идет под звон ножей и вилок, — ясно, что билетеру в этом театре и в голову не придет не впускать посетителей во {45} время действия или отдельных номеров; его дело только проверять билеты. Здесь мы встречаем билетера уже не в группе исполнителей, а по его прямому назначению в группе организаторов.

Такой переход из одной группы в другую отдельных явлений можно наблюдать конечно не только в группе исполнителей, но и почти во всех остальных группах. В этом можно усмотреть не только жизнедеятельность театра, но и одно из оправданий выдвигаемой нами групповой теории, стремящейся отнюдь не сузить и ограничить в сухих рамках работу живого театра, а только путем методического анализа подойти наивозможно ближе к познанию его организма.

К группе исполнителей в современном театре мы должны отнести также дирижера, пом. режиссера, суфлера, осветителя, машиниста, костюмера, гримера, плотника и т. д., словом, все те живые силы, участие которых отражается непосредственно на ходе всего представления или, как мы уже говорили выше, повышение или понижение энергии которых определяет собою ход спектакля.

В отношении же разворачивания самого сценического действия мы можем делить их на *исполнителей* в прямом смысле слова и *участников* (к которым мы например и относим нашего билетера из МХТ).

Следующая группа, на которую спектакль опирается всей своей тяжестью — «Группа зрителя» определяет собой не только самый факт осуществления художественного произведения театра — спектакля, но и, входя в него, видоизменяет его в зависимости от своего (группового) содержания. Эти крайне существенные и значительные видоизменения настолько «дорабатывают» спектакль, что вся предварительная, чисто сценическая подготовка к нему, может быть рассмотрена только как подготовительный производственный процесс и ни в коем случае не может быть принята, как готовая продукция театра. Само образование театра исторически сложилось путем выделения зрителя из массы участников «действия»[[9]](#footnote-10), что лишний раз подчеркивает значимость этой группы в образовании театра.

Как бы не было сделано театральное представление, оно обязательно оставляет после себя след той или другой длительности и силы, начиная от бурных аплодисментов или свистков зрительного зала и кончая научно-критической статьей в толстом журнале. Успех или неуспех представления в одинаковой мере рождаются вслед за впечатлением, которое и является основным моментом того, что мы {46} можем назвать *следом* представления. Изучая эти следы, хотя бы в виде тех же рецензий, анкет зрительного зала, критических работ или надписей на лентах венков того или другого артиста, мы тем самым через них восстанавливаем состояние театра данного времени. Все эти явления мы сливаем в одну «*группу реактивов*». Как в химии по реактиву мы находим присутствие того или другого вещества, так и здесь по реактиву мы восстанавливаем состояние театра интересующего нас периода. Театральная критика, музей, мемуары, монография, научно-исторические исследования и т. д. в одинаковой мере входят в эту группу. Попутно крайне интересно отметить, что сам театр в целом может служить реактивом при определении какой-нибудь эпохи с точки зрения ее социального бытия.

Таким образом нами установлено одиннадцать групп, по которым мы как бы и находим составные части театра. Нетрудно подметить, что эти группы объединяются между собой в трех различных рядах.

Первый ряд, — социально-исторических мотиваций театра, составляют *группы возбудителей* и *реактивов*.

*Второй ряд*, в котором главную роль играют живые силы театра, объединяются *группами организаторов*, *конструкторов*, *исполнителей* и *зрителей*. *И третий ряд* — физических процессов, благодаря которым зритель получает восприятие представления, заключает в себе *группы*: *архитектуры, вещественного оформления, света, звука, и движения*.

## III

Мы уже указывали на одно из свойств театральных явлений — переходить из одной группы в другую. Теперь обратимся к другому не менее важному их свойству — *соединения* их между собой. С этой целью мы возьмем два примера, которые должны указать нам на два различных характера таких соединений. Первый: декорация, бутафория и костюм, — это явления одной группы «вещественного оформления»; соединение этих трех явлений будет происходить внутри одной и той же группы, почему мы и называем его «*простым*» или «*однородным*» соединением. Точно также реклама, ложа и фойе, режиссер и художник будут давать ряд однородных «простых» соединений, так как первые входят в одну и ту же группу организаторов, вторые — в архитектурную и третьи — в группу конструкторов. Теперь возьмем другой пример: актер «играет» отрывок. Он («исполнитель»), одетый в театральный костюм и загримированный («вещественное оформление»), говорит {47} («звук») и жестикулирует («движение»). Если прибавить к этому что он «играет» отрывок (автор — «конструктор») для кого-нибудь («зритель»), то мы уже видим, сколько явлений различных групп сочетается в одном этом театральном моменте. Возьмем еще более простой случай: актер поклонился — здесь соединение явлений двух различных групп; с одной стороны, актер — «исполнитель», а с другой — поклонился — «движение». Такие соединения, в которые входят явления различных театральных групп, мы называем «*сложными*» или «*разнородными*».

Мы рассмотрели сейчас соединения, происходящие одновременно, но те же самые простые и сложные соединения могут носить и характер последовательных соединений. «Дыхание — звук — интонация» — пример последовательного простого соединения, где все процессы относятся нами к одной и той же звуковой группе.

«Плохой сбор — пустой зал — пониженная игра актера» — пример последовательного сложного соединения, где все три явления взяты из различных групп. Чаще всего последовательные соединения принимают вид причинной зависимости.

Таким образом мы устанавливаем наличие «*одновременных*» и «*последовательных*» соединений, из которых каждое может быть «*простым*» или «*сложным*».

Это свойство групповых явлений, с нашей точки зрения, имеет большое чисто методическое значение при анализе театральных процессов. Примером может служить хотя бы рассмотрение такого понятия, как «мимика». Куда мы должны отнести ее. К исполнителю? Но тогда неминуемо к нему же мы должны отнести и речь и костюм, так как все это в одинаковой мере тесно связано с актером. В результате, вместо расчленения театральных понятий, мы занялись бы опять сваливанием всего в одну кучу. Но мы также не можем отнести мимику и к одному только движению в силу того простого соображения, что она не является однообразно повторяемым процессом (как, например, свет электрической лампочки в 25 свечей), а тесно связана с исполнителем. Включит ли лампочку тот или другой осветитель — она все равно будет гореть одним и тем же светом, а если чувство сострадания выражает один актер и то же самое повторяет другой, хотя бы и при такой же конструкции выразительности, то разница в большей или меньшей степени всегда будет налицо[[10]](#footnote-11).

{48} С установлением же термина «соединений» для нас вопрос этот теоретически вполне ясен: мимика актера есть соединение ряда явлений из нескольких театральных групп. Наиболее же рельефно здесь выступают три группы: конструктора, исполнителя и движения. Таким образом, отнеся рассмотрение вопросов мимики актера к группе движения или исполнителя, мы тем не менее не подчиняем ее всецело этой группе и тем самым не закрываем глаза на существо этого процесса и на тесную связь ее со всей системой театрального бытия.

Введение в театроведение понятия «соединений», конечно, не открывает нам новых по существу явлений, все они чрезвычайно ярко ощущались на практике театра, но этим процессам надо найти место и дать им свое собственное имя, чтобы они могли войти организованным порядком в научную систему театра.

Таким образом мы видим, что театральные явления в процессе живой работы не замыкаются внутри своих групп, а вступают в ряд соединений с другими явлениями, а иногда даже и целиком переходят в другие группы. Все это мы объединяем под общим понятием «*динамики групповых явлений*».

Теперь становится вполне ясным, что путь театра есть путь организации этой динамики групповых явлений и степень организованности их есть степень театральных достижений. Теперь очевидно, что находя среди явлений и группу возбудителей, мы находим в процессе этой организации театра не только моменты материального, но и идеологического его построения. Таким образом, организация динамики групповых явлений есть всеобъемлющая организация. Ясно, что от характера соединений группы организаторов с группой зрителя, мы придем к определению характера не только отдельного спектакля, но всего театра. Конечно, этих двух групп мало, чтобы получить полное освещение театрального бытия. Нам приходится обращаться к другим явлениям, которые у нас распределены в отдельных группах. Совокупность этих групп и дает нам то, что чаще всего мы называем одним словом «театр». В зависимости от того, какие группы принимают в нем участие, и в свою очередь, какие явления входят в состав этих групп, пред нами налицо и будет тот или иной театр. Таким образом, мы можем рассматривать его как совокупность групп или как «*групповой* {49} *ансамбль*», т. е. считать, что он состоит из одновременного участия в нем ряда групп. При этом, конечно, не все группы участвуют в нем с одинаковой силой и значимостью.

Перекладывание центра тяжести с одной группы на другую, т. е. опять таки та же динамика групповых явлений, с которой тесно связано и понятие всего группового ансамбля, дает нам возможность теоретически отчетливо подойти еще к одному разрезу театра.

В порядке анализа театральных явлений, нам могут задать вопрос: где же у вас опера, драма, водевиль; разве театры, культивирующие тот или другой жанр, ничего не вносят своего собственного; разве можно подогнать все это под одну рубрику «театр вообще».

Вопрос этот может покоиться только на недоразумении. Мы берем театр в целом со всей его изменяемостью во времени и отыскиваем на протяжении всей его истории явления наибольшей длительности, из которых при тех или иных условиях слагается театр.

Ответ будет еще более ясен, когда мы скажем, что преобладание одних явлений даст нам оперный театр, преобладание других — драматический. Словом, мы опять возвращаемся к групповому ансамблю и видим, как с изменением в нем групповых сочетаний и внутреннего содержания групп, меняется характер спектакля, а вместе с ним и всего театра. Для современного нам театра опера, напр., будет иметь более расширенную звуковую группу, чем драма и балет; в свою очередь балет даст ряд характерных явлений из группы движения, которых мы не встретим в опере и драме. В то же самое время история театра дает разительные примеры, насколько различны могут быть причины вызвавшие к жизни оперу, балет и драму, но тем не менее эти явления легко укладываются в соответствующие группы возбудителей и организаторов и тем самым поддаются строгой систематизации[[11]](#footnote-12).

Вопрос, который казалось должен был бы разрушить все наше построение, приводит нас, наоборот, к тому заключению, что путем групповой теории мы можем не только определить хотя бы ту же оперу в историко-театральном разрезе, но и найти связующие звенья ее с современным {50} театром в целом. Таким образом, встречая в оперном и драматическом театре *различные групповые ансамбли*, мы тем не менее, при дальнейшем анализе театра, можем вполне спокойно сохранить защищаемую нами систему его изучения.

Конечно, в условиях театрального обихода, зачастую далеких не только от научной, но и вообще от какой-либо системы, многие наши утверждения могут показаться необычными. Покажется странным, что в силу нашей теории мы одинаково относим гримера и балерину не только к исполнителям, но и к конструкторам спектакля.

Но все эти перемещения напоминают нам только о динамике театральных явлений и через нее об условности нашей схемы. Условность, которую мы подчеркиваем с целью, действительно научного подхода к вопросам театра, уже в самом начале была объяснена нами, как прямая зависимость театра от всей социальной структуры его времени.

# **{51}** В. Н. Соловьев Игра вещей в театре Из театрализованного доклада, прочитанного на открытом заседании Отдела Истории и Теории Театра Г. И. И. И. от 20 декабря 1925 г. Показательная часть доклада проработана совместно с заведующим театральной лабораторией Н. П. Извековым.

Если еще не так давно история театра рассматривалась как история драматической литературы, то сейчас под историей театра понимается обычно история театральных представлений. Но разъединение спектакля на составные его части (игра актера, декорация, костюм, театральная машинерия) лишает исследователя правильной точки зрения на самый процесс создания театрального представления; при чем его выводы грешат некоторой односторонностью, происходящей из-за того, что он ограничивает область своего исследования лишь одной из многочисленных отраслей театрального производства.

Поэтому, естественно, среди театроведов возникло желание найти какие то опорные стержни, с помощью которых можно было бы объединить до сих пор остающиеся разрозненными отдельные части спектакля и тем самым начать рассматривать театральные представления как нечто целостное, подчиненное определенным законам внутренних соотношений и взаимодействий. Одним из подобных стержней, мне кажется, следует считать вещь в театре. Действительно, сводной стороны, вещь в театре издавна связана с актером. Актер стал пользоваться вещью еще значительно раньше, чем понял назначение театрального костюма. С другой стороны, вещь в театре, представляя собою часть материального оформления, является вместе с тем одним из главных элементов того театрального явления, которое французы называют mise en scène, а немцы — Inscenierung.

Несколько слов о самом термине «вещь в театре» («театральные приборы», «театральные предметы»). Современная театральная практика знает два обозначения «вещи в театре»: бутафория и реквизит. Под первым принято {52} понимать все вещи, изготовленные в специальных бутафорских мастерских для театра; под вторым — все то, что берется в готовом виде из жизненного обихода.

Лаборант выносит две вазы с фруктами: одну настоящую с настоящими яблоками, грушами и виноградом, другую бутафор скую, где бутафором изготовлены те же самые предметы, но они не настоящие, а из папье-маше. Пояснения докладчика. Лаборант уходит.

Во время моего сообщения мне придется мои наблюдения подкреплять примерами из истории театра. Термин «вещь в театре» позволяет мне в дальнейшем обозначать им одновременно и предметы бутафории и реквизит. А между тем, в различные театральные эпохи соотношение между бутафорией и реквизитом было весьма отличным от наши; дней.

Всякий, хотя бы поверхностно знакомый с театральной практикой, легко может заметить, что в театре вещи разделяются на две группы: одни из них принимают непосредственное участие в пьесе, наравне с актерами, как бы исполняя особые роли без речей. Таковы, например, письмо Хлестакова, которое читается городничим в последнем действии «Ревизора», или окно в «Женитьбе», из которого выпрыгивает Подколесин. Можно из списка действующих лиц в этих пьесах вычеркнуть Свистунова, доктора Гибнера, трактирного слугу, Старикова и даже, пожалуй, Арину Пантелеймоновну, и все таки пьеса может быть разыграна до конца, хотя и в искаженном виде. Но попробуйте уничтожить письмо Хлестакова или не поставьте в последней картине «Женитьбы» окна, действие самой пьесы сейчас же оборвется и спектакль не сможет быть доведен до конца. Но имеется и другое назначение для «вещей в театре». Представим себе самую обыкновенную постановку современной пьесы, где по ходу действия необходима гостиная в семье со средним достатком. На одном из столов мы обязательно найдем альбом с фотографическими карточками, а на стенах будут развешены картинки, вроде, «Мадонны» Каульбаха или «Острова Мертвых» Бёклина. Очень часто во все время действия пьесы никто даже не прикоснется к альбому и никто не взглянет на картинки, висящие на стене. Ясно, что роль театральных вещей в этих двух случаях будет различной. В первом случае — «вещь в театре» имеет динамическое или сценическое назначение, а во втором — статическое или декоративное — разъясняющее значение.

Вся история вещественного оформления сценической площадки может быть рассматриваема как ожесточенная борьба между собою этих двух принципов. Хронологически сценическое назначение вещи в театре предшествовало декоративному {53} назначению. Одним из первых, кто воспользовался игрой вещей в театре, был Аристофан, комедии которого заключают в себе много приемов использования сценического назначения вещи в театре. Декоративное назначение вещи было распространено в практике средневекового и школьного театров, где вещь в театре служила все таки средством для обозначения того или иного действующего лица (Правосудие — весы и повязка на глазах, Истина — зеркало). В балетно-оперной театральной традиции, восходящей к концу XVI века, пользование статикой театральных вещей являлось как бы обязательным.

Профессиональный и драматический театр Возрождения не без влияния традиций средневековых жонглеров и гистрионов возвращает вещи в театре присущее ей издревле динамическое назначение, забытое в эпоху преобладания в сценическом искусстве дилетантов и любителей. Итальянская импровизованная комедия, возрожденский театральный жанр наиболее долговечный (существует до конца XVIII столетия) и оказавший столь значительное влияние на сценическое искусство соседних стран (Франция, Англия, Испания, Германия), в достаточной мере может служить ярким примером значительной роли вещей в театре эпохи Возрождения.

После краткого обзора роли вещей в истории театра, перейдем к рассмотрению их свойств и признаков.

Лаборант на подносе выносит сосуды для питья, изготовленные из папье-маше, дерева, жести, мельхиора, стекла и хрусталя. Лаборант продолжает оставаться на сценической площадке во время разъяснений докладчика.

Каждый из здесь находящихся театральных предметов можно встретить в любой театральной кладовой, где хранятся вещи, употребляющиеся при постановке той или другой пьесы. Постараемся определить признаки и свойства вещей в театре. Наиболее значительными из них, мне кажется, следует признать четыре: размер, материал, из которого они сделаны, а также цвет и фактура. Хотя должно отметить, что цвет (окраска или раскраска предметов) и фактура выпадают из поля наших наблюдений, ибо они находятся в непосредственной связи с характером общего декоративного оформления спектакля.

Обычно вещи в театре изготовляются в размерах несколько больших, чем в действительности; при чем фасовая сторона театральных предметов несколько увеличивается, а в профильном разрезе замечается некоторое преуменьшение предметов, что является как бы результатом перспективного сокращения. Подобные изменения в размерах театральных предметов легко могут быть объяснены наличием современной фото-сценической коробке портальной арки, {54} заставляющей все находящееся на сценической площадке рассматривать как подчиненное законам иллюзорной театральной перспективы.

На экране проецируются рисунки и чертежи театральной бутафории изготовленные различными театральными художниками. — Объяснения докладчика.

Преувеличение и преуменьшение размеров театральных предметов производит на зрителя впечатление комического эффекта. Этот эффект увеличивается, если мы в одном и том же случае сразу имеем дело с преувеличением и преуменьшением размера вещей в театре.

Другой лаборант на подносе выносит большой шар, представляющий собою множество завернутых один на другой листов тонкой бумаги. Долго и постепенно снимая листы один за другим, докладчик обнаруживает бутафорский наперсток, сделанный еще в меньших размерах, чем на самом деле. Лаборант с наперстком уходит. Докладчик возвращается к первому лаборанту.

Еще большее, чем размеры, значение имеет материал, из которого изготовляется вещь для театра. С выбором материала связано представление о характере игры с ним актеров, а также о возможности его сценического использования. Из бокала, приготовленного из папье-маше или дерева, украшенного позолотой, можно только делать вид, что пьешь, а из стеклянного стакана или жестяной кружки можно пить на сцене настоящую воду. Это влечет за собой соответствующее изменение в характере и назначении жеста актера. В первом случае жест актера будет несколько округленным и условным, ведущим свое происхождение от оперно-балетной сценической традиции, а во втором случае жест будет естественным, единственным признаком которого может служить целесообразность движения актера. С материалом, из которого изготовляются вещи в театре, вместе с тем связана очень сложная и еще только что намечающаяся проблема звучания на сцене. Соприкосновение двух деревянных бокалов дает резкий и особо значительный звук, которым театральная практика еще с XVII века пользуется для обозначения появления на сцене обитателей нездешнего мира (статуя командора в «Каменном Госте»). Более мягкий, мелодичный и длительный звук дает прикосновение двух хрустальных бокалов, которым та же театральная практика любит пользоваться для сценической характеристики финала любовных объяснений.

Для историка театра знание двоякого назначения вещей, а также их свойств и признаков, может оказать существенную помощь в деле изучения им старинного театра. Нередко единственные сведения, которыми он располагает о данной театральной эпохе, являются скудные перечни предметов театральных вещей, извлеченные им или из приходо-расходных {55} театральных книг, или из случайно сохранившихся до наших дней лаконических монтировок. Иногда по этим данным можно в общих чертах характеризовать самую сущность драматургического жанра тех пьес, для которых они предназначались. Ведь выбор тех или иных театральных предметов характеризует одновременно и драматургический и сценический стиль самой пьесы. Так, для мольеровского фарса «Лекарь по неволе», где так много действия и движения, требуется «большая бутыль, две палки, четыре стула, кусок сыра, монеты, кошелек», а для его же «высокой» и чисто разговорной комедии «Мизантроп» все театральные веши ограничиваются лишь «шестью стульями и тремя письмами».

При этом количество тех или иных театральных предметов играет не последнюю роль в определении самого сценического стиля одной и той же пьесы в различных ее постановочных редакциях. Примером этого могут служить наблюдения над историей постановок одной из ранних пьес Мольера «Жеманницы». (Дата первого представления — 18 ноября 1659 года). Вопрос сводится к тому, сколько требуется стульев для постановки этой пьесы: два или четыре?

Выходят четыре лаборанта; две женщины (Като и Мадлон) и двое мужчин (мнимый маркиз Маскариль и мнимый виконт Жодле). Последние выносят два стула.

Первая и старейшая редакция: два стула. Количество стульев взято из так называемой рукописи Mahelot, где среди прочего материала помещены списки театральных предметов, употреблявшихся во второй половине XVII века при постановке Мольеровских пьес. Возникает вопрос, кто сидит на этих двух стульях — мужчины или женщины? Текст пьесы дает утвердительный ответ — сидят мужчины.

Лаборанты (Маскариль и Жодле) садятся на стулья, а по бокам стоят Като и Мадлон.

Что же касается женщин, то возможны два положения: или они стоят, внимательно слушая рассказы своих «высоких гостей», или сидят на полу.

Женщины-лаборанты садятся на пол.

И в том и другом случае мы имеем дело с интерпретацией данного сценического положения в манере фарса, сгущающего в преувеличенной пародии сценические краски. Стоящие или сидящие на полу Като и Мадлон, слушающие рассказы об атаке Гравелина, сидящих на удобных стульях Маскариль и Жодле, благодаря несоответствию с действительностью, подчеркивают комический эффект данной сцены. При этом расположении действующих лиц на сценической площадке, приобретают большую убедительность те lazzi, {56} которые проделывают здесь слуги Лангранжа и Дюкруази, и которые дошли до нас в описании м‑ль Жарден, посетительницы первого представления «Жеманниц» на сцене театра Пти Бурбон и к тому же назвавшей самую пьесу фарсом (название ее воспоминаний: «récit en prose et en vers de la farce des *Précieuses*».

Лаборанты меняют положение.

Теперь перейдем ко второй и позднейшей редакции, обычно принятой при постановке этой пьесы на сцене большинства современных театров, не исключая даже и «Французской Комедии». В этой редакции четыре стула.

Выносятся еще два стула. Все четверо лаборантов сидят на стульях. Согласно принципу симметрии Жодле и Маскариль сидят по середине, а по бокам — Като и Мадлен.

Эта мизансцена, канонизированная рисунком Буше, изменяет сценический стиль первой редакции. Здесь явственно ощущается влияние сценической французской комической традиции XVIII века, характерными признаками которой являются средства сценической интерпретации комедии Мариво, построенных почти что всецело на развитии одного диалога. При подобной мизансцене lazzi слуг, являясь неуместными и оскорбительными, вовсе выбрасывались или значительно урезывались. Так комедийная традиция XVIII века уничтожает традицию старого французского фарса, еще сохранявшуюся в театральной практике XVII столетия.

Лаборанты уходят со сценической площадки, унося стулья.

Как известно, особенно значительную роль играют театральные предметы (robe) в общей структуре спектакля итальянской импровизованной комедии. Уменье пользоваться сценическим назначением театральных предметов может оказать существенную пользу в деле развертывания действий самого сценария. Часто в некоторых сборниках сценариев мы имеем только название пьес и очень краткие списки театральных предметов. Предметы, упомянутые в списках, влекут за собой ряд смежных сценических ассоциаций, с помощью которых легко бывает определить драматургический стержень данного сценария. Примерный и очень распространенный список предметов: два цветка, две шпаги, две лестницы, две палки. Что же означают эти вещи при сценическом развертывании? Два цветка — две любовницы, две шпаги — два любовника, две лестницы — двое Zanni, которые приносят эти лестницы с целью соединения любящих сердец, и две палки — двое стариков, разгоняющих любовников и жестоко наказывающих слуг за их проделки. Помимо этого, наличие в сценарии тех или иных вещей оказывает влияние на сценическое действие, заставляя его развиваться только {57} в определенных направлениях. Очень часто в первом действии многих итальянских сценариев встречается дуэль, обычно объясняемая как бытовое явление. Мне кажется, что можно подыскать и другое объяснение обилию поединков в итальянских комедиях.

Выходит четверо лаборантов: двое мужчин (любовники) и две женщины (любовницы). Любовницы занимают две крайние точки сценической площадки, двое любовников остаются посредине.

Согласно принципу симметрического построения рисунка мизансцен итальянской импровизованной, комедии, вытекающего из особого построения сценической площадки, две любовницы появляются на балконах домов, стоящих на краях сцены; но сейчас же возникает вопрос о парных сочетаниях: как должны перемещаться по сцене молодые люди, одновременно идущие на свидание к своим возлюбленным? Выходя из боковых проходов, подходят ли любовники к ближайшим балконам, или же их путь графически может быть передан скрещиванием двух диагоналей. Надо думать, что второе предположение более соответствует действительности, как сценически наиболее выгодное.

Итак, возьмем очень распространенный список театральных предметов. Два фонаря, два плаща, две шпаги.

Из боковых проходов выходят двое лаборантов, идущие на свидание к своим дамам.

Момент встречи. Фонари поставлены на землю, любовники схватились за рукоятки своих шпаг, неминуемо должен произойти поединок.

Докладчик подходит к лаборантам и, становясь между ними, разъединяет их.

В данном случае и с достаточной убедительностью дуэль может быть объяснена одновременным и параллельным выходом двух актеров, своеобразным рисунком мизансцен, вытекающих из особенного устройства сценической площадки и наличием двух шпаг в распоряжении действующих лиц.

Четверо лаборантов покидают сценическую площадку.

Наблюдение над ролью вещей в театре предоставляет возможность исследователям новейшего русского театра, проведя резкую грань между старым и новым сценическим искусством, с большей ясностью и точностью осознать многие из достижений последнего.

Характерными признаками театра XIX века, всецело подчиненного требованиям литературы, следует считать: излишнюю склонность к логической интерпретации драматического текста (преобладание слова на сцене), общую неорганизованность в проведении самого спектакля, изредка прорезываемую творческими усилиями отдельных крупных артистических дарований и крайне пренебрежительное отношение {58} к театральным предметам, выразившееся в условном их использовании (написание длинного письма — только росчерк пера, актеры пьют и едят на сцене, не соблюдая нормальных процессов). Даже в отдельных знаменитых актерских паузах, с общей продолжительностью времени до трех минут (покойный Давыдов в роли Хлынова в «Горячем Сердце»), вещи являлись не более как только отдельными орнаментальными и, пожалуй, случайными деталями в общей театральной картине.

Новый театр, в отличие от старого, выдвигает на первый план организующее значение вещей в театре, широко пользуясь ими, как средством для объединения многих и различных сторон театрального представления.

К. С. Станиславскому принадлежит честь введения в русский театральный обиход игры с вещами. Следующее за натуралистами театральное направление — традиционалисты, обогатили свой опыт пользования театральными предметами путем изучения техники профессиональных драматических театров эпохи Возрождения. Попытка составления Мейерхольдом «каталога театральных приемов» относится еще к 1914 году.

Новый театр, прежде всего, пользуется вещью для характеристики социального положения действующих лиц. Примером этого могут служить плетка Бадаева в «Лесе», монокль и шпоры генерала Берковец в «Бубусе», мечи в руках Теи и Тильхен — там же, швейная машинка в «Мандате» и проч.

На экране проецируется ряд снимков актеров театра имени Мейерхольда.

Театральные предметы в руках актеров рефлексологической школы, новые основания техники которой имеются налицо в последних спектаклях театра им. Вс. Мейерхольда, выдвигают на первое место в сценическом движении его целесообразность: в движениях актера не должно быть ничего лишнего и случайного. В этом отношении весьма показательна мейерхольдовская постановка «Лес» и в особенности тот эпизод, где Аксюша, разговаривая с Гурмыжской, катает белье. Груды белья, скалка, каток — сообщая движениям актрисы крайнюю лаконичность и выразительность, вместе с тем по особому подчеркивают значимость всего произносимого на сцене.

Едва ли не самым значительным в использовании вещей в новом театре является часто замечаемое соединение в одном театральном предмете сценического и декоративного назначения. Так, скворечник в мейерхольдовском «Доходном месте»,

На экране проецируется схематический чертеж установки к IV действию «Доходного места».

{59} являясь овеществленной метафорой, характеризует помещение, где живут только что поженившиеся Жадов и Полина («Птицы небесные»), а с другой стороны, имеет назначение сложного театрального прибора, который обыгрывается актерами.

Некоторые из театральных критиков, говоря о сложных театральных приборах («мясорубка» в «Смерти Тарелкина», установка к «Великодушному рогоносцу», движущиеся платформы в «Мандате»), видят в них возрождение забытого искусства театральной машинерии, явления столь характерного для спектаклей оперно-балетной традиции XVII – XVIII веков.

На экране проецируются снимки с ряда постановок театра имени Вс. Мейерхольда.

Пользование театральными машинами в XVII веке представляло собою как бы эпический рассказ о событиях, совершающихся на сценической площадке.

На экране проецируется ряд снимков с театральных декораций XVII и XVIII века, где ясно обозначено пользование театральными машинами. Объяснение докладчика.

В XVII в. актеры, декорации и театральные машины существовали и перемещались раздельно друг от друга. Теперь же сложные приборы проектируются и строятся с расчетом, что их движение будет согласовано с движениями живых людей. Впечатление поразительной быстроты в сцене преследования Энс Боота умирающими от голода англичанами («Д. Е.») достигается не столько быстрыми движениями актеров, сколько общей согласованностью перемещений на сценической площадке движущихся ширм, живых людей и световых бросков театрального прожектора.

Существование сложных театральных приборов и частое совпадение в одном театральном предмете сценического и декоративного назначения придают уверенность предположению, что новому театру удастся преодолеть иллюзорную эстетику сцены Ренессанса и, избавив театр от писанных на холсте декораций, тем самым водворить на сценической площадке в полном объеме искусство живого человека, вступающего в непосредственную связь с окружающими его вещами.

# **{60}** С. С. Мокульский Карло Гольдони (Глава из истории театра в Венеции XVIII века[[12]](#footnote-13)

Карло Гольдони уже давно признан величайшим драматургом Италии («итальянским Мольером») и одним из крупнейших комедиографов нового времени. О нем существует обширная литература[[13]](#footnote-14), в которой жизнь и произведения великого венецианца подвергнуты самому тщательному изучению. И все же большинство ученых, писавших о Гольдони, видели в нем прежде всего литератора, а не театрального деятеля. Они считали возможным ограничиваться историко-литературным анализом комедий Гольдони, полагая, что такой анализ достаточен для уяснения того, что уже сам Гольдони называл своей «реформой» итальянского театра. Такой метод был бы еще, пожалуй, целесообразен в применении к любому драматургу XIX в., оторванному от театрально-производственной работы и сочиняющему свои пьесы в тиши кабинета. Но Гольдони не таков. Истинный сын своего театрального века, он неразрывно связан с живым театром, в котором исполняет целый ряд производственных функций, отошедших в XIX веке к режиссеру. Как известно, театр XVIII в. не знал особого института режиссуры; организатором и руководителем спектакля являлся в это время либо один из главных актеров (напр., Гаррик, Лекен, Экгоф, Шредер), либо сам драматург (Вольтер, Дидро, Лессинг, Гете, Гоцци). Таким типичным *драматургом-режиссером* был и Гольдони; он сложил в театре на жаловании, сочинял его репертуар, распределял роли {61} в пьесах, руководил подготовкой спектакля, заботился о пополнении труппы новыми актерами и обучал их новым приемам исполнения своих комедий. В качестве драматурга он не брезгал никакой текущей работой: набрасывал сценарии commedia dell’arte, перелицовывал старые пьесы, писал либретто опер и интермедий, сочинял приветствия публике, произносимые актерами в начале и в конце сезона; словом, был практическим работником театра, профессионалом, для которого театральная работа являлась единственным средством существования.

Все это наложило большой отпечаток на драматургию Гольдони. Подобно Мольеру, он писал для определенных театров и определенных исполнителей, принимая в расчет размеры театрального здания, устройство сцены, состав труппы, вкусы и требования публики. Он вдохновлялся индивидуальностью конкретных актеров и приноровлялся к особенностям их дарования, к манере их игры. Каждая новая пьеса являлась для него разрешением не литературной, а чисто сценической проблемы. Потому, изучая драматургию Гольдони, мы окунаемся в самую гущу венецианской театральной жизни XVIII века, мы постигаем существо того театрального кризиса, который имел место в середине XVIII в. и выразился в ликвидации commedia dell’arte и в возникновении на ее почве новой реалистической драмы и новой сценической техники, в корне противоположной технике актеров импровизованной комедии.

Такой чисто театральный подход к деятельности Гольдони, насколько мне известно, еще не осуществлен в научной литературе. В этом — оправдание моих, пока еще отрывочных наблюдений, составляющих предмет настоящей статьи.

## I

Все путешественники, посещавшие Италию в XVIII веке, единодушно изумлялись богатству и напряженности ее театральной жизни. «Древний крик римского народа *panem et circenses*, хлеба и зрелищ, раздается еще и сейчас по всей Италии», пишет аббат *Куайе*, объездивший Италию в 1763 – 4 гг.[[14]](#footnote-15) Другой путешественник, известный театрал и меломан, президент *Де-Бросс* замечает: «Численность и обширные размеры театров в Италии свидетельствуют о склонности нации к этому роду развлечений»[[15]](#footnote-16). Действительно, ни в одной стране Европы не было столько театров, {62} как в Италии; нигде спектакли не привлекали такого большого количества зрителей из всех классов общества; нигде театр не играл такой важной роли в жизни страны. Столь обширная амплитуда театральной жизни обусловливает качественное разнообразие спектаклей и обилие сценических жанров; наряду с оперой и балетом, которые все еще являются господствующими видами театра, в Италии XVIII в. существует импровизованная комедия (commedia dell’arte), литературная комедия, трагедия и трагикомедия, мещанская драма, драматическая сказка (fiaba teatrale), комическая опера и интермедия, театр марионеток и бесчисленное множество площадных и карнавальных зрелищ. При этом в отличие от других стран, где театральная жизнь кипит только в столицах, в Италии каждый крупный город имеет определенную театральную физиономию. Венеция, Неаполь, Флоренция, Рим, Милан, Болонья и другие города соперничают друг с другом по части театра, внося оригинальный вклад в ту или иную область театрального искусства.

Но ни в одном итальянском городе театр не играл такой значительной роли, как в Венеции. Эта некогда цветущая и могущественная купеческая республика находилась в XVIII в. накануне своего падения и, как бы предчувствуя его, торопилась растратить накопленные громадные капиталы. Жажда развлечений, охватившая Венецию уже в XVII веке, вызвала открытие ряда публичных театров, число которых к концу XVII в. доходит до *семнадцати*, при чем одновременно функционировало от 6 до 9 театров. В XVIII в. некоторые из этих театров были брошены, другие построены заново; в результате получилось 14 театров[[16]](#footnote-17), из которых одновременно функционировало 7 больших театров, не считая частных театров во дворцах вельмож, в домах аристократов и крупных буржуа, а также бесчисленных мелких спектаклей на открытом воздухе (представления марионеток, выступления уличных скоморохов, канатных плясунов и бродячих актеров-импровизаторов), которые не поддаются точному учету. И все это при наличии в Венеции во 2‑й половине XVIII в. от 100 до 140 тысяч жителей[[17]](#footnote-18). Если вспомнить, что в то же время в Париже было всего 3 постоянных театра на 660 000 жителей, то театральное первенство Венеции над таким мировым центром, как Париж, предстанет с полной ясностью. Венеция {63} была в полном смысле слова больна театральной горячкой; это был город театралов. Всякий венецианец пытался тем или другим способом связаться с театром[[18]](#footnote-19). Всякая новая пьеса, дебют нового актера или актрисы для Венеции — события первостепенной важности. Здесь то и дело наблюдаешь, как театральные дела оттесняют на второй план дела государственные и политические. Только в Венеции могла разгореться такая оживленная полемика по чисто театральному вопросу, как знаменитое столкновение Гольдони, Кьяри и Гоцци, в котором принимал участие весь город и которое держало Венецию в лихорадочном напряжении в течение нескольких лет.

Итак, в середине XVIII в. в Венеции постоянно функционировало 7 больших театров. Театры эти назывались именами святых, в приходе церквей которых они находились: San Cassiano, San Benedetto, San Moisé, San Giovanni Crisostomo, San Samuele, Sant’Angelo, San Luca. Старейшим из этих театров был трехъярусный театр San Cassiano; он был открыт в 1637 г. и явился первым ранговым театром в Европе; он предназначался для оперных спектаклей и прославился постановкой опер Монтеверде. Самым красивым и наилучше оборудованным театром считался до 1755 г. San Giovanni Crisostomo; в этом году был открыт театр San Éenedetto, который стал самым нарядным в Венеции. Эти театры, как и театр San Moisè, предназначались для оперы. Остальные три театра (San Samuele, Sant’Angelo, San Luca) были отведены под драму, при чем с каждым из них связан один из периодов деятельности Гольдони. Последний из этих театров уцелел до сих пор и носит имя великого комедиографа, который так много в нем поработал (Teatro Gol-doni).

Приведенное распределение театров по жанрам соблюдалось, однако, не достаточно строго. Один и тот же театр мог являться то оперным, то драматическим[[19]](#footnote-20). Соблюдалась только численная пропорция: *четыре* театра отводилось постоянно под оперу (в том числе, *два* — под комическую оперу), и *три* — под драму. Строго говоря, все венецианские театры были по своему происхождению оперными. Самая формула рангового, ярусного театра была выработана для оперно-балетных спектаклей. Драма лишь гораздо позже пришла в этот чуждый ей по своей структуре театр, в котором она испытывала часто большие неудобства[[20]](#footnote-21). {64} Естественно, что под оперу отводились обычно самые красивые, самые обширные и наилучше оборудованные театры, ибо оперный театр считался привилегированным, аристократическим. Он обслуживался лучшими театральными художниками-декораторами и машинистами. Оперные певцы — «виртуозы» получали фантастические по тому времени гонорары (1000 дукатов[[21]](#footnote-22) в сезон), которые не выдерживали никакого сравнения с гонорарами драматических актеров: так известная актриса Теодора *Риччи* получала в сезон всего лишь 350 дукатов. Такая же разница существовала между гонорарами оперных либреттистов и драматических поэтов. Тогда, как рядовой либреттист получал за новую оперу 100 дукатов, гонорар великого Гольдони не превышал 30 дукатов за комедию. Эта сумма была настолько ничтожна, что Гольдони сплошь и рядом бывал вынужден подрабатывать сочинением оперных либретто. Все это достаточно красноречиво свидетельствует о привилегированном положении оперно-балетного театра, который и по своему происхождению и по своей художественной сущности является подлинно классовым искусством придворной аристократии. Несмотря на возрастающее значение буржуазии, аристократия продолжает оставаться в течение всего XVIII в. привилегированным классом. Потому естественно, что ее излюбленный жанр занимает первое место в итальянских театрах XVIII в.

Правда, в Венеции обстановка была несколько иной, чем в других итальянских городах. В этом купеческом, торговом городе не было настоящей феодально-землевладельческой аристократии. Здешняя аристократия есть собственно говоря крупная буржуазия, захватившая в свои руки власть и сумевшая удержать ее, благодаря искусной политике. Очутившись у власти, венецианские буржуа стремятся аристократизироваться и перенимают традиции феодальной аристократии других итальянских областей. Но самый факт республиканского устройства венецианского государства и отсутствия в нем *двора* накладывал особый отпечаток на местных патрициев, которые всегда оставались лишь самыми богатыми и самыми могущественными из венецианских купцов. Этот явственный буржуазный отпечаток, лежащий густым слоем на венецианской аристократии, вынуждал ее играть в демократизм; вот почему Венеция раньше других итальянских городов открыла в театр доступ низшим классам, сделав театральные представления публичными и платными. Но пустив в театр «толпу», венецианская аристократия все же пожелала оградить себя от нее и сохранить свою гегемонию в театре. С этой целью она сосредоточила в своих {65} руках театральное хозяйство: все венецианские театры принадлежали патрициям, которые сдавали их в аренду антрепренерам, сохраняя за собой право общего надзора за работой театра, а также эксплуатации наиболее дорогих и почетных мест, т. е. лож, которые сдавались ими в аренду людям своего круга. Антрепренер же получал только плату за вход в театр, которая вносилась всеми зрителями, в том числе и абонентами лож. По словам Гольдони, эта входная плата не превышала одного римского паоло, т. е. 10 французских су; при этом дороже всего стоил билет в «серьезную» оперу (opera seria), дешевле — в комическую оперу (opera buffa) и дешевле всего — в драму. Взяв входной билет, зрители получали право стоять в партере и в верхней галерее. Желавшие сидеть уплачивали двойную стоимость билета. В отличие от парижских театров, партер в венецианских театрах был уставлен скамьями, но места были ненумерованы и занимались теми зрителями, которые приходили раньше или же задерживали места с помощью слуг, заранее посылаемых в театр. Скамьи партера были простые, деревянные, и посещался он довольно пестрой, демократической публикой.

Полную противоположность партеру являли ложи. Они восходили в больших театрах пятью ярусами, при чем захватывали также пространство над авансценой, подобно ложам просцениума в парижской Grand-Opéra. Каждая ложа вмещала 8 – 10 человек, при чем внутри оставалось еще место для карточного столика, являвшегося ее обязательной принадлежностью. Позади ложи находилась аванложа, отделенная от нее занавескою, уставленная мягкой мебелью и увешенная зеркалами и драпировками. Публика сидела в ложе кружком, как в гостиной, отчасти даже повернувшись спиной к сцене. Она занималась светской болтовней, игрой в карты и шахматы, и менее всего интересовалась спектаклем. В общем следить за представлением считалось признаком дурного тона. В опере слушали только наиболее эффектные арии, исполняемые популярнейшими певцами, в балете следили за самыми интересными танцевальными номерами, к драматическим же спектаклям относились пренебрежительно. Театр являлся для аристократии местом встречи добрых знакомых и приятного времяпрепровождения. Светские дамы устраивали здесь настоящие приемы; влюбленные назначали свидания, при чем проводили большую часть спектакля в аванложах, задернув за собой занавески[[22]](#footnote-23). Неудивительно, что, попадая в Париж, венецианские дамы поражались обыкновению {66} слушать спектакль, которое казалось им чем то совсем необычным[[23]](#footnote-24).

Совсем иначе вела себя публика партера, состоявшая, главным образом, из мелкой буржуазии и простого народа. Она живо интересовалась спектаклем и чрезвычайно шумно реагировала на него: то хохотала до упаду, то громко зевала, чихала, сморкалась, кашляла, гудела, мяукала, жужжала и испускала всякого рода восклицания. Самыми беспокойными зрителями были гондольеры, которых пускали в театр даром на свободные места в глубине зала. Но именно эта беспокойная, недисциплинированная публика и создавала успех спектаклю и пьесе. Актеры и драматурги чутко прислушивались к мнению партера, который представлял собою настоящий парламент мнений, распадавшийся на несколько партий, из коих одни поддерживали спектакль, другие пытались его провалить. Любимых актеров и актрис приветствовали восторженными восклицаниями, вроде: Siestu benedetta! Benedetto el pare che t’ha fatto! Ah, cara, me buto zozo! (Будь благословенна! Благословен отец, родивший тебя! О, дорогая, падаю к твоим ногам!); бросали на сцену цветы, листки со стихами и даже голубей с бубенчиками на шее, разносивших поэтические приветствия[[24]](#footnote-25). В балете постоянно требовали бисирования отдельных номеров и даже целых сцен. Неодобрение актерам выражали свистом, в котором принимали участие также и дамы. Автора пьесы не было принято вызывать. Свое одобрение новой пьесе выражали так: когда после спектакля на просцениум выходил главный актер, объявлявший о спектакле, назначенном на следующий день, то публика прерывала его сообщение возгласами: «Эту, эту (т. е. сегодняшнюю) пьесу»[[25]](#footnote-26)).

Отличительной особенностью венецианских театров являлась постоянная полутьма в зрительном зале, который освещался только двумя плошками с маслом, прикрепленными к деревянным шестам, расположенным над оркестром. Кроме этих плошек, немного света давали также восковые свечечки, которые держали в руках зрители, следившие за спектаклем по либретто (в оперных театрах), — а также свечи в некоторых ложах[[26]](#footnote-27). Такая скудость освещения {67} сознательна: она усиливала эффект ярко освещенной сцены, открывавшейся публике после поднятия занавеса. В этом отношении антрепренеры считались преимущественно с интересами зрителей партера, приходивших в театр ради самого спектакля, и нарушали интересы посетителей лож, являвшихся в театр для приятного времяпрепровождения. В этом, как и в других случаях, интересы лож и партера расходились. Неудивительно, что они пребывали в состоянии постоянной войны. Лоботрясы из венецианской «золотой молодежи» бомбардировали сидевших внизу простолюдинов огарками свечей и объедками, плевали на их головы. Демократический партер не оставался в долгу и огрызался на посетителей лож, хотя и сознавал свое униженное положение.

Спектакли начинались в различных театрах в разное время дня, чтобы дать возможность публике побывать в один день в нескольких театрах. Так в главном оперном театре S. Benedetto спектакли начинались в 1 час дня, в драматических театрах — с наступлением темноты.

Венецианский театральный сезон открывался в первое воскресенье октября и тянулся до 15 декабря (начало рождественского поста). Затем делался десятидневный перерыв, после чего 26 декабря, с началом карнавала, спектакли возобновлялись и продолжались до вторника на первой неделе Великого Поста (martedì grasso). Во время поста театральные представления были запрещены вовсе. В эту пору антрепренеры набирали труппу на следующий сезон, после чего отправлялись в гастрольную поездку на «материк» (terra ferma), т. е. в различные города Венецианской области и Ломбардии. В самой же Венеции летом не было спектаклей, кроме двухнедельной Вознесенской ярмарки (Fiera dell’Ascensione), когда давались новые оперы[[27]](#footnote-28). В сентябре труппы возвращались в Венецию и начинали готовиться к зимнему сезону. Тогда же муниципальные власти присылали архитекторов для осмотра театральных зданий на предмет выяснения их прочности и безопасности. Только в случае благоприятного отзыва архитектора Совет Десяти давал разрешение на начало спектаклей и на расклейку афиш, при чем указывал час, когда должны кончаться представления. Афиши вывешивались сначала только в двух местах: на Пьяцетте и на мосту Риальто. Кроме того был в ходу и более старый, средневековый способ рекламы: особые глашатаи (imbonidori) выкрикивали на улицах и у дверей театров название пьесы, идущей в данный вечер в таком то театре.

{68} Таковы были общие внешние условия театральной жизни в Венеции. Теперь подойдем вплотную к драматическим театрам и познакомимся с их внутренней жизнью.

## II

Прежде всего отметим, что в Венеции драматический театр играет гораздо большую роль, чем в других итальянских городах. «Хотя оперные спектакли в Венеции и очень хороши, они не являются здесь преобладающими. Венеция любима и славится в Италии более всего своей комедией», пишет в 1766 г. один анонимный французский путешественник[[28]](#footnote-29). Это станет понятно, если вспомнить, что Венеция является родиной наиболее популярных комических масок commedia dell’arte. Последняя пользовалась здесь всегда особенной любовью и популярностью, которая не остыла еще и в XVIII в., хотя это время и является эпохой агонии commedia dell’arte. Естественно, поэтому, что именно с Венецией связана деятельность Гольдони, Кьяри и Гоцци, которые — каждый по-своему — видоизменяли комедию dell’arte, приспособляя ее к потребностям своего времени.

Характерной особенностью драматического театра в Италии XVIII в. является его многообразие и неоднородность по сравнению с оперным театром. Этот последний представлен рядом единообразных актерских объединений, связанных с определенными театральными зданиями и обладающих солидным аппаратом декораций, костюмов, реквизита, сценических машин и т. п. Совсем иную картину мы видим в драматическом театре. Эта пестрая актерская масса, значительно менее оседлая и организованная, распадается на ряд категорий, имеющих часто очень мало общего между собою. На низшей ступени стоят площадные, ярмарочные комедианты, не связанные с определенными театральными помещениями и кочующие с места на место, располагая свои шаткие подмостки, где придется. Они играют почти без декораций, с самым ограниченным реквизитом и в самых непритязательных костюмах; репертуар их составляется из старых сценариев commedia dell’arte, слегка подновляемых путем импровизации на злободневные темы. Испанский драматург *Моратин*, посетивший Италию в 1793 – 4 г., видел представление таких комедиантов в Лугано, где они выступали на площади, на наскоро сколоченных подмостках, «грубом подобии колесницы Фесписа». Время от времени одна из актрис спускалась по лесенке на площадь и обходила {69} окружавшую подмостки публику с тарелкой в руках, «взывая к ее щедрости»; при этом присутствующие клали на тарелку такую мелочь, что Моратин задавал себе вопрос, чем живут «эти бедняжки»[[29]](#footnote-30). Такие комедианты еще не далеко ушли от средневековых гистрионов: подобно им, они еще не знают дифференциации актерских функций; они поют, пляшут, ходят по канату, показывают фокусы, выкидывают разные клоунские штуки — словом, они должны уметь делать все для того, чтобы заработать себе на жизнь. Часто они поступают на службу к площадным врачам и аптекарям — шарлатанам, которые пользуются их искусством для рекламы чудодейственных пилюлей и снадобий. Один из таких шарлатанов, Буонафеде *Витали*, сделался даже настоящим антрепренером: труппа, которую он содержал для привлечения публики к своему балагану, давала по вечерам большие представления в закрытом театре. В труппе Витали был ряд превосходных актеров, в том числе Рубини и Казали, которых мы позже застаем на главных ролях в больших венецианских театрах[[30]](#footnote-31). Здесь мы имеем характерный пример тесной связи и взаимообмена между площадным балаганом и организованным драматическим театром. Многие выдающиеся итальянские драматические актеры XVIII в. вышли из сословия площадных скоморохов. Так, например, семья циркачей Раффи дала Венеции двух замечательных актрис — *Теодору Медебак* и *Маддалену Марлиани* (по сцене — Кораллина), для которых Гольдони написал ряд своих лучших комедий. Первое время актрисы эти, работая в театре, не порывали связи с балаганом, и днем плясали на канате, вечером же исполняли серьезные литературные пьесы. Такое взаимодействие между театром и балаганом — факт чрезвычайно положительный; он характерен для всех подлинно театральных эпох и свидетельствует об устойчивости в Италии XVIII в. тех народно-театральных традиций, которые в свое время вызвали к жизни commedia dell’arte и обусловили ее общеевропейский успех, и влияние.

Конечно, переходя с площади на сцену оперно-балетного театра, актеры должны были видоизменять приемы своего исполнения и обновлять свой репертуар, ибо то, что удовлетворяло народную массу, могло показаться грубым и примитивным тем изощренным ценителям искусства, которые наполняли большие театры. Потому, попадая в «настоящий» театр, актеры «подтягиваются», стремятся хорошо обставить свои спектакли и обновляют репертуар, вводя в него литературные пьесы, итальянские и переводные. {70} Но все же основным фондом, из которого черпают венецианские драматические театры, остается старая комедия dell’arte, с ее четырьмя масками, импровизацией, сценическими трюками, lazzi, акробатическими фокусами, патетическими и шутовскими тирадами. В течение первой половины XVIII в. все труппы основывают свой репертуар на commedia dell’arte; при этом литературные комедии и трагедии, романы и новеллы переделываются в сценарии и наделяются всем традиционным аппаратом commedia dell’arte.

Не ослабела commedia dell’arte и актерскими силами. Среди исполнителей масок мы находим в середине XVIII в. таких замечательных актеров, как Дарбес, Рубини, Коллальто, Ломбарди, Фиорилли, Цаннони, Марлиани, Биготтини и, в особенности, знаменитого *Антонио Сакки* (1708 – 1788), создателя маски Труффальдина (вариант Арлекина), последнего из великих итальянских актеров-импровизаторов, для которого писали Гольдони и Гоцци. Вот как Гольдони характеризует игру Сакки: «Этот актер, известный на итальянской сцене под именем Труффальдина, соединял естественную, присущую его роли грацию с постоянным изучением актерского искусства и драмы различных европейских стран. Антонио Сакки обладал на редкость живым воображением и поразительно исполнял комедии dell’arte. В то время, как прочие арлекины только и знали, что повторять одно и то же, он, всегда углубляясь в исполняемую сцену, поддерживал оживление спектакля посредством совершенно новых шуток и неожиданных ответов, так что публика всегда сбегалась толпой послушать Сакки. Его комические выходки и остроты не были извлечены из народной или актерской речи; он использовал драматургов, поэтов, ораторов, философов; во время его импровизации можно было услышать мысли, достойные Сенеки, Цицерона, Монтэня; и он обладал уменьем искусно прививать изречения этих великих людей простодушному характеру дурачка, так что самое изречение, вызывавшее восхищение у серьезного автора, заставляло смеяться во всю, когда исходило из уст этого превосходного актера»[[31]](#footnote-32). Гольдони ставил Сакки наравне с такими великими актерами, как Гаррик и Превилль. К таланту актера-импровизатора Сакки присоединял величайшее мастерство акробата и эквилибриста; уже в глубокой старости, в возрасте 70 лет, он искусно проделывал труднейшие акробатические номера. Публика буквально носила его на руках и не обращала внимания на других актеров, когда перед ней выступал Сакки. Отсюда — заносчивость, самомнение и нетерпимость Сакки; он был заядлым реакционером, убежденным сторонником импровизованной {71} комедии и решительным противником всякого рода литературных новшеств в театре. Гольдони пришлось немало повоевать с знаменитым актером, и не раз он бывал вынужден идти на компромиссы, чтобы угодить этому последнему из могикан commedia dell’arte.

В дружном хоре похвал, которые расточались по адресу Сакки всеми современниками, звучит диссонансом замечание венецианского критика Баретти, будто одной из причин популярности Сакки было то, что он потакал вкусам черни грубыми остротами и непристойными выходками. Но если даже великий Сакки не избежал этого упрека, то что сказать о других итальянских актерах XVIII века? Ведь большинство театров кишело актерами посредственными, не способными к оригинальному творчеству, которые рабски копировали крупных мастеров, вдосталь уснащая свое исполнение грубо комическими выходками, пошлостями и сальностями. Это усиливало презрение к ним пуритански настроенных элементов и подчас вызывало строгие реприманды властей. «Помните хорошенько, что вы, актеры, ненавистны богу, и что государь терпит вас только для услаждения людей, которые получают удовольствие от вашего нечестия», — обращался к актерам венецианский инквизитор Тьеполо (1778). Другой инквизитор Градениго разрешил актерам выступать при том лишь условии, что они не будут произносить на сцене «привычных им похабных слов»[[32]](#footnote-33). А вот что говорит Гольдони о венецианском драматическом театре накануне своего выступления: «Итальянский комический театр был развращен до чрезвычайности в течение более века, и это внушало к нему отвращение и презрение всех живущих за горами народов. На публичных театрах представлялись только непристойные арлекинады, мерзкие и скандальные ухаживания и остроты, скверно задуманные и плохо построенные фабулы, беспорядочные и безнравственные, которые вместо того, чтобы исправлять порок, что является основной, давнишней и благороднейшей задачей комедии, только разжигали его и, возбуждая смех невежественной толпы, развратной молодежи и распущенной публики, внушали скуку и гнев людям разумным, которые, если иногда и посещали театр от безделья, однако весьма воздерживались от того, чтобы повести туда свою чистую семью, дабы не развратить ее нравов».

Результатом такого положения вещей было исчезновение интереса ко всякому серьезному зрелищу. Трагедия никогда не пользовалась особым успехом в Венеции, благо актеры не умели ее, как следует, исполнять. Лишь очень редко можно назвать трагедию, имевшую успех на венецианской {72} сцене. Одним из таких исключений явилась «*Меропа*» Маффеи, вызвавшая кратковременное увлечение трагическим жанром. В подражание ей появилось множество пьес, переполненных смертями, убийствами, муками и т. п. Одна из этих ультра-кровавых трагедий «*Юный Улисс*» Ладзарини (1742) вызвала пародию Валлареско «*Юный Руцванскад, расперетрагичнейшая трагедия*» (arcìso-pratragìchissima tragedia), в которой лились потоки крови. В конце пьесы на опустевшую сцену выходил суфлер, сообщавший об окончании спектакля в виду смерти всех действующих лиц. Эта остроумная пародия была направлена однако не только против автора, но и против публики, которая любила видеть в театре смерти и ужасы, и особенно горячо вызывала погибших героев, крича «Bravi i morti!»[[33]](#footnote-34). Если же в трагедии было мало ужасов, то спасти ее могли только дивертисменты, не имевшие никакого отношения к пьесе. Так в 1773 г. в театре S. Giovanni Crisostomo «Меропа» была представлена с «красивейшим и отменным» фейерверком.

Существовал еще один, чрезвычайно распространенный способ проведения трагедии на сцену; это — ввести в нее маски commedia dell’arte и пересыпать трагическое действие «арлекинадами». Об одном из таких спектаклей (представление трагедии «Велизарий») рассказывает Гольдони: легендарный слепец выходил на сцену, подгоняемый палкою Арлекина: иди, мол, не упирайся! — Сходным переделкам подвергались и другие трагедии, как итальянские, так и иностранные. Такая бесцеремонность актеров вскоре вызвала отпор со стороны представителей буржуазной интеллигенции, которые поставили своей целью использовать театр в качестве орудия общественно-политической пропаганды. Естественно, что они обратились не к классово чуждой им опере, а к более демократической драме, возникшей на народном фундаменте. И тут то они принимаются скорбеть об упадке и вырождении commedia dell’arte, утерявшей свою общественную функцию и ставшей орудием народного затемнения[[34]](#footnote-35). Они требуют строжайшей цензуры театральных представлений, и предлагают назначать премии за хорошо написанные пьесы, которые положили бы предел разнузданной фантазии актеров (Муратори). Такие протесты против одичания сцены усиливаются по мере того, как в Италию начинают проникать образцы новой буржуазной драматургии, ставившей своей целью политическую проповедь и нравственное перевоспитание общества на основе буржуазной морали. {73} Пьесы Вольтера, Дидро, Мерсье, Седэна, Сорэна и др. все острее подчеркивали неудовлетворительность национального репертуара и необходимость в решительной реформе итальянского драматического театра. Такую реформу и совершил Гольдони.

## III

Биография Гольдони излагалась неоднократно. Главным материалом для нее являются мемуары самого драматурга, вышедшие в Париже в 1787 г. на французском языке[[35]](#footnote-36). Написанные в глубокой старости, когда автору было 80 лет, они поражают своей необычайной точностью. За вычетом ряда мелких ошибок в датах и фактах, которые все отмечены научной критикой[[36]](#footnote-37), они совершенно правильно излагают историю жизни и театральной деятельности Гольдони, умалчивая только о некоторых столкновениях его с врагами, о которых Гольдони было тяжело вспоминать. В общем же они являются вполне надежным источником, который и был в достаточной мере использован биографами Гольдони. Отсылая читателей к любой из этих биографий[[37]](#footnote-38), я остановлюсь только на тех фактах жизни Гольдони, которые помогут нам восстановить эволюцию его театральной деятельности.

Гольдони родился в Венеции в 1707 г. и происходил из старинной буржуазной семьи. Любовь к театру была наследственной в его роду. Дед и отец поэта были страстными театралами. В доме деда «давали комедию, давали оперу; все лучшие актеры, все знаменитые музыканты были к его (деда) услугам»[[38]](#footnote-39). Отец Гольдони прожег все свое состояние с актерами и актрисами. Первою игрушкою, которую он подарил сыну, был театр марионеток. Едва выучившись читать, будущий драматург зачитывается комедиями из отцовской библиотеки и в возрасте 11 лет сочиняет {74} первую комедию. 12‑летним мальчиком Гольдони участвует в любительском спектакле, организованном его отцом в Перудже, при чем исполняет женскую роль в комедии Джильи «Сестрица дона Пилоне»[[39]](#footnote-40). Но уже этот первый опыт показал, что из Гольдони никогда не выйдет хорошего актера. В следующем году, отданный родителями в обучение к профессору логики Кандини в Римини, Гольдони впервые попадает в настоящий театр, знакомится с актерами и удирает с ними к матери в Кьоджу. Это первое столкновение с актерами усилило врожденную Гольдони любовь к театру. Два года спустя (1723) ему случайно попадает в руки комедия Маккиавелли «Мандрагора», которая показалась ему настоящим откровением. «Конечно, не вольный стиль и не соблазнительная интрига пленили меня в этом произведении, — пишет Гольдони. — Напротив, ее непристойность возмутила меня, а что злоупотребление исповедью ужасный грех перед богом и людьми, — я и сам хорошо знал. *Но это была первая комедия характеров, которая попалась мне на глаза, и я был от нее в восхищении*. Мне хотелось, чтобы после этой комедии итальянские писатели продолжали сочинять такие же, только порядочные и приличные, и чтобы характеры, почерпнутые из природы, заменили собою романические интриги. Но честь облагородить и сделать полезною комическую сцену, выставляя порок и смехотворные черты на осмеяние, была предоставлена Мольеру. Тогда я еще не знал этого великого человека, так как еще не понимал по-французски; я решил изучить этот язык, а покуда усвоил *обыкновение присматриваться к людям поближе и не упускать из виду оригиналов*»[[40]](#footnote-41).

Итак, под влиянием пьесы гениального флорентинца, единственной в Италии до XVIII века комедии характеров[[41]](#footnote-42), Гольдони осознает свое призвание и даже намечает план работы, который приведет его к реформе итальянской комедии.

Но несмотря на ярко выраженную склонность к театру, Гольдони при жизни отца и думать не смел о том, чтобы отдаться театральной работе, по тому времени крайне невыгодной. Отец предназначал его к адвокатской деятельности, и Гольдони, после ряда приключений, блужданий {75} из города в город, переходов из одного учебного заведения в другое, удалось наконец в 1731 г. получить докторскую степень в Павийском университете и быть принятым в адвокатское сословие Венеции. В это время отца его уже не было в живых, и Гольдони стал «господином своих желаний», но, принужденный содержать мать, он на время отказывается от своей заветной мечты и занимается адвокатурой. Но и эта профессия плохо кормила его, и Гольдони решает подработать сочинением оперных либретто. Он пишет лирическую трагедию «*Амаласунта*» и везет ее в Милан, который уже в XVIII в. обладал одним из лучших оперных театров в Италии. Но здесь его ждало жестокое разочарование: опера его была не только отвергнута, но жестоко высмеяна знаменитым певцом Каффариэлло, ибо молодой драматург не был знаком с правилами сочинения оперных либретто, авторы которых должны были «подчиняться желаниям актеров и актрис, удовлетворять требованиям композитора, считаться с декоратором»[[42]](#footnote-43). Раздосадованный поэт сжег свою злосчастную пьесу, проклиная оперный театр и его капризных повелителей. Это первое поражение пошло Гольдони впрок; оно показало ему, что для работы в театре недостаточно обладать литературным дарованием и изучить поэтику Аристотеля или Горация; нет, нужно окунуться в самую гущу театральной работы, нужно так сказать нащупать те сокровенные пружины, которые движут театральным механизмом. Ибо сцена имеет свои законы, свои требования и условности, с которыми драматург должен считаться, если желает оказаться нужным театру. Все это Гольдони быстро понял, и через несколько лет набил руку на сочинении оперных либретто, научившись удовлетворять и певцов и композиторов и декораторов[[43]](#footnote-44)). Но даже приобретя сноровку, Гольдони никогда не смог подняться в этой области выше уровня посредственности и утешался сознанием, что это не его специальность, и что подлинное призвание его — сочинять комедии.

В том же 1733 г. Гольдони впервые дебютирует в публичном театре. Познакомившись в Милане с шарлатаном Витали, содержавшим труппу драматических актеров, он с помощью имевшихся у него связей помог Витали получить в аренду местный театр на летнее время и сочинил для его труппы интермедию «*Венецианский гондольер*», которая явилась первой пьесой Гольдони, исполненной профессиональными актерами. Интермедиями назывались в Италии XVIII в. коротенькие {76} фарсы с пением и танцами, в которых фигурировало не более двух-трех персонажей. Сюжеты интермедий были весьма разнообразны, но почти невесомы в литературном отношении; интерес их заключался в комизме положений, сочетавшемся с большой мелодичностью. Самое название «интермедия» показывает, что они вставлялись между отдельными актами серьезных опер; одной из причин их распространения явилось изгнание из серьезной оперы комического элемента, предпринятое реформатором венецианской оперы *Апостоло Дзено* (1668 – 1750). С этого момента комические сценки были переведены на положение междудействий серьезной оперы. По своей структуре интермедия напоминает комическую оперу (opera buffa) и является ее разновидностью, развитие которой не предшествовало (как думали раньше), а сопутствовало развитию неаполитанской opera-buffa[[44]](#footnote-45). Гольдони очень любил этот жанр, отвечавший его прирожденному комическому дарованию, и сочинил множество интермедий и комических опер, к которым писало музыку до 60 композиторов, в том числе — Галуппи, Чимароза, Паизиелло, Иомелли, Пиччинни, Гайдн, И.‑С. Бах и Моцарт[[45]](#footnote-46).

С самых первых шагов своих на поприще драматурга Гольдони применяет метод, который характерен для всей его деятельности: он исходит из потребностей и возможностей определенной труппы и создает роли для конкретных исполнителей. Так предпосылкой к написанию «Венецианского гондольера» явилось наличие в труппе Витали композитора, а также актера и актрисы, обладавших хорошими голосами. Создание последующих интермедий обусловлено сходными причинами. Летом 1734 г. Гольдони знакомится в Вероне с антрепренером театра Сан Самуэле *Имером*, который приглашает его работать для его труппы. Джузеппе Имер был сам актером и исполнял роли первых — любовников в commedia dell’arte, но не имел в них успеха, в виду неблагодарной наружности (он был маленького роста, толст, с крошечными глазками и приплюснутым носом). Тогда, обладая хорошим голосом, он начинает выступать в интермедиях, которые были в то время в большой моде. В труппе Имера были две актрисы, могущие выступать в интермедиях: Дзанетта Казанова (мать знаменитого авантюриста) и Агнеса Амурат. Все трое, по словам Гольдони, не знали нот, но имели хороший слух и пели с большим вкусом. И вот Гольдони пишет для них интермедию «*Воспитанница*», {77} содержавшую намек на личные отношения Имера к Казанове. Такой прием Гольдони тоже неоднократно при менял, считая, что актер лучше всего играет роли, соответствующие его житейской индивидуальности, и потому сплошь и рядом переносил в свои пьесы житейские черточки тех актеров, которые должны были в них выступать. Этот принцип, который можно назвать *принципом живого материала* и который сводится к установке на личность конкретного актера, проводился Гольдони в жизнь с необычайной последовательностью. Он то и явился главной опорой для его реформаторских начинаний.

Вслед за интермедией Гольдони пробует свои силы в области серьезного жанра. 24/XI-1734 г. он ставит в театре С. Самуэле трагикомедию «*Велизарий*», написанную по просьбе актера Казали. Пьеса эта, в достаточной мере ходульная и плоская, имела однако большой успех, обусловленный, по-видимому, новизной самого жанра: это была одна из первых итальянских пьес XVIII в. без масок и музыки, которая была в то же время инсценирована со всей той барочной пышностью, которую доселе публика привыкла видеть только на оперной сцене. Гораздо более скромный успех выпал на долю следующей трагикомедии в том же роде — «*Розамунда*»: повторение опыта уже не произвело прежнего впечатления.

В следующем сезоне (1735 – 6) Гольдони пробует свои силы в области комедии. Опять, как в «Велизарии» и «Розамунде», он берет старый, ходячий сюжет, обильно использованный актерами commedia dell’arte — легенду о Дон-Жуане. Он выбрасывает из нее весь сверхъестественный и шутовской элемент и сочиняет пятиактную «правильную» комедию в стихах. Публика осталась в недоумении от такой странной обработки популярного сюжета. Успех комедии был обусловлен вставным эпизодом о вероломной пастушке Элизе, изменяющей своему пастушку с Дон-Жуаном. Публика сразу заметила прозрачный намек на недавнее поведение игравшей Элизу актрисы Пассалаква по отношению к Гольдони и потешалась, видя, что Пассалаква принуждена была играть самое себя[[46]](#footnote-47).

Весною 1738 г. труппа Имера пополнилась рядом первоклассных актеров, в том числе — Сакки, Ломбарди, Голинетти. Почувствовав в своем распоряжении превосходный актерский материал, Гольдони решил приступить к задуманной им реформе. Задача его сводилась: 1) к упразднению условных, абстрактных масок commedia dell’arte индивидуализованными, {78} конкретными персонажами; 2) к уничтожению актерской импровизации и к замене ее писанным текстом; 3) к упразднению резкого нажима в игре актеров — трескучего пафоса, преувеличенной буффонады, lazzi, акробатики и т. п., и к замене всего этого сдержанно-благородной, «естественной» игрой. При этом свою реформу Гольдони проводит, опираясь на индивидуальные особенности актеров. Вот как он описывает метод своей работы: «Я стал искать в труппе актера, наиболее подходящего для изображения нового и в то же время приятного характера. Я остановил свой выбор на Панталоне Голинетти, но не хотел покрывать его маской, которая, скрывая лицо, мешает чуткому актеру проявлять на лице одушевляющую его страсть. *Мне сильно запомнилась манера Голинетти вести себя в обществе, где я его наблюдал и изучил. Поэтому мне показалось, что я смогу сделать из него превосходный персонаж, и я не ошибся*»[[47]](#footnote-48). И Гольдони создает пьесу с одной написанной ролью благородного венецианского юноши Момоло, которую он тщательно разрабатывает в строго реалистических тонах; остальные роли остаются только намеченными; вся комедия в целом представляет обычный сценарий commedia dell’arte. Пьеса получила название «*Светский человек*» (L’uomo di mondo) и имела большой успех, обусловленный между прочим тем, что Голинетти, всегда до того выступавший в маске в роли Панталона, на этот раз играл характерную роль венецианского юноши без маски. Главным недостатком комедии сам Гольдони считает неровность стиля, проистекавшую от того, что один актер говорил заученную роль, а другие произносили все, что им взбредет в голову. «Но я не мог реформировать все сразу из опасения раздражить любителей национальной комедии, — замечает Гольдони, — а потому выжидал удобную минуту, чтобы ударить по враждебному фронту с большей силой и уверенностью».

За «Светским человеком» последовали «*Мот*» (Il prodigo — 1739) и «*Банкрот*» (La banca rotta — 1741), написанные для того же Голинетти и по тому же методу, хотя в них было уже гораздо больше написанных сцен (особенно в «Банкроте»). Успех этих комедий, распространявшийся преимущественно на Голинетти, который исполнял в них центральные роли, вызвал взрыв недовольства среди обделенных Гольдони актеров. Больше других бунтовал знаменитый Сакки, не желавший мириться со скромной ролью, выпадавшей ему на долю в новых пьесах Гольдони. Тогда Гольдони, не желая наживать врагов, идет по обыкновению на {79} компромисс и сочиняет для Сакки два сценария («32 несчастья Труффальдино» и «104 происшествия в одну ночь»), интерес которых сводился к запутанной интриге, представлявшей нагромождение тьмы забавных происшествий. Эти последние имели большой успех благодаря мастерскому исполнению Сакки, и недовольство приверженцев commedia dell’arte было временно ликвидировано.

Весною 1742 г. Сакки отправился в гастрольную поездку по Европе, увозя с собою часть актеров труппы Имера. Ушел также и Голинетти, и Гольдони, не находя в труппе интересных исполнителей, временно отдаляется от театра. Вообще в течение этого первого периода своей деятельности (1734 – 1743) Гольдони еще не является профессионалом театра: он не бросает своих юридических занятий и театру отдает только досуги. Мимолетное увлечение молодой актрисой Анной Баккерини, вступившей в труппу на роли субреток после отъезда Адрианы Сакки, снова заставило Гольдони поработать для театра. Дело в том, что Баккерини просила Гольдони написать для нее «комедию с трансформацией», какие ежегодно по традиции исполнялись субретками. Эти комедии давали актрисе возможность изображать нескольких лиц, меняя костюм и грим, и говоря на различных языках и наречиях[[48]](#footnote-49). Они требовали от актрисы большой природной гибкости, подвижности и грации. По словам Гольдони, из числа 40 или 50 субреток, которых он мог бы назвать, не было и двух, исполнявших эти роли удовлетворительно. Они играли карикатурно, фальшиво, нечетко, ибо «для того, чтобы актриса произвела приятное впечатление всеми этими метаморфозами, нужно, чтобы она на самом деле обладала всей той грацией, которая предполагается в комедии»[[49]](#footnote-50). Боясь, что Баккерини окажется не на высоте, Гольдони долго пытался отговорить ее; когда же из этого ничего не вышло, написал для нее пьесу «*Женщина, как надо*» (La donna di garbo — 1743), в которой внешняя трансформация заменена внутренней: не меняя облика, героиня в то же время как бы объединяет в себе несколько характеров. Стремясь расположить к себе родственников и домашних своего вероломного возлюбленного, Розаура поочередно угождает каждому из них, подделываясь под его вкусы, интересы, манеры, язык, образ мыслей. Таким путем она добивается всеобщего расположения и в конце концов выходит замуж за бросившего ее Флориндо. Это типичная «актерская» пьеса, построенная целиком на одной роли Розауры, которая требует {80} от исполнительницы виртуозной техники: она должна играть как бы несколько ролей, беспрестанно меняя тон и рисунок роли, переходя из одного амплуа в другое, в зависимости от того, с кем она ведет данную сцену; общаясь с кокеткой, она становится кокеткой, с резонером она резонирует, с комиком буффонит и т. д. Сценический эффект создается именно этим хамелеонством Розауры, подчиненным строгому расчету. Все остальные персонажи искусно сконцентрированы вокруг главной роли, при том — упрощены, схематизованы, превращены в маски, которые не играют однако самостоятельной роли[[50]](#footnote-51), а служат всего лишь точкой опоры для трансформаций Розауры. Прием построения этой пьесы очень полюбился Гольдони и был им впоследствии использован в ряде других комедий («Хитрая вдова», «Трактирщица» и др.). При всей натянутости фабулы и некотором неправдоподобии роли Розауры (она слишком образована для простой девушки!), комедия эта свидетельствует об увеличении театрального опыта Гольдони. Она обличает в авторе большое искусство ведения диалога и построения отдельных сцен. Кроме того, она вполне оригинальна по сюжету и написана полностью, от слова до слова.

После «Женщины, как надо» в театральной деятельности Гольдони наступает 4‑летний перерыв, во время которого он занимается адвокатурой в Пизе. Здесь Гольдони получил в 1745 г. письмо от Сакки, который вернулся в Венецию и просил у него сценарий на тему: Труффальдин в роли слуги двух господ. Гольдони набросал сценарий и отослал его Сакки. Комедия имела такой успех, что впоследствии Гольдони возвратился к ней и написал ее полностью, использовав гениальную импровизацию Сакки[[51]](#footnote-52). Так получилась, популярная комедия «*Слуга двух господ*». Пьеса эта стоит особняком в наследии Гольдони: это единственная его комедия, написанная в стиле commedia dell’arte и позволяющая судить о том, что представляли собою утерянные сценарии Гольдони.

В комедии сохраняется классическая структура commedia dell’arte с обычным в ней распределением ролей. В комедии 13 персонажей — 9 главных и 4 второстепенных. Главными являются: двое стариков, двое любовников, две любовницы, двое дзанни и субретка — классический ансамбль commedia dell’arte. Маски стариков остались в неприкосновенности. Панталоне по-прежнему скуп, слабоумен, болтлив, {81} суетлив, угодлив; Доктор — все тот же шумный извергатель макаронической латыни. Ослаблен только буффонный характер этих персонажей, которые значительно потускнели и остепенились. Подобно старикам, мало изменились и любовники. Согласно традиции commedia dell’arte, в этих ролях соблюдается строгий параллелизм: паре статических любовников (Сильвио и Клариче) соответствует пара динамических (Флориндо и Беатриче). Первые играют более пассивную роль; они являются объектом интриги и заняты только своим личным чувством: вздыхают, жалуются на судьбу, ревнуют, ссорятся и примиряются. Вторая пара любовников более активна. Флориндо — обычное у Гольдони наименование первого любовника: горячего, смелого, живого, страстного. Беатриче — обычное обозначение второй любовницы (seconda amorosa, соответствующая нашей «coquette»), которая часто выступает travesti, и роли которой, в противоположность сентиментальной первой любовнице (prima amorosa, по нашему — «ingénue dramatique»), имеют характерный комический оттенок. Однако в данной пьесе (как и в некоторых других) роль второй любовницы значительнее роли первой любовницы, вследствие чего она могла исполняться примадонной труппы. Взаимоотношения Сильвио, Клариче, Флориндо и Беатриче конструируют любовную интригу комедии, усложненную тем, что счастью Сильвио и Клариче мешает не реальный, а мнимый мужчина, т. е. Беатриче, переодетая в мужское платье и выдающая себя за своего покойного брата. Здесь в комедию вводится чисто романический мотив — дуэль между влюбленным и братом Беатриче, убийство первым второго, бегство Флориндо и погоня за ним Беатриче, переодетой в мужское платье. Этот мотив явно испанского происхождения[[52]](#footnote-53), но транспонированный в комедийный план: счастью влюбленных мешает не трагический конфликт между любовью и долгом, а просто неприятное бытовое обстоятельство. Мотив этот попал в итальянскую комедию в XVII в., в пору влияния испанского театра на итальянский[[53]](#footnote-54). Тогда же он был усвоен импровизованной комедией, которая впитывала в себя все новое, что давала комедия литературная. Отсюда воспринял его и Гольдони, использовавший наследие commedia dell’arte в полном объеме. Таковы персонажи верхнего плана («господа»). Обращаясь к нижнему плану, встречаемся прежде всего с дзанни, пережившими весьма сильную трансформацию. I дзанни, Бригелла, утерял свой первоначальный облик хитрого, проворного {82} слуги и превратился в солидного, степенного буржуа-трактирщика — уже не интригана-комика, а резонера Утерянная же им динамическая функция перешла ко II дзанни, Труффальдину, который объединяет в своем лице обоих дзанни, при том не только физически (как «слуга двух господ»), но и действенно, ибо сочетает простоватость, дурачливость II дзанни с хитростью и подвижностью I дзанни. Эта двойственность придает его роли особую красочность и разнообразие. Он является тем стержнем, вокруг которого вращается запутанная интрига комедии. Он главный герой пьесы, по отношению к которому все остальные персонажи являются вспомогательными. «Слуга двух господ» — чисто актерская пьеса, написанная для одной роли Труффальдина. Несомненно громадное влияние на Гольдони личности Сакки и приемов его игры. Вся роль Труффальдина представляет длинную цепь lazzi и острот, по большей части традиционных, хотя и освеженных оригинальным дарованием Сакки. Интересно сличить эту роль с ролью того же Труффальдина в других комедиях, написанных для Сакки («Светский человек», «Мот» и «Банкрот»). Разительное сходство как общей трактовки роли, так и отдельных деталей свидетельствует о том, что все они навеяны игрою Сакки и представляют рефлективную запись его импровизации. То же можно сказать и о роли субретки Змеральдины, которую во всех названных пьесах играла сестра Сакки Адриана[[54]](#footnote-55).

Традиция commedia dell’arte явственна также и в приемах инсценировки «Слуги двух господ», которые характерны для большинства комедий Гольдони. Вольное построение commedia dell’arte, не знавшей в этом отношении никаких ограничений, было Гольдони больше по душе, чем скованность литературной комедии Ренессанса, вынужденной придерживаться единства места. И потому, при всем своем преклонении перед классической поэтикой, Гольдони никогда не смог отказаться от постоянной смены декораций. Он не удовлетворяется традиционными декорациями открытого места (площади) и закрытого помещения (комнаты), но разнообразит декорации обоих типов. Так в «Слуге двух господ» имеем 2 intérieur’ные и 2 extérieur’ные декорации, которые непринужденно сменяются по несколько раз в течение каждого акта. Технически перемены декораций были «чистыми», т. е. происходили без опускания переднего занавеса, путем использования так наз. «средней завесы», разделявшей сценическую площадку на 2 части. Техника перемещений {83} упрощалась тем, что театр XVIII в., как известно, не знал так наз. павильонов: даже декорации закрытого помещения (комнаты) состояли из задника и боковых кулис, которые могли быть легко перемещены на глазах у зрителей. Что же касается до реквизита (в частности — мебели), то он ограничивался только предметами, существенно необходимыми для действия, и потому был весьма немногочислен. Лишние вещи на сцене, не нужные для игры, — нововведение реалистического театра XIX в.[[55]](#footnote-56), который стремился с помощью их дать полное представление зрителю о той постановке, в которой протекает действие.

Завершая собою первый период деятельности Гольдони, «Слуга двух господ» отмечает как бы мгновенную передышку в устремлении Гольдони к комедии характеров. Это комедия чистого движения, действия, интриги, имеющая единственную цель — развлечь зрителя. Новым здесь явилось только ослабление буффонады, смягчение красок, затушевка резких контуров. В руках Гольдони commedia dell’arte остепенилась, подчинилась правилам хорошего тона и потому утеряла свой крепкий аромат, свое неотразимое очарование подлинно народного фарса.

В течение этого первого периода, Гольдони окончательно наметил план своей реформы. Основанием его новой комедии должна была явиться commedia dell’arte, как глубоко национальный и самобытный сценический жанр. Потому, мечтая о создании национальной комедии, Гольдони, никогда не порывал связи с commedia dell’arte, как утверждали многие критики и историки литературы. Ведь это значило бы упустить из под ног твердую почву и заставить свою реформу повиснуть в воздухе. Задачей Гольдони является только дисциплинировать commedia dell’arte, внести в нее строгую организацию, подчинить актеров единой воле драматурга и заставить их развертывать намеченный автором сюжет, а не играть самодовлеющую роль. Диктатура драматурга сказывается в том, что он лишил актеров права импровизировать по собственному усмотрению, дав им в руки готовый текст. Но в то же время элемент импровизации всегда остался у Гольдони, даже в самых зрелых, самых «литературных» его комедиях[[56]](#footnote-57). Когда же комедия {84} dell’arte окончательно погибла, как сценический жанр, комедии Гольдони остались единственными, в которых актеры продолжали импровизировать, обращаясь с текстом, как с канвою. В этом причина неоскудевающей популярности пьес Гольдони у итальянских актеров, сильно склонных к импровизации.

Сохранив общую схему commedia dell’arte, Гольдони обратил особое внимание на второстепенных персонажей, игравших ранее подсобную роль в интриге комедии. Эти условные фигуры он наделил индивидуальными бытовыми черточками и стал превращать их в цельные, законченные характеры. Такая судьба постигла роли любовников, которые из безличных кукол превратились в реальных индивидуализованных персонажей и заняли первое место в комедии, отодвинув на второй план традиционных масок до того момента, когда эти последние окончательно уступили место порожденным ими же новым реальным типам.

Так на почве старой комедии масок возникла новая, не менее динамичная и глубоко национальная комедия. Гольдони вовсе не явился «поджигателем» commedia dell’arte; он только приспособил ее к потребностям своего времени, сделал выразительницей новых буржуазных идеалов, наделил общественной функцией, которая была провозглашена в XVIII в. основной задачей сценического искусства.

## IV

Весной 1747 г. Гольдони познакомился с антрепренером Медебаком, который пригласил его в свою труппу на жалование. После некоторых колебаний Гольдони заключил с Медебаком контракт на 5 лет (1748 – 1753), с обязательством поставлять ежегодно 8 комедий и 2 оперы, не писать для других драматических театров и сопровождать труппу во время ее гастрольных поездок. Медебак взял в аренду театр Сант-Анджело, небольшой по размерам, но зато уютный и более пригодный для исполнения интимных комедий Гольдони, чем другие венецианские театры. Здесь Гольдони удалось довести до конца задуманную реформу.

Состав труппы Медебака весьма благоприятствовал его намерениям. Она изобиловала превосходными актерами, среди которых выделялись: prima amorosa *Теодора Медебак* — молодая, красивая, хорошо сложенная женщина с нежным и выразительным голосом; субретка *Маддалена Марлиани* (Кораллина) — живая, веселая, изящная актриса, одаренная пылким темпераментом и незаурядной комической жилкой *Чезаре Дарбес*, лучший Панталоне своего времени — огромный мужчина толстый, жирный, прирожденный комикс уморительными жестами {85} и забавными интонациями; *Джузеппе Марлиани*, образцовый акробат-эквилибрист и хороший Бригелла, и др. Все эти актеры поочередно вдохновляли Гольдони на создание ряда пьес. Так Теодоре Медебак мы обязаны большинством сентиментальных, трогательных, нежных героинь Гольдони («Памела», «Честная девушка», «Разумная жена»); даже ее капризы, припадки и притворные болезни нашли отражение в комедиях Гольдони («Притворная больная»). Кораллина напротив породила ряд веселых, игривых, жизнерадостных плутовок («Трактирщица», «Ключница», «Мстительная женщина» и др.). Дарбесу мы обязаны трансформацией роли Панталона. Сначала Гольдони попробовал его в роли венецианского юноши без маски («Душечка Тонино»); когда же эта попытка не удалась, он дал Дарбесу роль Панталона, но совершенно изменил ее традиционный рисунок. Вместо глупого, скупого и сластолюбивого старикашки, Гольдони изобразил Панталона почтенным купцом с несколько старомодными взглядами, но деятельным, честным, добрым, гордящимся своим купеческим званием и читающим нотации зазнавшимся аристократам. Это живой символ итальянской буржуазии, стремящейся выйти из своего униженного положения и занять место, достойное свободного человека[[57]](#footnote-58). Помимо общественного задания в этой трансформации сыграла решающую роль актерская индивидуальность Дарбеса, который по своим внешним данным мало подходил к роли подвижного, вертлявого Панталона и, кроме того, обладал прекрасным резонерским тоном[[58]](#footnote-59). Впервые исполнив роль обновленного Панталоне в комедии «Рассудительный человек» (L’uomo prudente, 1748), Дарбес так растрогал зрителей, что был объявлен значительнейшим актером Италии.

В карнавале 1748 г. Гольдони поставил комедии «Хитрая вдова» (La vedova scaltra) и «Честная девушка» (La putta onorata). Первая дает законченный тип гольдониевской комедии характеров, вторая вводит в комедию изображение низших классов и начинает собою ряд венецианских народных комедий, обеспечивших Гольдони такую громкую славу в родном городе[[59]](#footnote-60).

Содержание «Хитрой вдовы» сводится к следующему. За красивой молодой вдовушкой Розаурой ухаживает четверо молодых людей — итальянец, испанец, француз и англичанин, {86} осыпающие ее подарками. Желая испытать силу их чувства. Розаура переряжается женщиной каждой из четырех национальностей и пытается обольстить своих поклонников, играй на их патриотических чувствах. Проделка удается: трое иностранцев попались на удочку; устоял один итальянец, который и получает ее руку и сердце. В этой комедии интересна разработка бесцветного доселе типа любовника. Выводя 4‑х любовников, Гольдони наделяет каждого из них характерными для его национальности черточками, которые дают себя знать во всем обхождении молодых людей, в тех подарках, которые они посылают любимой женщине, в тех требованиях, которые они предъявляют к ней. Испытывая их, Розаура подделывается под их тон, играет на их слабых струнках и в результате достигает намеченной цели[[60]](#footnote-61).

«Хитрая вдова» — первая комедия Гольдони, обходящаяся без сложной интриги и построенная исключительно на столкновении характеров и обусловленных ими сценических положений. В деятельности Гольдони она сыграла такую же роль, как «Школа жен» в деятельности Мольера: она породила оживленную полемику и способствовала заострении; театральных проблем, доселе едва намеченных.

Полемика эта имела чисто материальную подкладку Успехи Гольдони выдвинули театр С.‑Анджело на первое место. Новизна и значительность репертуара в соединении с превосходным актерским ансамблем сделали труппу Медебака опасной для других театров. Каждый из этих театров имел своих сторонников и покровителей, но в то же время стремился склонить на свою сторону ту «беспартийную» публику, которая одна могла обеспечить театру полный сбор. Между тем симпатии этой публики склонялись к театра С.‑Анджело. Потому сторонники других театров выбивались из сил, чтобы скомпрометировать труппу Медебака и ее драматурга. Они обзывали актеров Медебака канатными плясу нами, обвиняли Гольдони в порче commedia dell’arte, в пользовании венецианским диалектом, в нарушении классических «правил», и т. д. Успех «Хитрой вдовы» только подлил масла в огонь. Ответом на него явилась постановка «*Школы вдов*» в театре С.‑Самуэле (осень 1749 г.). Автором этой пародии был аббат Пьетро Кьяри, незадолго до того дебютировавший в этом театре комедией «Модный авантюрист», которая прошла с успехом. Этого было достаточно, чтобы увидеть в Кьяри достойного конкурента Гольдони. Соперники Гольдони натравили на него Кьяри, и тот высмеял «Хитрую вдову» в своей «Школе вдов», дословно воспроизводившей целые пассажи из «Хитрой вдовы» и наполненной {87} ругательствами по адресу Гольдони. Последний в свою очередь написал донос на Кьяри и потребовал учреждения цензуры спектаклей. В конце концов в это дело вмешалось правительство и запретило представление обеих пьес.

Между тем Гольдони, подстрекаемый конкуренцией с Кьяри, провалом одной слабой комедии («Счастливая наследница») и уходом из труппы весьма популярного у публики актера Дарбеса, решился на поступок, не имеющий себе равных в летописях итальянских театров. В день закрытия сезона 1749 – 50 г. он велел объявить публике, что в следующем сезоне поставит *шестнадцать* новых комедий (вместо обычных *восьми*). Это сообщение вызвало неописуемый восторг; немедленно были разобраны абонементы всех лож на следующий сезон. Между тем у Гольдони не было в голове сюжета ни одной из обещанных пьес, а кроме того ему нужно было подыскать достойного заместителя Дарбесу. После долгих поисков выбор его остановился на молодом актере Антонио Маттиуцци, по сцене *Коллальто*, которого он взял из какой то бродячей труппы. Коллальто обладал благодарной внешностью и хорошим голосом; он превосходно пел; в commedia dell’arte исполнял роль Панталона, но «был еще лучше с открытым лицом»[[61]](#footnote-62). Он был довольно образован и неглуп, но совершенно не посвящен в тот новый стиль актерской игры, который насаждал Гольдони. Потому Гольдони пришлось его переучивать, на что он потратил 5 месяцев упорного труда, но зато добился блестящих результатов. Коллальто стал одним из лучших актеров новой школы, одним из лучших исполнителей гольдониевских пьес. Впоследствии Гольдони написал для него комедию «Купцы, или Два Панталона» (1752), в которой Коллальто показывал изумительную технику, играя одновременно роли отца и сына, которые выступают в одном и том же костюме и отличаются только маской.

Сезон 1750 – 51 г. открылся комедией-программой «*Комический театр*», в которой Гольдони дал связное изложение своих театральных воззрений. Сначала Гольдони думал сделать из нее предисловие к изданию своих пьес, но затем решил поставить ее на сцене, чтобы «поучить тех лиц, которые не получают удовольствия от чтения, заставив их выслушать со сцены те правила и наставления, которые наскучили бы им в книге». С этой целью Гольдони ведет нас за кулисы театра С.‑Анджело и заставляет присутствовать на репетиции пьесы «Отец, соперник своего сына». Действующими лицами комедии являются сами актеры группы Медебака, при чем автор выносит на сцену все их слабости и странности, хорошо известные публике (скупость Медебака, {88} капризы его жены, легкомыслие Кораллины, робость Коллальто и т. д.). В этом заключалась пикантность пьесы для публики, которая всегда вообще получает особое удовольствие, когда перед ней выносят театральный сор из избы. Только этим и объясняется, что публика терпеливо выслушивала в этой пьесе дискуссии на литературные и театральные темы[[62]](#footnote-63). Комедия переполнена разговорами на театральную злобу дня, в которой главное место занимает «реформа» Гольдони. Отражаются настроения отдельных актеров, из коих одни являются горячими сторонниками реформы (это те, которые от нее выиграли, т. е. любовники), другие слегка брюзжат на нее (актеры на роли масок, потерявшие свое первенствующее положение). Впрочем, все актеры считают реформу целесообразной: одни потому, что она приносит что то новое; другие потому, что «публика аплодирует» и охотнее прежнего наполняет театр. В то же время они заявляют, что «комедии характеров перевернули кверху дном все наше ремесло», и что всякий актер старой школы вынужден теперь «обдумывать, серьезно изучать и поневоле трепетать всякий раз, как ставится новая комедия. Потому что либо он сомневается, достаточно ли знает роль, либо неуверен, правильно ли понят им характер»[[63]](#footnote-64).

Попутно Гольдони дает остроумную критику штампов commedia dell’arte. Здесь — и обыкновение давать в заглавии все содержание комедии, и ежегодная перемена заглавия старой пьесы, выдаваемой за новую, и трафаретное построение интриги, при котором всегда можно предсказать, что произойдет, и традиционные сцены на площади, где происходят самые интимные объяснения, и палочные удары, lazzi, банальные реплики, плоские остроты, дутые риторические фигуры. Однако, на вопрос, нужно ли совершенно уничтожить commedia dell’arte, Гольдони отвечает отрицательно, замечая, что «хорошо будет если итальянцы сохранят способность делать то, на что не отваживаются другие нации», ибо «есть такие превосходные актеры, которые в честь Италии, во славу нашего отечества, пожинают лавры, с заслуженным успехом практикуя свой поразительный дар импровизировать с не меньшим изяществом, чем если бы это был текст, написанный поэтом»[[64]](#footnote-65).

Вслед затем Гольдони не менее решительно отгораживается от переводных пьес, доказывая, что французские комедии {89} не могут удовлетворить итальянскую публику, вследствие узости своей драматической концепции, а английские должны быть изгоняемы, вследствие своей безнравственности. Еще более решительный отпор Гольдони дает опере и ее привилегированным артистам. «Прошло то время, когда музыка попирала театральное искусство!» — восклицает он. «Теперь наш театр благороден, и если прежде ходили к вам восхищаться, а к нам хохотать, то теперь к нам ходят наслаждаться комедией, а к вам — людей посмотреть и себя показать» (д. II, сц. XV). В этих словах чувствуется нескрываемое презрение буржуазного драматурга к классово-враждебному ему театру и радостное сознание, что пора господства аристократии в театре уже на исходе.

Наконец, в «Комическом театре» Гольдони набрасывает теорию реалистической игры и знакомит нас со своей режиссерской работой. Он учит актеров не обращать свои монологи к публике, а «воображать, когда он один, будто его никто не слышит и не видит». Но в то же время, ведя на сцене разговор, актер должен обращаться корпусом к зрителям, а к собеседнику он должен поворачивать только голову. В области дикции он требует от актеров, чтобы они не глотали последних слогов, говорили медленно, но не тянули слов, а в сильных местах поднимали голос и ускоряли темп речи. Он предостерегает актеров от певучести и декламации, и требует от них «естественности» речи и жеста. Жестикулировать он рекомендует, главным образом, правой рукой и только изредка левой, а главное никогда не пускать в ход обеих рук сразу, «разве что того требует порыв гнева, изумление, восклицание». Он намечает популярное у итальянских актеров учение о связности жестов, образующих *пантомимический период*, который должен также полно выражать настроение известного момента пьесы, как и сопровождающий его *словесный период*. При этом Гольдони учит: «начав период одной рукой, никогда нельзя заканчивать его жестом другой: какой начали, такой и заканчивайте», (д. III, сц. VI). В своей совокупности, эти замечания конструируют связную теорию актерской игры, которую можно назвать реалистической, с непременной, однако, оговоркой, что этот реализм имеет очень мало общего с нашим, нынешним реализмом. Это реализм эпохи рококо, которая проповедуя «естественность» и «правдивость», в то же время требовала, чтобы эта «естественность» была *красивой*, в виду чего та «балетная выступка», которая раздражала еще нашего Белинского, считалась обязательной для всех драматических актеров, даже когда они исполняли бытовую комедию.

Если добавить сюда ряд практических наставлений актерам (надо учить роли; следует расценивать их не по величине, {90} а по внутренним достоинствам; следует в свободное время посещать другие театры для расширения своего театрального опыта, и др.), то весь театральный материал, заключенный в «Комическом театре», будет в общих чертах исчерпан. Гольдони вырастает здесь во весь рост, как большой театральный практик, как драматург-режиссер, руководивший постановкой своих пьес. Только благодаря этому ясно выраженному практическому уклону, только благодаря последовательно проведенной установке на актера, драматическая реформа Гольдони имела успех и легла в основу дальнейшей эволюции итальянского драматического театра.

## V

Гольдони с честью выполнил взятое на себя обязательство. В течение сезона 1750 – 51 г. он поставил 16 новых комедий, в среднем — по одной пьесе *еженедельно*: быстрота изумительная, если учесть, что в числе этих комедий имеется ряд шедевров («Кафе», «Истинный друг», «Бабьи сплетни») и нет ни одной слабой пьесы. Сезон закончился комедией «Бабьи сплетни», представление которой превратилось в сплошную овацию, так что «на улице прохожие недоумевали, знаки ли это удовлетворения или всеобщий бунт». Теперь все враги и соперники Гольдони должны были умолкнуть. Он был единогласно признан первым драматургом Италии. Но материальное положение его от этого не улучшилось: Медебак не только не компенсировал его за лишние 8 комедий, но запретил ему издавать свои пьесы на том основании, что он де, антрепренер, является их законным владельцем. Тогда Гольдони доработал полагавшиеся ему по контракту два сезона и расстался с Медебаком, перейдя на службу в театр Сан-Лука, который представлял собою актерское товарищество на паях, под общим руководством владельцев театра патрициев Вендрамини. Для Медебака уход Гольдони являлся большим ударом, но все его уговоры не привели ник чему: Гольдони был непреклонен. Тогда Медебак пригласил на место Гольдони Кьяри, и с этого момента соперничество между обоими драматургами усилилось.

Перейдя в театр Сан-Лука, Гольдони сразу натолкнулся на ряд неудобств. Главным из них являлись размеры театра, предназначенного для грандиозных оперно-балетных постановок и потому необычайно обширного, «вследствие чего в нем много теряли действия простые и тонкие, хитрости, шутки — все подлинное достояние комедии». Здесь имеем одно из отражений того внутреннего противоречия, которое испытывала буржуазная драма, попав на подмостки оперно-балетного театра ренессансного типа. «Конечно, можно было {91} надеяться, — говорит Гольдони, — что со временем публика сумеет освоиться с помещением и сможет слушать комедии хорошо построенные и взятые с натуры с бóльшим вниманием; *но в начале все же следовало выступить с более грубыми фабулами, с действиями, которые, не будучи гигантскими, были бы все же приподняты над уровнем обычной комедии*»[[65]](#footnote-66). Так материальные формы театра заставляют Гольдони пойти на компромисс, приспособив свои пьесы к структуре театра, для которого он работал. Это лишний раз подтверждает зависимость драматургии от театральной техники.

Но кроме устройства самого театра Гольдони вынуждали пойти на компромисс также актеры театра С.‑Лука, которые «были еще недостаточно посвящены в новый метод исполнения моих комедий, да и у меня самого не было времени привить им тот вкус, тон, естественную и выразительную манеру исполнения, которые выгодно отличали актеров театра С.‑Анджело». Совокупность этих обстоятельств вызвала постановку романических мелодрам из восточной жизни, инсценированных со всей той декоративной пышностью, которая была характерна для оперных спектаклей. Первой из цикла таких пьес была «*Персидская невеста*» (1753) — экзотическая драма в стихах с красочными костюмами, диванами, гаремами, невольницами, переодеваниями, процессиями и восточной музыкой. Весь этот обстановочный аппарат сопровождался динамическим действием и сложной интригой, возвращающей нас к традициям итало-испанской драмы XVII в. Интерес публики был возбужден, как необычностью такого спектакля в драматическом театре, так и глубоко эмоциональной игрой молодой актрисы *Брешани*, выступавшей в роли черкешенки Гирканы (за ней с тех пор так и осталось прозвище «Гиркана»). Пьеса прошла так много раз, что публика успела ее записать со слов актеров, так что вскоре появилось ее апокрифическое издание. Заинтересованные судьбой Гирканы, которая в конце пьесы исчезала неведомо куда, зрители требовали продолжения «Персидской Невесты», и Гольдони поспешил удовлетворить их желание, поставив «*Гиркану в Джульфе*» (1755) и «*Гиркану в Испагани*» (1756). Таким образом, инсценировка восточных сюжетов вошла в моду. Публика слышать не хотела о бытовых пьесах, и Гольдони, для которого воля публики всегда являлась законом, с легким сердцем вступил на путь постановки «костюмных» пьес, которые вознаграждали его за юношеские неуспехи в области трагедии. Так появились «*Перуанка*» (1754), «*Далматинка*» (1758), «*Прекрасная дикарка*» (1758); за ними {92} последовало множество комедий в стихах, отвечавших увлечению публики стихотворной драмой. С литературной точки зрения это самые слабые из произведений Гольдони, но для историка театра они представляют интерес, как характерный показатель вкусов венецианской публики в 50‑х годах XVIII в. Именно эта страсть к романической стихотворной драме и обусловила несколько лет спустя грандиозный успех «театральных сказок» Гоцци.

В то же время Гольдони исподволь продолжает работу над созданием реалистической комедии. Он все более углубляет свою реформу, все дальше отходит от традиционного типа ренессансной комедии, все глубже проникает в недра народной жизни, откуда выхватывает типы, темы, ситуации, сюжеты, которые затем разрабатывает в пьесах, написанных на венецианском диалекте и изображающих жизнь низших классов венецианского общества (лавочников, ремесленников, рыбаков, лодочников). Именно в этих комедиях, сравнительно мало известных за границей, он достигает вершины своего творчества. Глубокое знание народного быта, чудесный почвенный комизм, неподражаемое мастерство драматурга, сочный и красочный народный язык — вот отличительные черты таких пьес, как «*Хозяйки*» (1755), «*Перекресток*» (1756), «*Новая квартира*» (1760), «*Серяки*» (I Rusteghi, 1760), «*Тодеро Ворчун*» (1761) и, в особенности, «*Кьоджинские ссоры*» (Le baruffe chiozzotte, 1761), которая является бесспорно лучшей из всех комедий великого венецианского драматурга. Уже Гете поражался искусству, с которым Гольдони сделал великолепную комедию буквально «из ничего»[[66]](#footnote-67). Пьеса представляет мастерское изображение быта кьоджинских рыбаков, их споров, ссор, толков и пересуд, сочетающихся с прирожденным добродушием, остроумием, веселостью и лукавством[[67]](#footnote-68). Комедия имела совершенно умопомрачительный успех. «Я еще никогда не наблюдал такого восторга, какой выражал народ, видя, что его так естественно изображают. С начала до конца спектакля в театре стоял не умолкающий хохот и ликование», — пишет Гете 25 лет спустя. Именно такие пьесы и способствовали закреплению за Гольдони славы великого национального драматурга, которого Венеция чтит с трогательным благоговением.

{93} К сожалению, погоня за материальным успехом и стремление удовлетворить преходящие вкусы публики не позволяли Гольдони сосредоточиться на этом жанре, который являлся его подлинным призванием. Он шел на компромиссы с оперой, с классической драмой, со всем тем наследием Ренессанса, преодоление которого являлось его художественной миссией. В эти последние годы своего пребывания в Венеции Гольдони утратил ту изумительную последовательность, которая до сих пор неизменно отмечала его работу. Именно теперь он стал впервые отрываться от почвы commedia dell’arte, от той национальной сценической традиции, которая обеспечила успех его реформе. Этим он сам дал карты в руки своим врагам, нападки которых теперь особенно участились и приобрели болезненную остроту.

Полемика началась столкновением с Кьяри. Этот последний являет собою характерную для XVIII в. личность писателя-энциклопедиста, писавшего произведения всех стилей и всех жанров. Он был образованнее Гольдони, хорошо знал античную литературу и создал довольно разумную теорию драмы, которой, однако, сам на практике не следовал. Став драматургом, он, подобно Гольдони, чутко прислушивался к настроению публики и потакал ее вкусам. От Гольдони его отличает полная беспринципность и наглая погоня за успехом. Зато он превосходил Гольдони богатством выдумки, хотя и был совершенно лишен терпения, добросовестности и хорошего вкуса. Сделав себе из драматургии источник дохода, он не имел ни времени, ни желания обдумывать написанное. Отсюда — необычайная небрежность и сумбурность его пьес. Характеры действующих лиц меняются в них беспрестанно и без всякого повода; тягучие монологи чередуются с обрывками фраз; запутанная, интрига почти всегда развязывается чисто внешним образом и зачастую просто обрубается. Кьяри не признавал прозы и писал все пьесы мартельянским стихом[[68]](#footnote-69), отличавшимся большой монотонностью, ибо каждая фраза заключалась в рифмованное двустишие, а чередование последних лишало речь актера всякой динамичности.

Заняв место Гольдони в антрепризе Медебака, Кьяри стал соперничать с Гольдони во всех разрабатываемых им жанрах. Стоило Гольдони написать какую-нибудь пьесу, как Кьяри тотчас же сочинял пьесу на тот же или сходный сюжет. Так Гольдони написал «Мольера», Кьяри — {94} «Мольера, ревнивого мужа»; Гольдони — «Памелу», Кьяри — «Марианну»; Гольдони — «Английского философа», Кьяри — «Венецианского философа»; Гольдони — «Теренция», Кьяри — «Плавта», и т. д. Гольдони отвечал ему тем же, конкурируя с Кьяри в сочинении романических мелодрам, которые являлись специальностью последнего. Между тем, Кьяри, почуяв в воздухе запах реформы, объявил себя реформатором итальянского театра и тоже стал воевать с commedia dell’arte, заменяя ее комедией характеров, — словом, копировал Гольдони, бессознательно пародируя его начинания. Между тем часть венецианской публики поверила Кьяри и признала его обновителем итальянской драмы. Вся театральная Венеция разбилась на 2 партии: гольдонистов и кьяристов. Ежедневно город наводнялся потоком брошюр, листовок, стишков, памфлетов. Дискуссия велась в театрах, кафе, игорных залах, на улицах и площадях, в школах, частных домах, присутственных местах, дворцах и даже монастырях. Однако, вскоре Кьяри стал ослабевать; его нападки потеряли всякую остроту, публика к нему охладела, и антрепренер его «вынужден был часто поститься»[[69]](#footnote-70). Вдруг недавние враги превратились в друзей и стали расточать друг другу комплименты: Кьяри называет Гольдони «почтеннейшим человеком», «достойнейшим комическим поэтом», Гольдони называет Кьяри «великим» «бессмертным поэтом», «орлом». Причиной такого внезапного примирения явилась общая опасность, грозившая обоим со стороны нового, страшного врага, графа *Карло Гоцци*.

В противоположность буржуа-разночинцам Гольдони и Кьяри, Гоцци был аристократом до мозга костей — гордым, самолюбивым, надменным, презиравшим «толпу торгашей и маклеров». Вынужденный на каждом шагу соприкасаться с ненавистными плебеями, он горделиво замыкался в себе и вел уединенную жизнь. Он был крайним политическим и культурным консерватором, скорбел об упадке могущества аристократии и вел ожесточенную борьбу с буржуазными «просветительными» идеями, протестовал против усилившихся иностранных влияний и избегал бывать в офранцуженном светском обществе, предпочитая ему общество актеров, которые привлекали его своим консерватизмом, своей инстинктивной приверженностью староитальянским традициям. Врожденная любовь к театру неудержимо влекла его к этим взрослым детям, в обществе которых он проводил свободное время, пытаясь поднять их культурный и нравственный уровень, безвозмездно обслуживая их плодами своего поэтического вдохновения.

{95} Консерватизм Гоцци находил полное выражение в его литературных вкусах. Он любил старую итальянскую поэзию, народные сказки и песни, импровизованную комедию, в которой видел «гордость Италии». Любил фантастику за то, что она отвлекает от действительности и усыпляет народное сознание. Ненавидел современную литературу за то, что она давала правдивую картину общественных отношений и подрывала авторитет правящих классов. Будучи убежденным пассеистом, Гоцци ненавидел Гольдони и Кьяри за то, что они — каждый по-своему — стремились обновить итальянскую драму, наполнив ее новым содержанием.

Свою кампанию против Гольдони и Кьяри Гоцци повел род прикрытием оригинального учреждения — «Академии зерносбирателей» (Accademia dei Granelleschi), которая подставила своей целью охрану национальных традиций и борьбу с новыми веяниями в литературе, культуре и общественной жизни. Одновременно с этими серьезными целями Гранеллески стремились также к приятному времяпрепровождению и пародировали на своих заседаниях напыщенный стиль распространенных в XVII – XVIII вв. поэтических академий. Все Гранеллески (в том числе — Карло и Гаспаро Гоцци, критик Баретти и др.), сходились на культе прошлого, на ненависти к буржуазной культуре и ее евангелию — французской просветительной философии, и на горячем, несколько «квасном» венецианском патриотизме. Все они (за вычетом более чуткого и терпимого к новым веяниям литератора Гаспаро Гоцци) нападали на Гольдони за его новаторство и демократические тенденции. Вдохновителем этих нападок был Карло Гоцци, который несправедливо уравнивал Гольдони и Кьяри, считая, что оба они обладают одинаковыми недостатками, а именно: гонятся за сценическим успехом, слепо подчиняются вкусам толпы, вносят в свои пьесы сентиментализм, оппозиционные настроения и грубый натурализм, и видят свою оригинальность в подражании французской драме. Но выступая с протестом против этих «узурпаторов», Гоцци все же делал между ними различие: он отдавал честь таланту Гольдони, элементам подлинного космизма, правды и естественности в его пьесах, но тем ожесточеннее боролся с его влиянием на венецианскую публику. Кьяри же он считал гораздо менее серьезным противником и вскоре совсем прекратил свои нападки на него.

В чем же заключались недостатки пьес Гольдони по мнению Гоцци? Вот что говорит об этом сам Гоцци: «Я нахожу у Гольдони бедность интриги; буквальное воспроизведение природы вместо подражания ей; плохое сопоставление порока и добродетели, при чем порок часто торжествует; тяжелую и грубую игру слов; шаржированные характеры; заимствованную и не всегда уместную эрудицию, производящую впечатление {96} на толпу невежд»[[70]](#footnote-71). В этих словах Гоцци обнаруживает себя сторонником классической поэтики; он требует правдоподобия, подражания природе; ему не чужды морализация и тенденциозность, что показывают его собственные пьесы; наконец, он вовсе не отрицает реализма (как старались доказать многие критики), а напротив — утверждает его (упрекая Гольдони в «шаржировке характеров»), но в совершенно ином понимании. Так, он считал недопустимым перенесение на сцену элементов, выхваченных непосредственно из жизни — «никому не интересных» подробностей, подмеченных Гольдони при посещении жилищ простонародья, таверн, игорных зал, притонов и глухих переулков. Аристократа Гоцци претило заискивание Гольдони перед толпой, которая всегда желает видеть на сцене себя самое. Итак, спор идет не о реализме, а о способах его проведения в жизнь, при этом спор имеет чисто классовую подкладку: с точки зрения Гоцци, неинтересно и противно видеть на сцене изображение жизни низших классов, ибо если это и истина, то «истина отвратительная, нелепая и грязная». Аристократ Гоцци «никак не мог примирить в своем сознании, как может писатель настолько унизиться, чтобы описывать вонючие подонки общества, и как у него хватает смелости ставить подобные пьесы на сцене»[[71]](#footnote-72). Итак, в полемике Гоцци с Гольдони момент социальный отодвигает на второй план момент художественный: Гоцци воюет не столько с театральным методом Гольдони, с которым он во многом солидарен, сколько с его общественными тенденциями[[72]](#footnote-73). В таком же свете следует рассматривать и защиту commedia dell’arte от посягательств Гольдони. Всем памятна красноречивая апология самодовлеющего искусства актера-импровизатора, напечатанная Гоцци в его «Чистосердечном рассуждении». Эта апология осталась, однако, у Гоцци чисто теоретической, так как в собственных пьесах он стеснял свободу актеров не меньше, если не больше Гольдони (ибо писал свои пьесы стихами, которые актеры должны были заучивать наизусть) и чистой импровизации отводил весьма скромное место — в сценах, драматически безразличных. Вообще Гоцци был гораздо больше литератор, чем Гольдони, {97} и если он распинался за commedia dell’arte, то опять-таки скоре по общественным соображениям, ибо видел в ней «форму искусства, к которой не прикоснулся еще тлетворный дух вольтерьянства»[[73]](#footnote-74).

Несмотря на ряд явных передержек Гоцци (самая сильная из них — обвинение Гольдони в ненациональности!), Гольдони вел себя очень сдержанно и почти не отвечал на его выпады. И лишь однажды, выведенный из себя, констатировал голословность обвинений Гоцци, сравнив его с «собакой, лающей на луну». При этом Гольдони ссылался на успех своих комедий у публики, как на доказательство их ценности. На это Гоцци возражал, что публика смотрит с одинаковым удовольствием комедию Гольдони или Кьяри, импровизацию Сакки и пляску дрессированного медведя, и что всякая новинка, даже самая глупая и наивная, способна привлечь публику в театр, если ее искусно преподнести. В подтверждение своей мысли он избрал банальнейшую детскую сказку, инсценировал в стиле оперных спектаклей, дополнил импровизацией масок, уснастил сатирическими выходками против Гольдони и Кьяри и поставил в театре С. Самуэле силами труппы Сакки, незадолго до того вернувшейся из Лиссабона и делавшей очень плохие сборы. Таково происхождение первой «театральной сказки» «*Любовь к трем апельсинам*», представленной 25-1-1762 г. с шумным успехом. Однако львиная доля этого успеха должна быть отнесена за счет новизны самого жанра, сочетавшего в себе сказочный сюжет, буффонаду масок и эффектную инсценировку, — иначе говоря, того момента, который, по мнению Гоцци, являлся единственной причиной успеха пьес Гольдони. Сторонники Гольдони не преминули подчеркнуть это обстоятельство. Тогда Гоцци бьет отбой: он перестает утверждать, что всякий вздор хорош для того, чтобы заманить венецианскую публику в театр, и объясняет успех своей «фиабы» ее художественными достоинствами и прекрасным исполнением ее труппою Сакки. В дальнейших фиабах Гоцци сокращает элемент импровизации[[74]](#footnote-75), вводит стихотворную речь и вносит в сказочный сюжет психологическую мотивировку действия и обрисовку характеров, т. е. нечто, в корне расходящееся с техникой commedia dell’arte. Теперь он объявляет себя реформатором итальянской драмы и обновителем commedia dell’arte, находившейся в упадке, вследствие ремесленничества актеров и испорченности вкусов публики — иначе говоря, предъявляет те же претензии, что и Гольдони, и работает по тому же методу, но только {98} в области совсем другого жанра (сказочно-фантастического, а не бытового). Как бы то ни было, но «фиабы» Гоцци вошли в моду. Падкая до новизны венецианская публика изменила Гольдони и толпою ломилась в двери театра С. Самуэле. Победа осталась за Гоцци; оба соперника его вскоре выбыли из строя: Кьяри уехал на родину в Брешию, а Гольдони принял приглашение в Париж, в Comédie Italienne, куда и уехал 15-IV-1762 г., чтобы уже больше не возвращаться в Венецию.

Считал ли Гольдони себя побежденным? Нет, он был уверен в прочности и долговечности своей реформы. Увлечение фиабами он считал кратковременным капризом непостоянной венецианской публики, который скоро пройдет, и тогда итальянский театр возвратится на тот путь, который он, Гольдони, предначертал ему. Но, конечно, бывали и у Гольдони моменты колебания и сомнения. Перед самым отъездом в Париж (1-IV-1762) он писал своему другу, драматургу Альбергати, что совершенно выбит из колеи и завидует Кьяри с его вечным спокойствием и самоуверенностью. Травля Гоцци и его единомышленников[[75]](#footnote-76) не прошла для него даром: он устал и чувствовал потребность в отдыхе после венецианских театральных схваток. Потому он добровольно вышел из строя, но, уезжая в Париж, выражал надежду, что вскоре возвратится на родину и найдет венецианскую публику более мягкой. В последней поставленной им в Венеции комедии, «Один из последних вечеров карнавала» (23-II-1762) он вывел себя под видом художника Андзолетто, который, покидая родину, прощается с друзьями, горячо заверяя их, что нет в мире города лучше Венеции, что он всю жизнь будет помнить добро, которое получил здесь, и что никакие почести, никакие успехи на чужбине не смогут избыть его тоски по родине. Публика была растрогана до слез и устроила поэту восторженную овацию, крича: «Счастливого пути! Не забывайте нас! Возвращайтесь скорее!» Но не успел Гольдони уехать, как публика забыла его и целиком отдалась очередному увлечению фиабами Гоцци. И когда через 6 лет поклонник Гольдони, голландец Van Goens, спрашивал в письме к поэту Чезаротти: «Обожают ли Гольдони в Италии? Признают ли его одним из тех людей, которые наиболее прославили эту страну? Относятся ли к нему с тем уважением, с которым Франция относилась к Мольеру?» — Чезаротти отвечал: «Вы имеете все данные к тому, чтобы заслужить презрение наших критиков хорошего тона. Как, Вы смеете почитать {99} Гольдони? Да знаете ли Вы, что эти господа во всю издеваются над ним?»

Итак, Гольдони был забыт, а Гоцци торжествовал. Но торжество это не было продолжительно. Уже в 1765 г. Гоцци прекращает писать фиабы, ибо постановка их оказалась не под силу драматическим театрам, которые не обладали достаточными для этой цели ресурсами. Как только остыл интерес новизны, венецианская публика стала предпочитать им оперу, в которой не менее роскошная инсценировка сочеталась с музыкой и пением «виртуозов». Недолговечность фиаб была предопределена самым характером этого эклектического жанра, которым аристократ-реакционер пытался задержать победоносное распространение буржуазной комедии. Сочетая в себе приемы трагической феерии, бывшие уделом оперы, и элементы комедии масок, переродившейся в народную бытовую комедию Гольдони, фиаба могла иметь только мгновенный, хотя и блестящий успех. К концу XVIII века она была уже почти забыта, тогда как бытовая комедия Гольдони легла в основу репертуара итальянского театра XIX века, а режиссерская работа Гольдони способствовала выработке того реалистического стиля, который доселе царит во всех итальянских театрах.

29-IX-1925.

# **{100}** Н. И. Конрад Театр «Но»

## I

Эпохи японской политической и социальной истории в значительной степени совпадают и с большими рубежами культурно-исторического развития страны. Четыре основных этапа пережила Япония с момента своего более или менее оформленного культурного и политического существования: эпоху патриархальной монархии, целиком уходящую в родовой быт; эпоху аристократической монархии, созданную первым вышедшим из недр родового общества сословием — родовой знатью; эпоху власти воинского сословия, создавшего сначала чисто военную империю, а затем организовавшегося в своеобразные формы бюрократически-феодального строя: и, наконец, — эпоху политического господства городского сословия, развивающуюся на наших глазах. 645 год — момент официального провозглашения нового аристократического государства; 1192 год — момент такого же провозглашения военной империи; 1868 год — первый год существования нынешней системы, — таковы вехи японской социально-политической истории.

Каждая из этих эпох характеризуется совершенно особым культурным укладом. Каждое из приходящих к власти сословий создавало свою культуру, свой общественный и идеологический быт, и каждое из них создавало свою литературу, теснейшим образом связанную со всем мировоззрением, вкусами, привычками и интересами своего сословия. Придворный роман, стильно-бытовой или сентиментальный дневник, изящные «essay» — вольная игра ума и наблюдений, легкая «танка», — эти произведения аристократической эпохи так же отличаются по героям, обстановке, сюжету, стилю от героического эпоса, записок буддийских монахов, военных хроник, — созданных эпохой воинского сословия, как все это последнее, в свою очередь, отличается от народного реалистического романа, народной драмы и поэзии «хокку» эпохи начавшегося еще в недрах феодализма культурного {101} расцвета третьего сословия. И если каждая из этих литератур как нельзя лучше отражает свою эпоху и своих создателей, то и в пределах ее самой всегда можно отыскать имя или произведение, наилучше ее представляющее. Такова «Повесть о Гэндзи» — символ и энциклопедия первой эпохи; таково «Сказание о доме Тайра» — для второй; таковы произведения великого романиста Сайкаку, великого драматурга Тикамацу и великого поэта хокку Басе — для третьей.

## II

Совершенно своеобразное место в литературе Японии занимает тот род драматических пьес, который известен и европейцам под японским же наименованием — «Но». Созданы они эпохой, называемой в японской истории периодом *Асикага*, т. е. тем временем, когда у власти находился сёгунский дом Асикага. Эпоха эта представляет собою вторую фазу первого периода развития воинского сословия: первая империя, провозглашенная *Минамото Ёритомо* в 1192 году, в 1333 пала под ударами внутренних распрей; после длительной междоусобной войны и политической неопределенности, она снова возродилась в 1392 году под эгидой династии Асикага, чтобы затем, впоследствии, после короткого периода личных диктатур, перейти к феодально-бюрократическому строю Токугава, представляющему собою, таким образом, второй большой период в истории воинского сословия. Следовательно, интересующая нас эпоха представляет собою завершение первого этапа целой полосы японской истории, заключительную фазу первого государственного развития военно-сословного строя.

## III

Весь своеобразный характер «Но» становится понятным только при свете общего культурного состояния этой эпохи.

Редко когда в другое время в Японии можно наблюдать такое явное смешение противоположных по своему происхождению и значению элементов, как в это время. С одной стороны — у власти все то же сословие, что и раньше. Официально, несмотря на смену сёгунской династии, продолжают существовать и доминировать все те же традиции, которые выросли в первом героическом периоде развития японского самурайства. Верховная власть — все тот же «imperium» в руках сегунов Асикага; господствующая система мировоззрения — все то же «Бусидо», «путь воина», — своеобразный рыцарский кодекс древней Японии; все то же культивирование воинского искусства, культ подвига, отваги, мужества; {102} то же отрицание эмоциональной стороны человеческой психики, подавление нежных чувств, «запросов сердца»; почитание простоты, безыскусственности, суровости, даже грубости; презрение к роскоши, изнеженности, слабости… И с другой стороны: тяготение к этой роскоши, пышности, великолепию; стремление к изощренности, эстетизму, красивости. Первый параграф «Уложения годов правления Кэмму», обязывающий к простоте и бережливости («нужно быть бережливым и скромным в потребностях»); строгие декреты, воспрещающие роскошь и излишества, ставящие пределы сильнейшему распространению изящных форм тогдашнего светского обихода — «чайной церемонии» (тя‑но‑ю) и «поэтических собраний» (рэнга-кай); и на ряду с этим сами властители тех времен, сегуны Асикага, выбрасывающие огромные средства на возведение роскошнейших буддийских храмов «Золотого» и «Серебряного» павильонов в Киото; устраивающие пышные представления при своем дворе; организующие великолепные увеселительные паломничества в монастыри, — и вся высшая знать, по мере сил следовавшая за своими вождями. С одной стороны, презрение к старой родовой аристократии времен Хэйана, политически ниспровергнутой и почти уничтоженной воинственным самурайством, и с другой — любовное разыскивание и напряженное чтение старых Хэйанских романов, живописующих быт этого поверженного в прах сословия. Суровая мораль Бусидо и мало нравственные тенденции «Повести о Гэндзи» или «Рассказов из Исэ»; неискушенный ум и первобытное поэтическое чувство воина и — тончайшее остроумие и изощренная поэтичность придворного кавалера. Таковы контрасты эпохи, тем более разительные, что они совместились на одних и тех же носителях, и притом — не в узких рамках верхов самурайского общества, но, по-видимому, в широких кругах всего сословия. «Даже простые рыбаки и деревенские бабы читают “Повесть о Гэндзи”…» утверждает один из памятников этой эпохи. Вероятно, здесь — столь свойственная этой эпохе гипербола, но факт очень широкого распространения таких контрастов, по-видимому, несомненен; вся эпоха идет под его знаком.

Однако, при всем, казалось бы, неорганическом смешении этих двух противоположных элементов, при всем соединении в одном и том же носителе двух взаимопротиворечащих стихий, — все же эпоха Асикага в этом смысле носит на себе печать своеобразного единства; единства синкретического, — но все же единства. Сочетание этих двух элементов преобразовалось, путем взаимного проникновения друг в друга, в некий особый колорит, так отличающий времена Асикага от прочих эпох японской истории. Прежняя самурайская простота и безыскусственность времен Камакура {103} как будто сохранялись, но они были уже не той простотой; эстетизм и утонченность времен Хэйана как бы вновь были вызваны к жизни, но это был не прежний эстетизм. Как в том, так и в другом направлении уже не было основного жизненно-творческого фактора-органичности: самураи Асикага были эпигонами двух «органических» эпох культурного творчества Японии: Хэйанской, с ее аристократической цивилизацией, и Камакурской, — с ее строгим воинским бытом. Непосредственно проникая ко второй, они не избегали влияния и первой. Замирение страны, устойчивость власти и гегемонии своего сословия, экономическое благосостояние, все это привело к тому, что прежние суровые воители стали исповедывать культ меча лишь по традиции; произошло известное вырождение прежнего самурайского, рыцарского духа. Взамен грозного вождя Ёритомо, ниспровергшего — во главе своих грубых, полудиких «восточных» (Кантоских) дружин, — изнеженную и выродившуюся культурно Хэйанскую аристократию, теперь во главе страны стоял щеголь, поэт, художник, фигляр, «гуляка праздный» *Ёсимицу*, предводительствующий кортежем блестящей самурайской знати, с наслаждением предавшейся чтению той же «Повести о Гэндзи».

Такое эпигонство сопровождалось, как это часто бывает, своеобразным культурным синкретизмом. Камакурские традиции и Хэйанский ренессанс дали в своем сочетании крайне своеобразную картину: внутренней пустоты и внешней красивости; унаследованной грубости и насильственно привлеченного извне эстетизма; отсутствия органических творческих импульсов и обращения к чужому культурному достоянию. Внутреннюю незначительность и внешнюю изощренность. Устремление исключительно к внешнему; поиски всегда и везде красивого, но не создание своей собственной красоты. Собирание цветов отовсюду; своеобразный букет из прекрасных, но чужих цветов; подбирание прекрасного, где только можно: узор из чудесных, но всегда не своих красок. — Японские исследователи говорят: «*цугихаги*» — «нанизывание» красот одна на другую, но не создание их; «*цудзурэ*» — «лоскутное одеяло» — из чудесных кусочков, но не целостный узор. Про все же целое культуры Асикага они говорят: ее роскошь подернута «*саби*» — плесенью…[[76]](#footnote-77) Эпоха декаданса, скажем мы, — европейцы.

## IV

Лирические пьесы, известные под именем «*Но*», — как нельзя лучше представляют собою эту эпоху. — Они лучшее ее выражение и вместе с тем ее лучший продукт. Если от {104} эпохи Асикага и перешло в общую сокровищницу японской литературы что-нибудь новое, значительное, художественно ценное и вместе с тем характерное для своего времени, то этим будут: не слабые подражания Хэйанским романам, вроде повести «Асибики»; не плохие перепевы «Сказания о доме Тайра», вроде «Сказания о доме Сога»; не «летопись годов правления Онин», скорее историческая хроника, чем художественное произведение; не находящаяся в сильнейшем упадке, по сравнению с классическими антологиями, японская танка; не китайские поэмы, усиленно культивируемые японскими авторами, но представлявшие собою только хорошие приближения к китайским образцам, — но именно лирические пьесы Нои, может быть, вместе с ними — национальный фарс — Кёгэн, да особый вид «нанизывающих» стихотворений — Рэнга. Рэнга, Кёгэн и Но — такова триада художественно значительных и новых литературных форм эпохи Асикага, — и среди нее первое место общепризнанно занимает Но. Чтоб понять Асикага нужно знать *Но*, и чтоб постигнуть художественный смысл *Но* необходимо знать Асикага: они неотрывны друг от друга.

## V

«Посмотрите, в какой обстановке происходит само театральное действие Но. — Прежде всего на заднем плане (открытой с прочих трех сторон) сцены — вы увидите огромное золотое поле, золотой фон, на котором раскинулась большая, старая, раскидистая, зеленая сосна, — сосна, вся ушедшая в землю, вся поросшая тысячевековым мохом. И на фоне этой сосны выступает все, что есть в природе: старость и юность, мужское и женское, благородство и низость, бедность и богатство, мир и война, радость и гнев, скорбь и веселие, любовь и ненависть, старость — все человеческие деяния. Под сенью этой поросшей мохом сосны имеет место все: добро и зло, красота и безобразие, величавое и смешное. А действия актеров!.. Их пение и декламирование, их танец и пластические движения!.. Эти приглушенные, ровные, куда то ушедшие, как бы подернутые мохом: звучание голоса, модуляции и интонации его, гамма поз и жестов!.. — Все это пронизано все тем же одним. Все, что бы здесь ни было: печальное, радостное, блестящее, унылое, смешное, ужасное; все, кто бы здесь ни был: молодые, старые, мужчины, женщины, небесные феи, демоны и боги; все, что бы здесь ни происходило: медленное ли шествие, или стремительное бегство, — все это подернуто колоритом этого моха; все это передается одним и тем же как бы затуманенным, поросшим мохом, идущим из глубины голосом».

{105} Так характеризует один из современных японских исследователей основной колорит Но[[77]](#footnote-78). К его словам можно добавить только одно: не только вся эта поросшая мохом сосна является символом Но, как продукта своей эпохи; в такой же мере этим символом является и золотой фон, с которым эта сосна соединена. Здесь происходит как бы видимое символическое сочетание в одно целое двух основных элементов эпохи: внешнего блеска и пышности — с одной стороны, и внутреннего упадка и увядания — с другой.

## VI

Собственно говоря, Но слагается из двух в значительной степени самостоятельных частей; литературного текста и сценического действа. Эти части для японца настолько обособлены друг от друга, что для них существует даже два, никогда не смешиваемых названия: «ёкёку» — букв, «пьеса для исполнения» — так именуют текст; «Но» — букв, «искусство» — так называют само сценическое воплощение. И если ёкёку — объект, главным образом, литературно-филологического исследования, то Но, в строгом смысле этого слова, — предмет изучения в разных планах: музыкальном, ибо все действие связано с музыкой оркестра, пением актеров и хора; хореографическом, — ибо все движения актеров подчиняются определенным пластически-выразительным заданиям и переходят временами в полный танец. «Но» — в широком смысле этого слова — синтез поэтического слова, пластического движения и музыкального звука, — в соединении с элементами изобразительного искусства в форме красок и линий костюмов, сочетаний и рельефов масок и золотого с седоватой зеленью декоративного фона.

## VII

Принцип «Цугихаги» — нанизывание красот, собираемых отовсюду, столь характерный для всей этой эпохи, сказывается в приложении к Но прежде всего на их сюжетах. Нет, кажется, ни одной области литературного творчества, известного самураям Асикага, которая не была бы использована в качестве сюжетного материала для Но. Неистощимый источник такого материала представлял собой весь необъятный мир легенд и сказаний, соединенных то с религией предков — Синто, то с пришедшим издалека буддизмом. Храмы Синто издавна являются средоточием священных преданий о родных божествах; жрецы их — верные хранители этих преданий. Богатейшая литература буддийского {106} священного писания, окруженная огромным покровом художественного вымысла — прочно вошла в сознание самураев времен Асикага, рьяных приверженцев этой религии. Огромная по содержанию и разнообразию литература Хэйан’а, героический эпос Камакура, столь хорошо знакомые широким кругам самураев — новый прекрасный материал для драматизации колоритных и популярных отрывков и эпизодов оттуда. Фольклор, особенно фантастический, область художественно обработанной народной сказки и бытовой повести — вот четвертый источник для сюжетов Но. И даже литература соседнего Китая, особенно в классических образцах его поэзии; мир китайских легенд и исторических сказаний, отзвуки индийской легенды, все это также было привлечено для драматизации в форме Но. Коротко говоря, принцип «нанизывания» позволял пользоваться всем, чем угодно, лишь бы это было красиво и гармонично; позволял брать материал отовсюду, лишь бы на нем лежал отпечаток художественности. И только не оставлял места для одного: самостоятельно творимого сюжета. Авторы Но — искусные собиратели, драматизаторы, но не творцы оригинальных сюжетов.

Таким образом, получается довольно отчетливая классификация Но по сюжету, издавна принятая в Японии. На первом месте ставятся «*Но мистериальные*», где главный герой — какое либо божество, и главное содержание которых — гимн божеству, построенный на каком-нибудь эпическом моменте: священном предании, храмовом сказании или легенде. Затем следуют «*Но героические*», где герой — дух какого-нибудь знаменитого воителя, а все действие строится вокруг сказания-происшествия, связанного с именем и судьбой этого воителя. На третьем месте идут «*Но романтические*», с героиней — женщиной, обычно красавицей, и с содержанием, взятым из романтической литературы или легенды. Четвертый класс — «*Но бытовые*», где героями являются некие реальные лица, выступающие в оболочке народной повести, с неизбежной почти сентиментально-мелодраматической окраской. И, наконец, в пятых — «*Но фантастические*», где герои — демоны и духи, где все содержание пронизано, — иногда довольно мрачной, — фантастикой легенды.

## VIII

Если сюжеты Но все оказываются заимствованными, и часто просто повторяют в слегка драматизированной форме какую-нибудь страницу классического романа или китайской романтической поэмы, то их обработка — под углом драматического замысла, представляет собою нечто своеобразное, {107} привнесенное сюда уже самими создателями этих лирических пьес.

Этот вопрос ставит нас сейчас же перед центральной фигурой всей истории Но — *Юсаки Сэами Мотокиё*, или короче — Сэами. Сэами — второй по порядку, из знаменитых авторов и исполнителей Но; сын, превзошедший своего отца, — основоположника всего этого жанра, известного *Юсаки Кванами Киёцугу*, или проще — *Кванами*. Имя Сэами знаменует собой высшую точку в развитии этой драматургии. Его пьесы — вершина и художественного и технического достижения Но. Те эмбриональные формы Но, которые существовали издавна и находили себе частое прибежище при дворе Сегуна; формы, получившие прочное драматическое оформление трудами его отца, созидавшего ряд прекрасных пьес, уже определенного типа Но, — в руках Сэами получили свое полное развитие и завершение. Он создал образцовый тип Но.

Фигура Сэами представляется крайне замечательной во всей истории японского театрального искусства, равной конторой трудно найти когда либо в другое время. Прежде всего он — писатель, автор более сотни лирических пьес, самостоятельно написанных или переработанных из ранее бывшего материала; затем, он — композитор, написавший к своим пьесам все музыкальные и хореографические части; он — постановщик, создававший все сценическое оформление своих пьес; наконец, он — великий актер, прославленный исполнительский талант. Автор, композитор, режиссер и актер — таков образ Сэами в истории Но. И можно довольно легко проследить литературный и театральный материал, который образовался к его времени и над которым ему пришлось работать: все эти многочисленные «песни-пляски» (кабу) и «песни с музыкой» (каё), бывшие в таком ходу в то время в Японии; все эти различные виды сценических зрелищ (дэнгаку, саругаку, и др.), столько развившиеся в эпоху Асикага. Поистине он лучший представитель приема «нанизывания» красот, сумевший дать этому «лоскутному эдеялу» цельный, пронизанный самостоятельной художественностью характер. Таково свойство большого таланта, каковым, без всякого сомнения, был Сэами.

Но этим всем облик Сэами не исчерпывается. Кроме всего этого, он — художественный критик, давший серьезный разбор и оценку того материала, который был до него; он и теоретик своего искусства, формулировавший основные принципы этого последнего; он — идеолог и своего профессионального круга, выразитель и теоретик того умственного нравственного уровня, который должен быть свойственен, по его мнению, автору-актеру Но. Достаточно только привести перечень глав одного из его трудов [Кадэнсё]: I. О работе {108} актеров, применительно к возрасту каждого; II. Об исполнении различных ролей в Но; III. О том, что наиболее важно во время сценического представления; IV. Об истории развития Но; V. О том, как воспитывать моральное и эстетическое мировоззрение в актере.

## IX

При свете работ Сэами мы имеем возможность раскрыть, что руководило авторами Но при обработке заимствованных извне сюжетов. Сэами точно формулирует эти принципы, называя первый из них «мономанэ», второй — «югэн». Правда, эти два принципа кладутся им в основу не столько литературной обработки, сколько — сценического воплощения, но тем не менее они могут служить и исходными пунктами для суждений о том, что хотели сделать из лирических пьес их авторы.

Термин «мономанэ» буквально означает «подражание». Невольно напрашиваются для подстановки наши слова «реализм», «натурализм», может быть даже — «сценическая правда», или «быт». Однако, Сэами вкладывал в это понятие во многом иное содержание. Он противопоставлял свое «подражание», прежде всего, тому особому характеру различных сценических представлений, которые были до него и при нем, и дали материал для Но. Он противополагал свои Но забаве, развлечению, — пусть иногда и художественному; отрывочности этих представлений, часто их низкому художественному уровню, граничившему с фиглярством, фокусничеством, простой акробатикой. Это все было с его точки зрения — несерьезным, не подлинным искусством; это было для него только «искусничанием». Вместо забавы — серьезное; вместо дивертисмента — целое произведение театрального искусства, — вот, что хотел противопоставить Сэами своими пьесами всем другим видам театральных зрелищ своего времени. Понятие «мономанэ» для него значило прежде всего «изображение вещей, как они есть», подлинных человеческих образов и переживаний, а не искусственно выдуманных положений. «Мономанэ» для него значило — иметь строго определенную сценическую структуру, особый стиль, охватывающий собою целое произведение; оно означало для него — иметь свой собственный колорит всего целого, свою собственную душу и жизнь. Все это распространялось только на две вещи: на мир человеческих образов и мир человеческих чувств, но не на природу. Конечно, «людьми» для Сэами были одинаково: действительно люди, а затем — боги, призраки, духи растений… все наличные персонажи Но.

Исходя из такого понимания слова «подражание», Сэами устанавливает детали. С его точки зрения, необходимо изобразить {109} лица, выводимые в пьесах, так, чтоб они ярко отличались каждый своим характерным обликом. Если в пьесах появляются: Хэйанский аристократ, суровый Камакурский самурай, женщина красавица, старик, безумец, монах, призрак, бог, демон, дровосек, угольщик, солевар и китаец, — то пусть они все будут реально трактованы, снабжены всеми реальными штрихами, свойственными им в действительности. И при этом, пусть это будет не один отвлеченный тип какой-нибудь категории людей, но реальная жизненная индивидуальность. Лишь тогда пьеса будет, по его мнению, жить.

Термин «Югэн», передающий второй принцип Сэами, также не сразу становится ясным в своем содержании, главным образом потому, что теперь это слово употребляется в смысле близком к понятию «мистический». Такое значение установилось за ним давно, но последние филологические изыскания приводят к убеждению, что в эпоху Асикага это слово употреблялось как эквивалент слова «прекрасный». Такое понимание подтверждается и анализом того, как пользовался этим термином в своих сочинениях сам Сэами. С его точки зрения необходимо, чтобы действие было красиво, занимательно, не ординарно: этим поддерживается в зрителе неустанный интерес к пьесе; необходимо, чтобы действие развертывалось плавно и спокойно: этим в душу зрителя вносится гармония и мир; необходимо далее, чтобы действие было кратко и экономно в употреблении средств выражения: этим путем для зрителя будет создана возможность дополнить пьесу от себя и сохранить в своей душе «легкое волнение эмоциональных последействий» (ёдзё). Нужно, чтобы пьеса «чаровала» зрителя-читателя, и следы этого «очарования» продолжали жить в нем и после всего. Учитывая же общую детализацию этого понятия и всю совокупность приемов Сэами, термин «очарование» следует дополнить признаком «художественный». «Художественное очарование» — вот, пожалуй, выражение, наиболее близкое к «югэн» в устах Сэами.

Сэами не отделяет свое «мономанэ» от этого «югэн». Для него они неотрывны друг от друга. Мало как одного, так и другого. Оба принципа взаимно дополняют друг друга. Если необходим известный реализм, то он должен быть дан в специфическом художественном претворении, но никак не в плане грубого натурализма: от всего созданного образа, как и от целого пьесы, должно исходить, при этом, своеобразное очарование, властно влекущее зрителя-читателя к пьесе и остающееся в его душе и после того, как все закончено. — Такова теория Сэами. Разумеется, она относится в большей степени к исполнению, относительно которого Сэами дает целый ряд совершенно конкретных указаний, но применимо и к литературной части Но: персонажи Но, даже самые фантастические, {110} трактованы в плане несомненного, им присущего внутреннего реализма, и насыщены особым художественным очарованием.

## X

Таковы — в формулировке Сэами, общие принципы, положенные в основу обработки заимствованного литературного сюжета лирических пьес. — От них можно перейти к вопросу о самых формах драматической композиции Но.

Прежде всего необходимо отметить, что все целое литературной ткани Но определенно слагается из трех различных стихий: эпической, лирической и драматической в узком смысле этого слова. Мы имеем чисто лирические по своему характеру композиционные формы, — вроде лирических песен; находим элементы чистейшего эпоса, — в роде изложения сказаний, легенд; встречаем развитой диалог и простую разговорную речь. В этом смысле все Но представляет собою любопытное сочетание этих разнородных элементов, соединенных таким образом, что они не растворяются в какой либо одной, — скажем — драматической стихии, но сохраняют свое собственное лицо с тем, однако, что это последнее обстоятельство не нарушает стройной целостности всей композиции: они взаимно дополняют и входят друг в друга. Более того, пожалуй, можно сказать, что такой синтез эпических, лирических и драматических элементов и составляет специфический признак Но, как литературного произведения; в то время, как синтез слова, движения, звука, линии и краски — составляет сущность Но, как театрального действа.

Такое разделение всей ткани Но по трем направлениям влечет за собою первое следствие: наличность мерной и немерной речи. Как правило: части лирические обычно написаны стихами; части драматические — прозой; что же касается частей эпического характера, то они частично даются также в форме настоящих стихов, частично в форме ритмической прозы, иногда даже в форме прозы простой. Присутствие элемента ритма или метра вызывается как фактом того или иного содержания, так и общим тоном «приподнятости» или значительности данного места во всем ходе пьесы.

Форма стиха в Но — обычно-японская: последовательное чередование 7 и 5‑сложных строк, образующих попарно основную метрическую единицу, так наз. «цепь» («кусари») из 12 слогов. Все стихотворные части Но представляют собою «нанизывание» одной такой «цепи» на другую, иногда с введением «усеченных» строф (6 вместо 7; 4 вместо 5) иногда строф «удлиненных» (8 и 6); иногда же — с введением {111} дополнительных «полуцепей» — в виде лишней 5‑сложной строки. Напр.:



Ритмическая проза в Но несколько напоминает отдельные формы европейского, в частности, французского свободного стиха, — своим отношением к определенному синтаксическому комплексу, как к некоей стопе, кладущейся в основу всего ритмического хода периода. Большей частью и здесь такой синтаксический комплекс слагается из отдельных «цепей», скрепленных между собой вставками с иным количеством слогов.

Чистая проза в Но состоит из свободного течения разговорной монологической или диалогической речи, не подчиненной никаким нарочитым метрическим заданиям, и никакого особого ритма, кроме свойственного живому языку и данному синтаксическому комплексу, не имеет.

Понимание этих метрических и ритмических различий отдельных частей текста Но будет неполным и недостаточным без сопоставления литературной части пьес с музыкально-исполнительской. Почти как правило можно наблюдать следующее: стихотворные части пьесы поются или исполняются по крайней мере в форме мелодического речитатива; ритмическая проза проходит под видом мелодического или декламационного речитатива; прозаические же места пьес — или даются в форме декламационного речитатива, или же — в виде, как будто, простого разговора. Впрочем, необходимо отметить, что даже эти — наиболее близкие к типу живой речи части Но никогда не передают подлинных модуляций и интонаций разговаривающего голоса, но сохраняют своеобразный, присущий Но, модуляционный ход. К этому следует добавить, что для каждого из этих способов выражения существует своя особая «постановка» или «настроенность» голоса, как бы некоторое изменение самой фактуры произносящего аппарата.

Все эти особенности, имеющие, конечно, прежде всего значение музыкальное, тем не менее существенно важны для понимания и литературной стороны Но. При свете музыкального исполнения наиболее полно выясняется ритм как стихотворных, так и прозаических частей Но, иначе с трудом открываемый. — Метрическая схема японского стиха необычайно ясна и не сложна, и она в сущности одинакова для всех стихотворных частей, и даже отчасти для ритмической прозы. Без учитывания ритмической стороны может получиться впечатление большого однообразия, которого на {112} самом деле нет, так как существуют определенные указания на акустические различия отдельных стихотворных частей. Ключ же к этому различию лежит исключительно в ритме, а его установление зависит от учета двух чисто музыкальных моментов: музыкального ударения свойственного японскому языку, взамен нашего, экспираторного, и тех ритмических акцентов, которые дает музыкально-вокальная схема данного стиха. Исходя из этого, привлечение такого музыкального материала необходимо для отчетливого определения реальных форм стиха Но. Здесь же следует отметить только одно: метрическое однообразие стихотворных частей Но сопровождается настолько большим ритмическим разнообразием их, что отсюда получается эффект почти совершенно разных стихов.

## XI

Таким образом, вся литературная ткань Но слагается из лирических, эпических и драматических моментов, получающих свое словесное выражение либо в чистом стихе, либо в форме ритмической прозы, либо же — в виде прозы разговорной, и исполняемых фактически то в виде пения, то в форме речитатива — мелодического или декламационного, то в образе условной по интонации разговорной речи. Из соединения всех этих факторов с порядком и формами разработки сюжетной стороны Но получаются специфические для Но композиционные формы.

Учение о композиционных формах Но очень тщательно и подробно разработано в различных школах этого искусства, несколько видоизменяясь в зависимости от культивируемой в каждой школе традиции и передаваясь от одного исполнительского поколения к другому. Вопрос этот чрезвычайно усложнен музыкальной стороной дела и без нее полностью разрешен быть не может, так как здесь мы имеем композиционные формы, базирующиеся на всей совокупности указанных факторов.

Первым вопросом в этой области является вопрос о роли всех этих отдельных композиционных частей в отношении общего целого всего произведения. Этот вопрос освещает с одной стороны сущность каждой части, с другой же — от него легко перейти к определению и всего характера Но, как своеобразной литературной формы.

Вся литературная ткань пьесы представляет собою закономерные комбинации лирических, эпических и драматических частей, соединяющихся друг с другом или чередующихся по определенной эстетической схеме. В центре всего произведения стоит элемент чисто-эпического характера, вокруг которого группируются все прочие составные части. Этот {113} эпический элемент выступает обычно в форме сказания, легенды, рассказа и т. под., которое и дает основу для всего целого. Напр., в пьесе «Поэт из Танского царства» — такой эпической канвой для всего произведения служит, одна из многочисленных храмовых легенд: рассказ о том, как в одном из монастырей жил старый монах и с ним юный послушник; как этот послушник умер и затем, продолжая любить и чтить своего учителя и за гробом, каждую весну прилетал к нему в образе соловья и пел свои печальные песни на дереве у самой кельи старца. Это сказание, вызвав и обусловив фактически мысль о том, что в Японии «все живое, все живущее слагает песни», «не только люди, но даже звери, птицы», — в соединении с этим первым наслоением дало основу для дальнейшего построения на нем некоего действия, если угодно — драматического конфликта: столкновения китайского поэта с японским, а в их лице столкновения китайской «искусственной» поэзии с «естественной» поэзией японцев. Отсюда — драматические части произведения, драматический монолог и диалог. Вокруг этого, уже второго по порядку и значению композиционного элемента, идет нарастание лирических мотивов: отдельные драматические места естественно вызывают и обусловливают прилив лирического настроения. Так, например, победа старого рыбака, — он же бог Сумиёси, над Бо Лэтянем, иначе сказать: победа японской поэзии над китайской, — вызывает радостную и торжествующую песнь хора и самого рыбака.

Таким образом, общая схема построений всего сюжета протекает в следующем виде: сначала дается основное эпическое зерно всего целого, окруженное соответствующими наслоениями в форме мыслей, вызванных или тесно связанных ассоциативно с этим зерном; на этой эпической основе надстраивается драматическое действие, создается завязка и развязка; и, наконец, эти последние обрастают соответствующими лирическими местами.

С таким критерием в руках можно подойти к рассмотрению уже отдельных составных частей каждого из этих трех основных композиционных моментов, и перейти к установлению всей конкретной композиции в целом.

## XII

Основным эпическим моментом всей композиции, стержнем всего произведения является «сказание». Его внешнее выражение — форма «эпического сказа» (кусэ), — медленное, плавное чередование слегка ритмизованных прозаических фраз. К нему примыкает обычно в качестве обобщающей формулы, заглавной или вытекающей мысли, подготовительного {114} образа — «эпический зачин», передаваемый в форме «эпического запева» (кури), — менее определенного ритмически, но более оживленного чередования прозаических фраз. Для того же, чтобы легко и свободно перейти от «запева» к «сказанию», от формулы-мысли к повествованию, между кури и кусэ вставляется обычно короткий «переход» (саси), — непосредственно возглавляющий начало рассказа и отчасти резюмирующий мысль запева. Так, в пьесе «Поэт из Танского царства» все эти элементы мы находим в таком виде: мысль о том, что в Японии «все живое, все живущее слагает песни», явленная в чередующихся фразах рыбака и Бо Лэтяня, — оказывается «эпическим запевом»; замечание хора о том, что даже «соловей слагает песни», представляющее собою лишь уточнение предыдущей общей формулы, и в то же время создающее легкую возможность перейти дальше к конкретному случаю, к самому повествованию, — служит «переходом»; и наконец изложение самого случая в монастыре — является центральным «сказанием».

Драматический момент произведения надстраивается непосредственно на этой эпической основе. Его главной формой является «диалог» (мондо).

«Диалог», передаваемый наиболее свободной от всякой условности прозаической речью, вмещает в себя целиком весь драматический конфликт, поскольку таковой в Но вообще возможен. В силу общего характера «столкновения» как такового, такой диалог обычно встречается на всем протяжении пьесы только один раз, и лишь очень редко попадается вторично. Такой вторичный диалог при этом либо играет роль чисто вспомогательную, служа некоторым дополнением к центральному диалогу, либо же является по существу не более, как несколько своеобразной формой выражения лирических и эпических моментов, входя в их состав, на правах подчиненной общей тенденции и общей форме разновидности. Однако, это последнее применение формы диалога и фактически редко и не типично для нее. Основной и фактически единственной самостоятельной формой его является диалог, предшествующий «сказанию».

Наряду с таким «диалогом» к драматическим моментам произведения следует отнести те вспомогательные формы, которые также несут на себе известный элемент драматической динамики, служа общему плану раскрытия и развития действия. Такова во первых, «декларация» (нанори), т. е. выступление актера с заявлением о том, кто он такой, как его имя, какова его миссия по ходу пьесы и т. д. Это, в сущности, представление публике оказывается драматическим началом действия и выражается в очень свободной по структуре прозаической речи.

{115} Далее следует т. наз. «призыв», — обращение одного действующего лица к другому: комплекс восклицательных предложений с оживленным прозаическим ритмом; затем «повествование» (катари) — описательно-повествовательное отступление, входящее в состав диалога, обычно довольно короткое, и ни в коем случае не самостоятельное, в смысле композиционных заданий: это только — один из моментов в развитии диалога, всецело подчиненный диалогическому целому. Внешне такое «повествование» выделяется на общем фоне свободного, не связанного ни с какой схемой диалога, более правильным по ритмике чередованием «изъяснительных предложений».

Очень сильно развиты и довольно многочисленны и разнообразны лирические части произведения. Весь лирический материал пьесы, играющий вышеуказанную роль по отношению ко всему целому, может встречаться: в роли лирических вступлений как всего произведения, так и его отдельных частей; в роли сопутствующих, или заключительных лирических моментов целого; или же, наконец, в роли лирических вставок, создающих перебои в течении эпического или драматического моментов. Комбинации этих лирических частей, в общем, довольно устойчивы, но все же допускают некоторую свободу варьирования; точно также общая конкретная конфигурация лирических моментов с двумя другими — тоже довольно прихотлива, хотя и допускает построение некоторой схемы.

Очень постоянна и устойчива форма «лирического вступления», выступающая в Но в двух разновидностях: «лирического зачина» (сидай) и «лирического возгласа» (иссэй). Обе разновидности, выступающие в форме типичного для Но стиха («цепи» из 5 – 7 слогов образуют начальный момент в первых выступлениях — на фоне драматического действия — двух главных персонажей всякой пьесы. Драматический конфликт всегда рисуется в виде столкновения двух лиц, представляющих собою носителей двух противоположных стихий драматического действия, и динамика роли каждого предваряется таким лирическим вступлением. «Зачин» относится обычно к роли второго актера, «возглас» — к роли главного героя пьесы. В приведенной ниже пьесе «Поэт из Танского царства» лирический зачин образует начальное стихотворение Бо Лэтяня: «Гоню я корабль и вот отплываю…», лирическим же возгласом является вступительное стихотворение рыбака: «в неведомых огнях страны Цукуси берег моря…» Как и полагается «вступлению», эти начальные стихотворения бывают обычно очень короткими.

В качестве лирических форм, заключающих отдельные эпические или драматические эпизоды, выступают: «диспут» и «заключение». Название «диспут» (ронги) прилагается {116} к той лирической песне, которая обычно непосредственно примыкает к «сказанию» со всеми его сопутствующими элементами, и которая знаменует собой высший момент в развитии настроения, составляющего эмоциональную подоплеку всего эпического сказа. Это, так сказать, — перелив пафоса сказания из эпических форм в лирические. И если весь эпический комплекс сказания составляет стержень целой пьесы, то венчающий его «диспут» создает лирический апофеоз этого центрального пункта.

Ввиду того, что эта лирическая песнь выступает обычно в форме диалога хора и актера, чередующие строфы ее несколько напоминают, по мнению японцев тех времен, схоластические диспуты в буддийских монастырях. Примером такого «диспута» в нашей пьесе является чередование строф хора и рыбака, начиная со слов: «Какая страна эта Ямато…». После изложения храмовой легенды, подтверждающей положение, что в стране Ямато «все живое, все живущее слагает песни», — следует лирический апофеоз, прославление этой страны, где «даже звери, даже птицы слагают песни».

«Заключение» (кири) представляет собою ту лирическую песнь, которая замыкает все произведение, и создает, таким образом, апофеоз всей пьесы. По существу эта форма не вполне самостоятельна и не вполне устойчива. Иногда под «заключением» приходится разуметь всего только конечные строфы второго «диспута», изредка встречающегося и в конце пьесы, после танца, в такой же роли, что и после «сказания». Ввиду того, что центральный танец является одним из важнейших элементов всего произведения, образуя т. ск. хореографический центр целого, подобно эпическому центру — сказанию, он обставляется таким же лирическим окружением, что и этот последний. Поэтому, после него вполне естественно ожидать нового лирически-патетического подъема, и таковой нередко и принимает форму нового, второго «диспута», при чем конечная часть его, вкладываемая в уста хора, оказывается более длинной, чем предыдущая, и в силу этого несколько выделяется из общей структуры всего целого. Само же такое выделение вполне оправдывается и обусловливается местом: концом всей пьесы.

С другой стороны, неустойчивость этой формы сказывается в том, что она то выступает в облике правильных стихов, то в образе ритмической прозы, почти «вольного стиха», а это часто знаменует собою уже отклонение от чистой лирики и переход в эпос. Примером такого заключения может явиться заключительная песнь хора в «Поэте из Танского царства»: «изволил явиться сам бог Сумиёси, сам бог Сумиёси… И вот появляются боги…»

Лирические вставки обычно выступают в форме «песен» (ута) различных типов. Наиболее яркими формами этих {117} вставочных песен являются: «путешествие» и «песня», в узком значении этого слова.

«Путешествие» («митиюки») представляет собой несколько своеобразную форму лирической баллады, которая имеет своей задачей подвести читателя-зрителя вплотную к самому действию. Само название объясняется тем, что обычно в такой балладе повествуется о путешествии второго персонажа пьесы к месту самого действия, причем это повествование все время сопровождается лирическими излияниями: излагается сам путь и вместе с этим сопряженные с ним настроения и переживания. Строгая стихотворная форма этой баллады, с одной стороны, примыкает к «лирическому зачину», с другой — предваряет собою последующее появление первого по значению персонажа пьесы и обусловливаемое их встречей драматическое столкновение. Примером такой баллады служит «путешествие» Бо Лэтяня: «По восточному морю дорога»… Под названием «песня» (ута), в узком значении этого слова, разумеется сложный комплекс так наз. «песни нисходящей» (сагэ-ута) и «песни восходящей» (агэ‑ута), который появляется между лирическим «возгласом» и «диалогом».

«Песня» призвана с одной стороны, завершать собой предыдущее лирическое соло главного актера (нисходящая часть), а с другой — подводить к последующему драматическому диалогу (восходящая часть). Строгие стихотворные формы такой песни и ее роль заставляют ставить ее параллельно «путешествию».

То, что для одного момента пьесы в композиционном отношении (в связи с ролью второго актера) представляет собою «путешествие», почти то же в таком же отношении представляет собою для другого момента (в связи с ролью главного актера) — «песня». Композиционная аналогия между ними — несомненна.

Образец такой песни можно найти в Бо «Лэтяне»: «На взморье Мацурагата…» («нисходящая песнь») и далее: «Месяц закатный заходит…» («восходящая песнь»).

Менее значительными и не всегда обязательными лирическими формами в Но являются: «песня ожидания» (матиута) или иначе «песня срединная», вставляемая после интермедии, если таковая есть, перед появлением главного актера, т. е. перед возвращением к основному действию; затем — «японская песня» (вака), также вставляемая между танцем и последующим за ним действием. Иногда это просто — начало заключительного «диспута».

Отдельные лирические фразы, не имеющие самостоятельного значения, но входящие в состав как эпических, драматических, так и больших лирических частей, фигурируют часто под названием «воздыханий» (кудоки). Такое {118} название обусловливается содержанием этих фраз — обычно восклицаний печали, горя и т. п.

Для полноты картины следует упомянуть еще о двух также второстепенных и несамостоятельных композиционных элементах Но: «переходы» (саси), обычно — комплекс слабо развитых фраз, неустойчивого, могущего, впрочем, иногда быть даже чисто стихотворным — метра и ритма; и, наконец, «подхват» (какару), особая форма усиления какого-нибудь элемента: таким «подхватом» усиливается или подчеркивается смысл или суть дела чего-нибудь, находящегося рядом, усугубляется настроение-чувство, бывшее там, и т. д.

## XIII

Весь описанный выше литературный материал, помимо своего членения на лирические, эпические и драматические части, знает и еще одно особое распределение: по отдельным персонажам пьесы, которые могли бы быть названы действующими лицами, если бы они «действовали» в точном смысле этого слова.

Те персонажи, на фоне которых выявляется все содержание пьесы, должны быть трактованы в совершенно ином плане, чем роли в обычной драме. Распределение литературного материала по ним — всего лишь особый организационный прием, прием нового расчленения — с одной стороны, и сочленения — с другой, подчиняющийся единому художественному заданию.

Количество и характер персонажей в Но с точки зрения композиционного уклада не могут быть, поэтому, произвольными. Они совершенно точно обусловливаются особенностью художественного плана этого типа пьес. Поэтому мы и встречаем на деле в Японии строгую схему действующих лиц, условность которой становится понятной только при свете такого соображения.

Распределение литературного материала по лицам есть лишь один из приемов драматизации содержания, следующий непосредственно за первоначальным: расчленением на самостоятельные композиционные части. Поэтому их и следует рассматривать в тесной связи с этими последними.

Основной драматический конфликт Но, «столкновение», с внешней стороны трактуется всегда элементарно: в виде противопоставления друг другу двух лиц.

Конечно, самый смысл такого противопоставления может идти очень глубоко, становясь аллегорическим и даже доходя до вершин подлинного символизма, — но на поверхности драматического действия мы всегда имеем столкновение двух лиц. Поэтому, главными и по существу единственными персонажами {119} Но являются два действующих лица: т. н. «действователь» (ситэ) и «подсобник» (ваки) — своеобразные протагонист и дейтерагонист на японской почве. Поскольку драматическая завязка и развязка протекают в плане действующих лиц, — эти протагонист и дейтерагонист являются единственными носителями действия, актерами.

Но, как показывают уже сами наименования, эти персонажи не вполне равноправны: один из них оказывается как будто бы первенствующим. Оно так есть и на самом деле; только такое первенство следует оценивать с той же точки зрения общего композиционного замысла: если протагонист (ситэ) оказывается главной фигурой всей пьесы, ее героем, то только потому, что само зерно пьесы, вышеуказанное эпическое сказание, концентрируется в сфере драматической в одном образе, являющемся, таким образом, его персоналистическим символом. Такое единство эпического зерна подтверждается еще и тем, что обычно вспомогательные эпические части (кури и саси) дают, как сказано выше, как бы некоторую словесную формулу-мысль-образ этого сказания. Поэтому, «действователь» пьесы, как главное лицо, естественно обусловливается самой сутью пьесы: сказание возглавляется идеей — образом, а этот последний находит свое олицетворение в герое пьесы.

В силу этого второй актер является действительно не более как «подсобником» для первого. Он олицетворяет собою ту противоположную стихию, на фоне которой происходит раскрытие и развертывание первой, основной. Его роль только вспомогательная, — необходимая с точки зрения драматизации, но все же второстепенная. Он создает фон, обстановку, логические условия для появления и игры первого актера.

В приведенной ниже пьесе такое распределение персонажей вполне явственно. В пьесе «Поэт из Танского царства» героем является, конечно, бог Сумиёси, он же — старый рыбак, который символически олицетворяет собою формулу: «в Японии все живое, все живущее слагает песни», каковая мысль в свою очередь представляет собою эманацию сказания о юном послушнике. Поэт же Бо Лэтянь привлечен лишь для того, чтобы драматически оправдать действия божества Сумиёси, создать обстановку, пригодную для выявления этого последнего, как символа.

Таковы две главные фигуры Но, так метко названные по-японски: «ситэ» — действователь, актер и «ваки» — подсобник. Все остальные персонажи пьесы имеют еще более несамостоятельный характер.

Важнейшей из таких вспомогательных ролей второго порядка является роль «наперсника» (цурэ), каковая может быть одинаково и при первом актере, и при втором. По своему {120} значению эта роль несколько напоминает «наперсников» в европейском ложноклассическом театре, но все же аналогия между ними только приблизительная. В японском театре эта роль гораздо более подчинена основной роли, в гораздо большей степени растворяется в ней, чем в европейском театре. С точки зрения распределения литературного материала всей пьесы по отдельным персонажам то, что отводится на долю «наперсника», играет и в сюжетном и в формальном смысле только подсобную роль: весь материал первого и второго актера распределяется между ними и их наперсниками так, что все главные элементы концентрируются на первых, на долю же вторых отходят только дополнительные части, иногда даже в элементарно-буквальном значении этого слова.

Так, например, наперсник может просто заканчивать начатую главным персонажем тираду, песню, чуть ли не отдельную фразу. Примером таких «наперсников» может служить отрок при старом рыбаке в «Поэте из Танского царства».

До какой степени эта роль не самостоятельна и не вытекает с обязательностью из основного художественно-композиционного задания явствует хотя бы из того, что во многих Но таких наперсников нет вовсе (ср. «Принцесса из Танского царства»).

Если «наперснику», особенно при протагонисте, иногда и уделяется сравнительно большой сценический материал, то уже совершенно эпизодический характер носит роль «спутника» (томо). Роль эта или совершенно безгласна или же ограничивается подачею реплик, имеющих чисто формально-вспомогательное значение.

К числу персонажей Но относят иногда еще т. н. «статистов» (татисю) и «детей» (когата). Первые выступают в качестве дополнительно-декоративного элемента: свиты, толпы, и т. п.; вторые — в качестве подсобного при олицетворении сюжета элемента, иногда чрезвычайно искусственного: «ребенок» представляет собою взрослого там, где дать такой образ почему-нибудь неудобно. (Ср. роль императора в пьесе «Корзина от цветов», где взрослый по сюжету император представлен на сцене ребенком).

Огромную роль в пьесе играет хор (дзи). Его значение в общем композиционном укладе Но может быть поставлено на ряду со значением двух главных персонажей, может быть даже — на ряду только с первым. Настолько самостоятельную и совершенно необходимую роль он играет.

Если актеры действуют главным образом в плане драматическом и отчасти лирическом, на долю хора отводится по существу основной план Но: эпический, — и в дополнение к нему, отчасти лирический.

{121} В этой последней сфере хор, по существу не имея ничего общего с живыми персонажами пьесы, очень близко подходит к ним, становясь в положение актера. В этом случае он получает свое «драматическое лицо», приобретая своеобразную сценическую индивидуальность, входя в развитие действия и принимая участие в развертывании сюжета.

Таковым делают хор его лирические монологи и диалоги с действующими лицами; в них хор принимает участие в беседе отдельных персонажей пьесы, выступает с самостоятельными тирадами, высказывает свои соображения, дает свою оценку происходящему на сцене, как будто перед его глазами — наблюдателя; высказывает свои чувства и настроения, вызванные различными событиями, лицами, обстановкой и т. д. Однако, при всей своей значительности не это составляет основное самостоятельное значение хора. Он является единственным полноправным носителем эпического элемента Но, все время поддерживая ту эпическую ткань, ткань «сказания», которая лежит в основе пьес этого типа. Поэтому, момент, наиболее полно выявляющий его основную сущность — это пение «сказания» (кусэ) и тех эпических частей и деталей, которые рассыпаны по всей пьесе, входя даже в состав частей по преимуществу лирических (как напр. в «диспутах»).

Такова схема Но в плане построения персонажей.

Все основные стихии Но — эпическая, лирическая и драматическая, получившие свое первое оформление в чисто композиционном порядке — в виде тех композиционных частей, которые описаны выше, приобретают теперь новое дальнейшее, еще более рельефное оформление — в виде действующих лиц. И отдельным по своему характеру этим композиционным частям, призванным выявлять отдельные стихии пьесы, строго соответствуют количество и качество персонажей.

Эпическая струя — основная, невидимо присутствующая во всем целом пьесы и спорадически выступающая на поверхность, с центром — в «сказании», представляется, хором. Драматическое действие, рождаемое этим сказанием и надстраивающееся над ним, олицетворяется двумя противополагаемыми по условиям драматического конфликта лицами — «действователем» и «подсобником», с примыкающими к ним в качестве вспомогательных, дополнительных, почти целиком растворяющихся в них элементов — «наперсниками» и «спутниками». Лирическое же напряжение, вызываемое как самим «сказанием», так и — в особенности — претворением этого сказания в сценическую форму, находит свое выражение спорадически в отдельных моментах роли актеров; и поскольку сам хор несет в себе всю полноту «сказания» т. е. потенциально и всю возможную лирику его, постольку и он представляет временами очень полно выраженную эту лирическую стихию.

## **{122}** XIV

Следующим вопросом теории Но является дальнейшее упорядочение литературной ткани; вопрос о дальнейшей драматической организации этого уже получившего свое некоторое оформление материала. Эпический, лирический и драматический материал, нашедшие наиболее удовлетворительно выражающие себя композиционные и стилистические формы, олицетворенные в виде действующих персонажей, нуждаются теперь в своей окончательной организации уже в плане чисто сценическом, как наиболее внешнем, но в то же время наиболее типичном и эффектном для Но, как пьес. Иначе говоря, речь идет о соединении композиционных частей друг с другом, дающем определенные группы большей или меньшей связанности и значения, т. е. сцены, картины и действия.

Вопрос этот не может быть разрешен удовлетворительно без обращения к наиболее авторитетной версии такого, уже чисто сценического оформления Но, — к теории сценической композиции Сэами.

Сэами дает нам трехчастную композиционную схему. Для него сценическое построение Но протекает в плане трех основных моментов: «Пролога» (дзё), «Действия» (ха) и «Эпилога» (кю). Первый в общем имеет своей целью подвести зрителя к самому действию: указать на общий характер этого последнего, и подготовить самое завязку. Второй — дает само «столкновение» как в драматической форме, так и в его эпической подоплеке — сказании. Третий — служит завершением всего целого, давая с одной стороны полную развязку чисто сценического (но не сюжетно-эпического) характера, с другой — апофеоз этого целого.

Каждая отдельная пьеса при построении по этой схеме может иметь свои особенности, но в общем — основной порядок распределения композиционных элементов в таком чисто сценическом смысле остается более или менее устойчивым.

Образцом очень строгого построения может служить пьеса «Лук и стрелы Хатимана». Весь материал в ней сценически располагается следующим образом:

I. Пролог (одна картина).

1. Лирический зачин; декламация.

2. Путешествие (фразы прибытия).

(Все — в исполнении дейтерагониста — ваки).

II. Действие (три картины).

а) Картина первая (протагонист, наперсник).

1. Лирический возглас.

2. Переход.

3. Песня (нисходящая и восходящая).

{123} б) Картина вторая.

1. Диалог (протагонист, дейтерагонист).

2. Подхват (протагонист, наперсник).

3. Диалог (протагонист, дейтерагонист, наперсник, хор).

в) Картина третья.

1. Монолог (дейтерагонист).

2. Эпический зачин, переход, сказание (хор, протагонист).

3. Диспут (хор, протагонист).

III. Эпилог (одна картина).

1. Предваряющая песнь (дейтерагонист, протагонист, хор).

2. Танец (протагонист).

3. Диспут, заключение (протагонист, хор).

Пьеса «Поэт из Танского царства» может также считаться построенной по строгой композиционной схеме. Весь ее материал укладывается в следующем порядке:

I. Пролог.

1. «Декларация» — второго актера (Бо Лэтяна), составленная из двух частей: представления публики и объяснения своей задачи — отыскать Японию и разузнать ее нравы.

2. «Лирический зачин», — общее предварение всего последующего в преломлении Бо Лэтяна.

3. «Путешествие» — лирическая баллада Бо Лэтяня, описывающая его путешествие по морю в Японию и его настроения, в связи с этим.

4. Заключительная часть баллады — т. н. «фразы прибытия» (цуки дзэрифу), прозаическая концовка стихотворной формы.

II. Действие.

а) Картина первая.

1. «Лирический возглас» первого актера (рыбака, потом — бога Сумиёси), как лирическое вступление к роли главного персонажа пьесы; стихотворение, описывающее картину природы, в рамках которой будет протекать предстоящее действие.

2. «Переход» — к последующей «лирической песне»: легкое эпическое интермеццо, воспоминание об аналогичной картине, бывшей когда то в Китае.

3. «Песня» — лирическое завершение всей картины: воспевание всей обстановки, в условиях которой предстоит развертываться действию.

б) Картина вторая.

1. «Диалог» (первая часть), — взаимное ознакомление рыбака и Бо Лэтяна, первое предварительное столкновение.

2. «Подхват» (вставка между двумя частями диалога) — усиление элементов столкновения: завершение завязки.

{124} 3. «Диалог» (вторая часть) — столкновение: появление темы поэтического состязания и столкновение двух противоположных поэтических стихий: китайской и японской, символизированных в лице «поэмы» и «песни».

в) Картина третья.

1. «Диалог» — как вспомогательная часть к последующему сказанию; подведение к эпическому зерну пьесы.

2. «Эпический зачин», «переход» и «сказание» — легенда о старом монахе и юном послушнике.

3. «Диспут» — лирический апофеоз сказания, и отчасти его эпическое дополнение.

III. Эпилог.

1. «Вступительные строфы» — подготовка к хореографическому завершению всей пьесы: танцу главного героя — бога Сумиёси.

2. Танец.

3. «Диспут», переходящий в торжественное «заключение».

## XV

При всей сравнительной четкости и определенности такой сценической схемы Но, один момент в ней остается несколько своеобразным и нуждающимся в дополнительном освещении: это — вопрос о соотношении эпилога и предыдущих частей пьесы.

Как само содержание эпилога, так и его построение определенно противопоставляют его этим двум первым частям Но, — ближайшим образом непосредственно самому «действию». Анализируя содержание и драматическую структуру всех Но, мы постоянно сталкиваемся с почти всегда соблюдаемым приемом такого противопоставления. Это находит свое подтверждение даже в технической терминологии Но, — в обозначениях различных моментов роли протагониста (ситэ): протагонист в «действии», т. е. в центральной части пьесы именуется «первоначальный действователь» (маэ-ситэ); он же — в эпилоге носит название «последующий действователь» (ноти-дзитэ). Этим самым подчеркивается тот переход всего действия в совершенно другую плоскость, который имеет место в эпилоге.

Этот переход имеет очень существенное значение и крайне характерен для всего облика Но. В самом деле, — огромное большинство Но развертывается в двух различных планах, и момент перехода от одного к другому создает даже нечто вроде естественного рубежа между двумя частями пьесы, настолько значительного и яркого, что создается впечатление деления пьесы на два акта: первый, {125} включающий в себя все до этого перехода в другой план, и второй — после этого перехода.

Общий характер такого перехода может быть различным, в зависимости от типа Но по содержанию. Прежде всего мы встречаемся с элементом настоящей трансформации: посланец или жрец идет в храм на поклонение; встречает в храме старого монаха или простолюдина; тот рассказывает ему храмовое предание — и исчезает, появляясь затем уже в своем настоящем облике — божества, прославляемого в этом храме. Очень яркий пример такой трансформации дает пьеса «Поэт из Танского царства»: первоначально простой рыбак потом принимает свой подлинный образ бога Сумиёси. Такая же трансформация возможна и в другом виде: странствующий бонза заходит на место прежней битвы, — произносит монолог на мотив «о поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями»; затем замечает откуда то взявшегося старика, который повествует ему о бывшем здесь сражении; открывает, что он сам пал здесь геройской смертью — и исчезает, чтобы появиться потом в облике уже духа-призрака и представить в оживленном рассказе и танце весь свой подвиг.

В некоторых Но такая трансформация носит совершенно другой характер: сначала выводится неведомое лицо, которое потом — во второй части открывает себя. Например, дочь воителя, разбитого в битве и скрывшегося от врагов в изгнание, разыскивает в чужих местах своего отца; встречает незнакомого пустынника, беседует с ним, не зная, что перед нею — ее отец: таков первый этап; отец уже узнан — и она выслушивает от него горькую повесть о его подвигах и бедах: таков второй этап. До «признания» и после «признания» — таков очень распространенный прием разделения пьесы на две части [«Кагэкиё»].

Возможны и еще другие способы такого противопоставления. Напр., прекрасная наложница властителя, получив от матери письмо с извещением о тяжкой болезни этой последней, просит своего повелителя дать ей временный отпуск домой, — но тщетно: повелитель не хочет расставаться с нею, особенно в тот момент, когда предстоит увеселительная прогулка в цветущий вишневый парк. Таков первый этап. Сама прогулка к вишневым деревьям, празднество, новые мольбы наложницы и получение ею, наконец, разрешения — второй этап [«Юя»].

Очень редко, — как исключение, встречается пьеса с двумя разными героями, — один в первой части, другой — во второй. Однако, эта форма для Но не представляется типичной.

Такой прием противоположения «эпилога» «действию» сопровождается введением двух планов самой обстановки.

{126} Здесь авторы Но обыкновенно пользуются взаимно контрастирующими положениями: сначала действие происходит в настоящем, потом переносится в прошлое; сначала мир реальный, потом — нереальный; сначала — трагическое, затем благостно-счастливое, и т. п. Именно на таких контрастах часто строится соотношение этих двух частей пьесы.

На ряду с этим необходимо отметить некоторую своеобразность отношения и пролога к действию. Пролог также обычно протекает в несколько иной обстановке, чем действие. В отличие от наблюдаемого в эпилоге, мы здесь имеем только не особый план, а скорее предварение действия во времени, либо же подготовку действия в ином месте. Однако, само сценическое действие, как таковое, находит свое прибежище только в одном единственном месте всей пьесы — в центральном, которое и должно быть названо единственным подлинным сценическим актом, — во всяком случае для Но строгой композиции.

## XVI

Все вышеописанное позволяет до некоторой степени судить о всем целом Но, определить с чем собственно мы имеем здесь дело. Назвать Но — драмой в полном смысле этого слова — вряд ли возможно: для этого ей недостает самого главного — действия; динамики в Но почти нет. Скорее всего Но следует назвать оживленной лирической поэмой, где основной эпический материал, пропитанный и сопряженный со своеобразным лиризмом, показан в лицах, вместо простого эпического сказа. Но значимость этих лиц совершенно ясна, действующими лицами они никогда полностью не бывают: актеры лишь распевают (утаи) эпическую песнь, внося в нее или же подчеркивая в ней некоторые лирические моменты. «Лирическая поэма в лицах» — такова, пожалуй, наиболее соответствующая формула для этих литературно-театральных произведений.

В качестве примера Но приводим нижеследующий перевод одной из японских лирических поэм:

## Поэт из Танского царства (Бо Лэтянь)

### I

Знаменитейший Бо Цзюй‑и, по прозванию Лэтянь, — поэт эпохи Танской династии (608 – 905) в Китае снискал еще при жизни своей огромную популярность не только у себя на родине, но и в стране, где «солнца источник» — {127} в Японии. В царствование Мондоку (850 – 857) впервые попали, согласно преданию, в Японию его строфы и очень скоро овладели умом и сердцами островитян, с большим энтузиазмом встречавших всегда всякое поэтическое явление. И случилось, как гласит предание, небывалое: звуки этих стихов, написанных на чуждом языке, чужеземным поэтом, заворожили страну, где «солнца источник» и заставили все свое родное, национальное отступить на задний план.

Но… «живы японские боги!» Если не сами увлекающиеся сыны их, то они самолично пришли на защиту своего, родного, исконного. Перед победным шествием китайской «поэмы» (ши) все дальше и дальше отступала японская «песня» (ута); мерные строфы Лэтяня, казалось, совсем заглушили тихий рокот японских танка. Не потерпели этого боги. Они решили сами вступиться за родную поэзию и показать гордому китайцу, что поэтическое чувство и искусство в стране, где «солнца источник» — не слабее и не ниже того же в Китае. И вот они сами стали лицом к лицу с гордым победителем Лэтянем, сразились с ним на сцене поэтического искусства и устыдили его, одержав победу над ним его же оружием — поэзией; а после того как устыдили, сказали уже прямо: «иди назад и знай, что ни один чужеземный поэт не заставит умолкнуть голос японской поэзии, пока есть еще сила у японских богов!» — Так говорит поэтическое предание, превращенное Сэами в театральное действо.

Сэами

## Поэт из Танского Царства (Бо Лэтянь) Японская лирическая драма

Место действия: побережье у Мацурагата, в провинции Хидзэн[[78]](#footnote-79).

Время действия: неопределенное.

**Действующие лица:**

Бо Лэтянь, знаменитый Танский поэт (ваки).

Старый рыбак (ситэ), затем — бог Сумиёси (ноти-дзитэ)

Отрок, — спутник старого рыбака (ситэ-дзурэ).

Хор, оркестр; боги Исэ, Ивасимидзу, Камо, Касуга, Касима, Мисима, Сува, Ацута; богиня Ицукусима[[79]](#footnote-80).

{128} **Картина первая**

**Сцена I‑я**

Бо Лэтянь *(появляясь на сцене)*

1. *(к публике)*: Здесь перед Вами — я, Бо Лэтянь, — «ближний пестун»[[80]](#footnote-81) наследника Танского Царства.

2. *(декламирует)*

На Восток отсюда есть царство. Его называют Ниппон, «Немедленно же отправляйся туда и разведай, каковы умы и сердца у японцев», — был мне государев указ, и, вот теперь — направляюсь я в путь-дорогу по морю.

3. *(интродукция)*

Гоню я корабль и вот отплываю  
Туда, где «солнца исток»…  
Туда, где «солнца исток»…  
Страну, что лежит там у солнца истока, —  
То царство узнать собираюсь.

4. *(Баллада)* (путешествие Бо Лэтяня по морю из Китая в Японию).

По восточному морю дорога,  
Дорога по волнам морским — не близка.  
Бежишь ты, корабль мой, бежишь…  
Бежишь ты, корабль мой, бежишь…  
Позади за тобой заходящее солнце…  
Отблеск его остается…  
В хоругвях развернутых облак густых  
Над тобою широкое небо.  
В небе — луна уж восходит с Востока.  
В той стороне, на восточной  
Завиделись горные пики вдали…  
Скоро, уж скоро. Вот близко…  
Вот и земля, что Ниппоном зовут!  
Вот, я уже и у места!  
Вот, я уже и у места!

5. *(декламирует)*

Плыл я морскою дорогою, плыл — не медлил, вот и прибыл в землю Ниппон.

Брошу на время якорь и погляжу, что за страна эта Ниппон.

{129} **Сцена II‑я**

(На волнах показывается утлая ладья. В ней старый рыбак и с ним малый отрок. Они тихо качаются на волнах, любуясь окружающими картинами. Светает).

Старый рыбак и отрок (вместе; мелодический речитатив).

В неведомых огнях  
Страны Цукуси берег моря[[81]](#footnote-82).  
Над морем уж рассвет,  
И лишь луны закатной тень  
На небе осталась.

Старый рыбак *(декламирует)*

Громады вод вздымаются повсюду и заливают само лазурное небо.

Старый рыбак и отрок *(вместе; декламируют)*

Не так ли было и в те времена, когда Фан‑лио, отказавшись от всех почестей в своем царстве Юэ, обратился к утлой ладье и двигал веслом своим по окутанным дымкою волнам «пяти озер»?[[82]](#footnote-83)

Как прекрасна эта гладь морская —

Старый рыбак.

1. *(Заканчивает мелодическим речитативом; — Кода)*

На взморье Мáцурáгата,  
Где гор не видно на закате…  
Заря светлеет в небе…

2. *(поет; баллада)*

Месяц закатный заходит  
Облаков гряды по небу плывут.  
Море полно кораблями повсюду…  
К берегу следом они пристают.  
Утро еще не спустилось.  
Море… не в той ли твоей стороне  
Царство Китая лежит?  
Путь кораблям из царства того  
Долог не так уж отменно:  
«Ночь лишь одну всего и проплыть»,  
Люди нам так говорили.  
Вот и луна… уж близится ей  
Миг предзакатный последний!  
Миг предзакатный последний.

{130} **Сцена III‑я**

Бо Лэтянь. Тысячи миль бурных волн преодолел я, и вот прибыл в землю Ниппон. *(замечает ладью со старым рыбаком)*. А… тут плывет по волнам малый челнок. Вижу — старый рыбак в нем… *(к рыбаку)*. Эй, послушай. Ты — здешний?

Старый рыбак. Подлинно. Я старый рыбак из Ниппона. А ты, ты — быть изволишь Бо Лэтянь из Танского царства?

Бо Лэтянь. То странно! В первый раз приплываю я в эту землю, а ты уже признал во мне Бо Лэтяня. Как это так?

Отрок. Хоть ты — житель и Китайской земли, но имя твое тебя упредило — и известно в Ниппоне.

Бо Лэтянь. Пусть имя и будет известно, — но так сразу узнать… Этого, казалось бы, не должно быть.

Старый рыбак и отрок *(вместе)*. По всей стране, где «солнца исток», давно уже носится молва, что должен прибыть Бо Лэтянь, чтобы разузнать про умы и сердца жителей Ниппона. И все здесь, в Ниппоне, обращают свои взоры на запад и, лишь завидят с моря корабль, сейчас волнуются: «то не он ли едет?»

Хор.

1. *(Поет; ариозо)*.

Вот едет, вот едет корабль из Китая.  
У Мацурагата все ждут…  
У Мацурагата все ждут…  
На взморье открытом корабль увидали —  
Узнали корабль в нем Китая.  
На том, на китайском, они корабле  
В китайце Лэтяня узнали.

2. *(Речитативом; от лица старого рыбака)*.

Как же тут ошибиться? Но нечего зря пустословить! Ты — житель Танский, и речь твоя — непонятна. Довольно! Жаль время терять понапрасну. Лучше забросить сети в море.

{131} Бо Лэтянь. Подожди, старик! Я еще хочу спросить тебя… Приблизь сюда свой челнок! Скажи, что более всего ныне любят у вас, в Ниппоне?

Старый рыбак. А что больше всего любят в земле Танской?

Бо Лэтянь. В царстве Танском веселие находят в составлении «поэм».

Старый рыбак. А в царстве Ниппон утеху сердцу обретают, складывая «песни».

Бо Лэтянь. А что такое эта ваша «песня»?

Старый рыбак. Дивные словеса страны Индийской[[83]](#footnote-84) в земле Танской претворяют в мерные строфы поэм; а мерные строфы поэм земли Танской у нас превращают в песни. Так и выходит, кто песня наша в ладу созвучном сочетает в себе три царства, и когда обозначают ее название знаками на письме, то пишут: «в великой гармонии», а читают те знаки: «Яматоута» — «песни Ямато», песни «Великой Гармонии»[[84]](#footnote-85). Но ты знаешь сам все это и поступаешь так только затем, чтоб испытать старика…

Бо Лэтянь.

1. Нет, нет! Вовсе не так… Слушай. Вот я сложу сейчас в поэму те картины, что перед нами[[85]](#footnote-86), — и продекларирую тебе…

2. *(Декламирует речитативом)* [китайское стихотворение]:

Мох зеленый, что платье,  
Плечи гор покрывает…  
Светлая туча, что пояс,  
Чресла гор обвивает…

3. *(Говорит)*:

Понял, старик?

{132} Старый рыбак.

1. *(Говорит)*:

Выходит, как будто, что зеленый мох покрывает плечи скал, и это — похоже на платье. А светлая туча похожа на пояс. И обвивает чресла гор. — Занятно! Занятно! — А вот тебе песня Ямато…[[86]](#footnote-87)

2. *(Декламирует речитативом)* [японская танка];

В покровах мшистых  
Стоят здесь горы всюду…  
А там, где нет их,  
Где горы — без покровов, —  
Один лишь пояс светлый!

### Сцена IV‑я

Бо Лэтянь. Это странно! Ты — простой старый рыбак, а умеешь слагать такие прекрасные песни. Что ты за человек?

Старый рыбак. Ты слишком высокого мнения обо мне. Я — безызвестный старик. Но песни слагают не одни только люди. Нет ни одного существа средь всего живого, всего живущего, которое не слагало бы песен.

Бо Лэтянь. «Все живое, все живущее…» говоришь ты… Значит, даже и птицы, и звери…

Старый рыбак. Песни слагают. И примеров тому…

Бо Лэтянь. … в стране Ямато…

Старый рыбак. Не мало!

Хор.

1. *(Мелодический речитатив)*:

Как на земле Танской — не знаю, но у нас, в Ниппоне, даже соловей, поющий средь цветов, даже лягушка, живущая в воде, и те слагают песни. Понятно, что и он — старик, умеет песни слагать.

{133} 2. *(Декламационный речитатив)*:

Вот тебе пример того, как сложил однажды такую песню соловей[[87]](#footnote-88):

Случилось то во времена те, когда вселенной правил государь Кокэн. В монастыре Такама, что в провинции Ямато, проживал один монах. Однажды весною к нему на сливовое дерево, росшее у самого карниза кровли, прилетел соловей и стал петь. Монах прислушался к его голосу. Соловей пел:

3. *(Поет)*:

Младою весной  
С каждой зарей прилетаю.  
Увы! Без свиданья —  
К прежнему крову обратно лечу!

4. *(Декламационным речитативом)*:

Монах записал эти звуки, глядит… это — слова песни в тридцать один слог[[88]](#footnote-89).

Старый рыбак. *(Запевает)*. [Танка].

Раннею весной  
Каждую зарю сюда  
Прилетаю я…

Хор.

1. *(Заканчивает)*:

Без свиданья с ним — назад!  
В прежний старый свой приют…

2. *(Декламационным речитативом)*:

Вот что получилось! Поэтому и выходит, что и соловьи, и прочие птицы и даже звери — как и люди — слагают песни. Примеров тому много. Как песчинок на побережье у бурного моря… Все живое, все живущее слагает песни!

**Сцена V‑я**

Хор *(поет)*:

Какая страна — эта Ямато!  
Какие обычаи в ней!  
Какие обычаи в ней!  
{134} Насколько разумен душою и сердцем  
Ямато — рыбарь простой!  
Сколь редкостны в нем, необычно — счастливы  
Способности, свойства его!

Старый рыбак *(поет)*:

Знай, у нас в стране Ямато  
Любят все одно:  
Песнь слагать напевным тоном  
В музыку и пляс.  
Много плясок есть в Ямато  
Хочешь, покажу?

Хор *(поет)*:

Но… веселье звуков пляски —  
Кто ж исполнит здесь?

Старый рыбак *(поет)*:

Здесь никто не нужен боле…  
Вот смотри сюда!  
Был бы я лишь здесь, — и пляска.

Хор *(поет)*:

1. Тамбурин для пляски этой —  
Звуки волн морских.  
Флейтой — вод дракона тех  
Голос-свист послужит.

2. *(Мелодическим речитативом)*:

Танцор — тот почтенный старик. На древние волны он встанет… Поплывет поверх синего моря… Воспляшет он пляску «Морской Синевы».

Старый рыбак *(поет)*:

И будет отныне до века,  
Незыблемой в веки веков  
Страна «тростниковых равнин»![[89]](#footnote-90)

*Исчезает внезапно из глаз Бо Лэтяня*.

(Пауза — превращение).

**КАРТИНА ВТОРАЯ**

**Сцена I‑я**

(Из волн появляется бог Сумиёси — прежний старый рыбак, — во всем своем грозном и величавом облике).

Бог Сумиёси *(поет)*:

То гор очертанья прибрежных  
Глядятся в вас, воды, о воды мои?..  
Ты, море синеющих вод…

{135} Хор *(подхватывает)*.

Под волн тамбурины твои — вот и пляска!  
То — пляска «Морской Синевы».

### Сцена II‑я

(Танец Бога Сумиёси).

### Сцена III‑я

Бог Сумиёси *(финал танца, поет)*:

Из волн, из пучины  
Равнины синеющей моря  
На западной той стороне —

Хор *(поет, продолжая)*:

Явился нам Бог Сумиёси!  
Божественный дух Сумиёси!..  
Божественный дух Сумиёси…  
Здесь в Сумиёси. —

Бог Сумиёси *(продолжая)*:

Явился сам бог  
 Сумиёси!..

Хор *(продолжая)*:

Пока в Сумиёси  
У бога сила и мощь  
Не убудут совсем,  
Ниппон ты себе  
Покорить не успеешь!  
Скорее вы, волны на взморье!  
Скорей восставай!  
В путь обратный стремись,  
Бо Лэтянь!

Хор *(речитатив), (Финальная Кода)*

Изволил явиться сам бог Сумиёси! Сам бог Сумиёси.

И вот появляются боги: Исэ, Ивасимидзу, Камо, Касуга, Касима, Мисима, Сува, Ацута… Богиня светлая — Ицукусима, из провинции Аки, — дщерь третья царственная царя-Дракона Сякацура…

Она всколебалась на глади морской…

Она пляску начать соизволила — танец «Морской Синевы».

Все восемь великих драконов-царей заиграли гармонию восемь тонов…

{136} Веют в лазури морской богини танцующей одежды…

От рукавов ее ветр… божественный ветр поднялся.

Ветром повеявшим тем — смотри! — вот охвачен… китайский корабль.

И вернулся назад он отсюда в Китайскую землю.

О, сколь благодатны всевышние боги и наш государь!

Сколь благостен век их — всевышних богов, государя.

Незыблем стоит он…

И будет стоять!

Незыблемо царство

И ныне и присно.

И ныне и присно!

КОНЕЦ

(Перевод с японского Н. Конрада)

# **{137}** Отчет о деятельности Отдела Истории и Теории Театра ГИИИ[[90]](#footnote-91)

Первые пять лет деятельности Отдела Истории и Теории Театра определяют путь становления в СССР новой научной дисциплины — театроведческой науки. Пройдя через различные видоизменения, структура Отдела укрепляется к 1926 г. в следующей форме. Исследовательская деятельность Отдела распределяется по пяти секциям: истории западноевропейского театра, истории русского театра, истории восточных театров, театроведения и кино. При Отделе состоят два Комитета: Комитет по изучению истории русского театра и Кино-Комитет, в которых члены Отдела ведут планомерную работу совместно со специалистами, не являющимися членами Института. Кроме того при Отделе имеется ряд научно-вспомогательных учреждений: 1) картотека по истории русского театра, 2) кабинет по истории и теории театра, 3) театральная лаборатория. Приступлено также к организации кино-кабинета и кино-лаборатории.

Наличие в первичном составе работников Театрального Отделения Института Истории Искусств, основанного в 1920 г., с одной стороны — историков и филологов, избравших для исследования область истории театра различных стран, и с другой стороны — лиц непосредственно принимающих участие в театральном производстве и научно разрабатывающих вопросы теории театра, определили два уклона работ Отдела: исторический и теоретический.

Едва ли не самой характерной чертой деятельности работников Отдела Истории и Теории Театра является установление непосредственной связи между их исследовательскими работами и многими из разветвлений современного театрального производства. Со времени основания театроведческой ячейки в Ленинграде (Театральное Отделение {138} И‑та Истории Искусств — весна 1920 г.) члены Отдела многократно и многообразно соприкасались с текущей театральной жизнью. В качестве режиссеров и постановщиков работали в театрах: В. Н. Всеволодский-Гернгросс (Гос-Экспериментальный театр), К. Н. Державин (Театр Новой Драмы и кинопостановки), Н. П. Извеков, А. В. Рыков (декорации к постановкам Студии Актеатров и производственным спектаклям Института Сценических Искусств (ИСИ) С. Э. Радлов «Театр Народной Комедии», постановки в Актеатрах драмы и оперы), В. Н. Соловьев («Театр Новой драмы», «Молодой театр», производственные спектакли «ИСИ»). Д. члены и сотрудники Отдела принимали участие в методической разработке вопросов по театру в качестве членов художественных советов и методических комиссий (театры: Акдрамы, Большой Драматический, Народный Дом, Художественный Отдел Губполитпросвета, Научно-методический Совет Л. Г. О. Н. О), вели и продолжают вести преподавательскую работу в театральных учебных заведениях (И‑т Сценических Искусств, Курсы мастерства сценических постановок, Студия Акдрамы, Студия «Красного театра», театральное отделение при Архо Ленингр. Университета (1924 г.), Балетное Академическое Училище, Высшие Мастерские Декоративных Искусств). Кроме того д. члены и сотрудники Отдела вели активную критическую работу на страницах общей и театральной прессы («Жизнь Искусства», «Театральный Октябрь», «Молодая Гвардия», «Правда», «Красная газета», «Вечерняя газета» и др.).

В отличие от немецких театроведческих институтов, где работа ведется в тесном кругу специалистов по германским языкам и литературе, Отдел Истории и Теории Театра объединяет работу историков восточных, русского и западноевропейского театров, что дает возможность пользоваться сравнительным методом изучения театральных вопросов прошлого и настоящего.

Исследовательская работа *исторического уклона* охватывает следующие главные темы:

***1) По секции западноевропейского театра*.**

Изучение самодеятельного (любительского) театра Средних Веков и Возрождения в связи с оформлением быта городского населения и придворно-аристократического общества западной Европы. Становление системы западноевропейского театра нового времени и скрещение систем придворного и народного театров. Иконография европейского театра (картины, гравюры, рисунки), как источник историко-театральных знаний (в связи с учетом иконографического материала, хранящегося в библиотеках и музеях Ленинграда). Театроведческий анализ первоисточников по истории театра {139} во Франции, Италии, Англии, Германии. Современный театр на Западе и в Америке.

***2) По секции истории восточного театра*:**

Определение сценического искусства профессионального театра и народных празднеств в различных странах: Турции, Персии, Китая, Японии, Индии (участие в работах Отдела принимали, кроме членов секции восточного театра, научные работники Института Живых Восточных языков).

***3) По секции истории русского театра*.**

Изучение обрядового театра (театральный фольклор). Исследование первоисточников по истории профессионального театра в России XVII – XIX вв. Изучение текущей жизни Современного театра.

В работе принимали участие действительные члены и научные сотрудники Отдела:

***а) По секции истории западноевропейского театра*:**

*С. К. Боянус*. Постановки Иниго Джонса в Англии начала XVII века (Маски-балеты Бен-Джонсона).

*А. С. Булгаков*. Первая постановка оперы в английском театре XVII века. Давид Гаррик и английский театр XVIII века. Малые театры Лондона XIX века и их репертуар до 1843 г.

*А. А. Гвоздев*. Становление системы европейского театра от Средних Веков и позднего Возрождения к театру XVIII – XIX вв. (Сравнительное изучение театров Италии, Франции, Англии и Германии).

*Б. А. Кржевский*. Испанский театр XVI – XVII вв. Французская трагедия XVII века.

*В. М. Кремкова*. Самодеятельный театр Средневековья во Франции (Въезды, празднества, турниры, междуявствия и пр.).

*В. А. Лебедев*. Театр Гете в Веймаре. Венский народный театр первой половины XIX века. Русский водевиль 20‑х годов.

*С. С. Мокульский*. Театры Венеции XVIII века. Гоцци и Гольдони.

*С. Э. Радлов*. Страницкий и народный театр в Германии XVII – XVIII вв. Сценическая драматургия античного театра.

*А. В. Рыков*. Реконструкция сценической площадки староанглийского и итальянского театров.

*В. Н. Соловьев*. Мольеровские сценические традиции XVII века. Французский театр XIX века (Антуан, Поль Форе и Лунье По).

{140} *И. И. Соллертинский*. Театральные теоретики во Франции XVIII века.

*А. И. Пиотровский*. Комедии Аристофана; перевод и театральный анализ. Трагедии Сенеки.

*П. П. Соколов*. Praetextata. Новые данные для характеристики эллинистического спектакля.

***2) По секции истории восточного театра*.**

*В. М. Алексеев*. Схема развития Китайского театра.

*Б. Э. Бертельс*. Современный Персидский театр. Иконография Персидского театра.

*Н. И. Конрад*. Японский театр: театр Но; театр Кабуки. Театральная теории Сэами (XIV в.). Современная театральная критика в Японии.

***3) По секции истории русского театра*.**

*В. Н. Всеволодский-Гернгросс*. Церковный и обрядовый театр в России. Собирание материалов по истории русского театра.

*В. В. Гиппиус*. Русская театральная критика XIX в. Русская драматургия от Гоголя до наших дней. Смена актерских традиций в русском сценическом искусстве XIX века.

*А. А. Слонимский*. Русская комедия и комическая опера XVIII века.

*В. Н. Соловьев*. Театральные течения XX века.

*С. А. Щеглова*. Собирание материалов по историографии русского театра XVIII в. Комедия об Индрике и Меленде.

В открытых заседаниях отдела по историческому уклону были заслушаны доклады.

***1) По секции истории зап.-евр. театра*.**

*С. С. Мокульского* «Несколько замечаний по поводу “Очерков западноевропейского театра”» (6/I 24 г.), *А. И. Пиотровского* «Осы» Аристофана. Перевод и комментарии (10/II 24 г.); *Х. И. Нелиус* «Драматический театр XVIII в. в Германии» (6/IV 24 г.); *В. А. Лебедева* «Сценическая теория Гете (Гете и Веймарский театр)» — 11/V 25 г., *А. С. Булгакова* «Давид Гаррик» (июнь 24 г.); *В. К. Мюллера* «Театр эпохи Шекспира» (авг. 24 г.), *С. С. Мокульского* «Итальянский театр XVIII в.» (6/I 25 г.), *A. А. Гвоздева* «О смене театральных систем» (3/III 25 г.), *А. С. Булгакова* «Вильям Девенант и постановка оперы “Осада Родоса при пуританах”» (10/III 25 г.), *А. А. Гвоздева* «Театроведение в современной Германии» (24/XI 25 г.), *А. А. Гвоздева* «Театральная Германия сегодня» (8/XII 25 г.), *А. А. Гвоздева* «Итальянская сцена XVII в.» (12/I 26 г.), *И. И. Соллертинского* «Проблемы изучения буржуазной {141} драмы XVIII в.», (16/II 26 г.); *А. С. Булгакова* «Пародия и сатира на английской сцене XVII в.» (23/II 26 г.); *А. А. Смирнова* «К типологии драматургических жанров Шекспира» (9/III 26 г.) и *В. А. Лебедева* «Театр Фердинанда Раймунда» (16/III 26 г.).

***2) По секции истории русского театра*.**

*С. Д. Балухатого* «Сценическая история» Иванова «Чехова». (X 23 г.), *В. А. Лебедева* «Русский водевиль» 20 гг. (12/XII 23 г.), *В. П. Адриановой-Перетц* «Костюм в русском школьном театре» (3/II 24 г.); *Г. В. Стебницкого* «Театральный декоратор Гонзага» (17/II 24 г.); *С. Д. Балухатого* «Сценическая история “Дяди Вани” Чехова» (20/IV 24 г.); *В. Н. Соловьева* «Из истории любительского театра в Петербурге» 1910 – 1917 — (20/IV 24 г.); *С. А. Щегловой* «Актеры и зрители в московском театре при Алексее Михайловиче и Петре» (4/V 24 г.); *П. И. Рулина* (Киев) «“Commedia dellarte” в России в первой половине XVIII в.» (21/X 24 г.), *В. А. Лебедева* «Театральный журнал А. Каратыгина»; П. Г. Смирнова «А. Каратыгин как летописец русского театра»; *С. С. Данилова* «Журнал Каратыгина как материал по истории русского театра», *А. А. Шульца* «Репертуар петербургских театров за первую четверть XIX в. по данным журнала Каратыгина». (Все четыре последние доклада были заслушаны на заседании Отдела от 28/XI 24 г.), *В. А. Брендера* «Московские театральные впечатления» (8/XII 24 г.), *Б. В. Казанского* «Н. Н. Евреинов» (12/XII 24 г.), *А. А. Гвоздева* «“Бубус” Мейерхольда (агит-пародия на интеллигенцию — комедия на музыке)» (II 25 г.); *А. А. Гвоздева* «Московские театральные впечатления» (7/IV 25 г.), *В. А. Лебедева* «Первая революционная постановка В. Э. Мейерхольда» (Три спектакля «Мистерии Буфф» В. Маяковского в театре «Музыкальной драмы» в 1918 г.) 14/IV 25 г.; *Н. Д. Волкова* (Москва). «Итоги последнего московского театрального сезона и “Мандат” в театре им. Вс. Мейерхольда». (3/VI 25 г.) *А. А. Гвоздева* «На путях становления театроведения в России» (20/XII 25 г.) и *П. А. Маркова* (Москва) «Театральная жизнь Москвы текущего сезона» (9/III 26 г.).

***3) По секции истории восточного театра*.**

*Н. И. Конрада* «Японский театр» (жанр Кабуки) 2/VI 25 г.; *А. Д. Мейсельмана* «Основные этапы в развитии японского театра» (26/I 26 г.); *Н. И. Конрада* «Оценка японского актера в японской критике» (9/II 26 г.).

В «Комитете по истории и теории танца и сценического движения», существовавшем при Отделе с 1923 по 1925 г. были заслушаны доклады: *П. Г. Смирнова* «Pas de basque» {142} в классическом балете (театрализованный доклад, декабрь 23 г.); *И. И. Соллертинского* «Сценический танец современной Германии и его теоретики», *А. Г. Макаровой-Вербовой* «Классический экзерцис» (9/III 24 г.). Этим Комитетом совместно с театральной лабораторией в марте и апреле 1925 г. был организован ряд показательных выступлений пластических школ и студий (З. Вербовой, Гептахора, Фореггера, ритмического отделения «ИСИ», студии им. Лилиной, 216 детского татарского дома под рук. Л. Подгаецкой и др.) 7 апреля того же года состоялось заседание Комитета, посвященное оценке показательных выступлений, на котором В. Н. Всеволодский-Гернгросс прочел доклад «О системах свободного танца и движения».

***Теоретический*** уклон работы Отдела представлен в настоящее время секцией театроведения. Главнейшими темами ее исследовательской деятельности являлись: анализ приемов актерской игры различных школ современного русского театра, роль театральных приборов, проблема света и цвета в театре, классификация театральных процессов, теория мизансцен, вещественное оформление спектакля и наряд актера, методы изучения зрителя и анализ и оценка спектакля. Секция театроведения вела работы по выяснению скрещивания двух приемов актерской игры: техники профессионального и самодеятельного театров. Отдел завязал через председателя Отдела А. А. Гвоздева теснейшие сношения с театром им. Вс. Мейерхольда в Москве для учета итогов практической работы революционного театра в России и применения к ним теоретических и методологических достижений западной науки о театре.

Заграничная командировка председателя отдела А. А. Гвоздева (осень 1925) дала возможность укрепить связь с театроведческими институтами в Германии и в частности с профессорами Берлинского Университета театроведами Максом Германом и Оскаром Фишелем, а также ознакомиться с литературой, освещающей постановку театроведения в Америке.

В открытых заседаниях Отдела по секции театроведения прочли доклады: *В. Н. Всеволодский-Гернгросс* «Новейшие театральные течения» (Разбор книги П. А. Маркова) — 13/IV 24 г.; *А. Я. Таиров* «Пути камерного театра» (5/V 24) В. Э. Мейерхольд «Новый театр». (17/IV 24), *Н. П. Извеков* «Классификация театральных процессов» (февраль 25 г.); *Н. Н. Бахтин* «Методы исследования театрального восприятия у детей» (9/VI 25 г.); *А. А. Бардовский* «Анкетный метод исследования творчества зрителей» (6/VI 25), *В. Н. Соловьев* «Игра вещей в театре» (20/XII 25 г.); *Н. П. Извеков* «Введение в аналитическое {143} театроведение» (22/XII 25 г.), *В. Н. Соловьев* «Зритель и школы актерской игры» (19/I 26 г.), *H. Н. Иванов* «Техника записи мизансцен» (30/III 26 г.).

## Комитет по изучению истории русского театра при Отделе Истории и Теории Театра ГИИИ

Благодаря инициативе В. Н. Всеволодского-Гернгросса в декабре 1925 г. была возобновлена деятельность Комитета по истории русского театра в целях развития деятельности русской секции Отдела. Основной задачей Комитета является организация планомерного изучения истории русского театра с привлечением не только историков, входящих в состав Отдела, но и сторонних Институту лиц, в том числе и иногородних исследователей. Круг специалистов, объединенных в Комитете, разбивается на три группы: фольклористов, специалистов по профессиональному театру в его прошлом и специалистов по современному театру. Эти три группы определяются не только различием обследуемого материала, но также и особым методами его изучения.

При развертывании своей деятельности, в особенности на первое время, Комитет исходит от индивидуальных тем, разрабатываемых отдельными его членами — с одной стороны, и от общих заданий Отдела Истории и Теории Театра с другой, стремясь бросить свои силы на наименее обследованные области. Ударной задачей Комитета на ближайшее время является разработка метода фиксации текущей театральной жизни. С этой целью Комитет установил контакт с Культотделом Сорабиса, а также с «Московским Обществом» и «Союзом драматических писателей». Одновременно с этим Комитет предполагает к концу 1927 г. опубликовать материалы к истории русского театра за революционные годы. Очередной задачей Комитета является установление живой связи с действующими театрами. За истекшее время в заседаниях Комитета были заслушаны доклады: *В. Н. Всеволодского-Гернгросса* «Методы изучения теории русского театра» (25/II 26 г.) и *А. Н. Крюгера* «Самодеятельный театр при Петре I» (25/III 26 г.). В настоящее время в распоряжении Комитета имеется до 150 печатных листов исследований и материалов по истории русского театра, приготовленных к напечатанию.

## Кино-комитет при Отделе Истории и Теории Театра ГИИИ

Соответственно своей основной задаче — вести планомерное изучение кино и связанных с ним проблем, кинокомитет имеет два уклона в своей работе: теоретический и исторический. Первый уклон ставит своей целью научную постановку основных проблем современной художественной {144} и культурно-просветительной кинематографии, как то сюжета, сценария, монтажа, оформления, музыкального сопровождения, актерской игры, режиссуры и проч. Исторический уклон ведет систематическую работу по собиранию и изучению материалов по истории советского кино, по ознакомлению с главнейшими художественными и техническими достижениями иностранной кинематографии, по учету советского кинопроизводства и по подготовке периодических показательных кино выставок.

Кино-Комитетом приступлено к организации двух научно вспомогательных учреждений: 1) кино-лаборатории с проекционным фонарем, экраном, литоскопом и монтажным столиком для постановки тех или иных исследований над фильмом и проверки полученных результатов на экране и 2) кинокабинета с картотекой и собранием вспомогательных пособий для работ в области истории кино.

В работах Кино-Комитета принимают участие лица, не состоящие членами И‑та, являющиеся специалистами в различных отраслях кинематографии.

Со времени основания Кино-Комитета (декабрь, 25 г.) в его заседаниях были заслушаны доклады: 1) *А. А. Гвоздева* «Кино в Германии. Впечатления на Берлинской кино выставке» (19/XII 25 г.); 2) *Б. В. Мазинга* «Киноактеры Германии» (2/I 26 г.); 3) *М. Д. Бронникова* «Гриффите и методы изучения его творчества» (9/I 26 г.); 4) *Л. З. Трауберга* «Кризис сценария в СССР» (23/I 26 г.) 5) *С. А. Тимошенко* «Теория киномонтажа» (30/I 26 г.) 6) *К. Н. Державина* «Джекки Куган и дети в кино» (7/II 26 г.); 7) *Ю. И. Брусиловского* «Вопросы теории кино» (21/II 26 г.) и 8) *А. И Пиотровского* «К теории киносценария» (28/II 26 г.).

Успешность работы Кино-Комитета Отдел Истории и Теории Театра ставит в тесную зависимость от возможности реально оборудовать кино-лабораторию, которая только и может раскрыть действительно научные методы исследования кино.

## Картотека по истории русского театра

Осенью 1923 г. Отдел Истории и Теории Театра получил ценное приобретение, в значительной мере расширившее исследовательскую деятельность Отдела в области изучения истории русского театра. Во владение Отдела поступила историко-театральная картотека, основанная по инициативе В. Н. Всеволодского-Гернгросса летом 1918 г. при Ленинградском отделении Театрального Отдела Наркомпроса.

Картотека представляет собою собрание карточек, систематически описывающих печатные издания, архивные {145} документы и музейный материал по истории русского театра.

До настоящего времени проработаны: XVII и XVIII веке полностью, XIX в. — печатные издания (за исключением специальных театральных журналов, провинциальной прессы и афиш б. императорских театров с 1801 по 1850 гг.), что составляет свыше 250 000 карточек. Сведения систематизируются по четырем признакам: хронологии, собственным именам, названиям пьес и предметам. Ближайшими работами картотеки являются: 1) систематизация собранного материала (до 1850 г.), 2) описание и систематизация театральных журналов, провинциальной прессы и афиш б. императорских театров (1801 – 1850 г.), 3) описание и систематизация материалов (за 1851 – 1860 г.) и 4) Описание материалов, находящихся в Архиве б. Дирекции Императорских театров, Музее Актеатров и Центральной Библиотеки Акдрамы.

## Кабинет по истории и теории театра

Кабинет является научно-вспомогательным учреждением Отдела Истории и Теории Театра, в задачу которого входит дать возможность начинающим ученым, студентам и экскурсантам ориентироваться в основных вопросах истории и теории театра. Кабинет имеет отделы: библиотечный, картотечный, картографический, иконографический, архивный и ведет работу по заданиям, получаемым им от всех Секций Комитетов и Отдела. Кабинет, сложившийся как самостоятельный организм в середине 1925 г. имеет во временном владении свыше 1500 гравюр, литографий, рисунков и снимков с портретов актеров и до 300 различных театральных рисунков, снимков, копий, а также полностью (в копиях) всю русскую литературу XVIII века, относящуюся к театру (отдельные и периодические издания). Кабинет владеет значительным количеством копий с рисунков Боке к балетам Новерра (оригиналы которых находились в Библиотеке Академии Художеств и были затем вывезены в Польшу) и иконографическими материалами по истории западноевропейского театра XVII и XVIII вв., собранными А. А. Гвоздевым. Кабинет предполагает сосредоточить в себе целый ряд ценных материалов, до сих пор недоступных для планомерного использования его научными работниками. Сотрудники Кабинета ведут работу по систематизации различных материалов, что дает возможность разработать целый ряд вопросов по истории и теории театра в форме диаграмм, картограмм и иных графических таблиц (России, Запада, Востока). Систематической проработке подверглись две темы: 1) Школьный театр в России и 2) И. А. Дмитревский.

{146} Развитие макетной мастерской, изготовляющей макеты по различным эпохам истории театра, задерживается отсутствием надлежащих средств.

## Театральная лаборатория

В целях конкретизации работ по театроведению и дальнейшего развития их на опытной сценической площадке Отдел в феврале 1924 г. организовал Лабораторную Комиссию в составе: А. А. Гвоздева, Н. П. Извекова (зав. Лабораторией) и А. В. Рыкова. В первую очередь для проведения лабораторных опытов и изысканий было необходимо сконструировать производственно-пригодное помещение для Лаборатории. С этой целью Н. П. Извековым и А. В. Рыковым были разработаны детальные проекты переустройства имевшейся уже при Отделе сценической площадки в опытно-театральное помещение, представляющее возможность, как осуществлять все виды сценических постановок профессионального и самодеятельного театра, так и вести исследовательскую и экспериментальную работу в области изучения отдельных элементов театрального представления. Из за отсутствия материальных средств у Института переоборудование сценической площадки не удалось осуществить до конца.

Тем не менее Лаборатория продолжала вести доступную для нее работу. Прежде всего были намечены две направляющие линии ее исследовательской деятельности: 1) производственно-театральная, в которую должна входить проработка ряда вопросов, связанных с техникой текущей театральной деятельности, как в области организационной, монтировочной, световой, изучения зрителя, так и в области общей конструкции спектакля и 2) экспериментально-исследовательская — как вспомогательный метод при историко-театральных исследованиях.

Одной из первых работ Лаборатории, предпринятой по ее инициативе, было изучение Октябрьских торжеств 1924 г. Эта работа была проделана Лабораторией в полном одиночестве без какой либо помощи и поддержки. Тем не менее первый опыт дал настолько богатые результаты, что побудил приступить еще с большей энергией к наблюдениям над празднованием 1 мая 1925 года. В дальнейшем эти работы в целях общеинститутской координации, вылились в организацию «Бюро учета массовых празднеств», состоящее при Социологическом Комитете Г. И. И. И., куда и были переданы все найденные Лабораторией приемы изучения празднеств, а также и активные силы лабораторных работников.

Наиболее значительными работами театральной Лаборатории за истекший период были: 1) разработка методологической {147} и организационной структуры театральной лаборатории (1924 г.); 2) проект оборудования театрально-лабораторного помещения (1924 г.); 3) психометрические наблюдения (определение степени профессиональной пригодности) над поступающими на театральные отделения курсов при Г. И. И. И. в 1924 и 1925 гг.; 4) опыт записи мизансцен (1925 г.); 5) разработка метода театрализованных докладов и 6) планомерная работа над изучением зрителя в профессиональных театрах, рабочих клубах, во время празднеств, в кино и в цирке. В последнем работа ведется систематически по соглашению и при поддержке Центрального Управления Госцирками.

При Театральной Лаборатории организована так называемая «рабочая группа», которая обслуживает опыты Лаборатории и принимает деятельное участие в разрешении возникающих перед Лабораторией задач. В настоящее время всеми работами Лаборатории ведает Комиссия в составе: Н. П. Извекова (председатель), А. В. Рыкова (зав. лабораторией) и К. Н. Державина (представитель кино-секции).

В дальнейшем, при наличии средств, театральная Лаборатория сможет развернуть свою деятельность, как орган объединяющий работу всех Отделов Института на синтетическом материале театра.

Образование весною 1923 г. при Институте Истории Искусств издательства «Academia» позволило приступить к напечатанию работ членов Отдела.

Напечатаны:

1) *Очерки по истории европейского театра*: (ч. I Античность. Средние века. Возрождение) под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова (статьи: А. И. Пиотровского «Античный театр». К. С. Боянуса «Средневековый театр». А. А. Гвоздева «Возникновение сцены и театрального здания нового времени». К. М. Миклашевского «Итальянская комедия». А. А. Смирнова «Английский театр в эпоху Шекспира». Д. К. Петрова «Лопе де Вега и его сотрудники». А. А. Смирнова «Испанская сцена XVI и XVII вв.» А. А. Гвоздева «Оперно-балетные постановки во Франции XVI – XVII вв.», Б. А. Кржевского «Театр Корнеля и Расина». В. Н. Соловьева «Театр Мольера».

2) *Старинный театр в России XVII и XVIII вв*. Сборник под общей редакцией В. И. Перетца, в состав которого вошли статьи: В. И. Перетца «К постановке изучения старинного театра в России», «Театр в России 250 лет тому назад», «Итальянская интермедия 1730‑х годов в стихотворном переводе» С. А. Щегловой Русская пастораль XVII в. («Беседы пастушеские» Симеона Полоцкого), В. П. Адриановой-Перетц «Из истории театра в Твери в XVIII в.»

{148} 3) *Карл Гагеман* «Игры народов» (Восточный театр) Перевод с нем. под ред. А. А. Гвоздева, ч. I. Индия, ч. II. Япония, ч. III. Китай и Африка.

4) *Б. Э. Бертельс* «Персидский театр».

5) *А. И. Пиотровский* «За Советский театр».

6) *Урбан Гад*. Кино. Пер. под. ред. К. М. Миклашевского с предисловием А. И. Пиотровского.

7) *Фред. Тальбот*. Искусство Кино. Пер. с англ. под ред. А. А. Гвоздева; три выпуска: I. Искусство Кино. II. Кинотрюки. III. Кинопостановки.

8) *О театре*. Временники Отдела Истории и Теории Театра Г. И. И. И. Вып. I и II. Статьи А. А. Гвоздева, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Н. И. Конрада, В. Н. Соловьева, Н. П. Извекова, С. С. Мокульского, А. И. Пиотровского, А. С. Булгакова, В. А. Лебедева.

9) *Б. В. Мазинг*. Кино актеры Германии.

10) *К. Н. Державин*. Джекки Куган и дети в кино. К. Фейдт и немецкий Экспрессионизм.

Приготовлены к печати:

1) *Новерр*. Письма о танце. Пер. под ред. А. А. Гвоздева с примечаниями И. И. Соллертинского.

2) *«Очерки по истории западноевропейского театра»* (ч. II. XVIII в.). Сборник статей А. А. Гвоздева, В. Н. Соловьева, С. С. Мокульского, А. С. Булгакова и др.

3) *Сборник статей по крепостному театру в России*.

4) *Книга для чтения по истории западноевропейского театра* под ред. А. А. Гвоздева.

5) Сборник по восточному театру (Япония, Китай. Индия).

Монографии.

1) *Н. П. Извеков*: «Аналитическое театроведение», 2) *В. Н. Всеволодский-Гернгросс*: «История русского театра», 3) *С. С. Мокульский*: «Театральная Венеция XVIII в.» 4) *В. Н. Соловьев*: «Основы режиссуры» 5) *А. А. Гвоздев*: Театр и празднества в Италии эпохи Возрождения.

К 1 апреля 1926 г. в составе научных работников Отдела состояли следующие лица: *Председатель Отдела*: А. А. Гвоздев. *Ученый Секретарь*: В. Н. Соловьев. *Действительные члены*: В. М. Алексеев (китайский театр), Б. Л. Богаевский (античный театр), С. К. Боянус (средневековой театр), В. Н. Всеволодский-Гернгросс (русский театр), В. В. Гиппиус (русский театр), А. А. Гвоздев (западноевропейский театр), Б. А. Кржевский (театр эпохи Возрождения), Н. И. Конрад (японский театр), С. Э. Радлов (античный театр и драматургия), В. Н. Соловьев (западноевропейский новый театр и теория театра). *Сотрудники* {149} *I разряда*: Б. Э. Бертельс (персидский театр), К. Н. Державин (кино и западноевропейский театр), Н. П. Извеков (театроведение), С. С. Мокульский (западноевропейский театр XVIII в.), А. И. Пиотровский (античный театр), А. В. Рыков (исторический макет), А. Л. Слонимский (русский театр), П. П. Соколов (античный театр), С. А. Щеглова (русский театр). *Сотрудники II разряда*: А. С. Булгаков, В. М. Кремкова, В. А. Лебедев и И. И. Соллертинский. Готовятся к испытаниям на звание сотрудника II разряда С. С. Данилов, А. Д. Диев и Х. И. Нелиус. Материальная база работы Отдела: полторы штатных единицы (90 р. в месяц), распределяемых между председателем и секретарем, а с 1/III 1926 года (8 штатных мест: два с полным и шесть с половинным окладами) На научную часть отпускались средства в размере 30 – 40 р. в месяц на весь отдел.

Научно-исследовательская работа постоянно мыслилась Отделом Истории и Теории Театра в самой тесной связи с научно-педагогической деятельностью. Поэтому, после общей реформы Института осенью 1921 г., Разряд Истории Театра, образованный из работников театрального факультета, приступил к организации курсов для подготовки научных сотрудников по данной специальности. На этих курсах вели семинарии: В. Н. Перетц — по истории старинного русского театра, А. А. Гвоздев — по истории средневекового театра и театра эпохи Возрождения, С. Э. Радлов — по теории драматургии, В. Н. Соловьев — по определению сценического стиля Мольера, В. В. Гиппиус — по истории театра XIX в. На тех же курсах этими лицами, а также К. М. Миклашевским, А. А. Смирновым, В. Н. Всеволодским-Гернгроссом, С. А. Щегловой, А. И. Пиотровским, С. С. Мокульским и П. П. Соколовым был прочитан ряд общих и специальных курсов по истории и теории театра и драмы.

Весною 1924 г. Курсы для подготовки научных сотрудников были переименованы в Государственные Курсы при Г. И. И. И. Теперь основной задачей курсов явилась подготовка квалифицированных профессиональных работников, специалистов практиков в различных областях художественно-просветительной деятельности. В связи с этим Театральное Отделение означенных Курсов взяло на себя подготовку практических работников по профтеатрам (театральных лаборантов) по театральному просвещению (театральных клубных работников и театральных педагогов), по театральной журналистике (театральных критиков, корреспондентов, рецензентов), а также профработников в области театрально-музейной и библиотечной.

Преподавание на Отделении Истории Театра соответственно с этими задачами стало развиваться по пяти профессиональным уклонам: 1) практика театрального лаборанта, {150} 2) театральная клубная работа, 3) театрально-педагогическая работа, 4) театральная критика, 5) музейно-библиотечная работа. Для сближения будущего профработника с практикой театра создается цикл практических работ под наблюдением Отделения, как-то: практический стаж в театре в форме прикомандирования к режиссеру на целую постановку в качестве лаборанта, практический стаж в качестве инструктора, театрального педагога и проч.

В 1925 – 26 учебном году на Театральном Отделении были прочитаны следующие курсы и велись следующие практические занятия: *В. Н. Всеволодский-Гернгросс* «Старинный русский театр», — 4 ч.; Русский театр XVIII в. — 4 ч.; Семинарии по истории театра — 2 ч.; Практические занятия в картотеке — 4 ч., *А. А. Гвоздев* «История западноевропейского театра XIX в. (курс и семинарий)» — 4 ч. «Методология истории театра», 2 ч. *В. В. Гиппиус* «Русская драма (от Гоголя до наших дней)» — 4 ч.; «Русский театр XIX в.» — 2 ч.; «История русской театральной критики» — 2 ч.; *К. Н. Державин* «Введение в изучение кино» — 2 ч. Семинарий (техника кино) — 2 ч.; *Н. П. Извеков* «Театроведение» — 4 ч.; «Анализ спектакля» — 4 ч.; «Оценка спектакля» — 4 ч.; С. С. Мокульский «История западноевропейского театра» (Средние века и Возрождение) — 3 ч. *А. И. Пиотровский* «Социология театра» — 2 ч.; *А. А. Рыков* «Оформление спектакля» — 2 ч.; *А. А. Слонимский* «Введение в изучение русской драмы (до Пушкина)» — 4 ч.; *И. И. Соллертинский* «История западноевропейского театра» XVIII в. — 4 ч.; *П. П. Соколов* — «История античного театра» — 3 ч.; *В. Н. Соловьев* «Введение в изучение истории русского театра в связи с историей новейших театральных течений» — 2 ч.

Театральное Отделение Курсов при Г. И. И. И. является в настоящее время единственным в С. С. С. Р. учреждением специального учебного характера, в котором ведется систематическая подготовка к научному театроведению.

1. Театральная иконография, документирующая развитие сцены-коробки нашла свое отражение в многочисленных изданиях. Обращаем внимание на новейшие работы, богато иллюстрированные: *Das Bühnenbild*. Ein kulturgeschichtl. Atlas von Carl Niessen. Kurt Schroeder Verlag. Bonn und Luz. выпуск I и II. 1924. — *Joseph Gregor*. Wiener Szenische Kunst. Die Theaterdekoration der letzten drei Jahrhunderte. Wiener Drucke. 1924. — *Paul Zucker*. Die Theaterdekoration des Barock. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes; его же: Die Theaterdekoration des Klassizismus. Rudolf Kaemmerer Verlag Berlin 1925. — Denkmäler des Theaters hrg. von der Direktion der Nationalbibliothek Wien. R. Piper Verlag. Это роскошное издание In folio в 12 томах (вышли 4 тома) впервые публикует театральные рисунки, хранящиеся в Венских книгохранилищах. Богатая иконография ярмарочного театра, представленная в гравюрах и рисунках Калло, Кошэна, Брейгеля, Мостарта, ван дер Мейлена и многих других фламандских и немецких мастеров, до сих пор еще не нашла своих исследователей. Опубликование рисунков, иллюстрирующих старофламандский и нидерландский театр ожидается в V томе упомянутого выше издания «Denkmäler des Theaters». [↑](#footnote-ref-2)
2. Основные положения настоящей статьи были изложены в различных вариантах в форме докладов, прочитанных в заседаниях комиссии по Социологии Искусства Гос. Академии Материальной Культуры (17. XI. 1924 г.) Театральной Секции Гос. Академии Художественных Наук (3. II. 25) и Отдела Истории и Теории Театра Гос. Инст-та Истории Искусств (3. III. 25). [↑](#footnote-ref-3)
3. Характерно, что в Англии «сцена» и «декорация», обозначаются одним и тем же словом *scene*. [↑](#footnote-ref-4)
4. т. е. на сцене городских театров. [↑](#footnote-ref-5)
5. R. Crompton Rhodes. Shakespeares. First Folio 1923, стр. 115. [↑](#footnote-ref-6)
6. Eugène Rigai. Le théâtre français avant lapériode classique. Paris 1901. [↑](#footnote-ref-7)
7. Мы ни в коем случае не замыкаем понимание этой группы в пределах традиционной театральной постройки, но относим к ней всякое ограничение пространства, служащее целям театрального искусства. [↑](#footnote-ref-8)
8. Пользуюсь данными, сообщенными А. А. Гвоздевым в докладе читанном в Отделе Истории и Теории Театра Г. И. И. И. 12/I 1926. [↑](#footnote-ref-9)
9. См. Н. П. Извеков; «Зритель в театре». Театральный Октябрь, сборник I. Ленинград — Москва. 1926 г. [↑](#footnote-ref-10)
10. Мы нарочно берем такой пример, как мимика. Из театральной практики нам хорошо известно, что это понятие не только часто суживается До лицевой мимики, но и вслед за этим укладывается как то на одну доску с гримом.

    «Мимика и грим» — стало трафаретным объединением в целом ряде сомнительных по своей ценности пособий сценического искусства. Выдвигаемая нами групповая теория, построенная на признаках физических процессов, конечно, не может согласиться с таким противоестественным объединением в одной рубрике грима и мимики. В то время, как мимика рождается из соединений двух основных групп исполнителя и движения, грим актера мы получаем в соединении группы исполнителя с группой вещественного оформления. [↑](#footnote-ref-11)
11. Теперь нам становится понятным, почему слово «театр» в современном обиходе употребляется и усваивается, как определение или самого здания, или коллектива актеров, или же, наконец, обозначает на языке драматурга заглавие его книги, в которой он поместил несколько вещей для сцены. Понимание слова «театр» зависит от того, что ставит в край угла говорящий: весь ли групповой ансамбль, сочетание нескольких групп или только одну какую либо группу. Здесь имеет место или доминирование отдельных частей (групп) театра или же придание отдельной части имени того целого, в которое оно входит, (pars pro toto). [↑](#footnote-ref-12)
12. Настоящая статья является извлечением из подготовляемой автором книги «Театральная Венеция XVIII века». [↑](#footnote-ref-13)
13. Существует несколько библиографических указателей трудов о Гольдони. Новейший из них — *Arnaldo della Torre*, Saggio di una bibliografia delle opere intorno a Carlo Goldoni. Firenze, 1908. Этот перечень должен быть дополнен рядом работ, вышедших после 1908 г., для каковой цели может быть использован библиографический указатель, приложенный к труду *Н. С. Chatfield-Tауlоr’a*. Goldoni, a biography. London, 1914. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Coyer*. Voyages d’Italie et de Hollande, Paris, 1775, t. II, p. 207. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Le président de Brosses en Italie*. Lettres familières écrites d’Italie en 1739 et 1740. 3 — me éditon authentique. Paris, 1861, t. II, p. 354. [↑](#footnote-ref-16)
16. Список всех венецианских театров XVII и XVIII вв., с указанием времени их открытия, см. у *P. Molmenti*, La storia di Venezia nella vita privata, 5 edizione, Bergamo, 1910, voi. III, pp. 221 – 222. См. также статью *A. d’Anсоna*, Il teatro a Venezia sulla fine del secolo XVII (Strenna dei Rachitici, anno VIU, 1890, pp. 7 – 13). [↑](#footnote-ref-17)
17. К 1797 году (год падения Венеции) население ее доходило до 200 000 человек. После занятия французами оно сразу упало до 96 600 человек, а затем стало снова возрастать, дойдя в 1911 г. до 160 727 чел. [↑](#footnote-ref-18)
18. См. по этому поводу остроумные страницы у *Ph. Monnier*, Venise au XVIII siècle, Paris, 1911, pp. 190 – 197. [↑](#footnote-ref-19)
19. Так, напр., театр S. Giovanni Crisostomo был в 1764 г. оперным, а в 1766 г. — драматическим. [↑](#footnote-ref-20)
20. См. ниже о неудобствах, которые испытывал Гольдони, работая в громадном театре S. Luca. [↑](#footnote-ref-21)
21. Дукат — около 3 руб. золотом. [↑](#footnote-ref-22)
22. *De Brosses*, op. cit., t. 1, p. 63. [↑](#footnote-ref-23)
23. Так Maria Quirini, жена последнего венецианского посла в Париже, писала 20 октября 1795 г. одной из своих подруг: «Я часто бываю в театрах, которые сильно отличаются от наших: здесь ходят в театр, чтобы смотреть спектакль, а не беседовать, как у нас». [↑](#footnote-ref-24)
24. Так приветствовали, например, певицу Розу Витальба в опере «Li rivali placati» (театр S. Moisè, 1764). [↑](#footnote-ref-25)
25. Так было, например, после первого представления «Велизария» Гольдони (24 ноября 1734). См. *Memorie di Carlo Goldoni* (любое издание), ч. 1, гл. 36. [↑](#footnote-ref-26)
26. В других итальянских городах, имевших придворные театры, зрительный зал полностью освещался во время спектаклей, шедших в присутствии монарха. Тоже бывало и в Венеции в дни парадных спектаклей, даваемых в честь знатных гостей. [↑](#footnote-ref-27)
27. Отсутствие спектаклей в Венеции в летнее время объясняется тем, что все зажиточное население уезжало летом на дачи (villeggiatura), и город пустел. [↑](#footnote-ref-28)
28. Voyage d’un Français en Italie fait dans les annèes 1765 et 1766… Nouvelle édition corrigée et considérablement augmentée… Yverdon, 1769. t. VIII, p. 116. [↑](#footnote-ref-29)
29. *L. F. de Moratin*, Obras postumas, Madrid, 1867, t. 1, p. 307. [↑](#footnote-ref-30)
30. Казали был даже впоследствии директором драматической труппы театре S. Samuele. [↑](#footnote-ref-31)
31. Memorie, p. I, cap. 41. [↑](#footnote-ref-32)
32. Цит. у *P. Molraenti*, Carlo Goldoni, Venezia, 1880, pp. 68 – 69. [↑](#footnote-ref-33)
33. Об этом рассказывает *Гeтe* в своей Italienische Reise; см. Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, t. XXTI, pp. 88 – 89. [↑](#footnote-ref-34)
34. Как таковое, ее поддерживал и пропагандировал впоследствии аристократ-реакционер Карло Гоцци (см. ниже). [↑](#footnote-ref-35)
35. Mémoires de M. Goldoni pour servir à l’histoire de sa vie et de son théâtre. *Dédiés au roi*. 3 vol. Paris, 1787. Лучшее из итальянских изданий — *G. Mazzoni* (2 тома, Флоренция, 1907). Полного русского перевода не существует. Сокращенный перевод был напечатан в «Пантеоне» 1848, № 12 и 1850, №№ 2 – 3. [↑](#footnote-ref-36)
36. Главным образом, *Е. von Loehner’ом*. См. его статью Carlo Goldoni e le sue memorie — «Ateneo Veneto», t. XXIII – XXIV, a также критическое издание I тома Мемуар Гольдони, вышедшее в Венеции в 1883 г. [↑](#footnote-ref-37)
37. Последними по времени и потому наиболее точными являются биографии *H. C. Chatfield-Taylor’a* (см. выше) и *Spencer Kennard’а* — Goldoni and the Venice of his time (New-York, 1920). Ha русском языке см. обстоятельную статью *А. В. Амфитеатрова*, помещенную в качестве предисловия к I тому Комедий Гольдони в изд. «Всемирная Литература». ПБ. 1922. [↑](#footnote-ref-38)
38. Memorie, p. I, cap. I. [↑](#footnote-ref-39)
39. Girolamо Gigli (1660 – 1722) — видный тосканский комедиограф начала XVIII в., знаток и переводчик французских комедий. Его комедия «Don Pilone ovvero il Bacchettone falso» (1711) представляет вольное подражание мольеровскому Тартюфу. Джильи считается одним из предшественников Гольдони в области создания комедии характеров. [↑](#footnote-ref-40)
40. Memorie, ч. I, гл. 10. Разрядка моя. [↑](#footnote-ref-41)
41. «Мандрагора» переведена на русский язык дважды: *А. Н. Островским* (Памяти А. Н. Островского. Сборник. ПБ. 1923) и *А. В. Амфитеатровым* (Собрание сочинений, изд. «Просвещение», т. XXIX). [↑](#footnote-ref-42)
42. См. в Мемуарах Гольдони (ч. I, гл. 28) забавное описание чтения «Амаласунты» в Милане в присутствии оперных артистов. [↑](#footnote-ref-43)
43. См. в Мемуарах (ч. I, гл. 36) рассказ о том, как Гольдони приспособлял либретто оперы Дзено и Париати «Гризельда» к голосовым данным актрисы Жиро. [↑](#footnote-ref-44)
44. *A. Della Corte*, L’opera comica itatiana nel’ 700, Bari, 1923, voi, I, pp. 27, 43 – 44. [↑](#footnote-ref-45)
45. Здесь не место давать даже самую общую характеристику комическим операм и интермедиям Гольдони, к которым я предполагаю вернуться в особой статье. [↑](#footnote-ref-46)
46. Вся эта история флирта Пассалаквы с Гольдони и последовавшей затем измены ему с актером Витальбой, а также своеобразной о «литературной» мести ей Гольдони живо рассказана в Мемуарах Гольдони (ч. I, I гл. 38 и 39). [↑](#footnote-ref-47)
47. *Memorie*, ч. I, гл. 40. Разрядка моя. [↑](#footnote-ref-48)
48. Такие комедии были в большом ходу в Итальянском театре в Париже. В качестве примера укажем на комедию Реньяра «Les folies amoureuses», героиня которой Агата переодевается с целью интриги в различные костюмы, в том числе и мужчиною. [↑](#footnote-ref-49)
49. Memorie, ч. I, гл. 43. [↑](#footnote-ref-50)
50. Как это было в commedia dell’arte и в более ранних комедиях Гольдони, где, напр., Труффальдин-Сакки определенно выпадал из пьесы, так как импровизировал совершенно самостоятельно. [↑](#footnote-ref-51)
51. Этот прием рефлективной записи актерской импровизации, по свидетельству К. Гоцци, широко применялся как Гольдони, так и другими современными комедиографами. [↑](#footnote-ref-52)
52. Ср. отношения Сида и Химены в «Сиде» Гильен де-Кастро и Корнеля. [↑](#footnote-ref-53)
53. Крупнейшим представителем этого испанизующего течения был Джачинто-Андреа *Чиконьини*, комедиями которого Гольдони увлекался в раннем детстве (Memorie, р. 1, с. 1). [↑](#footnote-ref-54)
54. Впоследствии вышедшая замуж за Атанаджо Цаннони, знаменитого исполнителя роли Бригеллы в фиабах Гоцци. Гете еще успел ее увидеть вместе с мужем в 1786 г., на закате их карьеры (цит. соч., стр. 10). [↑](#footnote-ref-55)
55. Точнее — «мещанской драмы» 2‑й пол. XVIII в. Во Франции инициатором этого обыкновения считается Бомарше. Впрочем, оно долго не прививалось. См. об этом *J. Petersen*, Schiller una die Buhne, Berlin, 1904, p. 175 sqq. [↑](#footnote-ref-56)
56. Так даже по поводу комедии «Le bourru bienfaisant», поставленной Гольдони в 1771 г. в Comédie Française, *Bachaumont* заметил: «положения здесь только намечены, это скорее сценарий, чем законченная пьеса» (Mémoires secrets, 5-XI – 1771). Также и *Гримм* находит, что в авторе чувствуется человек «более привыкший сочинять сценарии, чем пьесы» (Correspondance littéraire, VI, 65). [↑](#footnote-ref-57)
57. См. статью В. М. Фриче — Общественное значение комедий Гольдони. («Голос Минувшего», 1913, № 4). [↑](#footnote-ref-58)
58. Сходной трансформации подвергся Панталон в фиабах Гоцци, где эту роль исполнял тот же Дарбес. Но, ведь, и Гоцци, по его собственным словам, тоже сочинял «все роли в своих театральных причудах, имея в виду определенных лиц» (*С. Gozzi*, Memorie inutili, Bari, 1910, v. I, p. 249). [↑](#footnote-ref-59)
59. Успех этой комедии был создан гондольерами, которых Гольдони бесплатно пустил в театр и которые остались в восторге от мастерского изображения их быта. [↑](#footnote-ref-60)
60. Итак, снова внутренняя трансформация, но не самоцельная, как в «La donna di garbo», a служащая обрисовке характеров. [↑](#footnote-ref-61)
61. Memorie, ч. II, гл. 7. [↑](#footnote-ref-62)
62. Так же поступил в свое время Мольер в полемической комедии «Версальский экспромт», несомненно навеявшей Гольдони идею его «Комического театра». [↑](#footnote-ref-63)
63. «Комический театр», д. I, сц. IV. Все цитаты — по переводу И. и А. Амфитеатровых (Гольдони. Комедии. Изд. «Всемирная Литература». Том I, стр. 113 – 180). [↑](#footnote-ref-64)
64. Там же, д. II, сц. X. Это комплимент по адресу Сакки. [↑](#footnote-ref-65)
65. Memorie, ч. II, гл. 17. Разрядка моя. [↑](#footnote-ref-66)
66. Цит. соч., стр. 107. [↑](#footnote-ref-67)
67. «La baruffe chiozzotte» прекрасно переведены на рус. яз. А. Гвоздевым под названием «*Рыбаки* (Споры и раздоры в Кьодже)». Московское театральное издательство. 1926 г. Еще до напечатания перевод этот прошел искус сцены в интересной постановке Вл. Н. Соловьева в «Молодом театре» (Ленинград, октябрь, 1924 г. См. мой отзыв об этом спектакле в «Жизни Искусства», 1924, № 43). [↑](#footnote-ref-68)
68. Мартельянский стих — 14‑сложный стих с парными рифмами — назван так по имени драматурга-классика Пьера-Якопо Мартелли (1665 – 1725), применявшего его в своих драматических произведениях, вследствие его сходства с французским александрийским стихом. В пору увлечения французским классицизмом этот стих был очень популярен в Италии; впоследствии (в XIX в.) он почти совершенно вышел из употребления. [↑](#footnote-ref-69)
69. Выражение Гольдони. [↑](#footnote-ref-70)
70. *G. Gozzi*, Memorie inutili, Bari, 1910, vol. 1, cap. 34. [↑](#footnote-ref-71)
71. Чистосердечное рассуждение и подлинная история возникновений моих театральных сказок. Пер. Я. Н. Блоха (*К. Гоцци*, Сказки для театра, изд. «Всемирной Литературы», том 1, ПБ. 1923), стр. 78. [↑](#footnote-ref-72)
72. Эта точка зрения была высказана А. А. Гвоздевым в статье Общественная сатира Карло Гоцци («Северные Записки», 1915, кн. X). Эта статья вызвала ряд весьма спорных возражений В. М. Жирмунского в статье Карло Гоцци — политик или художник? («Любовь к трем апельсинам». Журнал Доктора Дапертутто, 1916, кн. 2 – 3). К вопросу, затронутому этой полемикой, мы еще вернемся в особой статье о творчестве Карло Гоцци. [↑](#footnote-ref-73)
73. См. А. Гвоздев, упом. ст., стр. 131. [↑](#footnote-ref-74)
74. «Любовь к трем апельсинам» еще представляла собой краткое либретто спектакля с отдельными написанными пассажами и речами. [↑](#footnote-ref-75)
75. Среди последних самым неистовым врагом Гольдони был критик Джузеппе *Баретти*, прозванный за свою резкость Aristarco Scanitabue (т. e. «Аристарх обдиратель быков»). [↑](#footnote-ref-76)
76. Ср. Т. Игараси. Син-кокубун-гаку-си, стр. 389 и след. [↑](#footnote-ref-77)
77. Игараси уч. соч. стр. 389. [↑](#footnote-ref-78)
78. Пров. Хидзэн — на западном выступе острова Кюсю. Одно из ближайших к Китаю мест на западном побережье Японии. [↑](#footnote-ref-79)
79. Названия популярных божеств, называемых так по тем местностям, где они прославляются и где расположены их главные святилища. [↑](#footnote-ref-80)
80. «Ближний пестун» — одно из почетных званий при Танском дворе. [↑](#footnote-ref-81)
81. «Страна Цукуси» — древнее название острова Кюсю, «В неведомых огнях» — постоянный поэтический эпитет прилагаемый к Цукуси. [↑](#footnote-ref-82)
82. Известный герой древней истории Китая, — военачальник одного из удельных князей, оказавший своему повелителю ряд ценнейших услуг, щедро им награжденный, но отказавшийся затем от всех почестей и мирской славы, предпочтя им мирную жизнь среди природы. [↑](#footnote-ref-83)
83. Т. наз. Дарани. [↑](#footnote-ref-84)
84. Замысловатая игра слов-иероглифов. Слово «Ямато» — одно из названий Японии, — иероглифически передается двумя знаками: «Великий» и «Гармония». [↑](#footnote-ref-85)
85. Традиционный прием поэтов на Востоке, — искусство моментальной импровизации. [↑](#footnote-ref-86)
86. Т. е. переложение китайской поэмы (ши) в японскую танку. [↑](#footnote-ref-87)
87. Легенда одного буддийского монастыря. В одном монастыре жил ионах, особенно любивший одного из своих мальчиков послушников. Тот неожиданно умер. Монах сначала был безутешен, но потом стал забывать нем. И вот душа этого послушника, воплощенная теперь уже в соловье, стала прилетать к нему, — и горевать о том, что тот его не замечает. [↑](#footnote-ref-88)
88. Т. е. танка. [↑](#footnote-ref-89)
89. Т. е. Япония. [↑](#footnote-ref-90)
90. Настоящий отчет, являясь продолжением отчета о деятельности Разряда Истории Театра Института Истории Искусств, напечатанного в приложении к книге «Задачи и методы изучения искусств» (Academia 1924 г.), охватывает деятельность Отдела с 1/X 1923 г. по 1/IV 1926 г. [↑](#footnote-ref-91)