



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ХРЕСТОМАТИЯ

по истории зарубежного театра



Санкт-Петербургская государственная
академия театрального искусства

хрестоматия

по истории зарубежного театра

Под редакцией профессора Л. И. Гительмана

Рекомендовано УМО по образованию в области театрального искусства в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям «Актерское искусство», «Режиссура», «Театроведение», «Сценография», «Технология художественного оформления спектакля» и по направлению подготовки «Театральное искусство»

Издательство
Санкт-Петербургской государственной
академии театрального искусства

Санкт-Петербург* 2007

УДК 792

ББК85.334.3(0)я7-3

X917

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Федерального агентства
по культуре и кинематографии*

*Одобрено Советом театроведческого факультета
25 мая 2007 года*

· ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
доктор искусствоведения, профессор
Л. И. Гительман

РЕЦЕНЗЕНТЫ
доктор искусствоведения, профессор
И. В. Ступников
кандидат искусствоведения, доцент
В. М. Мультиатули

Хрестоматия по истории зарубежного театра: учебное пособие /
X917 под ред. Л. И. Гительмана. - СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2007. - 640 с.

Учебное пособие «Хрестоматия по истории зарубежного театра» подготовлено к изданию профессорско-преподавательским составом кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства при участии крупнейших московских специалистов. В нем впервые представлены многочисленные фрагменты из первоисточников по истории сценического искусства от его зарождения в Древней Греции и Древнем Риме до нашего времени: отрывки из трагатов, законоположений, воспоминаний, статей, рецензий, книг теоретиков и практиков сцены. Материалы эти, часто впервые переведенные на русский язык, особенно по разделу «XX век», сопровождаются подробными комментариями составителей. Они позволяют читателю наглядно ощутить живое дыхание неустанных поисков деятелей театра, отвечающих требованиям быстро меняющегося времени.

Хрестоматия предназначена в первую очередь студентам, изучающим курс истории зарубежного театра. Она может представить интерес и для широкого круга читателей, интересующихся историей театра и мировой художественной культуры.

- © Л. И. Гительман, составление, введение, 2007
- © Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2007
- © Издательство «Чистый лист», оформление, макет, 2007

ISBN 978-5-88689-032-7

Оглавление

Введение (<i>Л. И. Гитвльман</i>).....	7	ИСПАНСКИЙ ТЕАТР «ЗОЛОТОГО ВЕКА» (<i>8. Ю. Силюнас</i>).....	78
Раздел I АНТИЧНЫЙ ТЕАТР		Сценическое пространство публичного театра-корраля.....	78
ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ (<i>С. И. Максимов</i>).....	12	Представление ауто сакраменталь.....	82
Античные мистерии.....	12	Придворный спектакль.....	85
Платон и Аристотель о теории театра.....	13	Королевская власть и театр.....	86
Древнегреческие театральные представления.....	24	Актерское искусство.....	88
Актерское искусство.....	25	Лопе де Вега о сценическом искусстве.....	91
ДРЕВНИЙ РИМ (<i>8. И. Максимов</i>).....	31	АНГЛИЯ (<i>А. В. Бартошевич</i>).....	96
Театральные представления в Риме.....	33	Актерское искусство.....	97
Актерское искусство.....	34	Шекспир об актерском искусстве.....	102
Христианские философы об античном-театре.....	37	Театр в период Английской буржуазной революции.....	105
Раздел II ТЕАТР СРЕДНЕВЕКОВЬЯ		Раздел IV ТЕАТР XVII ВЕКА	
РЕЛИГИОЗНЫЙ ТЕАТР (<i>М. М. Молодцова, И. А. Некрасова</i>).....	44	ФРАНЦУЗСКИЙ КЛАССИЦИЗМ (<i>Е. И. Горфункель</i>).....	110
Мистерияльный театр.....	46	Площадный театр.....	111
СВЕТСКИЙ ТЕАТР (<i>М. М. Молодцова, И. А. Некрасова</i>).....	50	Театр Бургундский отель.....	112
Церковные писатели об актерам (гистрионах) и игровых зрелищах.....	50	Мондори (1594-1651), первый актер и директор театра Марс.....	117
Мастерство средневековых актеров.....	52	Театр Мольера (1622-1673)....	118
Комический театр.....	55	Театр Жана Расина (1639-1699).....	123
Раздел III ТЕАТР ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ		Никола Буало-Депрео (1636- 1711) о драме и театре.....	124
ИТАЛИЯ (<i>М. М. Молодцова</i>).....	58	Раздел V ТЕАТР XVIII ВЕКА. ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ	
Театральное помещение, сценография, спектакли.....	58	АНГЛИЯ (<i>Н. А. Маркарян</i>).....	129
Размышления о задачах театра....	66	Театр эпохи Реставрации на рубеже XVII—XVIII вв.....	129
Актеры XV-XVII веков.....	73		

XVIII век.....	132	И. В. Гете об итальянском театре.....	204
Приемы постановки трагедии в первой половине XVIII в.....	138		
Актерское искусство.....	139		
Томас Беттертон (1635-1710).....	139		
Чарльз Маклин (1699-1797) .	140		
Дэвид Гаррик(1717-1779)....	140		
ФРАНЦИЯ (Э. И. Горфункель).....	151		
Театр Комеди Франсез.....	151		
Мишель Барон (1653-1729)...	152		
Адриенна Лекуврёр (1692-1730).....	154		
Мари Дюмениль (1711-1802).....	155		
Клерон (1723-1803).....	157		
Анри-Луи Лекен (1729-1778).....	159		
Комедийные жанры и исполнители.....	162		
Пьер-Луи Превиль (1721-1799).....	162		
О постановке комедии Бомарше(1732-1799) «Женитьба Фигаро» (1784) .	163		
Дени Дидро(1713-1784) о сценическом искусстве.....	165		
Ярмарочный театр.....	169		
ГЕРМАНИЯ (М. М. Молодцова).....	172		
Каролина Фридерика Нойбер (1692-1760).....	172		
Готхольд Эфраим Лессинг (1729-1781) о театре.....	173		
Актерское искусство.....	178		
Фридрих-Людвиг Шредер (1744-1816).....	178		
ФранцБрокман(1745-1812)...	180		
Август Вильгельм Иффланд (1759-1814).....	181		
Веймарский придворный театр под руководством Гете (1791-1817).....	184		
ИТАЛИЯ (М. М. Молодцова).....	194		
Карло Гольдони (1707-1793) о театре.....	195		
Карло Гоцци (1720-1806) против Гольдони и Кьяри.....	203		
		Р а з д е л VI	
		ТЕАТР XIX ВЕКА	
		ФРАНЦИЯ (Л. И. Гительман).....	213
		Театр в период Великой французской революции (1789-1794).....	213
		Актеры конца XVIII - начала XIX в.....	213
		Монвель(1745-1812).....	213
		Франсуа-Жозеф Тальма (1763-1826).....	214
		Романтический театр.....	218
		Актерское искусство.....	220
		Мадемуазель Марс (1779-1847).....	220
		Мадемуазель Жорж (1787-1867).....	221
		Пьер Бокаж (1799-1862) .	223
		Мари Дорваль(1798-1849) ...	225
		Фредерик-Леметр (1800-1876).....	231
		Рашель(1821-1858).....	232
		АНГЛИЯ (Л. И. Гительман).....	237
		Джон Филип Кембл (1757-1823).....	237
		Сара Сиддонс (1755-1831) ...	237
		ЭдмундКин(1789-1833) .	239
		Уильям Чарлз Макриди (1793-1873).....	248
		Чарлз Кин (1811-1868) .	252
		СэмюэлФелпс(1804-1871) ...	252
		Мэри Бенкрофт(1839-1921) и Сквайр Бенкрофт (1841-1926).....	255
		ГЕРМАНИЯ (И. А. Некрасова).....	257
		Актерское искусство.....	257
		Иоганн Фридрих Фердинанд Флек(1757-1801).....	257
		Людвиг Девриент (1784-1832).....	260
		Карл Зейдельман (1793-1843).....	263
		Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776-1822)о театре.....	267

Режиссерское искусство немецкой и австрийской сцены	269
Людвиг Тик (1773-1853)	269
Карл Лебрехт Иммерман (1796-1840)	273
Генрих Лаубе (1806-1884)	277
Рихард Вагнер (1813-1883) о драме и театре	279
ИТАЛИЯ <i>Ш- М. Молодцова</i>)	281
Актеры эпохи Рисорджименто	281
Густаво Модена (1803-1861).....	281
Аделаида Ристори (1822-1906)	283
Эрнесто Росси (1827-1896)...	288
Томмазо Сальвини (1828-1915)	291
Р а з д е л V I I	
ТЕАТР РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ	
АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО	296
ФРАНЦИЯ [<i>Л. И. Гительман</i>]	296
Сара Бернар (1844-1923)	296
Жан Муне-Сюлли (1841-1916)	301
Констан-Бенуа Коклен-старший (1841-1909)	307
АНГЛИЯ (Л. И. Гительман)	312
Генри Ирвинг (1838-1905)	312
Эллен Терри (1847-1928)	319
ИТАЛИЯ (<i>М. М. Молодцова</i>)	320
Элеонора Дузе (1858-1924)...	320
НОВАЯ ДРАМА И СТАНОВЛЕНИЕ РЕЖИССУРЫ	326
Хенрик Ибсен (1828-1906) о драматическом искусстве (<i>А. А. Юрьев</i>)	326
Август Стриндберг (1849-1912) (8. И. Максимов)	335
НАТУРАЛИЗМ В ТЕАТРЕ (Л. И. Гительман)	342
Саксен-Мейнингенский театр....	342
Андре Антуан (1858-1943)....	346
Отто Брам (1856-1912)	350

СИМВОЛИЗМ В ТЕАТРЕ (6. И. Максимов)	357
Поль Фор (1872-1960)	357
Орельен Мари Люнье-По (1869-1940)	361
Эдвард Гордон Крэг (1872-1966)	366
Уильям Батлер Йейтс (1865-1939)	376
Адольф Аппиа (1862-1928)	381
ТЕАТР МАКСА РЕЙНХАРДТА (1873-1943) (8. И. Максимов)	387
Р а з д е л V I I I	
ТЕАТР XX ВЕКА	
ФРАНЦИЯ	403
Театр Комеди Франсез в XX в. (5. И. Максимов)	403
Экспериментальный театр (В. И. Максимов)	409
Театр Лаборатория «Ар э Аксьон» (1919-1933)	409
Сюрреализм в театре	410
Театр Жестокости	423
Режиссура первой половины XX в. (Е. И. Горфункель, Е. 8. Лапина)	431
Жак Копо (1879-1949)	431
Шарль Дюллен (1885-1949) ..	434
Луи Жуве (1887-1951)	441
Жорж Питоев (1885-1939)	443
Гастон Бати (1885-1952)	447
Этьен Декру (1898-1991) (Е. 8. Маркова)	450
Театр абсурда (В. И. Максимов) ...	455
Эжен Ионеско (1912-1994) ...	455
Роже Блен (1907-1984)	458
Режиссура второй половины XX в. (И.А. Некрасова)	463
Жан-Луи Барро (1910-1994)...	463
Жан Виллар (1912-1971)	469
Андре Барсак (1909-1973)	475
Роже Планшон (род. 1931)	477
Марсель Марешаль (род. 1937)	481
Ариана Мнушкина (род. 1939)	483
Антуан Витез (1930-1990) ...	488

ГЕРМАНИЯ.....	492	Джордже Стрелер	
Экспрессионизм в театре		(1921-1997).....	564
(В. И. Максимов).....	492	Эдуардо де Филиппо	
Леопольд Йесснер		(1900-1984).....	571
(1878-1945).....	492	Театр улиц и площадей.....	573
Вальтер Гропиус		Дарио Фо(род. 1926).....	574
(1883-1969).....	499		
Театр Эрвина Пискатора		ПОЛЬША (П. М. Степанова).....	575
(1893-1966) (Э. В. Маркова).....	501	Станислав Игнаций Виткевич	
Эпический театр		(1885-1939).....	575
Бертольта Брехта (1898-1956)		Тадеуш Кантор	
(Э. В. Маркова).....	512	(1915-1990).....	578
Густав Грюндгенс(1899-1 963)		Ежи Гротовский	
(В. И. Максимов).....	520	(1933-1999).....	582
Театр 1960-1970-х гг.		СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ АМЕРИКИ	
(Л. М. Степанова).....	526	(И. С. Цимбал).....	589
Петер Штайн (род. 1 937).....	526	Театр первой половины XX в.....	589
Петер Цадек (род. 1926).....	530	К. С. Станиславский	
АНГЛИЯ (Г. Б. Коваленко).....	532	об американском театре.....	589
Джордж Бернард Шоу (1 856-1950)		Юджин О'Нил (1888-1953)	
и театр.....	532	об американском театре.....	590
Режиссерское искусство.....	535	Джон Барримор(1882-1 942) ..	592
Тайрон Гатри (1900-1971)	535	Алла Назимова (1879-1945)...	594
Питер Брук (род.1925 г.).....	538	ОрсонУэллс(1915-1965).....	595
Питер Холл (р. 1930).....	541	Театр второй половины XX в.....	597
Актерское искусство.....	548	Элиа Казан (1909-2003).....	597
Алек Гиннесс (1914-2000).....	548	ЛиКобб(1911-1976).....	601
Лоуренс Оливье (1907-1989).....	550	Линнфонтенн (1887-1963)	
ИТАЛИЯ (М. М. Молодцова).....	552	и Альфред Лант(1892-1977) ..	603
Футуризм в театре.....	552	АланШнайдер(1917-1984)...	604
Луиджи Пиранделло		Театральный авангард	
(1867-1936).....	557	1950-1970 гг.....	606
Альберта Моравиа (1907-1990)		Джулиан Бек (1925-1985)	
о театре.....	560	и Джудит Малина (род. 1926) ..	606
Режиссерское искусство.....	561	РобертУилсон (род. 1941).....	607
Лукино Висконти (1906-1976) ..	561	Именной указатель.....	625

Введение

В 2005 году кафедра зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (СПГАТИ) по заказу Федерального агентства по культуре и кинематографии Министерства культуры и массовых коммуникаций совместно с Государственным институтом искусствознания и в сотрудничестве с рядом специалистов из московских театральных вузов выпустила в свет учебник «История зарубежного театра» (отв. ред. Л. И. Гительман). В его основу была положена новая концепция. Он был ориентирован, главным образом, на сценическое искусство. На становление и развитие постановочной культуры театра, на становление и развитие актерского творчества, режиссуры, сценографии и в меньшей степени - драматургии. В этом отношении наш учебник стремился продолжить, а в некоторых случаях и развить традиции, восходящие ко многим работам основателя отечественного театроведения Алексея Александровича Гвоздева и, прежде всего, к его посмертно опубликованному в 1939 г. учебнику «Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий».

Особенность нового учебника была еще и в том, что весь материал истории зарубежного театра от античности до XX столетия должен был уместиться в одном томе, что, естественно, ставило перед авторами дополнительные трудности. В связи с этим, когда появилась возможность создать хрестоматию к учебнику, то ее авторский коллектив, который в основной своей части был и авторским коллективом учебника, посчитал своим долгом включить в нее многие документы далеких эпох, свидетельства современников. То есть тот театральный материал, который позволил бы студентам, всем тем, кто интересуется зарубежным театром, еще глубже погрузиться в сам процесс начального и более позднего театрального развития, чтобы на-

глядно ощутить движение времени на разных этапах истории сценического искусства.

Первая, достаточно полная «Хрестоматия по истории западноевропейского театра» с включением в нее ряда материалов о драматургии разных эпох, вышла из печати в 1937 г. Она была составлена в двух частях (томах) под редакцией выдающегося ученого-театроведа Стефана Стефановича Мокульского. По характеру отобранного материала, по общей методике его интерпретации она соответствовала опубликованному в том же году учебнику Мокульского «История западноевропейского театра» в двух частях (томах).

Хрестоматия Мокульского появилась в печати, таким образом, 70 лет назад! И мало того, что она стала давно библиографической редкостью, но сам отбор документов, содержащихся в ней, еще отвечал требованиям начала 1930-х годов, хранивших память о вульгарно-социологическом методе. Кроме того, она включала материал по истории театра, как и учебник Мокульского, лишь от античности до XVIII века включительно.

В 1939 г. одновременно с уже упомянутым здесь учебником Алексея Александровича Гвоздева «Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий» появляется «Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX-XX веков» под его редакцией, официально рекомендуемая как «учебное пособие для учащихся театральных учебных заведений». Хрестоматия Гвоздева охватывала в соответствии с учебником, на который она была ориентирована, относительно небольшой период в истории сцены.

Позднее, в 1950-е годы, когда под редакцией С. С. Мокульского начал создаваться многотомный коллективный труд «История западноевропейского театра», под его редакцией были напечатаны два объемных тома «Хрестоматии по истории западноевропейского театра», которые, однако, в силу разных причин были ограничены лишь эпохами Средневековья, Возрождения, XVII, XVIII веками. В этой Хрестоматии, так же, как и в многотомном учебнике, большое место занимала драматургия.

Уже в наше время, в 2002 году, профессор Л. И. Гительман на основе собственных материалов, материалов, хранящихся в архиве С. С. Мокульского, с помощью своих учеников опубликовал хрестоматию «Зарубежное актерское искусство XIX века». Эта Хрестоматия была посвящена сценическому искусству, но ограниченному лишь одним столетием.

В 2004 году авторский коллектив кафедры зарубежного искусства СПГАТИ издал Хрестоматию «Искусство режис-

суры за рубежом. Первая половина XX века» (отв. ред. Л. И. Гительман). Тут впервые были представлены в русских переводах многие документы, принадлежащие режиссерам зарубежной сцены, от мейнингенцев, Андре Антуана до знаменитых режиссеров «Картеля четырех» - Луи Жуве, Гастона Бати, Шарля Дюллена, Жоржа Питоева. Особенность этой Хрестоматии была еще и в том, что тут материал был расположен по условно принятым в науке о театре художественным направлениям - натурализм, символизм, футуризм, модерн, экспрессионизм, сюрреализм, интеллектуализм. Каждому разделу предшествовала статья составителя этого раздела, а затем шел сам материал, тщательно откомментированный в примечаниях.

Таким образом, «Хрестоматия по истории зарубежного театра» имеет весьма именитых и разных предшественников и в то же время является уникальной. Ибо пытается в одном томе уложить материал от античности до XX столетия, с тем чтобы он соответствовал концепции недавно опубликованного учебника «История зарубежного театра», где на протяжении всей многовековой истории театра делается акцент на становлении и развитии *сценического искусства* и лишь в малой мере затрагивается *драматургия*.

Хрестоматия строится по тому же плану, что и учебник. Здесь также основными разделами являются Античность, Средневековье, Возрождение, XVII, XVIII, XIX века, рубеж XIX-XX веков и XX век. Есть подразделы, отдельные главы, подглавы.

Наше издание, естественно, учло опыт предшествующих хрестоматий и часто опирается на материал, представленный в них. В этом случае приняты сокращенные отсылки: Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского с указанием тома, страницы (имеются в виду два тома Хрестоматии 1953-1955 гг.); Хрестоматия Л. И. Гительмана «Зарубежное актерское искусство XIX века»; Хрестоматия «Искусство режиссуры за рубежом» (отв. ред. Л. И. Гительман); Хрестоматия под ред. А. А. Гвоздева.

Многие документы приводятся впервые в переводах авторов Хрестоматии или привлекаемых ими переводчиков.

Предполагается, что хрестоматия существует не только как самостоятельное учебное пособие, но должна служить, прежде всего, в помощь студентам и всем тем, кто внимательно осваивает историю сценического искусства по нашему учебнику «История зарубежного театра». Именно поэтому материал выстраивается таким образом, чтобы читатель получил представление о документах, которые позволили бы ему, уже знакомому с теоретическим и историческим материалом учебника, на основе уже реальных фактов снова вернуться к вопросам,

как же зарождался театр, как появились первые театральные здания, первые спектакли, актеры, постановщики, деятели сцены. И как менялись формы театра, как менялась его содержательная функция по мере движения времени.

В этой связи, главный акцент в хрестоматии, так же, кстати, как и в учебнике, делается на эволюции спектакля. Ибо античный спектакль решительно отличается от спектакля средневекового, в котором появляются элементы, отсутствующие в античную эпоху, скажем, символика в оформлении, в интерпретации отдельных сюжетов, в том, например, что зрители в отличие от античной публики тут часто становятся участниками сценического действия.

В эпоху Возрождения, в XV/VI веке, спектакль приобретает совершенно новые черты и выполняет разные функции, в зависимости от зрительской аудитории, к которой он обращен, и в зависимости от места, где разворачивается его действие. Ибо постепенно складываются разные типы театров - придворный театр, театр, дающий свои спектакли для широкой аудитории, на площади, во дворе гостиниц, или, например, знаменитый театр комедии дель арте и т. д.

В XVI—XIX веках возникают газеты, журналы, уделяющие специальное внимание театральной жизни, игре актеров, начинает формироваться редкостная профессия театрального журналиста, а потом и театрального критика. И тогда у нас появляется замечательная возможность с помощью фрагментов отдельных статей, рецензий, написанных под непосредственным впечатлением от спектакля, от выступлений актера, воссоздать атмосферу, которая складывалась вокруг того или иного отдельного спектакля. Воссоздать наиболее примечательные детали, характеризующие искусство того или иного актера. Это относится, в основном, к XIX и XX векам. Именно тут в хрестоматии представлены документы, позволяющие воочию ощутить взрывную обстановку, сложившуюся, например, в стенах Комеди Франсез, когда в этой цитадели классицизма шли спектакли по романтическим пьесам Виктора Гюго или Александра Дюма-отца. Читатели хрестоматии только на основе свидетельств современников имеют возможность погрузиться в споры вокруг спектаклей Андре Антуана и Макса Рейнхардта, Антонена Арто и Тайрона Гатри. Хронологически подобранные фрагменты из театральных рецензий далекой поры позволяют почти монографически выстроить творческий путь великих актеров, режиссеров, таких, как Дэвид Гаррик, Эдмунд Кин, Мари Дорваль, Генри Ирвинг, Сара Бернар, Элеонора Дузе, Гордон Крэг, Жан Вилар, Леопольд Йесснер и др.

Мало того. В связи с тем, что ограниченный объем учебника не дал возможности его авторам осветить многие важные явления истории сцены, в хрестоматии делается попытка хоть отчасти восстановить историческую справедливость. И в отдельных случаях здесь приводится дополнительный материал (например, об Августе Стриндберге), который позволяет осмыслить некоторые факты, либо вовсе отсутствующие в учебнике, либо данные в нем излишне лаконично.

Надо иметь в виду, что хрестоматия является учебным пособием, а отнюдь не академическим научным трудом, поэтому примечания тут представлены минимально и только самые необходимые. Тем более, что материал хрестоматии, как уже говорилось, абсолютно соответствует содержанию учебника, в котором даны ответы на многие вопросы, которые могут возникнуть при чтении хрестоматии. Расположены примечания в конце каждого раздела.

В составлении разделов принимали участие ведущие театроведы Петербурга и Москвы: «Античный театр» - В. И. Максимов; «Театр Средневековья» - М. М. Молодцова, И. А. Некрасова; «Театр эпохи Возрождения» - М. М. Молодцова, В. Ю. Силюнас, А. В. Бартошевич; «Театр XVII века» - Е. И. Горфункель; «Театр XVIII века. Эпоха Просвещения» - Н. А. Маркарян, Е. И. Горфункель, М. М. Молодцова; «Театр XIX века» - Л. И. Гительман, И. А. Некрасова, М. М. Молодцова; «Театр рубежа XIX-XX веков» - Л. И. Гительман, М. М. Молодцова, А. А. Юрьев, В. И. Максимов; «Театр XX века» - В. И. Максимов, Е. И. Горфункель, Е. В. Лапина, Е. В. Маркова, И. А. Некрасова, П. М. Степанова, Г. В. Коваленко, М. М. Молодцова, И. С. Цимбал.

В заключение авторский коллектив хрестоматии выражает глубокую благодарность за неизменную помощь в работе нашим друзьям и коллегам из Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, Санкт-Петербургского государственного театрального и музыкального музея, Российской государственной национальной библиотеки, Библиотеки Санкт-Петербургской организации Союза театральных деятелей (ВТО).

Профессор Л. И. Гительман

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

Древняя Греция

Античные мистерии¹

Платон (Аристокл, 427—347 до н. э.) о мистериях

Сияющую красоту можно было видеть тогда, когда мы вместе со счастливым сонмом видели блаженное зрелище, одни - следуя за Зевсом, а другие - за кем-нибудь другим из богов, и приобщались к таинствам, которые можно по праву назвать самыми блаженными и которые мы совершали, будучи сами еще непорочными и не испытавшими зла, ожидавшего нас впоследствии. Допущенные к видениям непорочным, простым, неколебимым и счастливым, мы созерцали их в свете чистом, чистые сами и еще не отмеченные, словно надгробием, той оболочкой, которую мы теперь называем телом и которую не можем сбросить, как улитка - свой домик.

Платон. Федр//Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 159.

Пер. А. Н. Егунова.

Павсаний (II в. н. э.)²

Говорят, что однажды один из тех людей, которые не имели права входить в святилище, непосвященный, когда костер начал гореть, решился из-за любопытства и нахальства войти в святилище. И ему показалось, что все это место наполнено привидениями. Когда он вернулся в Тифорею³ и рассказал все, что видел, он испустил дух.

Павсаний. Описание Эллады: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 468. (Кн. 10. XXXII. 17.)

Пер. С. П. Кондратьева.

Платон о трагедии*

Из книги «Государство» (370–360-е гг. до н. э.)

Мы - даже и лучшие из нас, - слушая, как Гомер или кто иной из творцов трагедий изображает кого-либо из героев охваченным скорбью и произносящим длиннейшую речь, полную сетований, а других заставляет петь и в отчаянии бить себя в грудь, испытываем, как тебе известно, удовольствие и, поддаваясь этому впечатлению, следим за переживаниями героя, страдая с ним вместе и принимая все это всерьез. [...]

Лучшая по своей природе сторона нашей души, еще недостаточно наученная разумом и привычкой, ослабляет тогда свой надзор за этим плачущимся началом и при зрелище чужих страстей считает, что ее нисколько не позорит, когда другой человек хотя и притязает на добродетель, однако не подобающим образом выражает свое горе: она его хвалит и жалеет, даже думает, будто такого рода удовольствие обогащает ее и она не хотела бы его лишиться, выказав презрение ко всему произведению в целом. Я думаю, мало кто отдает себе отчет в том, что чужие переживания неизбежно для нас заразительны: если к ним разовьется сильная жалость, нелегко удержаться от нее и при собственных своих страданиях. [...]

Будь то любовные утехи, гнев или всевозможные другие влечения нашей души - ее печали и наслаждения, которыми, как мы говорим, сопровождается любое наше действие, - все это возбуждается в нас поэтическим воображением. [...]

Гомер самый творческий и первый из творцов трагедий, но не забывай, что в наше государство поэзия принимается лишь постольку, поскольку это гимны богам и хвала добродетельным людям. Если же ты допустишь подслащенную Музу, будь мелическую или эпическую, тогда в этом государстве воцарятся у тебя удовольствие и страдание вместо обы-

* Хотя Платон отрицал необходимость трагедии, но, по некоторым данным, пробовал себя в трагической поэзии. Ф.Ницше находит трагедийное начало в произведениях Платона: «Если трагедия вобрала в себя все предшествующие ей роды искусства, то в каком-то особом смысле это же можно сказать и о платоновском диалоге, возникшем в результате смешения всех существующих в то время стилей и форм, парящем где-то между повествованием, лирикой и драмой, между прозой и поэзией, и тем самым нарушившем древний строгий закон единства языковой формы» (Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 195.)

чая и разумения, которое, по общему мнению, всегда признавалось наилучшим.

Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 403-404.

Пер. А. Н. Егунова.

Аристотель из Стагиры (384-322 гг. до н. э.).

«Поэтика»

ПОДРАЖАНИЕ (МИМЕСИС)

I. Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой⁴, - все это в целом не что иное, как подражания (*mimeseis*), различаются же они между собою трояко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными, нетождественными способами.

[Средства подражания.] Подобно тому как некоторые подражают многому, пользуясь при изображении красками и формами иные благодаря искусству, а иные навыку, а другие - <пользуясь> голосом, точно так и вышесказанные искусства все совершают подражание, <пользуясь> ритмом, словом и гармонией — или раздельно, или вместе. Так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика, кифаристика и другие, как есть искусства на то способные, например, свирельное; <так,> только ритмом без гармонии совершается подражание в <искусстве> плясунов, ибо они изобразительными ритмами <достигают> подражания и характерам, и страстям, и действиям. А то <искусство>, которое пользуется только голыми словами <без метров> или метрами⁵, причем последними или в смешении друг с другом или держась какого-нибудь одного, - оно до сих пор остается <без названий> [...]

Но есть и такие <искусства>, которые пользуются всеми названными <средствами>, т. е. ритмом, напевом и метром, - таковы сочинение дифирамбов и номов⁶, трагедия и комедия, а различаются они тем, что одни <пользуются> всем этим сразу, а другие в <отдельных> частях. Вот каковы различия искусств <в области средств>, какими они производят подражание.

II. [Предметы подражания.] Но так как все подражающие подражают лицам действующим, а действующие необходимо бывают или хорошими <людьми> или дурными (так как нравы почти всегда определяются именно этим, ибо различаются между собой <именно> добродетелью и порочностью), или лучше нас, или хуже, или как мы (так и у живописцев: Полигнот изображал лучших, Павсон худших, а Дионисий⁷ таких, как мы), - то очевидно, что и каждое из названных подража-

ний будет иметь те же различия и таким образом, подражая различным предметам, и само будет различно. [...]

Такая же разница и между трагедией и комедией - одна стремится подражать худшим, другая лучшим людям, нежели нынешние.

XXV. [...] На упрек, что <поэт подражает> не так, как есть, можно возразить, что <он подражает тому,> как должно быть: так Софокл говорил, что сочиняет <людей> такими, как они должны быть, а Еврипид - как они есть.

III. [Способы подражания.] Есть еще третье различие в этой <области>; как <им способом> совершается каждое из этих подражаний. Ибо можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что или <автор> то ведет повествование <со стороны>, то становится в нем кем-то иным, как Гомер, или <все время остается> самим собой и не меняется, или <выводит> всех подражаемых <в виде лиц> действующих и деятельных.

Таковы-то эти три различия в способе подражания, как было сказано вначале: чем <подражать>, чему и как. Таким образом, в одном отношении Софокл как подражатель подобен Гомеру, ибо оба они подражают хорошим людям, а в другом отношении Аристофану, ибо оба они <выводят> в подражании лиц действующих и делающих. Отсюда, говорят иные, и сама драма называется «действом» (*drama*), ибо подражает <лицам> действующим (*drontes*)*.

IV. Породили поэтическое искусство явным образом две причины, и обе естественные. <А именно,> подражать присутствующим людям с детства: <люди> тем ведь и отличаются от остальных

* Действие является у Аристотеля основным понятием, отличающим драматическое искусство от других видов творчества. Современный теоретик драмы Б. О. Костелянец подчеркивает: «Действие для Аристотеля не только индивидуальный поступок - действие лица. Тем же словом он обозначает и общий ход всей трагедии в целом, то есть всю совокупность изображенных в ней поступков и происшествий. [...] Действия, которым „подражают“ и драма, и эпос, и лирика, не могут и не должны быть воспроизведением действий, совершаемых людьми в обыденной жизни». Действие, таким образом, противопоставляется повествованию в эпосе: «Трагедия подражает „посредством действия, а не рассказа“. К рассказу прибегает эпос. Отсюда следует, что он представляет нам события как совершившиеся в прошлом и интерпретируемые повествователем. В драме его нет. Там процесс общения между персонажами предстает как совершающееся действие, происходящее на наших глазах, чем прежде всего определяется своеобразие драматической структуры» (Костелянец Б. О. Драма и действие. Вып. 1. Л., 1976. С. 16-18).

ных живых существ, что склоннее всех к подражанию и даже первые познания приобретают путем подражания и результаты подражания всем доставляют удовольствие; доказательство этому - факты: На что нам неприятно смотреть <в действительности^ на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях - например, на облики гнуснейших животных и на трупы. Объясняется же это тем; что познание - приятнейшее <дело> не только для философов, но равным образом и для прочих людей, только последние причастны ему в меньшей степени.

XXVI. Кто-нибудь может задаться вопросом: что лучше, эпическое подражание или трагическое? В самом деле, если лучше то, что менее тяжеловесно, - ибо оно всегда предполагает лучших зрителей, то совершенно ясно, что <поэзия>, подражающая <решительно> во всем, тяжеловесна. Так <иные исполнители^ словно их не поймут, если они ничего не прибавят от себя, стараются как можно больше двигаться, подобно дурным флейтистам, которые вертятся волчком, изображая <метаемый> диск, и вцепляются в корифея, исполняя «Скиллу»⁸. Воттакова, <говорят>, и трагедия, каковы были для старинных актеров позднейшие (ведь и Минник обзывал Каллиппида⁹ обезьяной за то, что тот слишком переигрывал, и о Пиндаре¹⁰ молва была такая же); как младшие <актеры> к старшим, так и все искусство <трагедии> относится к <искусству> эпоса. Последнее, говорят, рассчитано на достойных зрителей, не нуждающихся в <актерских> ужимках, трагедия же - на простолудье. А если она тяжеловесна, то ясно, что она хуже.

Но, прежде всего, это упрек не поэтическому искусству, а исполнительскому, - а делать лишние движения может и рапсод (как делал Сосистрат), может и певец (как Мнасифей Опунтский). Далее, и движение можно отвергать не всякое - не пляску же, например, - а только <то, которое свойственно> дурным людям: так, и Каллиппида упрекали и других теперь упрекают за то, что они не умеют подражать <движениям> порочных женщин. [...]

Сверх того немалую часть ее [трагедии] <составляют> зрелище и музыка, благодаря которой удовольствие особенно наглядно. Далее, наглядностью она обладает как при чтении, так и в действии. Потом, цели подражания она достигает при наименьшем объеме, - а <все> сосредоточенное бывает приятнее, чем растянутое на долгое время: что, если бы кто-нибудь переложил Софоклова «Эдипа» в эпос величиной с «Илиаду»? И потом, в эпическом подражании меньше единства [...]

Итак, если <трагедия> отличается всем вышесказанным и сверх того действием <своего> искусства, ибо она <траге-

дия и эпос> должны доставлять не какое придется наслаждение, но только описанное нами, то ясно, что <трагедия> лучше эпоса, так как более достигает своей цели*.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ И КОМЕДИИ

III. Заявляют доряне свои притязания на трагедию и комедию: на комедию - мегаряне, как здешние <утверждающие>, будто она у них явилась вместе с народовластием, так и сицилийские, ибо оттуда был родом поэт Эпихарм намного раньше и Хионида и Магнета, а на трагедию - некоторые из пелопоннесских дорян.

IV. Как и комедия, возникши первоначально из импровизаций - <трагедия> от запева дифирамба, <комедия от запева> фаллических песен, какие и теперь еще в обычае во многих городах, - <трагедия> разрослась понемногу, так как <поэты> развивали в ней <ее черты> по мере <их> выявления. Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя, наконец, присущую ей природу. Что касается числа актеров, то Эсхил первый довел его с одного до двух, ограничил хоровые части и предоставил главную роль диалогу (*logos*), а Софокл <ввел> трех <актеров> и декорации. Что же касается величия, то от мелких сказаний и потешного слога <трагедия>, развиваясь из сатировской <драмы>, далеко не сразу достигла своей важности; <при этом,> и метр из <трохаического> тетраметра стал ямбическим (ибо сперва пользовались тетраметром, так как поэзия была сатировской и более плясовой); [...] наконец, о многочисленности вставочных частей [...] ¹¹ и прочих отдельных украшений, по преданию Приписываемых трагедии>,

* В античной философии принцип мимесиса распространяется не только на эстетику. Французский философ Поль Рикёр отмечает: «Подражание, или репрезентация, является миметической деятельностью, поскольку оно нечто производит, а именно организует факты, включая их в интригу. Тем самым мы сразу же отказываемся от платоновского употребления термина *mimesis* в его метафизическом, а также техническом смысле (см. „Государство“, III, где „миметический“ рассказ противопоставляется рассказу „простому“). [...] Запомним только, что Платон придает метафизический смысл *mimesis* в связи с понятием причастности, в силу которой вещи подражают идеям, а произведения искусства - вещам. Тогда как платоновский *mimesis* удаляет произведение искусства на ступени от идеальной модели, являющейся его предельным основанием, аристотелевский *mimesis* имеет только одно пространство развертывания - человеческое действие, искусство композиции» (Рикёр П. Время и рассказ. М.; СПб., 2000. Т. 1. С. 45-46).

ограничимся сказанным, потому что излагать все подробности было бы, пожалуй, слишком трудно*.

XVIII. Также и хор следует считать одним из актеров, чтобы он был частицей целого и участвовал в действии не так, как у Еврипида, а так, как у Софокла. У прочих же поэтов песни <хора> не больше связаны со <своим> сказанием, чем с <любой> другой трагедией, потому они и поют вставочные песни, а начало этому положил Агафон¹².

СУЩНОСТЬ И ЭЛЕМЕНТЫ ТРАГЕДИИ.

ПЕРВОСТЕПЕННОСТЬ СКАЗАНИЯ (ФАБУЛЫ).

V. Что есть в эпосе, то <все> есть и в трагедии, но что есть в трагедии, то не все есть в эпосе.

IX. Поэзия философичнее и серьезнее истории - ибо поэзия больше говорит об общем, история - о единичном.

VI. Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему <определенный> объем, <производимое> речью, услащенной по-разному в различных ее частях, <производимое> в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение (*katharsis*) подобных страстей**. «Услащенной речью» я называю речь, име-

* Ф. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» предлагает свой вариант происхождения трагедии: «...Трагедия возникла из трагического хора и первоначально была именно хором и ничем иным, и это накладывает на нас обязательство заглянуть в самое сердце трагического хора, то есть истинного первоисточника драмы, не поддаваясь влиянию расхожих суждений о том, что он был идеальным зрителем или представлял народ перед царственной областью сцены. Это последнее истолкование, явно подсказанное словами Аристотеля [...], для понимания истоков трагедии... не имеет значения, так как из них, этих чисто религиозных истоков, полностью исключены противоречия между народом и властителем и вообще всякая политико-социальная сфера...» (Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. С. 159).

** Понятие «катарсис» упоминается в «Поэтике» единожды. Существует множество современных толкований катарсиса. П. Рикёр рассматривает катарсис как последнюю точку спектакля, его итог, не требующий комментария: «Катарсис - это очищение, или лучше [...] очистка, центр которой находится в зрителе. Суть ее в том, что „удовольствие, свойственное“ трагедии, является результатом сострадания и страха; следовательно, в процессе очистки боль, присущая этим эмоциям, преобразуется в удовольствие. Но эта субъективная алхимия тоже создается в произведении посредством миметической деятельности и обусловлена тем, что ужасные и вызывающие сострадание происшествя, как мы сказали, сами

ющую ритм, гармонию и напев, а «по-разному в разных частях» - то, что в одних частях это совершается только метрами, а в других еще и напевом.

<Трагедия: ее элементы. > А так как подражание производится в действии, то по необходимости первую часть трагедии будет убранство зрелища, затем музыкальная часть и <затем,> речь; именно этими средствами и производится подражание. Под речью я имею в виду метрический склад, а что значит музыкальная часть, вполне ясно <и без объяснений>

Далее, так как <трагедия> есть подражание действию, а действие совершается действующими лицами, которые необходимо должны быть каковы-нибудь по характеру и <образу> мыслей (ибо только поэтому мы и действия называем каковы-ми-нибудь), то естественно являются две причины действий, мысль и характер, в соответствии с которыми все приходит или к удаче или к неудаче. А само подражание действию есть сказание. В самом деле, сказанием (*myf/ios*)¹³ я называю сочетание

направлены на репрезентацию. [...] Диалектика внешнего и внутреннего достигает кульминации в катарсисе: создаваемый в произведении, он испытывается зрителем; поэтому-то Аристотель и может включить его в определение трагедии, не посвящая ему специального анализа». (*Рикёр П.* Время и рассказ. С. 63.)

Б. О. Костелянец считает, что катарсис присущ и зрителю, и актеру: «В „Поэтике“ не сказано в достаточной мере ясно, кто же именно проходит через „очищение“: страдающие ли герои или сострадающие им зрители. Видимо, и те, и другие. [...] Самый ритм трагедии с его нарастаниями, приостановками, поворотами и разрешениями приобщал зрителя к действию, смысл которого - в преобразовании, в „очищении“ и людей и ситуаций. Сострадая героям, зритель вместе с тем переживал происходящее на его глазах „очищение“, еще более усложняющее эмоционально-нравственное содержание воздействия, испытываемого им от трагического зрелища» (*Костелянец Б. О.* Драма и действие. С. 36-37).

А. ф. Лосев полагает, что катарсис вообще не эстетическая, а интеллектуальная категория: «Трагическое очищение есть очищение в уме, а не эстетическое, и ум - выше чувства и энергии. Такова античная эстетика Аристотеля. [...] ..для греческой античности было характерно представление о всепроникающем и правящем всей вселенной Уме, самодовлеющем и чуждом ограниченности психологических переживаний отдельных и ограниченных человеческих личностей; высшее же благо человека почиталось в освобождении его разума от слепоты и запутанности этих последних и приобщении его к всеобщему неограниченному и отдаленному от страха и сострадания Уму» (*Лосев А. Ф.* История античной эстетики: В 8 т. М., 1975. Т. 4: Аристотель и поздняя классика. С. 204, 215).

событий, характером - то, что заставляет нас называть действующие лица каковыми-нибудь; а мыслью - то, в чем говорящие указывают на что-то <конкретное> или выражают <общее> суждение.

Итак, во всякой трагедии необходимо должно быть шесть частей, соответственно которым она бывает какова-нибудь: это сказание, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальная часть. К средствам подражания относятся две части, <речь и музыкальная часть>; к способу - одна, <зрелище>; и к предмету три, <сказание, характеры, мысли>; помимо же этих, <других частей> нет. Можно сказать, что этими частями пользуются не немногие из поэтов, <но все>, потому что всякая <трагедия> включает зрелище, характер, сказание, речь, напев и мысль.

<Сказание: его первостепенность.> Но самая важная из <этих частей> - склад событий. В самом деле, трагедия есть подражание не <пассивным> людям, но действию, жизни, счастью: <а счастье и> несчастье состоят в действии. И цель <трагедии - изобразить> какое-то действие, а не качество, между тем как характеры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают <только> в результате действия. Итак, <в трагедии> не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а <наоборот>, характеры затрагиваются <лишь> через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия не возможна, а без характеров возможна: трагедии очень многих новейших поэтов — без характеров. [...]

То главное, чем трагедия увлекает душу¹⁴, — переломы и узнавания - <входят как> части именно в сказание. [...]

Начало и как бы душа трагедии - именно сказание, и <только> во вторую очередь - характеры.

СКЛАД СОБЫТИЙ - ГЛАВНАЯ ЧАСТЬ ТРАГЕДИИ

VII. Скажем теперь каков должен быть склад событий, ибо он в трагедии составляет первую и главную часть.

Нами принято, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем¹⁵, - ведь бывает целое и не имеющее объема. А целое есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало есть то, что само не следует необходимо за чем-то другим, а <напротив>, за ним естественно существует или возникает что-то другое. Конец, наоборот, есть то, что само естественно следует за чем-то по необходимости или по большей части, а за ним не следует ничего другого. Середина же - то, что и само за чем-то следует, и за ним что-то

следует. Итак, нужно, чтобы хорошо сложенные сказания не начинались откуда попало и не кончались где попало, а соответствовали бы сказанным понятиям.

VIII. Следовательно, подобно тому, как в других подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному предмету, так и сказание, будучи подражанием действию, должно быть <подражанием действию> единому и целому, и части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстроивалось целое, - и бо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого*.

XVIII. Всякая трагедия состоит из завязки (*desis*) и развязки (*lysis*). То, что находится вне <Драмы>, а часто также кое-что из того, что внутри, - это завязка; а все остальное - это развязка. Завязкой я называю то, что <простирается> от начала <трагедии> до той ее части, на рубеже которой начинается переход к счастью <от несчастья или от счастья к несчастью>; развязкой же - все от начала этого перехода и до конца**.

ВНУТРЕННЕЕ ЧЛЕНЕНИЕ ТРАГЕДИИ:

ПЕРЕЛОМ, УЗНАВАНИЕ, СТРАСТЬ

XI. Перелом (*peripeteia*), как сказано, есть перемена делаемого в <свою> противоположность, и при этом, как мы только что сказали, <перемена> вероятная или необходимая. Так, в «Эдипе» <вестник>, пришедший объявить, кто он был, и

* Ницше объясняет взаимодействие частей трагедии через борьбу аполлоновского и дионисийского начал: «[...] Первооснова трагедии в нескольких следующих друг за другом процессах разрядки излучает то драматическое видение, какое, несомненно, связано соснами и, следовательно, носит эпический характер, но, с другой стороны, являясь объективацией дионисийского состояния, представляет собою не аполлоновское вызволение через иллюзию, а, наоборот, разрушение индивида и его слияние с изначальным бытием. Тем самым драма придает аполлоновскую наглядность дионисийским прозрениям и действиям» (*Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. С. 167).

" У Аристотеля речь идет не о завязке и развязке в смысле композиции произведения - не о событиях, а о частях трагедии. Дезис - от завязки до перелома «от счастья к несчастью». Лизис - от этого перелома до развязки: «Русские „завязка” и „развязка” имеют другое значение; между ними располагается собственно „действие”, тогда как „дезис” и „лизис” вплотную прилетают друг к другу» (*Торшилов Д. О.* Античная мифография: Мифы и единство действия. СПб., 1999. С. 129).

тем обрадовать его и избавить от страха перед матерью, <на самом деле> достигает <лишь> обратного; так и в «Линкее»¹⁶ одного ведут на смерть, а другой, Данай, идет за ним, чтобы убить его, но по <ходу> событий выходит так, что последний погиб, а первый спасся.

Узнавание же, как ясно из названия, есть перемена от незнания к знанию, <а тем самым> или к дружбе или к вражде <лиц>, назначенных к счастью или к несчастью. Самое лучшее узнавание - такое, когда с ним вместе происходит и перелом, как в «Эдипе». [...]

Вот к чему сводятся <первые> две части сказания, перелом и узнавание. Третья <часть сказания> - это страсть (*pathos*). Из этих <трех частей> о переломе и узнавании уже сказано. Страсть же есть действие, причиняющее гибель или боль, например, смерть на сцене, мучения, раны и тому подобное.

XVII. Даже жесты должны, сколько возможно, помогать выражению: более всего доверия вызывают те поэты, у которых одна природа в страстях <с выводимыми лицами> - неподдельнее всего волнует тот, кто сам волнуется, и приводит в гнев тот, кто сам сердится.

СТРАХ И СОСТРАДАНИЕ

XIII. Так как составу наилучшей трагедии надлежит быть не простым, а сплетенным, и так как при этом он должен подражать <действию, вызывающему> страх и сострадание (ибо в этом особенность данного подражания), то очевидно, что не следует: ни чтобы достойные люди являлись переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, а только возмутительно; ни чтобы дурные люди переходили от несчастья к счастью, ибо это уж всего более чуждо трагедии, так как не включает ничего, что нужно, - ни человеколюбия, ни сострадания, ни страха; ни чтобы слишком дурной человек переходил от счастья к несчастью, ибо такой склад хоть и включал бы человеколюбие, но не <включал бы> ни сострадания, ни страха, ибо сострадание бывает лишь к незаслуженно страдающему, а страх - за подобного себе, стало быть, такое событие не вызовет ни сострадания, ни страха. Остается среднее между этими <крайностями>: такой человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастии, как Эдип, Фиест и другие видные мужи из подобных родов.

Итак, необходимо, чтобы хорошо составленное сказание было скорее простым, чем (как утверждают некоторые) двойным и чтобы перемена в нем происходила не от несчастья к счастью, а наоборот, от счастья к несчастью, и не из-за порочности, а из-за большой ошибки <человека> такого, как сказано, а <если не такого, то> скорее лучшего, чем худшего.

XIV. Ужасное и жалостное может происходить от зрелища, а может и от самого склада событий: это последнее важнее и <свойственно> лучшему поэту. В самом деле, сказание и без поглядения должно быть так сложено, чтобы от одного слушания этих событий можно было испытывать трепет и жалость о происходящем, как испытывает их тот, кто слушает сказание об Эдипе. Достигать этого через зрелище - не дело искусства, а скорее, <забота> постановщика. А достигать через зрелище даже не ужасного, а только чудесного - это совсем не имеет отношения к трагедии: ведь от трагедии нужно ожидать не всякого удовольствия, а лишь свойственного ей. Так, в трагедии поэт должен доставлять удовольствие от сострадания и страха через подражание им, а это ясно <значит>, что эти <чувства> он должен воплощать в событиях.

СУЩНОСТЬ КОМЕДИИ

V. Комедия же, как сказано, есть подражание <людям> худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть <лишь> часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное: так, чтобы недалеко <ходить за примером>, смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли.

Итак, изменения в трагедии и виновники их нам известны, в комедии же неизвестны, ибо <на нее> с самого начала не обращали внимания; даже хор для комиков архонт стал давать <лишь> очень поздно, а <раньше он составлялся> из любителей. Только когда она уже имела известные формы, начинают упоминаться имена ее сочинителей; но кто ввел маски, кто пролог, кто увеличил число актеров и т. п., остается неизвестным. Сочинять <комедийные> сказания стали Эпихарм и Формий¹⁷ - это <открытие> пришло сперва из Сицилии, а среди афинян первый Кратет¹⁸ оставил ямбический дух и стал сочинять речи и сказания общего значения.

Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература.

М., 1978. С. 112-163. Пер. М. Л. Гаспарова.

**Геродот (484—431/425 до н. э.)¹⁹ о трагедии
Фриниха «Взятие Милета»**

Афиняне, [...] тяжело скорбя о взятии Милета²⁰, выражали свою печаль по-разному. Так, между прочим, Фриних сочинил драму «Взятие Милета», и когда он поставил ее на сцене, то все зрители залились слезами. Фриних же был присужден к уплате штрафа в 1000 драхм за то, что напомнил о несчастьях близких людей. Кроме того, афиняне постановили, чтобы никто не смел возобновлять постановку этой драмы.

Геродот. История: М., 1993. С. 280. (Кн. 6; 21).

Пер. Г. А. Стратановского.

Из «Пира мудрецов» Афиня (II—III вв.)²¹

И Эсхил не только привнес в сценические костюмы величавость и благопристойность, которой добиваются в своих нарядах иерофанты²² и факелоносцы, но и придумывал множество танцевальных фигур, самолично обучая им свои хоры. Хамелеонт²³, например, пишет, что Эсхил первым, без помощи постановщика танцев, научил свой хор нужным фигурам; более того, он сам сочинял эти фигуры и полностью брал на себя руководство постановкою. Кажется, он даже играл в собственных пьесах. Так, Аристофан (именно у комиков можно найти достоверные свидетельства о сочинителях трагедий) представляет самого Эсхила, утверждающего, что

Хорам разрабатывал сам я фигуры.

А также:

Фригийцев его знаю, видел и даже запомнил,

*Как носились они и туда, и сюда, выкупая Приамова сына
Убиенного, много диковинных поз принимали и так, и вот
эдак.*

Много танцевальных фигур придумал и преподаватель танцев Телес, или Телест, искусно пояснявший движениями рук то, что говорилось. Филлид, музыканте Делоса, говорит, что в древности кифареды чрезвычайно скупно пользовались мимикой, но много расхаживали и даже приплясывали. Поэтому неудивительно что, согласно Аристоклу²⁴, Эсхилев танцор Телест обладал таким танцевальным искусством, что при постановке трагедии «Семеро против Фив» телодвижениями объяснял события, происходившие на сцене. Говорят также, что авторов Древней комедии - Феспида, Пратина, Кратина и Фриниха -

называли плясунами, потому что они не только в своих пьесах отводили большую роль хоровым пляскам, но и частным порядком обучали танцам всех желающих.

По свидетельству Хамелеонта, Эсхил сочинял свои трагедии, вдохновляясь вином. Недаром Софокл отзывался о нем: «Если он и сочиняет как следует, то бессознательно».

Афиней. Пир мудрецов: В15 кн. М., 2003. Кн.1-8. С. 31.

(Кн. 1: 39.) Пер. Н. Т. Голинкевича.

Из анонимного трактата «О возвышенном»²⁵ (I в. н. э.)

Пышности, величественности и выразительности речи чрезвычайно способствуют, мой юный друг, те представления, которые иначе еще называются иногда зрительными образами²⁶. Вообще же к представлениям относят любую мысль, изначально присущую слову. Здесь этот термин мы применяем в том случае, когда вдохновение и пафос придают содержанию речи особую наглядность. Мы как бы показываем слушателям то, о чем рассказываем.

О возвышенном. М., 1994. С. 31. (Гл. 15). Пер. Н. А. Чистяковой.

Актерское искусство

Лукиан из Самосаты (ок 120–180).

«О пляске» (160-е гг.)

Когда ты восхваляешь комедию и трагедию, ты, мне кажется, забываешь, что каждой из них свойствен особый вид пляски: трагедии - строгая и соразмеренная эммелия, а комедии - необузданный кордак; иногда к ним присоединяется еще третий вид - вольная пляска сатира Сикинида. Но, поскольку ты с самого начала предпочел пляске трагедию, комедию, а равно хоровод флейтистов и пение певцов-лириков, назвав эти виды искусства достойными уважения, ибо они входят во все-народные игры, - давай сопоставим каждый из них с пляской. Впрочем, флейту и лиру мы, пожалуй, оставим в стороне, так как они тоже являются вспомогательными орудиями танцора.

Итак, обратимся к трагедии и по внешности ее исполнителей постараемся понять, что она собою представляет. Какое отвратительное и жуткое зрелище - человек, вытянутый в длину, взобравшийся на высокие каблуки, напяливший на себя личину, что подымается выше головы, с огромным раскрытым ртом, будто он проглотить собирается зрителей. Я уже не говорю о нагрудниках и набрюшниках, тех накладках, которыми актер придает себе искусственную полноту, чтобы худоба тела

не слишком выдавала несоразмерность его роста. Затем актер начинает кричать из-под этой оболочки, то напрягая, то надламывая голос, а порою даже распевая свои ямбы. [...]

Но прежде всего плясуну предстоит снискать себе милость Мнемозины и дочери ее Полимнии и постараться обо всем помнить, ибо, по примеру гомеровского Калханта, плясун должен знать

...все, что есть и что будет и было доселе²⁷, —

чтобы ничто не ускользало из его памяти, но всегда находилось у него наготове. Главная задача плясуна в том и состоит, чтобы овладеть своеобразной наукой подражания, изображения, выражения мыслей, умения сделать ясным даже сокровенное. То, что говорит Фукидид в отношении Перикла, превознося этого выдающегося человека, могло бы и для плясуна быть наивысшей похвалой: «Он знал все, что нужно, и умел истолковать это»²⁸. В нашем случае под «истолкованием» я разумею выразительность отдельных фигур.

По сути дела, повторяю, пляска в целом есть не что иное, как история далекого прошлого, которое актеру надлежит всегда иметь наготове в своей памяти и уметь изобразить приличествующим образом: он должен знать все, начиная с самого хаоса и возникновения первооснов вселенной, вплоть до времен Клеопатры Египетской. Таким промежутком времени надлежит ограничить у нас многосторонние знания плясуна. [...]

Пляска обладает такими чарами, что человек, пришедший в театр влюбленным, выходит образумившимся, увидев, как часто любовь кончается бедой. Одержимый печалью возвращается из театра смотря светлее, будто он выпил какое-то дающее забвенье лекарство, «боли врачующее и желчь унимающее»²⁹, по слову поэта. Доказательством того, что происходящее на сцене нам близко и понятно каждому из смотрящих на представление, служат те слезы, которые нередко проливаются зрителями, когда им показывают что-нибудь жалостное и трогательное. [...]

Теперь подведу итоги. Танцору надлежит быть во всех отношениях безукоризненным: то есть каждое его движение должно быть строго ритмично, красиво, размеренно, согласно с самим собой, неуязвимо для клеветы, безусловно, вполне закончено, составлено из наилучших качеств, остро по замыслу, глубоко по знанию прошлого, а главное - человечно по выражаемому чувству. Ибо актер лишь тогда заслужит полное одобрение зрителей, когда каждый смотрящий игру узнает в ней нечто, им самим пережитое; сказать точнее - как в зеркале уви-

дит в танцоре самого себя, со всеми своими страданиями и привычными поступками. Вот тогда люди от восхищения оказываются не в силах сдержать себя, но все без исключений начинают рассыпаться в похвалах, ибо каждый видит образ своей собственной души и узнает самого себя. Говоря проще, это зрелище осуществляет для собравшихся знаменитое дельфийское предписание: «Познай самого себя». Тогда зрители уходят из театра, поняв, на чем надлежит им остановить свой выбор и чего, напротив, избегать; уходят, научившись тому, чего раньше не знали. [...]

Лукиан из Самосаты. Избранная проза. М., 1991. С. 588, 591, 600-602. Пер. Н. Баранова.

**Лукиан. Из диалога «Менипп³⁰,
или Путешествие в подземное царство» (160-е гг.)**

Пройдя дальше, мы выбрались в долину Ахеронта, где застали полубогов, героинь и остальную толпу мертвых, поделенных по народам и филам: [...]

Впрочем, узнать среди них кого-нибудь далеко не так просто: все они совершенно похожи друг на друга - одни обнаженные кости. Однако после долгого присматривания мы с большим трудом узнали иных: они лежали друг на друге и, тусклые и неясные, не сохранили ничего от былой красоты. В этой огромной куче скелетов, похожих один на другого, бросавших на нас страшные взгляды из пустых глазных впадин и показывающих свои обнаженные зубы, - в этой толпе, конечно, трудно было отличить Ферсита от прекрасного Нирея, нищего Ира от царя феаков или повара Пиррия от Агамемнона. Действительно, у них не сохранилось ни одной из старых примет, но все превратилось в скелеты, без отличий, без надписей - словом, без всякого признака, который позволил бы отличить одного от другого.

[...] Я думаю, тебе часто приходится видеть на сцене, как трагические актеры, сообразно с требованием драмы, изображают то Креонтов, то Приамов, то Агамемнонов; иногда же случается, что один и тот же актер, едва успев разыграть благородную роль Кекропа или Эрехтея, возвращается на сцену, по требованию автора, в качестве слуги. Наконец, когда действие окончено, каждый из них снимает свое театральное позолоченное платье и маску, спускается с котурнов и превращается в бедного и незнатного. И нет больше ни Агамемнона, сына Атрея, ни Креонта, сына Менекея, а лишь Пол, сын Харикла, суниец, или Сатир, сын Теогитона из Марафона³¹. Вот таким-то и мне представилось положение людей, когда я видел их тени в Аиде.

Там же. С. 469-471.

Афиней о шутах и актерах

И эллины и римляне восхищались александрийским шутом Матреем, который распространял слух, что держит некоего зверя, который сам себя поедает. Даже в наши дни еще продолжают обсуждать, кто же такой Матреев зверь. Пародируя Аристотеля, он сочинял так называемые «Проблемы»³², которые читал на публике: «Почему солнце заходит, но не захватывает?» или «Почему губки напиткиваются, но не напиваются?» или «Почему тетрадрахму можно спустить, но науськать никак нельзя?» Афиняне же предоставили Пофину, выступавшему с куклами-марионетками, сцену, на которой когда-то Еврипид приводил в восторг современников. Мало того, они водрузили в этом театре статую Эвриклида, поставив ее в одном ряду с изображениями Эсхила и его соперников. Восхищались также фокусником Ксенофонтом, оставившем после себя ученика Кратисфена из Флиунта. Тот самопроизвольно изрыгал огонь и владел множеством других трюков, от которых народ сходил сума. Подобным мастерством обладал и Нимфодор, который, как пишет Дурид, поссорившись с жителями Регия, первым высмеял их за трусость. Согласно Аристоксену, большой известностью пользовался и шутЭвдик, представлявший пародии на борцовские схватки и кулачные бои. Тот же автор рассказывает, что тарантинец Стратон прославился пародированием дифирамбов, италиец Энон с учениками пародировал лирных певцов, Киклоп у него заливался соловьем, а Одиссей, терпя кораблекрушение, от страха путал слова и бормотал, как чужеземец. Диопиф Локрийский, по рассказу Фанодема, появился однажды в Фивах, спрятав под поясом пузыри, наполненные вином и молоком; давая на них исподтишка, он уверял, что извергает все это изо рта. Подобным же фокусом прославился и мимический актер Ноэмон. Были знаменитые фокусники и при дворе Александра — тарантинец Скимн, сиракузянин Филистид, Гераклит из Митилены. Из шутов наиболее выдающимися были Кефисодор и Панталеон, Ксенофонт³³ упоминает еще о шуте Филиппе.

Афиней. Пир мудрецов. С. 28-29. (Кн. 1; 35).

Плутарх (ок. 46 — после 119) об актерах

ОБ АКТЕРАХ АФИНОДОРЕ И ФЕССАЛЕ

Возвратившись из Египта в Финикию, Александр принес жертвы богам и устроил торжественные шествия и состязания киклических и трагических хоров³⁴. Эти соревнования были замечательны не только пышностью обстановки, но и соперничеством устроителей, ибо хорегами были цари Кипра.

Словно избранные жребием по филам афинские граждане, они с удивительным рвением состязались друг с другом. Особенно упорной была борьба между саламинцем Никокреонтом и солищем Пасикратом. По жребию им достались самые знаменитые актеры: Пасикрату - Афинодор, а Никокреонту - Фессал, в успехе которого был заинтересован сам Александр. Однако он не обнаружил своего расположения к этому актеру, прежде чем голосование не присудило победы Афинодору, и только тогда, как сообщают, уже покидая театр, сказал, что одобряет судей, но предпочел бы отдать часть своего царства, чтобы не видеть Фессала побежденным. Впрочем, когда Афинодор, оштрафованный афинянами за то, что не явился на состязания в дни Дионисий, попросил царя послать письмо в его защиту, Александр, хотя и не сделал этого, но заплатил за него штраф. Ликон Скарфийский, со славою игравший на сцене, добавил к своей роли в какой-то комедии строку, в которой заключалась просьба о десяти талантах. Александр засмеялся и подарил их актеру.

Плутарх. Александр и Цезарь, 29 // Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 135.

Пер. М. Н. Ботвинника и И. А. Перельмутера.

ОБ АКТЕРЕ ЯСОНЕ'

В то время, как все это происходило, Гирод³⁵ уже примирился с Артабазом Армянским³⁶ и согласился на брак его сестры и своего сына Пакора. Они задавали друг другу пиры и попойки, часто устраивали и греческие представления, ибо Гироду были не чужды греческий язык и литература, Артабаз же даже сочинял трагедии и писал речи и исторические сочинения, из которых часть сохранилась. Когда ко двору привезли голову Красса, со столов было уже убрано и трагический актер Ясон из Тралл декламировал из «Вакханок» Эврипида стихи, в которых говорится об Агаве³⁷. В то время как ему рукоплескали, в залу вошел Силлак³⁸, пал ниц перед царем и затем бросил на середину залы голову Красса. Парфяне рукоплескали с радостными криками, и слуги, по приказанию царя, пригласили Силлака возлечь. Ясон же передал одному из актеров костюм Пенфея, схватил голову Красса и, впад в состояние вакхичес-

* Плутарх рассказывает о гибели Красса. Марк Луциний Крассе, по прозвищу Богатый (115-53 до н. э.), в 60 г. создал первый триумvirат с Цезарем и Помпеем. Убит в сражении с парфянами при Каррах на Евфрате.

кого иступления, начал восторженно декламировать следующие стихи:

*Только что срезанный плющ -
Нашей охоты добычу счастливую -
С гор несем мы в чертог.*

Всем присутствующим это доставило наслаждение. А когда он дошел до стихов, где хор и Агава поют, чередуясь друг с другом:

*«Кем же убит он?»
«Мой это подвиг!» -*

то Эксатр³⁹, который присутствовал на пире, вскочил с места и выхватил у Ясона голову в знак того, что произносить эти слова подобает скорее ему, чем Ясону. Царь в восхищении наградил его по обычаю своей страны, а Ясону дал талант серебра. Таков, говорят, был конец, которым, словно трагедия, завершился поход Красса,

Плутарх. Никий и Красе, 33 // Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Т. 1. С. 628-629.

Древний Рим

)

Тит Ливии (59 до н. э. — 17 н. э.)⁴⁰

о происхождении римского театра

И в этот, и в следующий [364 г. до н. э.] год, когда консулами стали Гай Сульпиций Петик и Гай Лициний Столон, мор не прекращался. Ничего достопамятного за это время не произошло, если не считать лектистерния⁴¹, устроенного для умиротворения богов в третий раз со времени основания Города. Но поскольку ни человеческое разумение, ни божественное вспоможение не смягчали беспощадного мора, то суеверие возобладало в душах, и тогда-то, как говорят, в поисках способов умиловить гнев небес были учреждены сценические игры - дело для воинского парода небывалое, ибо до тех пор единственным зрелищем были бега в цирке.

Впрочем, как почти всегда бывает вначале, предприятие это было скромное, да к тому же иноземного происхождения. Игрецы⁴², приглашенные из Этрурии, безо всяких песен и без действий, воспроизводящих их содержание, плясали под звуки флейты и на этрусский лад выделяли довольно красивые коленца. Вскоре молодые люди стали подражать им, перебрасываясь при этом шутками в виде нескладных виршей и согласовывая свои телодвижения с пением⁴³. Так переняли этот обычай, а от частого повторения он привился. Местным своим умельцам дали имя «гистрионов», потому что по-этрусски игрец звался «истер»; теперь они уже не перебрасывались, как прежде, неуклюжими и грубыми виршами, вроде фесценнинских⁴⁴, - теперь они ставили «сатуры»⁴⁵ с правильными размерами и пением, рассчитанным на флейту и соответствующие телодвижения.

Несколько лет спустя Ливии⁴⁶ первым решился бросить сатуры и связать все представление единым действием, и говорят, будто он, как все в те времена, исполняя сам свои песни,

охрип, когда вызовов было больше обычного, и испросил позволения рядом с флейтщиком поставить за себя певцом молодого раба, а сам разыграл свою песню, двигаясь много живей и выразительней прежнего, так как уже не надо было думать о голосе. С тех пор и пошло у гистрионов «пение под руку», собственным же голосом вели теперь только диалоги. Когда благодаря этому правилу представления отошли от потех и непристойностей, а игра мало-помалу обратилась в ремесло, то молодые люди, предоставив гистрионам играть подобные представления, стали, как в старину, опять перебрасываться шутками в стихах; такие, как их называли позже, «эксодии» исполнялись главным образом вместе с ателланами⁴⁷ - а эти заматованные у осков игры молодежи оставила за собою и не дала гистрионам их осквернить⁴⁸. Вот почему и на будущее осталось: не исключать исполнителей ателлан из их триб и допускать их к военной службе как непричастных к ремеслу игроков⁴⁹.

Тит Ливий. История Рима от основания города: В 3 т. М., 1989. Т. 1. С. 324. Пер. Н. В. Брагинской.

**Квинт Гораций Флакк (65—8 до н. э.)
о фесценнинских праздниках,
о римской трагедии и комедии**

В праздники эти вошел Фесценнин шаловливых обычай:
Бранью крестьяне в стихах осыпали друг друга чредою.
С радостью вольность была принята, каждый год

возвращаясь

Милой забавой, пока уже дикая шутка не стала
В ярость открыто впадать и с угрозой в почтенные семьи
Без наказания врывать. Терзались, кто зубом кровавым
Был уязвлен уж; и кто не задеты, за общее благо
Были тревоги полны; но издан закон наконец был:
Карой грозя, запрещал он кого-либо высмеять в злобной
Песне, - и все уже тон изменили, испуганы казнью,
Добрые стали слова говорить и приятные только.
Греция, взятая в плен, победителей диких пленила,
В Лаций суровый внеся искусства; и так пресловутый
Стих сатурнийский исчез, неуклюжий, - противную

вязкость

Смыло изящество; все же остались на долгие годы,
Да и по нынешний день деревни следы остаются.
Римлянин острый свой ум обратил к сочинениям греков
Поздно; и лишь после войн с Карфагеном искать он

спокойно

Начал, что пользы приносят Софокл и Феспис с Эсхилом;

Даже пытался и пьесы достойно их он обработать;
Тем угодил себе он, по природе возвышенный, пылкий:
Дышит трагическим духом и счастлив, и смел он довольно,
Но неразумно боится отделки, считая постыдной.
Кажется, - если сюжет обыденный, то требует пота
Меньше всего; между тем в комедии трудностей больше.
Ибо прощают ей меньше гораздо. Заметь ты, насколько
Плавт представляет характер влюбленного юноши плохо,
Также и скряги-отца, и коварного всадника роли;
Как он, Доссенну подобный, выводит обжор-паразитов,
Как он по сцене бежит, башмак завязать позабывши:
Ибо он жаждет деньгу лишь в сундук опустить, не заботясь
После того, устоит на ногах иль провалится пьеса.
Тех, кто на сцену взнесен колесницею ветреной Славы,
Зритель холодный мертвит, а горячий опять вдохновляет.
Так легковесно, ничтожно все то, что тщеславного мужа
Может свалить и поднять... Прощай, театральное дело,
Если, награды лишен, я тощаю, с наградой - тучнею.
Часто и смелый поэт, уstraшенный, бежит от театра,
Ибо — сильнее числом, а доблестью, честью слабее —
Неучи все, дураки, что решить дело дракой готовы,
Всадник коль против того, — посреди они пьесы вдруг просят,
Дай им медведя, бойца: вот этих народец так любит!
Впрочем, у всадников тоже от уха к блуждающим взорам
Переселились уж все наслажденья, к забавам пустячным.

Гораций. Послания. Книга 2. 1 // Квинт Гораций Флакк.
Собр. соч. СПб., 1993. С. 330-331. Пер. Н. С. Гинцбурга.

Театральные представления в Риме

Марк Валерий Марциал (ок. 40—104)

Из «Книги зрелищ»⁵⁰

Все, что Орфеев театр, говорят, представил Родопе⁵¹,
Здесь на арене теперь, Цезарь", предстало тебе.
Скалы по ней поползли, и лес побежал баснословный,
Напоминая собой сказочный сад Гесперид⁵³.
Вместе с домашним скотом были всякие дикие звери,
И наверху над певцом реяло множество птиц.
Сам он, однако же, пал, растерзан коварным медведем.
Только лишь это одно было молве вопреки "*.[...]
Август устроил, чтоб здесь ходили в сражение флоты
И корабельной трубой гладь будоражилась вод.
Цезаря нашего дел это часть ничтожная: чуждых

Зрели Фетида в волнах и Галатея зверей;
Видел Тритон, как летят по водной пыли колесницы,
И за Нептуновых он мчащихся принял коней;
Вздумав жестоко напасть на суда враждебные, в страхе
Пред обмелевшей водой остановился Нерей.
Все, на что мы глядим и в цирке и в амфитеатре,
Все это, Цезарь, тебе щедрой водою дано.
Пусть же умолкнут Фуцин⁵⁵ и пруды злодея Нерона⁵⁶:
Будут в веках вспоминать лишь навмахию твою.
Марциал. Эпиграммы. СПб., 1994. С. 21, 24.
Пер. Ф. А. Петровского.

Актерское искусство

Корнелий Тацит (ок. 55—ок. 120)⁵⁷
Из «Анналов»
(События 14—15 гг.)

[...] было внесено предложение предоставить преторам право налагать на актеров наказание розгами. Против этого заявил протест народный трибун Гатерий Агриппа, на которого напустился с бранной речью Азиний Галл, между тем как Тиберий хранил молчание, оставляя сенату эту видимость свободы. Все же протест трибуна возымел силу, так как божественный Август некогда заявил, что актеры не подлежат телесному наказанию⁵⁸, и Тиберию не подобало отменять его решение. Были приняты постановления о размере жалованья актерам и против разнузданности их поклонников; из этих постановлений важнейшие: чтобы сенатор не посещал мимов у них на дому, чтобы римские всадники не толпились вокруг них в общественном месте и не встречались с ними нигде, кроме как в театре; сверх того, преторы были наделены властью карать изгнанием распущенность зрителей. [...]

После неоднократных, но безуспешных жалоб со стороны преторов Цезарь самолично доложил, наконец, сенату о бесчинствах комедиантов и мимов: много смуты вносят они в общественные места, много мерзостей творят за стенами частных домов; древнее представление осков - безобидное и забавное народное зрелище⁵⁹ - стало настолько бесстыдным и настолько распространенным, что сенату надлежит положить предел этому безобразию. Вслед за тем комедианты и мимы были изгнаны из Италии.

Корнелий Тацит. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 43, 121.
Пер. С. А. Бобовича.

Публий Овидий Назон (43 до н. э. — 18 н. э.)

Из «Скорбных элегий» (9 г. н. э.)

Что бы стало со мной, пиши я мерзкие мимы,
Где с бесстыдством любовь соединяют всегда,
Где выступает всегда в щегольском наряде распутник,
Где изменяет шутя глупому мужу жена?
Девушки смотрят на них, мужчины, женщины, дети,
Даже сенаторов часть тоже присутствует там.
Мало того, что слова непотребные слух оскверняют,
Что привыкают глаза это бесстыдство терпеть,-
Если сможет жена обмануть по-новому мужа,
Дружно одобрит ее рукоплесканьем толпа.
Пользы театр не дает, но прибылен он для поэта,
Претор за весь этот вред должен немало платить.
Август, взгляни на счета за игры, и ты убедишься,
Как недешево их вольности встали тебе.
Был ты зрителем сам и устраивал зрелища часто,
Ибо в величье своем к нам снисходителен ты.
Ясным взором очей, что нужен целому миру,
Ты терпеливо смотрел на театральный разврат.
Если можно писать, подражая низкому, мимы,
Стоит ли кары большой избранный мною предмет!
Или твореньям таким дают безопасность подмостки,
Или сцена дает миму свободу во всем?
Изображались не раз и мои поэмы на сцене;
Даже вниманье твое им удавалось привлечь.

Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта.
М., 1982. С. 32-33. Пер. М. Гаспарова.

Марк Туллий Цицерон (106—43 до н. э.)

об актере Квинте Росций (ок. 126—62 до н. э.)⁶⁰

1. Фанния Херею обманул Росций*. Прошу и умоляю вас, сравните между собою жизнь того и другого, кто из вас зна-

* Фанний Херея отдал своего раба Панурга в обучение Квинту Росцию. По окончании обучения Панург стал высокооплачиваемым актером. Доход предполагалось делить пополам между Фаннием и Росцием. Но Панург был убит по неизвестной причине Флавием. Фанний и Росций начали процесс против Флавия, лишившего их дохода. Однако Флавий передал Росцию свое поместье с целью возмещения ущерба. Фанний посчитал себя обделенным и подал в суд на Росция. Всего состоялось четыре судебных слушания. На четвертом поверенным Росция выступил Цицерон. Речь сохранилась не полностью. Юридическая сторона дела вызывает противоречивые толкования.

ет, а кто не знает - взгляните на лицо каждого. [...] Росций часто прекрасно представляет его на сцене, тем не менее не заслужил от него должной благодарности за услугу. Когда он играет всем известного завзятого мерзавца, подлого содержателя дома терпимости Баллиона⁶¹, он представляет Херею. Эта поганая, грязная, низкая личность - живой портрет последнего по своим наклонностям, характеру и жизни. Каким образом он мог счесть Росция таким же плутом и негодяем, каким является он сам, - я и ума не приложу; разве только потому, что он видел его так удачно воспроизводящим его образ в роли того содержателя. [...] Когда бы сказали, что Фанний обманул Росция, то, судя по характеру того и другого, в этом не было бы ничего странного, - Фанний поступил так по своей нравственной испорченности, Росций же попал бы в ловушку по своему простодушию. [...]

Какие надежды, какой интерес, какое сочувствие и расположение публики сопровождали первый дебют Панурга! А почему? - Он был учеником Росция! Кто любил последнего, был расположен и к первому; Кто восхищался одним, тот награждал аплодисментами и другого; даже те, кто только слышал имя Росция, не сомневались в выучке и знаниях ученика. Такова толпа: в редких случаях судит она по действительному положению дела; обыкновенно она обращает внимание на ходячее мнение. Выучку ученика заметили весьма немногие; - все спрашивали, у кого он учился, и были уверены, что из рук моего клиента не может выйти ничего плохого и негодного. [...]

Нечто в этом роде произошло с комиком Еротом. Когда его выпроводили со сцены не только свистками, но и ругательствами, он прибежал в дом моего клиента - словно к алтарю - с просьбой взять его в ученики, под свое покровительство, прикрыть его своим именем, и в самое короткое время вполне плохой актер сделался первоклассным комиком!

Цицерон. Речь за Квинта Росция-актера (76 г.?) //

Цицерон. Полное собрание речей в русском переводе /

Под ред. Ф. Зелинского: В 2 т. СПб., 1901. Т. I. С. 77, 79-80.

2. [...] Кто станет отрицать, что оратору в его движениях и осанке требуется мастерство и прелесть Росция? Однако же никто не будет убеждать молодых людей, посвящающих себя ораторскому делу, вырабатывать свою игру, обучаясь ей по актерскому образцу. Что оратору необходимее голоса? Однако я не советую никому из посвятивших себя красноречию заботиться о своем голосе по образцу греческих актеров-трагиков, которые помногу лет декламируют сидя, которые каждый день перед выходом на сцену лежа мало-помалу повышают свой го-

лос, а после игры на сцене садятся и понижают его от самого высокого до самого низкого звучания, как бы таким образом его успокаивая.

Цицерон. Об ораторе // Цицерон. Эстетика: Трактаты, речи, письма. М., 1994. С. 221. Пер. Ф. А. Петровского.

Марк Валерий Марциал. Из «Эпиграмм»

Баловень сцены, краса и слава игр театральных,
Я - тот Латин, кому ты с радостью рукоплескал.
Я и Катона⁶² умел превратить в посетителя зрелищ,
Строгих Фабрициев я, Куриев⁶³ мог рассмешить.
Но от театра у нас ничего я не перенял в жизни,
Только искусством своим славу'актера стяжав.
Будь я безнравственным, мне не стать бы любимцем
владыки:

В самые глуби души зорко глядит этот бог.
Пусть паразитом для вас лавроносного Феба я буду,
Лишь бы знал Рим, что его был я Юпитера раб.

Марциал. Эпиграммы. С. 232. Пер. Ф. А. Петровского.

Христианские философы об античном театре Квинт Септимий Флорент Тертуллиан (155/165-после 220)"

«О ЗРЕЛИЩАХ»

Некоторые сценические игры даже назывались Либералиями⁶⁵, потому что были посвящены Либеру, как Дионисии у греков, и даже Либером учреждены. И впрямь, сценическим искусствам покровительствуют Либер и Венера. Характерными для сцены изнеженными телодвижениями стараются угодить расслабленной от распутства Венере и расслабленному от пьянства Либеру. Состязания же в пении, танцах, музыке и сочинении стихов посвящены Аполлону, Музам, Минервам и Меркуриям. Проникнись же ненавистью, христианин, к искусству, покровителей которого ненавидеть ты обязан! Добавим еще несколько слов о театральном искусстве и его покровителях, чьи имена мы проклинаяем. Мы знаем, что имена и изваяния умерших - ничто, но знаем и то, что под личиной статуй скрываются нечистые и злые духи. Следовательно, театральные действия посвящены тем, которые прикрывали себя именем их изобретателей, а потому и составляют идолопоклонство, ибо учредители их считаются богами. Но я ошибаюсь: мне следовало бы сказать, что происхождение театра гораздо древнее. Сами де-

моны, предвидя, что удовольствие от зрелищ приведет к идо-лопоклонству, внушили людям мысль изобрести театральные представления.

Тертуллиан. Избранные сочинения. М., 1994. С. 284.
Пер. Э. Юнца.

Аврелий Августин (354—430)⁶⁶
«О Граде Божиим» (из кн. I и II)

[...] Великий ваш первосвященник, единогласно избранный сенатом того времени, как наилучший из мужей, удержал сенат, когда тот хотел построить театральный партер⁶⁷, и своей строгой речью убедил не позволять греческой роскоши проникать в мужественные нравы отечества и не сочувствовать чужеземной распущенности, которая привела бы к ослаблению и упадку доблести римской. Авторитет его был настолько велик, что сенат, воодушевленный его словами, воспретил с тех пор даже ставить скамьи, которыми граждане начали было пользоваться в театре, внося их на время представлений. С каким бы усердием изгнал он из Рима и сами театральные зрелища, если бы осмелился воспротивиться тем, кого считал богами!

[...] Сценические игры, непотребные зрелища и суетные разгулы учреждены в Риме не благодаря порокам людей, а по велению ваших богов. Лучше бы вы воздавали божеские почести Сципиону, чем почитали подобного рода богов; ибо эти боги были куда хуже своего первосвященника. Если только ум ваш, так долго упивавшийся заблуждениями, может позволить вам понять что-нибудь здраво, обратите внимание на следующее. Боги, для прекращения телесной заразы, повелели давать им сценические игры; между тем как Сципион, для устранения заразы душевной, запрещал строить и саму сцену. [...]

Некогда, в дни юности, хаживали и мы на святотатственные зрелища, смотрели на беснующихся, слушали певцов, забавлялись гнуснейшими играми, которые давались в честь богов и богинь, в честь небесной девы и матери всех Верекинфии⁶⁸. Пред ложем этой последней, в праздник ее омовения, непотребными актерами публично распевалось такое, что не подобало бы слушать не только матери богов, но и матерям каких-нибудь сенаторов или вообще каких-нибудь честных мужей, даже матерям самих этих актеров. Есть в отношении к родителям некоторая человеческая стыдливость, которой не может истребить даже непотребство. Сами же актеры на домашних репетициях стыдились исполнять перед своими матерями это гнусное месиво из мерзких слов и действий; а публично,

перед матерью богов, в присутствии многочисленного собрания людей обоего пола, исполняли. [...]

О том, что думали об этом древние римляне, свидетельствует Цицерон в книгах, написанных им о республике; там Сципион, рассуждая, говорит так: «Комедии никогда не могли бы показывать в театрах своих мерзостей, если бы не дозволяли того нравы». Древнейшие греки на этот раз проводили даже с некоторой последовательностью свой испорченный образ мыслей: у них было дозволено законом говорить в комедии что угодно и о ком угодно, называя даже по имени. «И потому, - продолжает (Сципион) Африканский, - кого комедия не коснулась, кого не оскорбила, кого пощадила? Пусть бы она опозорила людей негодных, заискивавших перед народом, производивших мятежи в государстве: Клеона, Клеофонта, Гипербола. Мы примирились бы с этим, хотя было бы лучше, если бы и этого рода граждан клеймил позором цензор, а не поэт; но позорить в стихах Перикла, послетого как он в продолжении многих лет держал в руках верховную власть в мирное и военное время, и разыгрывать их на сцене так же неприлично, как если бы наш Плавт или Невий⁶⁹ вздумали бесславить Публия и Гнея Сципионов, или Цецилий⁷⁰ - Марка Катона». [...]

Сообразно с этим, и разыгрывавших эти басни актеров они считали людьми достойными немалой гражданской чести. Так, - об этом упоминается и в книге о республике, - афинянин Эсхин⁷¹, муж красноречивейший, управлял делами государства, хотя, будучи юношей, разыгрывал трагедии; равным образом Аристодема, тоже трагического актера, афиняне часто посылали послом к Филиппу по весьма важным делам, как мирным, так и военным. Действительно, если они видели, что само искусство и театральные игры были угодны богам, то смотреть на тех, которые их разыгрывают, как на людей бесславных, было бы логически несообразно. Это было, конечно, постыдно для греков, но совершенно последовательно в отношении к их богам: они не отваживались защищать жизнь граждан язвительного языка поэтов и гистрионов, коль скоро им было известно, что эти позорили и жизнь богов; и раз уж эти люди представляли в театрах такое, что, по их понятиям, приятно божествам, которым они были покорны, то и самих этих людей греки считали не только не заслуживающими ни малейшего презрения в государстве но и достойными величайшей чести. [...]

Нужно заметить, что римляне, хотя и были подвержены вредному суевию, состоявшему в почитании богов, требовавших, чтобы им посвящались театральные мерзости, тем

не менее не забывали своего достоинства и чувства стыда: они не питали, подобно грекам, никакого уважения к сочинителям этих басен, но, как говорит у Цицерона тот же Сципион, «считая все сценическое и театральное искусство целиком позорным, постановили: этот род людей не только лишать чести, принадлежащей остальным гражданам, но даже исключать из триб по распоряжению цензора». [...] То правильно, что каждый, кто из римских граждан захотел бы быть актером, не только теряет всякое право на уважение, но к тому же по цензорскому распоряжению изгоняется из своей трибы. [...]

Демоны, которых они почитали и которым поклонялись, как богам, решили явиться людям в виде как бы сражающихся друг с другом, дабы человеческое злодейство находило извинение себе в этом якобы божественном примере. С таким же лукавством некогда злые духи повелели ввести в состав религиозных действий и посвятить им гнусные игры, - чем я говорил уже выше, - игры, в которых подобные злодеяния богов прославлялись театральными песнями и драматическими действиями, так что всякий, независимо от того, верил ли он, или нет, что боги совершали подобные злодеяния, видел, однако же, что они желали, чтобы им показывали такие вещи и, таким образом, как бы их одобряли. А чтобы кто-нибудь не подумал, будто поэты, упоминая о том, что боги сражались друг с другом, скорее возводили на них хулу, чем приписывали им нечто достойное, они с целью обольщения подтвердили сказания, представив глазам людей свои битвы не только на сцене, но и самолично в открытом поле.

Блаженный Августин. Творения. Т. 3. О Граде Божиим.
СПб.; Киев, 1998. С. 48, 49, 56-57, 64-65, 67, 68.

ПРИМЕЧАНИЯ

Древняя Греция

- 1 Мистерии (греч. *mysteria*, от *mysterion* - тайна, тайное служение) - театрализованные праздники, в которых участвовали многие жители греческих полисов, приобщающиеся к культам основных богов. Устраивались в различных областях античного мира на протяжении столетий. Наиболее разработанная форма характерна для Элевсинских мистерий, посвященных культу Деметры.
- 2 Павсаний - греческий историк из Малой Азии, автор важнейшего труда по истории и культуре Греции, «Описания Эллады» (ок. 180 г., в 10 кн.), написанного на основе собственных путешествий.
- 3 Тифорея - область в центральной Греции, в Фокиде.
- 4 Авлетика - игра на авлосе (дудке), сопровождающая дифирамб. Кифаристика - игра на кифаре (струнном щипковом инструменте), сопровождающая ном (см. сноску 6).

- 5 Словами в стихотворной форме.
- 6 Дифирамб — гимн в честь Диониса; ном — гимн в честь Аполлона (исполнялся на Пифийских играх).
- 7 Полигнот (I пол. V в. до н. э.) - греческий живописец с острова Фасос. В стенных росписях впервые сумел передать пространство, использовал тонкий рисунок фигур, динамику (не сохранились). Павсон - карикатурист, современник Аристофана.
- Дионисий из Колофона - современник Полигнота (упоминается в труде Плиния Старшего «Естественная история», 35; 113).
- 8 «Скилла» - дифирамб Тимофея. Скилла - чудовище, пожравшее спутников Одиссея.
- 9 Минник - крупнейший актер эхилловского театра. Каллипид - актер младшего поколения, играл в трагедиях Еврипида, с особым успехом - женские роли.
- 10 Пиндар - актер, сведений о котором не сохранилось.
- 11 Эписодии («привходящее», «вставка») - диалоги в трагедии между стасимами (хорами).
- 12 Агафон - трагедиограф, младший современник Еврипида.
- 13 Лат.: «фабула» (fabula - повествование, история) — одно из основных понятий «Поэтики» и теории драмы.
- 14 Подразумевается: состраданием и страхом.
- 15 То есть — достаточную длительность.
- 16 «Линкей» - трагедия поэта Феодекта (IV в. до н. э., сочинения не сохранились).
- 17 Эпихарм (ок. 550-460 гг. до н. э.) - сицилийский философ-пифагореец, врач, комедиограф.
- Формий - малоизвестный последователь Эпихарма, сицилиец.
- 18 Кратет - автор аттической комедии V в. до н. э., одержал первую победу на театральных состязаниях в 449 г. до н. э.
- 19 Геродот из Галикарнаса — греческий историк, по определению Цицерона - «отец истории».
- 20 Милет — крупный греческий город на юго-западном побережье Малой Азии, который поднял восстание ионийских городов против персидского господства и был в 494 г. до н. э. сожжен персами.
- Фриних - величайший греческий трагический поэт до Эсхила.
- 21 Афиней - греческий писатель родом из Египта; в его «Пире мудрецов» (в 15 кн.), подражании Платону, собраны цитаты из многих утраченных произведений.
- 22 Жрецы, посвященные в Элевсинские таинства.
- 23 Хамелеонт из Гераклеи Понтийской - грамматик и философ конца IV в. до н. э.
- 24 Аристокл - автор сочинения о танце, конец II в. до н. э.
- 25 «О возвышенном» - одно из немногих сохранившихся сочинений по теории искусства, написано в Риме в 40-е гг. н. э.
- 26 В оригинале: «fantasia».
- 27 «Илиада», I, 70.
- 28 Фукидид. «История Пелопоннесской войны», II, 60.

- 29 «Одиссея», IV, 221.
- 30 Менипп из Гедары (III в. до н. э.) - сирийский кинический философ и писатель, оказавший большое влияние на Лукиана; герой многих его философских диалогов.
- 31 Пол и Сатир - знаменитые актеры IV в. до н. э.
- 32 Подлинный текст «Проблем» Аристотеля не сохранился.
- 33 В сочинении «Пир» (I, 11). О Филиппе упоминает также Плутарх в «Застольных беседах».
- 34 Киклические (круговые) хоры, исполняющие дифирамбы, строились кругом, трагические - прямоугольником.
- 35 Гирод (Ород II) - парфянский царь (58-39 гг. до н. э.).
- 36 Артабаз (Артавазд II) - армянский царь (56-34 гг. до н. э.).
- 37 По мифу, царица Агава в вакхическом исступлении убивает своего сына Пенфея, вакханки несут его тело как охотничий трофей.
- 38 Силлак — парфянский наместник в Месопотамии.
- 39 Эксатр - парфянин, убивший Красса.

Древний Рим

- 40 Тит Ливии — великий римский историк, автор «Истории Рима от основания города» в 142 книгах, из которых сохранились 1-10 и 21-45.
- 41 Лектистерний - в Риме обряд угощения богов (начиная с 399 г. до н. э.): находящимся на ложах статуям подносили еду.
- 42 Игрцы (Iudiones) заимствовали танцы в Этрурии, а этрусски, возможно, улидийцевв Малой Азии икуретов - служителей культа Реи (матери Зевса), пляски которых упоминаются в мифах.
- 43 Пляски этрусков соединились с обрядами в честь Цереры и земледельческих богов, сопровождающимися криками и песнями.
- 44 Фесценнинский стих - предшественник римской сатиры - получил название либо от этрусского города Фесценнии, либо от слова *fascinum* (колдовство, а также фаллический символ на праздниках плодородия).
- 45 Сатуры появились позже, в середине II в. до н. э. Здесь речь идет о текстах, написанных сатурнийским стихом.
- 46 Ливии Андроник, грек из Тарента, писал и ставил свои пьесы во второй половине III в. до н. э. Он положил начало римской драматургии.
- 47 Ателлана - римская импровизированная комедия, в которой действуют четыре маски-персонажа: Макк, Буффон, Папп и Доссен. Возникла в оскском городе Ателле.
- 48 Ателлана сохранила характер народного праздника, актерская работа в ней не считалась профессиональным занятием.
- 49 Профессиональные актеры (гистрионы) относились к низшему разряду граждан (эрариям).
- 50 «Книга зрелищ» (80 г.) - первая книга эпиграмм Марциала; написана под впечатлением открытия Амфитеатра Флавиев (Колизея).
- 51 Родопа - мифологическая героиня, превращенная в гору; подразумеваются горы в юго-западной Фракии (Родопы в современной Болгарии).

- 52 Здесь: Тит (79-81 гг.) - император из династии Флавиев.
- 53 Геспериды — дочери богини Никты или Атланта, охраняли золотые яблоки в саду богов.
- 54 По мифу, Орфей был растерзан вакханками.
- 55 фуцинское озеро (в 85 км от Рима) - место проведения грандиозной навмахии (гладиаторского сражения на воде) в 52 г. при императоре Клавдии.
- 56 Колизей был построен на месте искусственного озера, вырытого по приказу Нерона.
- 57 Публий Корнелий Тацит - великий римский историк.
- 58 Впрочем, Светоний сообщает о случаях наказаний актеров по распоряжению Августа (Жизнь двенадцати цезарей: Август, 45).
- 59 Представление осков - ателлана (см. сноски 47-48). Постепенно жанр утратил импровизационный характер и перешел с оскского языка на латинский.
- 60 Квинт Росций Галл - знаменитый римский актер. Содержал театральную школу. Автор теоретического сочинения, в котором сравнивались ораторское и сценическое искусство (не сохранилось).
- 61 Герой пьесы Плавта «Псевдол», типичная фигура комедий.
- 62 Марк Порций Катон Младший (95-46 гг. до н. э.) - политический деятель, республиканец, приверженец стоицизма.
- 63 фабриции - влиятельный род, происходящий из г. Алетрия. Курии - плебейский род.
- 64 Квинт Септимий ФлорентТертуллиан - христианский писатель, судейский оратор в Риме (с 195 г. в Карфагене).
- 65 Либералии справлялись 17 марта в честь триады плебейских земледельческих богов Либера, Либеры и ее матери Цереры. Либера отождествлялся с Дионисом - Вакхом. Вакханалии были запрещены римским сенатом в 186 г.
- 66 Аврелий Августин (Блаженный) - великий христианский философ, первоначально сторонник манихейства, позднее - неоплатоник. Принял христианство в 387 г. С 395 г. - епископ в Гиппоне, близ Карфагена.
- 67 Имеется в виду Публий Корнелий Сципион Назика по прозвищу *Corsolium* (Разумный), избранный цензором в 159 г. до н. э., а в 155 г. - цензором Римской республики. Около 154 г. было начато строительство театра в Риме. По настоянию сената недостроенный театр был разрушен.
- 68 Т. е. богини Кибелы.
- 69 Гней Невий (ум. ок. 201 г. до н. э.) - римский поэт, автор трагедий и комедий. За сатирические комедии против аристократии был заключен в тюрьму в 206 г., позднее изгнан в Северную Африку.
- 70 Цецилий Стаций (ум. 168 г. до н. э.) - римский комедиограф кельтского происхождения, вольноотпущенник, автор более сорока пьес, в основном переделок Менандра (сохранились фрагменты).
- 71 Эсхин (389 - ок. 314 гг. до н. э.) - оратор и политический деятель из Афин.

РАЗДЕЛ II

ТЕАТР СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Религиозный театр

**Постановка пасхальной литургической драмы (X в.)
Из бенедиктинского устава св. Этельвальда
(между 965 и 975 г.)**

Чтобы торжественно отпраздновать положение во гроб нашего Спасителя и крепить веру невежественного простонародия и неофитов, мы решили следовать похвальному обычаю некоторых церковников. [...] В части алтаря, где находится отверстие, должен быть помещен гроб, завешенный кругом занавеской. [...] Должны выйти два дьякона, держа крест, закрытый саваном, и затем понести его с пением антифонов, пока не подойдут к месту гроба и не возложат крест, как если бы это было тело Господа нашего, которое они погребают. В этом самом месте святой крест должен оставаться до самой ночи воскресения. [...] В день святой Пасхи, перед заутренней, пусть церковные служители поднимут крест, чтобы поместить его в надлежащее место. Во время третьего чтения пусть четверо из братьев облачатся; один, надев альбу² как бы для другой службы, пойдет незаметно к гробу и тихо сядет с пальмовой ветвью в руке. Во время пения третьего антифона пусть трое оставшихся, одетые в ризы, с кадилами направятся к месту гроба, делая вид, будто ищут что-то. Это происходит в подражание ангелу, сидящему на камне, и женам, пришедшим натереть миром тело Иисуса. Когда же сидящий увидит, что к нему приближаются трое как бы сбившихся с пути и ищущих что-то, пусть он начнет пение тихим и нежным голосом: «Кого вы ищете?» Когда он споет, пусть трое вместе в унисон ответят: «Иисуса Назарянина», а он им: «Его нет здесь; он восстал, как раньше предсказал. Идите, возвестите, что он восстал из гроба». После этого пусть они обратятся к хору со словами: «Аллилуйя, Господь восстал!» Затем все еще сидящий ангел, как бы обратно их призывая, споет антифон: «Придите и посмотрите место...» При этих словах пусть

он встанет и снимет покров и покажет им место, где нет креста, но осталась пелена, в которую завернут был крест. Те, увидев место, положат туда свои кадилаицы, возьмут полотно и покажут его священникам, как бы указывая на то обстоятельство, что Господь воскрес и более не завернут в пелену. Пусть затем спойт антифон «Воскрес Господь из гроба» и положат пелену на престол. По окончании антифона главный священник, радуясь вместе со всеми, что царь наш, победив смерть, воскрес, затянет «Тебя, Бога, хвалим». В заключение идет колокольный звон.

Regularis concordia monachorum (965-975).

Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Составление и редакция С. С. Мокульского. 2-е изд., испр. и доп. В 2 т. М., 1953. Т. 1. С. 62-153.

«Представление об Адаме» (XII в.)³

Рай устроен на более возвышенном месте; он окружен изгородью и обвешан шелковыми материями настолько, чтобы снизу можно было видеть людей, находящихся в раю. Он весь уставлен душистыми цветами и кустарниками; в нем должны быть видны и разные деревья с висящими на них плодами, чтобы это место казалось как можно более приятным. Затем должен прийти Вседержитель, одетый в далматику⁴, и около него станут Адам и Ева. Адам должен быть одет в красную тунику, а Ева в белое нижнее женское платье, в верхнюю белую же шелковую одежду, и оба пусть стоят около Существа (то есть актера, исполняющего роль творца); Адам, однакоже, ближе и должен смотреть прямо, а Ева стоять, несколько наклонив голову; и сам Адам должен быть хорошо приготовлен и знать, когда ему следует отвечать, чтобы он при ответах не спешил и не опаздывал. И не только он, но и все действующие лица должны быть приготовлены так, чтобы говорить складно и делать движения, приличествующие тому, о чем они говорят, и в стихах не прибавлять и не убавлять ни одного слога, но все произносить твердо, высказывая поочередно, что им следует сказать. Когда же будут упоминать о рае, они должны смотреть на него и руками на него указывать...

Jeu d'Adam.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 67.
Пер. П. Н. Полевого.

Рождественская литургическая драма под руководством св. Франциска Ассизского (1182—1226)⁵ Из бесед св. Бонавентуры (1221—1274)⁶

<В 1223 году> он пожелал отпраздновать Рождество Христово, чтобы подвигнуть народ к благочестию. Он приказал

устроить это с невозможной торжественностью в Каstellо ди Грешо; а чтобы не возбуждать ненужных толков, он испросил на это разрешение Папы. Получив таковое, он велел приготовить ясли с сеном, подвести к ним вола и осла и привести туда многих братии и другого честного люда. И была той ночью прекрасная погода: и было там много ярких огней; и исполнялось много торжественных песнопений (кантиков, лауд) и других торжественных обрядов, каковые совершали духовные лица; и вся роща, где проходило это торжество, ими оглашалась.

И сей человек Божий, исполненный глубочайшего умиления, стоя у яслей, разражался нескончаемыми слезами благоговения и сокрушения; и над яслями, на особо устроенном месте, с большой торжественностью была отслужена месса; и блаженный Франциск, служитель Христа, читал святое Евангелие и проповедовал народу о Рождестве Христовом, которого из-за особой торжественности праздника и по нежнейшей любви к нему именовал также Младенцем Вифлеемским.

In: *D'Ancona A. Origini del teatro italiano: in 2 v. Torino, 1891. V. 1. P. 116-117. Пер. с итал. М. Молодцовой.*

Мистериальный театр

«Мистерия страстей» в Валансьене (1547)

На празднике пятидесятницы 1547 года именитейшие горожане города представили на театре [...] жизнь, смерть и страсти Спасителя, в двадцати пяти днях; и в каждый из этих дней были показаны вещи замечательные и достойные восхищения. Тайны рая и ада были изумительны и были способны заставить простой народ заподозрить волшебство, потому что были показаны Истина, ангелы и разные другие персонажи, спускавшиеся с большой высоты, то видимые, то как бы невидимые, а потом внезапно появлявшиеся; из ада Люцифер поднимался так, что никто не видел, как это делается, несомый драконом; жезл Моисея, сначала сухой и бесплодный, внезапно зацвёл цветами и покрывался плодами; души Ирода и Иуды уносились на воздух дьяволами; дьяволы изгонялись из тел бесноватых; больные водянкой и другие больные исцелялись, и все это происходило изумительным образом. Здесь Иисуса Христа возносил дьявол, который полз вдоль стены вышиной в пятьдесят футов; там он становился невидимым; в другом месте он принимал иной облик на горе Фавор. Было показано, как вода превращается в вино столь таинственно, что этому можно было поверить; и более ста лиц из числа зрителей захотели попробовать этого

вина; пять хлебов и две рыбы таким же образом размножились и были разделены среди более чем тысячи человек; несмотря на это, осталось еще более двенадцати корзин. Смоковница, проклятая Спасителем, казалось, засыхала, и листья осыпались с нее в одно мгновение. Затмение, землетрясение, распадение камней на части и другие чудеса, совершившиеся в момент смерти Спасителя, были представлены с превосходным искусством. Толпа была столь велика благодаря тому, что много чужестранцев прибыло из Франции, Фландрии и других стран; потому сбор составил 4680 ливров, хотя зрители платили всего по одному лиарду или шести денье каждый.

D'Outreman H. Histoire de la ville et du comte de Valenciennes.

Douai, 1639.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 113-114.

Из «Распорядка триумфальной и великолепной процессии мистерии Апостольских деяний, имевшей место в Бурже...» (1536)

...Шествие открывали пять трубачей, один горнист с четырьмя швейцарскими барабанщиками и два флейтиста. За ними следовали две адские фурии - голые люди с длинными волосами на многих частях тела, с длинными волосами на голове и с бровями, ниспадавшими до подбородка; кроме того, они как бы были покрыты язвами, а из их пасти, казалось, извергался огонь.

Затем следовали, горделиво шествуя, четыре маленьких дьявола, одетые в материи диковинной окраски, с трещотками, позолоченными шлемами и крыльями, которые непрерывно двигались.

За ними шествовали, великолепно выступая, шесть других дьяволов. Четверо из них были одеты в диковинно окрашенные одежды с блестками, частью позолоченными, частью посеребренными. Остальные двое были одеты в фиолетово-красный и оранжевый бархат, весь усеянный вышитыми змеями, ящерицами, ехиднами и другими гадами. У всех были большие крылья, ниспадавшие с плеч до ног. Они могли расправлять и опускать их по своему усмотрению. Кроме того, у всех были трещотки и позолоченные и посеребренные шлемы. Они извергали огонь из ушей и ноздрей и держали в руках изготовленные в форме змей огневые палицы, которые ежечасно сменялись особо приставленными для того людьми, так что они могли непрерывно извергать огонь.

Затем следовал огромный дракон, примерно двенадцати футов длиной, непрерывно двигавший головой, глазами

и хвостом и высывавший язык, с которого часто струилось пламя. Между его крыльями, которые могли двигаться, сидел сатана, одетый в красный волосатый узорчатый бархат, опоясанный длинной змеей и все время вертевший головой и хвостом. На других частях его тела видны были малые змеи и драконы, также двигавшиеся. Его крылья были снабжены зеркалами, и он часто расправлял их. Его шлем был наполовину срезан и закрывал только голову: он был позолочен и усеян змейками и ящерицами, извергавшими огонь. В руках он держал скипетр, из которого в четырех местах струился огонь. Огонь этот изготовлялся другим дьяволом, нарочно для сего приставленным, на обязанности которого лежало также управление движениями дракона [...].

Вслед за этими дьяволами везли *ад*, длиной в сорок пять и шириной в восемь футов. Он имел вид скалы, на которой стояла горящая, покрытая пламенем башня. В ней находился Люцифер, но видны были только *его голова* и туловище. На нем была медвежья шкура, на волосах которой висели блески. На шлеме его были две хари различной окраски. Он непрестанно изрыгал огонь и *держал в руках змей* и ехидн, двигавшихся и извергавших огонь. На четырех углах скалы стояли четыре маленькие башни, в которых виднелись грешники, подвергаемые разного рода мучениям. С передней стороны скалы появлялась огромная змея, извергавшая огонь из пасти, из ноздрей и ушей. Из трещин выползали всевозможные змеи и большие жабы. *Ад* управлялся и передвигался с помощью некоторого количества людей, находившихся внутри его и приводивших в движение различные орудия пытки, расположенные в особо для сего предназначенных местах, так, как им было приказано.

Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique monstre
du mystere des SS. Actes des Apostres, par Jacques Thiboust.
Bourge, 1536.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 111-112.

Постановка мистерий в Англии

1. То, что по-английски называется «мираклем»⁷, в Корнуэльсе является родом интерлюдии, составленной на корнуэльском наречии из какого-нибудь рассказа священного писания с добавлением тех грубостей, которые сопровождали древнюю римскую комедию. Для его исполнения устраивается где-нибудь в открытом поле земляной амфитеатр, окружающий площадку диаметром в сорок или пятьдесят футов. Деревенские жители стекаются туда со всех сторон за много миль, чтобы слышать и видеть миракль, в котором для развлечения ушей и глаз

бывают черти и разные чудовища. Актеры не знают твердо своих ролей, и им подсказывает некто, который следует за ними сзади с книгой в руке и тихо говорит им то, что они должны произносить громко.

Carew R. The survey of Cornwall. London, 1 602.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 116.

2. ИЗ ОПИСАНИЯ АРХИДЬЯКОНА РОБЕРТА РОДЖЕРСА (2-Я ПОЛ. XVI в.)

Исполнялись эти пьесы таким образом: каждая гильдия имела свой педжент, который представлял собой высокий помост на четырех колесах с верхним и нижним ярусами; в нижнем исполнители одевались, а играли в верхнем, открытом со всех сторон, так что все зрители могли их видеть и слышать. Места, где они играли, находились на каждой улице. Они начинали сперва у Аббейгет, и после того, как первый педжент отыграл свою часть, он передвигался на большой перекресток перед домом мэра, а затем ехал дальше, по всем улицам, так что на каждой улице исполнялся педжент, пока все они не переиграли в назначенный день; когда ж все подходило к концу, из улицы в улицу передавался приказ о том, что они могут сходить в том месте, откуда они начинали свои выступления. Так по всем улицам проходили педженты, все время играя одновременно.

In: *Albright V. E.* Shakspearian Stage. New York, 1912.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 117.

Светский театр

Социальное «место» средневекового актера (гистриона)

Из «Свода запрещенных занятий» (2-я пол. XIII в.)

[...] Нищие, убогие, слепцы, хромцы, безрукие, кривоногие, или с повреждением других частей тела, *йокуляторы**, танцоры, скрипачи, флейтисты, арфисты, трубачи, дудочники, гистрионы, пантомимы, мошенники, подхалимы, параситы, попрошайки, вертопрахи, разбойники, надувалы, обольстители, осужденные, изменники, предатели, вероотступники, сводники, публичные женщины

Summa de Arte prosandi // *Allegri L. Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Roma-Bari, 1988. P. 61. Пер. М. Молодцовой.

Церковные писатели об актерах (гистрионах) и игровых зрелищах

«Против» — Алкуин (ок. 730 — 804)⁸

Человек, впускающий в дом свой гистрионов, мимов и плясунов, не знает, какая большая толпа нечистых духов входит за ними следом.

Alquin. Epistola 107: Ad Thomam, Praepositum de Beverla (Ок. 721 г.).

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 47.

Пер. П. Полевого.

«Против» — из постановлений церковных Соборов (VI-XV вв.)

1. [...] Не допускается устраивать в церкви ни мирской хор, ни женское пение, ни застолье.

Из постановления Ахейского собора, конец VI в.

* *Yoculator* (лат.) - лицедей. Гистрионские профессии выделены курсивом.

2. [...] Некоторые прихожане, в особенности женщины, посещают церковь в священные праздничные дни не за тем, что должно, но, чтобы пользуясь случаем, потанцевать, попеть непристойные частушки и порезвиться, как язычники. Так что, явившись в церковь с малыми грехами, они покидают ее обремененными еще большими.

Из постановления Римского собора 826 г.

3. Данный святой Собор осуждает также то мерзостное противозаконное обыкновение, установившееся в некоторых церквях по определенным праздничным дням года, когда некоторые, надев священническую митру и папское облачение, благословляют люд на епископский манер; другие наряжаются королем и военачальниками; в некоторых местах такие праздники называются праздниками дураков, или невинных, то есть несмышленных детей; одни учиняют забавы в масках и театральных костюмах, другие предаются танцам и веселью; парни и мужчины одеваются напоказ женщинами и вызывают смех, иные предаются обжорству и застолию.

Данный святой Собор постановил и приказал как простым священнослужителям, так деканам и ректорам церквей, дабы в течение трех месяцев, под страхом применения всех церковных средств наказания не дозволялось более затевать и принимать участие в подобных непотребствах ни в церкви, ни на кладбище, ибо церковь есть не ярмарка, а место для молитвы. Ослушавшиеся будут наказаны сообразно церковным и другим правозаконным средствам.

Из постановления Собора 1445 г.

In: *Allegrì L. Teatro e spettacolo nel Medioevo*. P. 51 - 52, 67.

Пер. с итал. М. Молодцовой.

«За» — св. Фома Аквинский (1226–1274)⁹

Ремесло гистрионов [...] не запрещено как таковое, и они сами по себе не считаются греховными, ежели употребляют в своих зрелищах умеренные средства, а именно: не используют запрещенных слов и действий и не присовокупляют свои представления к ненадлежащим для того занятиям, или не в урочный час.

Thomas Aquinas. Summa Theologiae. II—II, q. 168, a. 3.

In: *Allegrì L. Teatro e spettacolo nel Medioevo*. P. 67.

Пер. с итал. М. Молодцовой.

«За» — св. Бонавентура

Говорю же, однако, что зрелище танца скверно не как таковое, но становится скверным по четырем причинам, то есть:

из-за повадки, когда повадка непристойна; из-за концовки, когда концовка возбуждает сладострастие; если оно не ко времени, которому, быть может, подобает печаль; из-за особы исполнителя, которому никоим образом не подобает быть лицом духовным, - помимо же всего этого оно допустимо.

5. *Bonaventura. Commentaria.*

Ип: *AllegriL. Teatro e spettacolo nel Medioevo.* P. 67.

Пер. М. Молодцовой.

Мастерство средневековых актеров

**О жанрах гистрионской деятельности
Из «Книги покаяний» Томаса Кэбхвма,
епископа Солсбврийского
(ок. 1160-1233/1236)**

Существует три вида гистрионов. Одни изменяют форму и вид своего тела с помощью непристойных плясок и движений, либо бесстыдно обнажаясь, либо надевая ужасающие маски; все таковые подлежат осуждению, если не оставят своего занятия. Существуют другие гистрионы [...], которые поступают преступно, не имеют жилищ, но следуют за дворами вельмож и говорят позорящие и низкие вещи об отсутствующих, чтобы понравиться другим. Эти гистрионы тоже подлежат осуждению, ибо апостол воспретил с таковыми вкушать пищу [...], а они годны только на то, чтобы пожирать пищу и злословить.

Есть и третий вид гистрионов, которые имеют музыкальные инструменты для развлечения людей, и их бывает две разновидности. Одни постоянно посещают харчевни и непристойные собрания, чтобы петь там непристойные песни; таковые подлежат осуждению. И есть другие, которые называются йокуляторами; они воспевают подвиги властителей и жития святых, утешают людей в их горестях и скорбях и не совершают бесчисленных непристойностей, подобно плясунам и плясуньям, которые вызывают духов с помощью заклинаний или другим способом. Если же они не поступают таким образом, а воспевают под аккомпанемент инструментов подвиги властителей и другие столь же полезные вещи, чтобы доставить удовольствие людям, как выше сказано, их можно поддерживать, согласно решению папы Александра¹⁰. Когда один йокулятор спросил его, может ли он спасти свою душу, продолжая заниматься своим ремеслом, то папа в свою очередь задал ему вопрос, умеет ли он делать что-либо другое, чем он мог бы жить. Йокулятор отвечал, что не умеет. Тогда папа разрешил ему про-

должать жить своей профессией при условии, что он воздержится от указанных выше непристойностей. Следует отметить, что смертельно грешат все те, кто дает что-нибудь [...] гистрионам. Давать что-либо гистрионам - это то же, что потерять.

Thomas Chabham. Liber Penitentialis (1216?).

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 49—50

Из анонимной французской баллады «Жонглер Богоматери» (XIII в.)

...«Но ведь не будет это злом,
Когда своим же ремеслом
Почтить царицу захочу,
Всем, что мне только по плечу {...]
Другие ей умеют петь,
Мольбы возносят всем аббатством,
Я ж послужу ей акробатством». [...]
И стал он прыгать и летать,
Вперед, назад себя метать,
Перевернулся он раз пять [...]
И снова начал ряд фигур,
И головой он сделал тур,
Потом он сделал тур испанский,
Потом французский и шампанский
Потом свершил он ряд летаний,
Какие делают в Бретани,
Потом с искусством ускорений,
Какие делают в Лорени.
И римский сделал тур в конце
И с преданностью на лице
Изящный танец начал он
И молвил, делая поклон:
«Тебе мой каждый пируэт,
Других во мне талантов нет.
Хочу благочестиво жить,
Хоть чем-нибудь да послужить»
И, ноги вскинув, танцевать
Стал на руках он, призывая
Не преставая милость Девы.
И так, пока молитв напевы
Не замолчали в храме, там
Он не дал отдыха ногам [...]

Jongleur de Notre-Dame.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского.
Т. 1. С. 52. Пер. С. Пинуса.

О декламации и подражании

Из трактата английского трубадура

Гальфреда Винисальвского "Новая поэтика" (ок. 1210)

Есть три способа декламации: первый - разговорный, второй - риторический, третий - действенный (*del gesto*”).

Голос подчиняется законам, и этими законами пользоваться надо следующим образом: причинность побуждает делать паузы, а способ произносить подсказывает акценты. Разделяй те слова, которые раздельны по значению; соедини те, которые союзна. Управляй голосом таким образом, чтобы сам голос не противоречил аргументам. Не направляй голос вопреки тому, каков смысл аргументов произносимой речи. То и другое должно находиться в равновесии. Нужно, чтобы голос был верным образом предмета речи, так, чтобы тот представал посредством голоса [...]

<Например>: гнев - порождение огня и мать бешенства, беря свое начало от безумия, отравляет сердце и душу, пронзает безумием, сжигает пламенем, волнует бешенством; отсюда проистекает голос мрачный, лицо взволнованное, жест раздраженный, ведь внешнее выражение есть зеркало внутреннего состояния, и они проявляются вместе. Что ты должен делать, когда играешь такой персонаж? Подражай на самом деле одержимому гневом. Не будь, однако, неумным; только отчасти действуй, как бешеный, а не все время; пусть твое действие не будет в точности таким же, как в реальности, но пусть только пробуждает подобающее ощущение. [...] Играя крестьянина, ты можешь быть забавным. Голосом подражай его голосу, лицом — его лицу, жестами - жестам. [...]

Galfridus de Vino Salvo. Poetria nova // Allegri L. Teatro e spettacolo nel Medioevo. P. 1 19. Пер. с итал. М. Молодцовой.

Об универсальности гистрионского мастерства

Из поучения трубадура Гираута де Калансона

жонглеру (XIII в.)

[...] Ты должен играть на разных инструментах, вертеть на двух ножах мячи, перебрасывать их с одного острия на другое; показывать марионеток, прыгать через четыре кольца; завести себе приставную рыжую бороду, чтобы рядиться и пугать дураков; приучать собаку стоять на задних лапах; знать искусство вожака обезьян; возбуждать смех зрителей потешным изображением человеческих слабостей; бегать и скакать по веревке, протянутой от одной башни к другой, смотря, чтобы она не поддавалась [...]

Guiraut de Calanson. Fadet joglar.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 5 1.

Прозаический пер. А. Н. Веселовского.

* С пантомимой (итал.).

Из провансальского романа «Фламенка» (XIII в.)

...То лютни, то виолы чьей-то
Звук слышен, то рожка, то флейты;
Тут - голос жиги; рядом - роты;
Один — слова, другой — к ним ноты;
У тех - свирель, с волынкой — эти,
На дудке — тот, тот — на мюзете¹²;
Тот - на мандоле, там звенят
Псалтерий с монокордом¹³ в лад;
У тех - театр марионеток;
Жонглер ножами - быстр и меток;
Тот - пляшет с кубком, тот - скользит
Змеей, тот - делает кульбит,
Тот - в обруч прыгает; кого
Не знаешь, выше мастерство...

Le roman de Flamenca. Bern, 1976.

Фламенка. М., 1983. С. 23. Пер. А. Наймана.

Комический театр

О представлении фарсов в Дижоне (Франция) в 1447 г.

В воскресенье 29 октября 1447 года несколько монахов из ордена кармелитов вместе с несколькими священниками и другими светскими лицами играли в Дижоне, на поле Моримон, на неких сооружениях или помостах, построенных и воздвигнутых там, мистерию и представление жизни святого Элигия; руководителем и режиссером упомянутой мистерии был мессир Жан Монбелиар, священник, а в середину означенной мистерии был вставлен некий фарс, чтобы развлечь и рассмешить людей. Указанный фарс исполняли Жан Савено, суконщик, Жирар де Везуль, по прозвищу Табурен, кожевник, Денизо Бернье, Гильом Букмон, тоже кожевник, и другие. Указанные лица, играя упомянутый фарс, произносили в рифмах многие слова и изречения, затрагивавшие и казавшиеся в некотором роде упреком, насмешкой или издевкой против чести нашего государя короля, монсьеора дофина и их слуг. Многие именитые лица, отправившиеся посмотреть упомянутую мистерию, были этим весьма недовольны и немедленно удалились, кактолько услышали представление упомянутого фарса, говоря, что они больше не будут присутствовать и не желают больше слушать такие безумные и оскорбительные речи [...].

[Во время последовавшего следствия, на допросе, учиненном ему мэром города, Жан Савено, игравший роль Жжена, сообщил, что он привез этот фарс в Дижон. -прим. С. С. Мокельского.]

На летний праздник святого Николая два года тому назад он, говорящий, возвращался из Женева через Бон, намереваясь повидаться со своей матерью, живущей в указанном городе. Когда же он прибыл в упомянутый Бон, некто, по имени Жан Серуо, и другой, по имени Жан Дюбуа, и другие исполняли упомянутый фарс, и чтобы увидеть его, он остановился там; в то время как он пришел, они играли то место, где обманывают трактирщика, который является одним из персонажей упомянутого фарса, и так как ему показалось, что упомянутый фарс был очень веселым, то он, после того как фарс был сыгран, обратился к исполнявшим его и просил их, чтобы они уступили ему за деньги этот фарс или копию с него; те согласились, и он заказал копию, за которую заплатил пять или шесть серебряных монет; и он сохранил у себя эту копию до тех пор, когда была поставлена мистерия о святом Элигии. Будучи спрошен о том, каким образом упомянутый фарс был исполнен и вставлен в упомянутую мистерию, он сказал, что действительно, когда эта мистерия разучивалась, участвовавшие в ней предупредили его, что хорошо было бы иметь фарс, чтобы вставить его в эту мистерию; и тогда у многих спрашивали, не знают ли они хороших фарсов. На это он, говорящий, видя, что никто не дает фарса, сказал им, что у него есть фарс, который ему кажется подходящим, и что он видел, как его играли в Боне. Он предоставил им этот фарс, и после того как его посмотрели и ознакомились с ним все участники упомянутой мистерии, было сказано, что, по их мнению, этот фарс хорош, что он будет сыгран и вставлен в упомянутую мистерию, и были распределены роли.

Будучи спрошен о том, не было ли во время исполнения упомянутого фарса или до того, как его исполнили публично, кого-либо из числа упомянутых исполнителей названной мистерии или названного фарса, кто заметил бы, что в нем имеются слова, затрагивающие и оскорбляющие честь слуг нашего государя короля и монсеньора дофина, он отвечал, что этого не было, за исключением того, что некоторые из них сомневались, не будет ли плохо говорить «живодеры», как было сказано в некоторых местах упомянутого фарса; и потому порешили между собой, что будет более пристойно называть их «мучителями», и так и было решено сделать и было сделано, ибо во всех местах названного фарса, где было написано «живодеры», говорилось «мучители».

Будучи спрошен о том, не заметил ли он во время подготовки или во время представления названного фарса каких-либо оскорбительных или опасных слов, он ответил, что не заметил, и подтвердил это клятвой. Ибо, если бы он заметил сам или был предупрежден другими, что не следует исполнять этот фарс, он немедленно всячески воспротивился бы этому.[...]
И ему казалось, что если бы в этом фарсе было что-нибудь дурное, то исполнители в городе Боне не играли бы его.

In: *Petit de Julleville L. Repertoire du theatre comique en France au moyen age. Paris, 1 886.*

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 1 51 -1 52.

ПРИМЕЧАНИЯ

!

Религиозный театр

1 Св. Этельвальд (ум. 984) - епископ Винчестерский, реформатор бенедиктинского ордена в Англии.

2 Альба - одежда нижних чинов католического духовенства.

3 «Представление [игра] об Адаме», анонимная т. н. полулитургическая драма в рифмованных стихах (на старофранцузском языке), состоит из трех частей: о грехопадении Адама и Евы; об убийстве Авеля Каином; о ветхозаветных пророчествах о рождении Христа. Ремарки даны прозой на латыни.

4 Далматика - верхняя одежда дьякона в католической церкви.

5 Описанное литургическое действие запечатлел Джотто водной из сцен росписи Верхней церкви в Ассизи. Франциск Ассизский там представлен в роли Богоматери.

6 Св. Бонавентура (Джованни Фиданца) — теолог, философ, филолог, глава ордена францисканцев, основанного св. Франциском Ассизским.

7 В средневековой Англии понятия «мистерия» и «миракль» были почти тождественны.

Светский театр

8 Алкуин (Флакк Альбин) - англосаксонский богослов, математик, литератор, советник Карла Великого.

9 Св. Фома Аквинский - великий теолог, литератор, основоположник философского учения «томизм».

10 Александр III (Орландо Бандинелли, папа в 1 159-1 181 гг.). Он канонизировал Томаса Бекета и Бернара Клервоского.

11 Гальфред Винисальвский (Джеффри из Винсофа, конец XII-нач. XIII в.) - английский поэт и риторик. Его знаменитый латинский трактат об искусстве стихосложения был написан в Риме, при дворе папы Иннокентия III.

12 Французская разновидность волынки.

13 Псалтерий, монокорд - струнные щипковые инструменты.

РАЗДЕЛ III

ТЕАТР ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Италия

Театральное помещение, сценография, спектакли

Джорджо Вазари (1511 – 1574)¹ о сценографии ОБ УСТРОЙСТВЕ РАЯ ФИЛИППО БРУНЕЛЛЕСКИ² ВО ФЛОРЕНЦИИ

Говорят, что Филиппе были изобретены машины для райка церкви Сан-Феличе [...] для празднования Благовещения. [...] В вышине было видно, как движется небо, полное живых фигур и бесконечных светочей, которые, словно молнии, то вспыхивали, то потухали [...] Филиппо, дабы вызвать такое впечатление, приладил между двумя балками, из тех, которые поддерживали крышу церкви, круглое полушарие, вроде пустой миски, или, вернее, таза для бритья, обращенное полостью вниз; это полушарие было сделано из тонких и легких дощечек, вправленных в железную звезду, которая вращала это полушарие по кругу, дощечки сходились к центру, уравновешенному по оси, проходившей через большое железное кольцо, вокруг которого вертелась звезда из железных прутьев, поддерживавших деревянное полушарие. И вся эта машина висела на еловой балке, крепкой, хорошо обшитой железом и лежавшей поперек матиц крыши. В эту балку было вправлено кольцо, которое держало на весу и в равновесии полушарие, казавшееся человеку, стоящему на земле, настоящим небесным сводом... На внутреннем крае нижней окружности... несколько деревянных площадок [...] и на каждую из этих площадок ставился ребенок лет двенадцати и... опоясывался железным прутом таким образом, чтобы не мог упасть [...]. Эти дети, которых было всего двенадцать, [...] наряженные ангелами с золочеными крыльями и волосами из золотой пакли, брали в положенное время друг друга за руки и, когда они ими двигали, казалось, что они пляшут, в особенности же потому, что полушарие все время вра-

щалось и находилось в движении, а внутри полушария над головой ангелов было три круга или гирлянды светочей, получавшихся при помощи особо устроенных лампадок, которые не могли опрокидываться. С земли светочи эти казались звездами, а площадки, покрытые хлопком, казались облаками.

От ...кольца ответвлялся очень толстый железный прут, на конце которого было другое кольцо с прикрепленной к нему тоненькой бечевкой, достигавшей до самой земли. ...Этот железный прут имел восемь веток, размещенных по дуге, достаточной, чтобы заполнить пространство полого полушария, и ... на конце каждой ветки были площадки величиной с тарелку, на каждую из них ставился ребенок лет девяти, крепко привязанный железкой, прикрепленной к вершине ветки, однако настолько свободно, что он мог поворачиваться во все стороны. Эти восемь ангелов, поддерживаемые железным прутом, снижались при помощи постепенно опускаемого блока [...] таким образом, что они были видны, но не закрывали вида тех ангелов, которые помещались...внутри полушария. Внутри этого «букета из восьми ангелов» (так именно его называли) находилась медная мандорла, полая изнутри, в которой во многих отверстиях помещались особого рода лампадки в виде трубочек, насаженных на железную ось, которые, когда нажималась спусковая пружина, все прятались в полость медного сияния; покуда же пружина оставалась не нажатой, все горящие светильники были видны сквозь его отверстия. Как только «букет» достигал положенного ему места, тоненькая бечевка опускалась при помощи другого блока, и сияние, привязанное к этой бечевке, тихо-тихо спускалось и доходило до помоста, на котором разыгрывалось праздничное действо, а на этом помосте, где сияние как раз и должно было остановиться, было возвышение в виде седалища с четырьмя ступеньками, в середине которого было отверстие, куда отвесно упирался заостренный железный конец сияния. Под этим седалищем находился человек, и, когда сияние доходило до своего места, он незаметно вставлял болт в него, и оно стояло отвесно и неподвижно. Внутри сияния стоял мальчик лет пятнадцати в облике ангела, опоясанный [...]так, чтобы он не мог упасть; однако для того, чтобы он мог стать на колени, этот железный пояс состоял из трех кусков, которые... легко вдвигались друг в друга. И когда «букет» был опущен и сияние поставлено на седалище, тот же человек, который вставлял болт в сияние, отпирал железные части, связывавшие ангела, так что он, выйдя из сияния, шел по помосту и, дойдя до того места, где была дева Мария, приветствовал ее и произносил весть. Затем, когда он возвращался в сияние и снова зажигались светильники [...] человек...снова заковывал его, [...] вы-

нимал болт из сияния, и оно поднималось, в то время как ангелы в «букете» и Бог-отец, и сияние с бесконечными светочами, и сладчайшая музыка - все это поистине являло вид Рая. Но этого мало: для того, чтобы можно было открывать и запирасть это небо, Филиппо сделал две большие двери в пять квадратных локтей каждая, имевшие на нижней своей поверхности железные и медные валы, которые ходили по особому рода желобам; желоба же эти были настолько гладки, что, когда при помощи небольшого блока тянули за тонкую бечевку, прикрепленную с обеих сторон, дверь, по желанию, отворялась или затворялась, причем обе створки сходились и расходились, скользя по желобам. Таким устройством дверей достигалось, с одной стороны, то, что, когда их сдвигали, они вследствие своей тяжести шумели, наподобие грома, с другой - то, что они, когда были затворены, служили помостом, чтобы одевать ангелов и приготавливать другие вещи, нужные внутри. (Т. 2. С. 223-226)

О ХУДОЖНИКЕ ДЖИРОЛАМО ДЖЕНГА³

... в то самое время, когда... герцог избрал себе в супруги и возводил на престол Леонору Гонзаго, дочь мантуанского маркиза, его превосходительство поручил ему устройство триумфальных арок, убранства и декораций для представлений, и все это он придумал и осуществил так прекрасно, что Урбино можно было уподобить Риму во время триумфа, чем заслужил себе славу и честь величайшие. (Т. 3. С. 52.)

О ХУДОЖНИКЕ БАЛЬТАССАРЕ ПЕРУЦЦИ⁴

А на торжественнейшем празднике, устроенном римским народом на Капитолии, когда жезл святой церкви вручался герцогу Джулиано Медичи⁵, из шести живописных историй, выполненных шестью разными превосходными живописцами, та история, которая была написана Бальтассаре [...] без всяких колебаний признана лучшей из всех.

Но что поразило каждого, так это была перспектива, или, вернее, постановка комедии, которая была так хороша, что лучше и вообразить невозможно, ибо здания и различные лоджии были изображены так разнообразно и в столь хорошей манере, двери и окна так замысловаты, другая же архитектура, которую там можно было увидеть, была так хорошо задумана [...], что и тысячной доли всего не перескажешь.

Когда же для названного папы Льва устраивалось представление «Каландрии», комедии кардинала Бибиены, Бальтассаре сделал постановку и перспективу, которая была не хуже, а гораздо красивее [...] Достаточно сказать, что во вре-

мена Льва Х Бальтассаре создал две чудесные постановки, открывшие путь для позднейших постановок нашего времени. Невозможно себе представить, как он на таком тесном пространстве размещал столько улиц, дворцов, всяких причудливых храмов, лоджий и проходов с карнизами, настолько хорошо сделанных, что они казались не изображенными, но самыми настоящими, а площадь вещью, не написанной и маленькой, а настоящей и огромнейшей.

Подобным же образом он с большим толком распределил и освещение: внутренние лампы, освещающие сцену и все остальное необходимое [...] И, по моему мнению, такие постановки, где есть все необходимое, превосходят любые другие, как бы великолепны и пышны они ни были. (Т. 3. С. 399, 406.)

О ХУДОЖНИКЕ БАСТИАНО ДА САНГАЛЛО
ПО ПРОЗВИЩУ «АРИСТОТЕЛЬ»⁶

По возвращении во Флоренцию Аристотель занялся перспективой, которой очень увлекся и которой обучался в Риме под руководством Браманте [...] и начал писать театральные декорации... к чему имел большую склонность [...]. Эти перспективы и декорации [...] создали Аристотелю такую известность, что [...] и прозвище свое он получил из-за того, что в перспективе он поистине был таковым, каким был Аристотель в философии [...].

ОБ ОФОРМЛЕНИИ СПЕКТАКЛЯ «КОММОД»
ПО ПЬЕСЕ АНТОНИО ЛАНДИ (1539)

В большом дворе палаццо Медичи, там, где фонтан, Аристотель устроил еще одну сцену, изображавшую Пизу, в которой он превзошел самого себя [...] недаром невозможно перечислить большего разнообразия разного рода дверей и окон, дворцы с более причудливыми и необыкновенными фасадами улиц и далей, наилучше сокращающихся и выполняющих все, что полагается по всем правилам перспективы. Помимо этого он изобразил и наклонную колокольню собора, купол круглого храма Сан Джованни и другие памятники этого города. О лестницах, которые он там устроил, и о том, как они всех обманули, особо говорить не буду [...] скажу только, что та, которая как будто поднималась снизу на площадку, в середине была восьмигранной, а по бокам четырехугольной, но в ее простоте было и величайшее мастерство, ибо она придавала такое изящество расположенной наверху перспективе, что ничего лучшего в подобном роде увидеть было невозможно.

И тут же он очень хитро устроил деревянный фонарь в виде арки позади всех изображенных зданий, в котором было

устроено солнце из стеклянного шара с кипяченой водой высотой в один локоть, за которым были помещены два зажженных светильника, отчего оно сияло так, что освещало и небо на сцене, и перспективу и поистине казалось живым и настоящим солнцем. И солнце это, скажу я вам, было украшено кругом золотыми лучами, покрывавшими весь задник, и при помощи небольшой лебедки его поднимали постепенно так, что в начале комедии казалось, что солнце восходит, после чего оно поднималось до шельги арки, а затем опускалось таким образом, что к концу представления было близко к закату и заходило.

(Т. З.С. 617-618, 622.)

ВазариДж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. [В 5 т.] М., 1993-1994.

Пер. А. Бенедиктова и А. Габричевского

(После выдержек указаны номера томов и страницы.)

Театр в Мантуе⁷

... [Театр] был прямоугольной формы, несколько вытянутой в длину; в обеих продольных сторонах имелось по восемь архитравов с колоннами, пропорциональными длине и высоте их сводов; базы и капители были великолепно окрашены в нежнейшие цвета и увиты листвой, так что создавалось впечатление вечного, полного неги античного здания; арки с цветочным рельефом, имевшие в ширину около четырех локтей и пропорциональную этому высоту, открывали чудесную перспективу⁸; в проемах виднелись золотые ткани и растения, нужные для представлений. Одна часть была украшена шестью картинами, изображавшими триумфы Цезаря, руки непревзойденного Мантеньи⁹. Две поперечные стороны здания имели также арки, только меньше числом, всего по шесть. В одной части здания была устроена сцена, предназначенная для актеров и других исполнителей, а в другой части располагались по разные стороны скамьи, ложи для дам, гостей, музыкантов, трубачей. В дальних углах, на стыках длинных и короткой сторон зала, виднелись четыре очень высокие колонны с круглыми базами. На них были закреплены четыре крепких каната. Между ними помещался грот, хотя и искусственно сделанный, но казавшийся самым настоящим. Выше грота было широкое небо, сверкавшее разными огнями и с искусно сделанным кругом знаков зодиака; при их движении то луна, то солнце вращались внутри своих домов. Внутри грота было колесо Фортуны с шестью делениями: «regno, regnavi, regnabo»*. В его центре восседала на дельфине золотая богиня

* Я царствую, я царствовал, я буду царствовать (*лат.*).

со скипетром в руке. Вокруг сцены по низу фронтона были изоб-
ражены «Триумфы» Петрарки, руки того же художника Манте-
ньи. Сверху находились роскошные позолоченные канделябры.
[...] Еще наверху были статуи серебряных, золотых и разных ме-
таллических оттенков; некоторые представляли цельными, а не-
которые разбитыми, что очень украшало это место. И, наконец,
было еще небо из синей ткани с теми знаками зодиака, которые
на самом деле проходили в тот вечер в нашем полушарии [...] Спектакли были очень хороши и приятны. [...] в субботу «Пуни-
ец» Плавта, в воскресенье «Ипполит»¹⁰, в понедельник «Братья»
Теренция. [...] Исполнители были умелыми, играли превосходно
к большому удовольствию зрителей.

*Sigismondo Castelfo. La lettera dal 3 febbraio [1502] al duca
Ercole di Ferrara // D'Ancona A. Origini del teatro italiano.
Torino, 1892.V. 2. P. 381.
Пер. М. Молодцовой.*

Театр в Ферраре

Из письма Изабеллы Гонзаго, герцогини Мантуанской (1501)

... Государь, мой отец, показал мне зал, где будут иг-
рать комедии. Он имеет в длину 146 футов, в ширину - 46; со
стороны, выходящей на площадь, возведены ступенчатые си-
дения в 13 рядов с двумя проходами, чтобы отделить женщин
от мужчин: женщины будут сидеть посередине, а мужчины по
бокам. Небо¹² и ступени покрыты полотнищами зеленой, крас-
ной и белой ткани¹³. В противоположной стороне зала, то есть
напротив ступеней, установлена стена, наподобие зубчатой го-
родской стены. Она сделана из дерева, высотой в человечес-
кий рост. На ней расположены дома для комедий. Их шесть, и
они не отличаются от обычных. В зале могут поместиться при-
мерно пять тысяч человек¹⁴. Но сначала места должны занять
гости, и только на оставшиеся могут войти приличные горожа-
не. На небе зала пять гербов [...]

[...] Утром после завтрака были церемонии в комнате
новобрачной. Затем мы вышли в большой зал, где было так
много народа, что танцевать было негде, но все же два танца
удались больше, чем можно было предполагать. Затем государь,
мой отец, устроил смотр костюмов для пяти комедий с тем, что-
бы узнать, все ли приготовлены, а также для того, чтобы костю-
мы для одной комедии не служили бы для другой. Всего их было
сто десять, и мужских, и женских [...] Перед ними выступил Плавт
и прочитал пролог ко всем комедиям: первая «Эпидик», вторая
«Вакхиды», третья «Хвастливый воин», четвертая «Ослы», пя-

тая «Касина». По окончании этого мы перешли в другой зал. В начале ночи начался «Эпидик». Голоса и стихи были недостаточно хороши. Но морески, исполняемые между актами, оказались очень хорошими и изящными.

Первую мореску танцевали одетые по-старинному воины в искусственных кирасах, как бы в железных шлемах, с искусственными щитами и оружием; на шлемах были красные и белые плюмажи. У одного в руке была палица, у другого топор, у одного праща, у других шпаги и кинжалы. Сначала палицами, потом шпагами, наконец, кинжалами они сражались некоторое время. Половина из них попадала на землю, другие были захвачены в плен и так ушли со сцены [...]. В четвертой выступали мавры со свечками во рту, в пятой и последней тоже мавры с зажженными факелами в руках. Это было красивое зрелище [...]. Перед второй мореской выступал мим¹⁵ под аккомпанемент рожков и свирелей. Все закончилось в четвертом часу ночи.

[...] В половине двенадцатого началась комедия «Вакхиды», такая длинная и скучная и без танцевальных интермедий [...].

[...] Были показаны две морески. Одну танцевали десять человек, представлявших обнаженных: под прозрачными накидками, с волосами из станиоля. В руках у них были рога изобилия с четырьмя горящими свечами внутри и полные смолы, так что при каждом повороте рога пламя ярко вспыхивало. А перед их выходом появилась девушка, без слов изображавшая испуг и выбежавшая в центр сцены. Потом появился дракон, чтобы ее пожрать. Но рядом с ней уже был вооруженный защитник, он сразился с драконом, связал его, и дракона увели, а следом рука об руку шли девушка и юноша, а их сопровождали те самые обнаженные, танцующие и подкидывая в огонь смолистые шарики [...]. Первая мореска шла после первого акта, вторая - после четвертого. Напоследок зрители зевали и ворчали, так как было уже четыре с половиной часа ночи.

*Isabella Gonzaga D'Este. La lettera dal 29 gennaio [1 502]
al Francesco Gonzaga // D'AnconaA. Origini del teatro italiano.
V. 2. P. 383-385. Пер. М. Молодцовой.*

Интермедии в Урбино при первой постановке «Комедии о Каландро» (1513) Из письма Бальтассаре Кастильоне™

Интермедии были таковы. Первая - мореска об Язоне, который, танцующий, появился на сцену с одной стороны, вооруженный по-античному, красивый, с мечом и прекраснейшим щитом. С другой стороны выбежали два быка, так похожие на

настоящих, что некоторые думали, что они живые и что они действительно извергают пламя из пасти. К ним приблизился наш храбрый Язон и принудил их пахать, возложив на них ярмо и взяв плуг; затем посеял зубы дракона, и родились один за другим, возникая из земли, мужи, вооруженные по-античному так прекрасно, как только это возможно, я полагаю; они протанцевали стремительную мореску, пытаясь убить Язона; затем, когда они очутились у выхода, они перебили друг друга, но смерть их не была показана. После этого появился Язон с золотым руном на плечах и превосходно танцевал. Это и была первая мореска.

Во второй появилась прекраснейшая колесница Венеры, на которой она восседала, держа факел в обнаженной руке. Колесницу везли два голубка, которые казались совсем живыми; на них ехали верхом два амурчика с зажженными факелами в руках, с луком и колчанами за плечами. Перед колесницей еще четыре амура, а сзади четыре других, тоже все с зажженными факелами. Они плясали вокруг колесницы мореску и ударяли горящими факелами. Потом в глубине сцены они скрестили факелы, образуя огненную дверь, через которую появились девять блистающих юношей и протанцевали самую прекрасную мореску, которая только возможна.

В третьей интермедии появилась колесница Нептуна, влекомая двумя полуконями с рыбьими плавниками и хвостами, прекрасно сделанными. Все возглавлял Нептун с трезубцем и прочим; сзади - восемь чудовищ, так прекрасно сделанных, что я не могу и сказать, танцевали танец брандо, а колесница вся сияла в огне. Эти чудовища были страннейшей вещью в мире, но нельзя это передать тем, кто их не видел.

В четвертой интермедии явилась колесница Юноны, вся в огне. Она же сидела высоко с короной на голове и скипетром в руке, на облаке, которым была окутана вся колесница, с бесчисленными дующими ветрами. Колесницу везли два павлина, такие прекрасные, такие натуральные, что я сам не понимаю, как это возможно, хотя сам же и приказал их сделать и сам видел [результат]. Впереди были два орла и два страуса, сзади две морские птицы и два больших пестрых попугая; и все так хорошо сделаны, монсиньор, что не думаю, что когда-либо было достигнуто большее сходство; и все птицы танцевали еще один танец брандо с такой грацией, что ни сказать, ни выразить. На этом закончилась комедия [...]. Как только комедия кончилась, внезапно возник на сцене Амурчик... который в нескольких стансах разъяснил значение интермедий. [...] О первой, что она была про битву между братьями, рожден-

ными из одной земли, подобно тому, как мы сейчас видим войны между близкими, которым подобает жить в мире... Затем вышел Амур, который своим священным пламенем воспламенил сначала людей и землю, потом море и воздух, чтобы прогнать войну и раздор, и объединить мир в согласии [...]. Когда были произнесены стансы и Амурчик исчез, послышалась музыка четырех скрытых скрипок, а потом пение четырех голосов, сопровождаемых скрипками, которые пели песнь в таком прекрасном музыкальном сопровождении, почти что молитву к Амуру.

Castiglione B. La lettera al vescovo Ludovico di Canossa dal 7 feb. [1513].

Цит. по: *БлокЛ. Д. Классический танец: История*

и современность. М., 1987. С. 116-117.

Перевод исправлен и дополнен М. Молодцовой.

Размышления о задачах театра

Из комедии «Колдунья» Антона Франческо Граццини, по прозвищу Ласка (1503—1584)¹⁷

Резюме: Нужно, чтобы пьеса была веселая, причудливая, остроумная, смешная, удачная и хорошо сыгранная.

Пролог. Где же сейчас такие пьесы и такие исполнители?

Резюме: Нужно уметь разыскивать комедии и знать толк в исполнителях. Нужно их поручать опытным, сведущим и благоразумным людям.

Пролог. Так как же можно себе представить исполнение нашей комедии?

Резюме: Не надо вмешивать ни князей, ни знать. Не надо играть ни в герцогских, ни в помещичьих дворцах. Тут не помогут ни роскошные декорации, ни интермедии, которые мы в изобилии видим в наше время во многих других комедиях. Не нужны и профессиональные гистрионы. Лучше обратиться к частным лицам, к молодым любителям, разумным и добродетельным дилетантам. [...] В этом случае многое можно будет извинить исполнителям [...].

С некоторыми комедиями случается то же, что с пожилыми красотками, когда они стараются украшать себя [...] Чем больше они пытаются выглядеть красивыми, тем очевиднее, какие они противные.

Пролог. Без сомнения, богатство и красота интермедий, в которых чаще всего выступают музы, нимфы, амур, боги, полубоги и герои, затмевают комедию, превращая ее в бедную дурнушку.

Резюме: Еще бы! Ведь в комедии выходят: старик, парасит, раб, вдова, служанка. Хорошенькое сопоставление! [...] Раньше писали интермедии, чтобы они служили комедии, а теперь пишут комедии, прислуживающие интермедиям. Не так ли?

Пролог: Я такого же мнения [...].

Резюме: [...] Комедия не должна подчиняться ни роскошным декорациям, ни богатым интермедиям. Пусть в ней будут ясно прочерчены начало, середина и конец, с такими отличиями, чтобы эти части можно было бы распознать без труда. Тогда комедия обойдется... без длинных речей и нудных рассуждений [...] без слабых и грубых подражаний [...].

Пролог: А будет лив ней соблюдено достоинство, мастерство и правила искусства?

Резюме: Откуда мне знать? Она станет праздничной и радостной.

Пролог: Этого не достаточно. Разве ты не знаешь, что комедия - это отражение реальности, образец нравов, зеркало жизни?

Резюме: Ты мыслишь на античный лад и придержишься устарелых идей. Сегодня не ходят на комедию, чтобы учиться жить, а ходят ради удовольствия, чтобы развеяться, развлечься, насладиться, разогнать тоску и развеселиться.

Пролог: Для этого достаточно послать за какими-нибудь Дзанни.

Резюме: И возможно, что их комедии, радостные и веселые, понравились бы всем больше, чем ваши ученые серьезные пьесы.

Пролог: Согласно целям искусства, поэт должен вывести добрые нравы, схватывать суть вещей и передавать ее посредством своей главной темы.

Резюме: А что такое искусство? Что вы все страшаете этим «искусством»? Истинное искусство - удовольствие и развлечение.

Пролог: А где же польза?

Резюме: Комедия достаточно полезна уже тем, что увлекает и развлекает [...].

Пролог: [...] Но я настаиваю, что соблюдение античных правил поэтики, преподанных нам Аристотелем и Горацием, необходимо!

Резюме: Зря шумишь, братец! Аристотель и Гораций жили себе в свои времена, а наше не таково. У нас другие нравы, другой образ жизни, другая религия, и поэтому у нас должны быть другие пьесы. Сейчас во Флоренции живут не так, как жили когда-то в Афинах или в древнем Риме. У нас нет рабов, не в

ходу обычай усыновления; сводники не занимаются продажей девушек; нынешние солдаты не грабят города и замки с целью похищения малюток, а потом не воспитывают их как родных дочек и не справляют им приданое; правда, они не упустят шанса что-нибудь прикарманить, если оно само плывет в руки [...].

Пролог: Ученые авторы даже выдумки располагают в соответствии с правилами искусства [...].

Резюме: Дались тебе эти «учености» и «искусство»! Все эти доки учиняют мешанину из старого и нового, античного и современного, [...] Тебе бы хотелось, чтобы милые дамы, которые пришли отдохнуть и развлечься, [...] были вынуждены слушать занудное сочинение педанта? [...]

Пролог: Зато бы остались довольны достойные мужи, приверженные правилам искусства.

Резюме: Как ты наивен! Эти достойные мужи явились сюда вовсе не для того, чтобы слушать и смотреть комедию!

Пролог: А для чего же?

Резюме: Чтобы созерцать красоту и изящество сих благородных и благонравных дам и девиц, матрон и синьор. Ради этого они готовы пропустить мимо ушей любую комедию! [...]

Prologo // Anton Francesco Crazzini, detto il Lasca.

La Strega. Venetia, 1582.

Пер. М. Молодцовой.

Из «Четырех диалогов об искусстве»

Леоне де Сомми (ок. 1520 — ок. 1590 гг.)¹⁸

1. ОБ АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ

[...] Хорошее произношение - это по-моему, наиболее важно; затем, я считаю, нужна такая внешность, которая бы давала возможность для наилучшего подражания, например, - пусть любовник будет красив, а солдат крепок и т. д. Затем я проявляю большую озабоченность голосами, ибо я считаю, что голос - одна из самых важных вещей [...]. Если бы, допустим, я выбирал, кому играть призрак в трагедии, я бы искал голос пронзительный и дребезжащий от природы, или же близкий надтреснутому фальцету, чтобы добиться эффекта, который требуется в спектакле.

О чертах лица я бы не стал особенно печься, потому что с помощью искусства им вполне можно добавить то, чего не додала природа [...]. Но мне бы ни в коем случае не хотелось пользоваться масками, ни даже привязанной бородой, потому что это очень мешает декламировать, — и пусть бы мне даже пришлось в роли старика выпустить отрока, я бы тогда предпочел замазать ему подбородок так, чтобы было похоже на по-

бритый, выпустил бы у него из-под шапки седую прядь и провел бы кисточкой пару-другую морщин на лбу и на щеках; так я добился бы, чтобы он, как и нужно, выглядел дряхлым.

[...] Говорить надо так громко, ... чтобы было достаточно хорошо слышно и удобопонятно всем зрителям, а не то те, кто далеко сидят, начинают шуметь, кричат, что не слышно, так что могут сорвать спектакль [...].

...<актеру нужно уметь> разнообразить действия согласно изменению положений... Я говорю, что тому, кто играет роль, предположим, скупого, недостаточно все время сжимать в руках кошелек и часто шупать, на месте ли ключ от шкатулки с деньгами, но ему необходимо также суметь, если надо, изобразить приступ отчаяния в случае, если, например, у него что-то похитили, или ежели он предполагает, что даже собственный сын мог бы у него что-то украсть. Если актер будет играть роль слуги, то при внезапном взрыве веселости он должен уметь сделать изящный прыжок, в случае горя он может рвать зубами платок, в случае досады - швырнуть шапку о землю или прибегнуть к какому-либо другому эффекту, придающему игре огонька. В роли дурака, кроме глупых ответов..., что предусмотрено текстом, ...нужно, чтобы он иногда совершал дурацкие действия, например, ловил мух, искал блох и тому подобное. В роли служанки нужно уметь бесстыдно крутить юбкой при подходящем положении, или, если надо показать ее неотесанность, - совать палец в рот, или делать какие-то подобные жесты, которые автор не может все предусмотреть в тексте [...].

2. О СЦЕНОГРАФИИ

Сантино: [...] Очень пышное оформление было в Падуе в Парадном дворе замка его сиятельства герцога Мантуи во время его счастливейшей свадьбы, хотя оно послужило только для проведения рыцарского турнира в тот вечер, а могло бы пригодиться для представления трагедий и комедий.

Веридико: У такого превосходного архитектора, как кавалер Леоне¹⁹, могло выйти все только хорошо, как и получилось: оформление, богатое скульптурами, украшенное архитектурой, очаровывающее разными прекрасными изобретениями.

Сантино: Мое мнение, что подобное оформление имело бы смысл, было бы таким же, если бы это было сделано из прочного материала, но оно было сделано из дерева и гипса.

Веридико: Тем восхитительнее это удивительное оформление, что герцог, потратив на него столько тысяч дукатов, велел его разрушить тут же, как только оно сослужило свою службу.

Сантино: [...] Сначала я бы хотел, мессер Веридико, чтобы вы мне объяснили, откуда произошло и для чего используется такое освещение, которое зажигается на крышах домов на сцене; эти огни, мне кажется, вовсе не нужны для перспективы; а для того, чтобы освещать сцену, достаточно, по-моему, торшеров.

Веридико: Я полагаю, что уже говорил вам и повторяю еще раз, что комедии заведено ставить для услаждения и преодоления скуки, и поэтому, как я говорил и повторяю снова, что из всех правил, которые должен соблюдать актер, - это играть всегда в веселом и бодром расположении духа. Итак, предположим, что поэт дает нам приятный и благодатный сюжет и что актер играет его в веселой манере; тут необходимо также, чтобы и архитектор наполнил свою часть в постановке весельем и радостью, а поэтому, как в древности, так и теперь, так же будет и впредь - символом радости служат огни и лампы на улицах, на крышах домов и на башнях. Вот откуда и пошел этот обычай: чтобы подражать радости и чтобы с первого взгляда на сцену это становилось понятно.

Сантино: Значит, для трагедий не нужно столько света?

Веридико: Нет, может быть, совсем наоборот, но вовсе не потому, что трагедии тоже якобы предназначаются приносить радость (если не считать тех, у которых счастливый конец), а потому, что никогда не надо отказываться от возможности пробудить в душе радость, пусть даже затем в трагедии последует крушение и гибель. Я однажды был на представлении, где среди прочих пьес шла трагедия. Сцена была очень ярко освещена в течение всего времени, пока участники действия были веселы; когда же вдруг произошло первое горестное событие - неожиданная смерть королевы и хор воскликнул: «Как только солнце могло смотреть на этот ужас?» - вдруг стало гаснуть большинство огней на сцене (из тех огней, которые не влияли на перспективу, так было предусмотрено), и это вызвало глубокий страх у зрителей, которые подумали, что начался страшный суд.

Сантино: Иначе и не может быть.

Массимиано: Теперь, скажите, пожалуйста, почему наши лампы, по большей части из прозрачного стекла, окрашены в разные затемняющие цвета?

Веридико: Это изобретение того, кто осознал то, чего многие не предусмотрели, а именно, что слишком ярко блестящий свет режет глаза тем, кто смотрит прямо на него.

Сантино: А теперь не хотите ли вы нам что-нибудь сказать об открытой сцене, которые, как говорят, несколько раз использовались, и чаще всего в Испании?

Веридико: Под открытыми сценами вы имеете в виду те, которые располагаются внутри их станций²⁰ и внутри которых иногда идет представление?

Сантино: Именно об этом я и спрашиваю. Что вы об этом скажете?

Веридико: Может показаться, что есть особая прелесть видеть на сцене открытую комнату, хорошо обставленную, в которой (я это говорю так, для примера) любовник сговаривается со сводней, и это кажется весьма правдоподобно; однако же, неестественно, чтобы комната не имела передней стены, к чему по необходимости бывает нужно прибегнуть в таких случаях, - но мне это кажется)Недопустимым. Если же можно играть в таком месте, не знаю, можно ли сказать, что это сцена. Чтобы избежать таких несообразностей, нужно сделать что-нибудь вроде лоджии или балкона, где кто-либо стоит в раздумье.

3. О ТЕАТРАЛЬНЫХ КОСТЮМАХ

Веридико: Скажу, в общем, что я всегда стараюсь одевать актеров как можно благороднее, но так, чтобы соблюдать пропорцию [...] мне кажется, что роскошный костюм увеличивает значительность и приятность комедии, тем более трагедии. С меня бы случилось одеть слугу в бархат и разноцветный шелк, если бы одежда его господина была покрыта такими драгоценными вышивками и золотым шитьем, чтобы между ними сохранилась должная пропорция. Я бы не позволил себе одеть прислугу в равную юбку, а лакея в дырявый сюртук; я бы надел на нее добротное платье, а на него приличный сюртук, но зато увеличил бы изящество одежды господ, чтобы оно подчеркивало бедность одежды челяди. [...] Вполне возможно даже скупого или мужика одеть в костюм, который будет выглядеть роскошным для их положения, если не выходить за грань естественности.

[...] Я стараюсь, как могу, одевать исполнителей в непохожие костюмы [...] это облегчает восприятие содержания пьесы. [...] полезно различие в красках; хотелось бы как можно больше костюмов светлых и ярких тонов, обходясь минимумом черного и других мрачных цветов.

[...] Наиболее интересно видеть на сцене костюмы непохожего, нам чуждого, варварского покроя, поэтому так привлекательны комедии в греческих костюмах. [...]

В трагедии [...] не следует одевать актеров так, как одеваются люди сегодня [...], следует руководствоваться видом античных скульптур или образами с картин, где античные персонажи изображаются в подходящих им одеяниях [...].

[...] Преображать актера ...можно [...], не совершая ошибок античных времен, когда гистрионы [...] мазали лица винной гущей или глиной.

Что касается пасторалей, [...] костюмов пастухов [...], то, как в комедиях [...] их следует делать разнообразными, а в общем, следующим образом: ноги и руки надо обтянуть тканью телесного цвета; хотя если исполнитель молод и красив, их можно оставить обнаженными, но ни в коем случае не оставаться босиком; а непременно надеть котурны или сокки; нужно еще надеть плащ из шелка или другой светлой материи без рукавов, а сверху набросить две шкуры (наподобие одежды троянского пастуха, как ее описывает Гомер) [...] Неплохо для разнообразия, чтобы у кого-нибудь из пастухов шкуры были подвязаны только на одно плечо [...]. Пусть у кого-нибудь будет висеть на поясе изящная деревянная фляжка, [...] а у кого-то другого будет свешиваться сплеча пастушья сумка. Пусть у каждого будет свой посох в руке, либо гладкий, либо с листьями, и чем причудливее, тем уместнее.

На головах - прически из натуральных или накладных волос, у одних завитые, у других гладкие, кто-то может увить лоб лавром или плющом для разнообразия. [...] Этими или другими способами [...] можно добиться различия в облике пастухов [...] всего заранее не укажешь, пусть исполнители действуют по своему разумению.

Для Нимф, следуя пожеланиям поэтов, подойдут разнообразные легкие женские платья с рукавами. Я бы посоветовал их крахмалить, чтобы с поясами из цветного шелка с золотом они смотрелись, как пышные и радующие взгляд своим изяществом. От пояса вниз должна спускаться юбка из яркой нарядной ткани, такой длины, чтобы было видно ножку, которую должны плотно охватывать позолоченные туфельки (сокки), сделанные по античному образцу [...]. Затем сюда требуется роскошный плащ, который, свисая с одного бока, может быть развернут из-за другого плеча; густые светлые волосы должны казаться натуральными, они могут быть распущены по плечам и украшены у одной венком, у другой для разнообразия золотым обручем; прочие нимфы могут перевязать волосы лентами или прикрыть тончайшими вуалями, ниспадающими на плечи [...]. У нимф в руках могут быть лук и колчан, [...] копье [...].

Очень важно, чтобы тот, кто ставит эти пьесы, обладал опытом, потому что сладить такое представление куда труднее, чем устроить представление комедии, а ведь, по правде говоря, оно представляет собой наибольшую приятность[...].

[...] Способ одевать пастушек таков же, как и нимф, только без плащей, умеренно по роскоши и лишь с пастушескими посохами в руках. Прекрасно бы смотрелись при пастухе собаки - одна или даже больше; мне бы очень понравилось, если бы у нимфы тоже была собачка в хорошеньком ошейнике или попонке [...]. Словом, если текст написан изысканными стихами, пусть тот, кто его ставит, приведет в соответствие со стихами поэта внешний облик и поведение на сцене всех исполнителей.

Массимиано: Полагаю, что невозможно точнее указать на правила постановки пасторалей.

Leone de Sommi. Quattro dialoghi sull'arte rappresentativa // D'Ancona A. Origini del teatro italiano. V. 2. P. 412-413, 416-419, 581-582. Пер. М. Молодцовой.

Актеры XV-XVII веков

О карнавальных проделках фра Мариано Фетти (Фельти), актера-шута папы Льва X ИЗ ПИСЬМА КАРДИНАЛА АРАГОНСКОГО

[...] И вот, когда прошел час или даже больше, и снизу и сверху из двух труб раздалось тара-тара... и, увеличивая шум, ...выскочили два наездника на двух взнузданных конях, с пиками наперевес в шлемах с опущенными на боевой лад забралами; скача друг другу навстречу, они оказались среди тарелок, мисок, среди всякого стекла, чашек и бокалов, а также среди кувшинов, кружек, горшков и прочей глиняной посуды, с таким грохотом и треском, и наводя такой страх, что можно было подумать, что настал неурочный судный день; тогда евреи, сводники, менялы вместе с отставшими простолюдинами, толкаясь и спотыкаясь, подхватив свои пожитки, побежали прочь, напоминая грешников, пытающихся укрыться от потопа в ковчеге Ноя; а народ, слыша вопли хозяев разбитой посуды, закричал: спасайся, кто может, - и можно было подумать, что совершается переворот^...]

In: *Apollonio M. Storia del teatro italiano: In 3 v. Firenze, 1951. V. 2. P. 38. Пер. М. Молодцовой.*

ИЗ ПИСЬМА ХРОНИСТА МАРИНА САНУДО (13 МАРТА 1519 г.)

[...] Не могу не уведомить вас о пиршестве, устроенном Лоренцо Строцци дель Банко, братом свояка герцога Лоренцо Урбинского, для четырех преподобных отцов-кардиналов, а именно Росси, Чибо, Сальвиати и Редольфи — все они родственники и земляки папы, — а еще было несколько флорентийских

шутов и три девки; это был один из самых лучших пиров, какие только задавались в Риме, но это было и нечто ужасное, что не понравилось кардиналам. Когда они входили в дом названного Строцци, то горела только одна свечка, и их провели по ступенькам вниз; они очутились перед черной дверью и через нее вошли в затянутую черным комнату [...]. Посреди комнаты стоял стол, покрытый черным, на нем в центре было деревянное блюдо, на нем лежали черепа и кости, а рядом стояли деревянные чаши с вином. Хозяин сказал: «Закусите, синьоры, потом пойдем ужинать». Никто не пошевелился, потому что это было ужасно, а на самом деле это были жареные фазаны и колбасы. Тогда один из гостей, прозываемый фра Мариано, шут папы, сказал Брандино, который очень хорошо известен всей Венеции под прозвищем Кордиаль [...]: «Любезный Кордиаль, куда это мы с тобой попали? Но не будем терпеть ущерба», и он принялся есть и осушил одним глотком чашу вина. Затем из этого помещения все перешли в огромную залу, прекрасно освещенную, которая казалась расположенной под звездным небом [...]. Здесь было четырнадцать приборов за столом. [...] вдруг все блюда исчезли, свет погас [...] раздался страшный взрыв, и появились два призрака... Один одетый, как фра Мариано, второй, как Брандино. Первый сказал: «Я фра Мариано и я еще хочу есть», то же самое сказал и призрак Брандино. А настоящий фра Мариано, который сидел за столом, сказал: «Любезный Кордиаль, мы тут, а это кто такие, я не знаю», [...] когда снова появился свет [...] и вернулись прекрасные блюда, [...] все уже ушли и ужин не был закончен.

Sanudo M. La lettera del 13 marzo 1519 a Tommaso Zippomano // Cruciani F. Il teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550. Roma, 1983. P. 458. Пер. М. Молодцовой.

Эразм Роттердамский (1469—1536) об актере Томмазо Ингирами (1470—1521)

Там²¹ я узнал и полюбил Пьетро Федро, знаменитого более речами, чем писаниями: в его разговоре было столько же красноречивости, сколько и значительности. Большое счастье прославиться в Риме. Сначала он стал знаменит в трагедии Сенеки под названием «Ипполит», в которой сыграл роль Федры на площади перед дворцом кардинала Раффаэле ди Сан Джорджо, откуда, как я узнал от самого кардинала, он и получил прозвище Федро. Он умер, не дожив, если я не ошибаюсь, до пятидесяти лет, называемый Цицероном своего времени.

Erasmus da Rotterdam. La lettera dal 1 marzo 1524 a. // Cruciani F. Il teatro nel Rinascimento. P. 226. Пер. М. Молодцовой.

Актер Адриано Валерини об актрисе Винченце Армани (ок. 1540—1569)

[...] Быть может, как раз для того, чтобы очищать испорченных людей от пороков, предалась она искусству представлять комедии со сцены, где можно было, показывая людям, как в зеркале, жизнь и осуждая низкие нравы и заблуждения, побуждать их к жизни достойной [...].

[...] Она играла, как вы, может быть, слышали, в трех разных стилях - в комедии, трагедии и пасторали, - так точно выдерживая характер каждого, что сиенская Академия Оглушенных (*Intronati*), в которой процветал культ сцены, не раз заявляла, что эта женщина импровизировала гораздо лучше, чем писали многие дошлые авторы, хорошенько обдумывавшие наперед свои произведения [...]. В комедии она была веселой по мере необходимости, устанавливаемой действием пьесы, язвительной при осуждении пороков, остроумной в ответах на неожиданные реплики, изящной в любовных речах [...]. В трагедии, напротив того, она демонстрировала всю весомость героического стиля, употребляя тщательно отобранные выражения, изрекая серьезные и мудрые сентенции, достойные уст оракула [...]. Она бледнела при каком-нибудь неприятном известии, полученном ею, но румянец вновь возвращался на ее лицо при благоприятном повороте событий [...]. Изображая робость, она приспособливала голос к этому душевному состоянию и точно также поступала, изображая пылкость, отчего заставляла и наши сердца биться то робко, то горячо; в гневе, или в диалоге с недругами она сопровождала слова жестами, столь подходящими к предмету столкновения, что одним жестом могла выразить больше, чем иные словами [...]. Если по ходу действия ей случалось оплакивать погибшего возлюбленного или родича, она находила столь горестные слова и позы, что всякий был вынужден признать в них подлинную скорбь, даже достоверно зная, что ее слезы притворны [...].

[...] Если она [...] демонстрировала, как сгорает от палящей жажды, то внушала и зрителям ту же охоту попить и отдохнуть у прохладного источника; если она вытягивала губы, чтобы прикоснуться к хрустальной влаге, зрители невольно наклоняли головы, повторяя ее движения, как будто становились тенью, отбрасываемой ее телом.

*Orazione d'Adriano Valerini Veronese in morte della divina signora
Vincenza Armani Comica Eccellentissima //*

La Commedia dell'arte /A cura di V. Pandolfi. In 6 v.

Firenze, 1957. V. 2. P. 145-147.

Пер. М. Молодцовой.

Пьер-Мария Чеккини (1563—1645)²²

о достоинстве актерской профессии

Вряд ли стоит отрицать, что тот, кто все свое время посвящает Богу, поступает хорошо; но если он на некоторое время прервет это занятие, или если ему в некоторые моменты его жизни захочется позволить себе отвлечься от созерцаний, или от торговли, или дать роздых мозгам, то я не вижу, не могу себе представить лучшего способа это сделать, чем отправиться на хорошее представление, в котором достойные особы достойно представляют комедию и вызывают смех изящным искусством, а не бесстыдными словами или действиями. [...]

[...] Любой профессионал - человек односторонний, Хорошо исполняя свою профессию, он часто не понимает, что приносит не только добро, но и сеет зло. Например, хороший врач хочет, чтобы все болели, солдат, чтобы не прекращались войны, судья - преступления, сапожник, - чтобы чаще рвалась обувь, и так далее. Только актер по своей природе и роду занятий всем желает долгой жизни, душевного покоя, доброго здоровья, благоденствия, мира, умеренности, изобилия блага всяческого добра; поскольку добро, покой и мир окружающих есть условия его собственного существования [...]. Нет никакого сомнения в том, что подлинный Актер — это такой человек, который не только изображает добрые нравы и деяния, но и сам им подражает; он избегает дурных страстей, корысти и прочих пороков, оставляя в стороне проистекающие от них предрассудки, вред, беспокойство, неудобства, которые подобные страсти причиняют ближнему

Cecchini P. M. Brevi discorsi intorno alle Commedie, commedianti spettatori (1616) // La Commedia dell'arte... V. 3. P. 358, 364-365. Пер. М. Молодцовой.

Актер Никколо Барбьери (1576—1641)²³

о достоинствах театра и актеров

1. Искусство театра, все время одинаково называясь искусством, не всегда обладает одинаковыми достоинствами; но достоинства зависят не от театра, а от мастеров этого искусства [...]. Подлинный театр - это зеркало человеческой жизни, в котором драматически отражаются и красота благородных деяний и безобразие корыстных страстей [...]. Театр - это хроника общественной жизни, ее описание сценической речью, представление ее событий в живом воплощении; а как можно описывать жизнь и представлять хронику, не говоря правдиво? Кто говорит только о хорошем, тот будет льстецом, а не изображителем жизни и нравов [...]. Искусство описания учит показывать вещи в контрасте с другими, чтобы их можно было лучше выя-

вить, и именно подобного рода искусством должны владеть те, кто призван говорить о добре со сцены [...].

Современные актеры таковы, что нет такой хорошей книги, которой бы они не прочитали, ни удачного кончетто²⁴, которым бы они пренебрегли, ни хорошего описания всяких вещей, которому бы они не подражали, ни серьезной сентенции, которую бы они не усвоили, потому что они постоянно читают и перечитывают книги: многие из них переводят рассуждения с иностранных языков и украшают ими свои сочинения, или сами изобретают, подражают, умножают; хватает и того, что все они учатся, кто меньше, а кто больше, но вполне достаточно, чтобы это можно было увидеть в тех вещах, которые они печатают: это стихи, пьесы, прологи, письма, рассуждения, диалоги, сценарии и другие сочинения [...]. И если не все таковы, то другие из них обладают столь естественной привлекательностью, которая отлично служит им, благодаря постоянным упражнениям, как это полагается в комических ролях, где нужно стать приятным публике с первой же минуты появления на сцене и всех заставлять помирать со смеху каждым своим движением.

[...] Капитан извлекает смех из своих экстравагантных гипербол, Грациано - из своего вздора, первый дзанни - из хитрости, второй - из своего тугодумия, Арлекин - из падений, Ковель - из гримас и макаронической латыни, старики - из старомодных выражений, и так далее в каждой роли [...].

Barbieh N. Discorsofamigliareintornoallemmediemoderne(1628) // La Commedia dell arte... V. 3. P. 369-376. Пер. М. Молодцовой.

2. Для искусства театра необходим врожденный талант, дающийся от природы немногим. Из ста выступающих на сцене, будь они Аристотелями по образованности и Демосфенами по красноречию, в лучшем случае десяток будет неплох.

[...] Золото и свинец - оба металлы, но при равном весе у них неравная цена. Волк и олень - оба дикие звери, но кто убьет в королевском парке оленя, будет наказан, а волка - получит награду, ибо одно и то же действие имеет разные побуждения и итог его различен, в зависимости от того, было ли это побуждение благим или нет.

Смех актера и смех шута - равно смех. Но один порожден остроумием и изящными репликами, а другой - развязной болтовней. Цель одного - улучшение нравов, другого - оскорбление ближнего. Актер приправляет соленым смехом умные речи, а глупый шут угощает одной солью [...]. Так неужели найдется протак, который не разберет, что тут истинно, а что ложно?

Barbieri N. La supplica (1634) // Apollonio M. Storia del teatro italiano. V. 1 / 2. P. 256. Пер. М. Молодцовой.

Испанский театр «золотого века»

Сценическое пространство публичного
театра-корралья

Основная сцена*

Смена мест действия

[Херардо, Карлос и Лукреция говорят, что находятся перед домом.]

Все трое входят в одну дверь и выходят из другой.

Карлос. Вот мы и дома.

Анонимная комедия «Испанка из Флоренции» (ок. 1630 - 1634).

In: *Rennert H. A. The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega.*

N. Y., 1909. P. 88. Перевод всех цитат этого раздела -

В. Силюнаса.

Действующие лица, невидимые остальными

Выходит Король и становится рядом с портьерой, так, что он невидим.

М. Бермудес. «Забыть, чтобы жить».

In: *Ruano de la Haza J. M. La puesta en escena en los teatros*

comerciales del Siglo de Oro. Madrid, 2000. P. 137.

Выходит Марсело и остается возле дверей, подслушивая.

А. Мира де Амескуа. «Дом игрока».

In: *Ruano de la Haza J. M. La puesta en escena... P. 143.*

* Прямоугольные подмости (в мадридском театре Принсипе 8 м в ширину и 4,5 м в глубину), окруженные с трех сторон публикой.

Внутренняя сцена*

Отодвигается занавес и видна комната, украшенная коврами, серебряный столик и письменный столик со свечой.

Лопеде Вега. «Проделки Белисы».

In: *Arellano J.* Historia del teatro espanol.

Madrid, 1955. P. 79.

Поднимается портьера и виден покрытый ковром помост, на нем на подушках сидят Харифа и Абиндарраэс: Сайда и Фатима ведут беседу; король и Фахардо играют в шахматы и два музыканта поют.

Лопеде Вега. «Первый Фахардо»,

Lope de Vega. Obras selectas. T. III.

Madrid-Mexico, 1991. P. 277.

Открывается занавес и виден алтарь, на нем Богоматерь и дон Бернардо, стоящий перед ней на коленях.

Лопеде Вега. «Сын благодаря обману».

Lopede Vega. Obras selectas. T. III. P. 80.

Ударяет жезлом и открывается алтарь с множеством свечей, а под ним распятие.

Лопеде Вега. «Великая огненная колонна».

In: *Ruanodela Haza J.M.* La puesta en escena... P. 266.

Открывается под музыку и звон колоколов во внутренней сцене полотно, на котором нарисован город с башнями, в которых горит множество свечей и светильников.

Лопеде Вега. «Подвиги Гарсиласо де ла Веги и мавра Тарфе».

Lopede Vega. Obras selectas. T. III. P. 1225.

За сценой слышен звон оружия; раскрывается занавес; висят в виде колоколов головы грандов; король Рамиро сидит со скипетром в одной руке и обнаженным мечом в другой;azole его ног земной шар на колоколе.

Лопеде Вега. «Арагонский колокол».

Lope de Vega. Obras selectas. T. III. P. 878.

В большинстве публичных театров - помещение в доме за основной сценой, разделенное двумя балками или поперечными стенами, служившее костюмерной. Три секции внутренней сцены закрывались по надобности занавесками. В двух боковых занавесках проделывались проемы с портьерами.

Играют шалмеи, открывается занавес и появляется спящий король Генрих; перед ним стол с письменными принадлежностями, а рядом Анна Болейн.

П. Кальдерон. «Ересь в Англии».

In: *Ruano de la Haza J. M. La puesta en escena... P. 163.*

Верхняя сцена*

Под музыку открываются двери и в них видно полотно, на котором нарисованы Богородица и Христос на руках Бога-Отца, а на ступенях трона великомученики.

Лопе де Вега. «Божественный африканец».

Lope de Vega. Obras selectas. T. III. P. 197.

Выходит на стену [крепости] Слава, играя на трубе.

Лопе де Вега. «Подвиги Гарсиласо де ла Беги и мавра Тарфе».

Lope de Vega. Obras selectas. T. III. P. 1226.

Обнимаются Король с Королевой и наверху появляются обнимающиеся Испания и Франция в лавровых венках и благословляющий их Папа... Закрывается видение²⁵.

Лопе де Вега. «Карл V во Франции».

In: *Arellano J. Historia del teatro espanol. P. 80.*

Обыгрывание сценического пространства
и сценические приспособления

Прыгают с балкона и на нем появляется демон с письмом в руках.

Лопе де Вега. «Великая огненная колонна».

In: *Ruano de la Haza J. M. La puesta en escena... P. 152.*

Поднимаются по лестницам, которые должны быть поставлены, с мечами и щитами; а те, что наверху, защищаются при помощи мечей и сосудов с горячей жидкостью.

Лопе де Вега. «Зубчатые башни Торо».

In: *Ruano de la Haza J. M. La puesta en escena... P. 152.*

* Помещения на втором и третьем этажах в доме за основной сценой, имевшие балконы и закрывавшиеся по надобности занавесками. Основная, внутренняя и два этажа верхней сцены образовывали зачастую девять секций, которые Лопе де Вега сравнивал с секретером с множеством отделений.

Выходят две мавританки, одна из которых появляется над зубцами башни²⁶, [...] связывают мавра и опускают его на веревке.

Поле де Вега. «Осада Санта Фе».

In: *Ruano de la Haza J. M. La puesta en escena.. P. 153.*

«Гора»²⁷

Скатывается с горы Педро Карбонеро.

Лопеде Вега. «Педро Карбонеро».

In: *Arellano J. Historia del teatro espanol. P. 80.*

Гора передвигается с одной стороны сцены на другую.

Гора открывается и видна спящая в ней Юстина.

Гора закрывается.

Кальдерой. «Маг-чародей».

Calderon de la Barca P. El magico prodioso. Madrid, 2000. P. 1 28 - 1 29.

«Корабль»²⁸

Появляется корабль, который движется в сторону внутренней сцены, а наверху горы Ардилан и Осмир.

Лопеде Вега. «Пастуший приют».

In: *Arellano J. Historia del teatro espanol. P. 8 1 .*

Подъемные и поворотные механизмы на сцене публичного театра

Мальчик, одетый как монах францисканец и в тунике со звездами, поднимается вверх, наверху открывается небо, оттуда начинает спускаться святой Франциск и Святой Диего, который встречает его, и все вместе поднимаются.

Лопеде Вега. «Знание ради знания».

In: *Ruano de la Haza J. M. La puesta en escena.. P. 25 1 .*

Медленно спускается огромное распятие, и в том же темпе со сцены на основании подъемника поднимается Хомо Боно [Добрый Человек], не понимая, что он уже парит, до той поры, как на середине задней стены они встречаются, и тогда он поднимается и обнимает Христа.

Тирсоде Молина. «Святой и портной».

In: *Ruano de la Haza J. M. La puesta en escena.. P. 254.*

Появляется преследуемая Роландом Анжелика, исчезает благодаря поворотному механизму, и появляется на ее месте Дурная Слава.

М. де Сервантес. «Обитель ревности».

In: *Ruano de la Haza J. M. La puesta en escena.. P. 264.*

Театр. Ай, ай, ай!

Чужестранец. Что с тобой? Ты нездоров? И что у тебя за повязка на голове?

Театр. Это руководители трупп мне на голову недавно водрузили облако [...]. Не видишь разве, что я изранен, что мои руки и ноги сломаны и полным полно отверстий, люков и гвоздей?

Чужестранец. Кто тебя привел в столь плачевное состояние?

Театр. Плотники по приказу руководителей трупп [...] Руководители трупп теперь прибегают к услугам машин, писатели - к услугам плотников, а публика - к услугам глаз, а не ушей...

Лопведе Вега. Пролог к XVI части «Комедий».

In: *Vida teatral en el Siglo de Oro.* Madrid, 1962. P. 84.

Гора поворачивается, и возникает нос корабля с множеством флажков.

Лопеде Вега. «Гуанчи из Тенерифе».

Цит. по: *Ruano de la Haza J. M.* La puesta en escena... P. 264.

Все трое: дон Гонсало, донья Франсиска и Тригерос пролетают над партером.

Тригерос. Матерь Божья,
Меня несут черти!

Тирсодо Молина. «Амазонки в Индиях».

In: *Arellano J.* Historia del teatro espanol. P. 82.

Представление ауто сакраменталь

Лопе де Вега. Из романа «Странник в своем отечестве» (1604)

Темная ночь отступила к западу, видя на востоке восходящую корону солнца в белых лучах светлой зари, в ту пору как странник, следуя за толпой народа, увидел, что все собираются на площади для того, чтобы послушать представление поучительного ауто «Путь души», и, так как к подобным празднествам имел большую склонность и было принято, чтобы странники на них всех присутствовали, нашел сидение, и разлегшись, наблюдая за таким разнообразием людей, кабальеро, дам, горожан и простолюдинов, увидел, что на сцену выходят три известных музыканта и, аккомпанируя себе, спели следующую песню... [...]

Ушли музыканты, вышел тот, кто исполнял роль Пролога... [...]

Он ушел, и вернулись музыканты, чтобы спеть следующую песню, и двое из них танцевали с большим искусством и изяществом... [...]

Когда удалились музыканты, вышла Душа, одетая во все белое, с простолоудином, что представлял Волю, и пригожий юноша, который играл Память... [...]

Появился тут Дьявол в облике моряка, щегольски одетый в черные одежды, шитые языками племени и с ними юнги - Себялюбие, Желание и другие пороки. [...]

По мере того, как пели пороки, засыпала Память и легла на цветы, которые там были, и совсем заснула. [...]

После окончания этой песни вышел Разум в виде почтенного старца. [...]

Тут послышались издали голоса матросов, раздающиеся при причаливании, и Дьявол и Наслаждение были капитаном и боцманом, и им отвечали Пороки... [...]

На части кормы корабля²⁹ стала видна Душа под черным покрывалом, будто в ливрее того господина, которому уже принадлежала, и к которой Ум стал обращаться... [...]

Открыли тем временем занавес, являя корабль Наслаждения, вся корма которого была позолочена, с картинами из жизни пороков, как из Священной, так и из мирской истории, а на нем было много дам и кавалеров, что ели и пили, и вокруг столов теснилось много игроков и музыкантов. Семь смертных грехов стояли по бортам, и на главной мачте находилась Гордыня в одежде юнги и спели следующее... [...]

Тут послышались выстрелы пушек, пищалей и фальконетов, как при приближении корабля, и невидимое пока Покаяние заговорило, а ему отвечали... [...]

Тут явился Христос в виде боцмана и несколько ангелов в виде его помощников. [...]

Тогда показался корабль Покаяния, где мачта и реек образовали крест и оснастка состояла из надписей, губки, пики, лестницы и бичей, и было также много факелов и вымпелов с вышитыми золотыми чашами причастия, весьма прекрасными, вместо фок-мачты была колонна и Святой Бернард обнимал ее; на корме же была разверстая могила, в головах которой стояла Магдалина. Святой Петр [...] глядел в компас, и папа, который тогда возглавлял римскую Церковь, держал руль. Вместо судового фонаря стояла дароносица с бесценной чашей причастия чудной работы [...] Музыка шалмеев и выстрелы вызвали у всех великое ликование. Душа опустила на колени перед Христом... [...]

Аплодисментами слушателей, праздничными возгласами и орудийным салютом кораблю ознаменовался конец представления...

Lopede Vega. El Peregrino en su patria. Madrid, 1973. P. 107 - 141.
Пер. В. Силюнаса.

П. Кальдерон. «Памятка о том, как должны быть устроены повозки для представления на празднике Святого Причастия в этом 1670 году ауто под названием „Истинный бог Пан”»³⁰

Первая повозка должна иметь на первом этаже прекрасную гору, разрисованную разными цветами; а на втором поддельный шатер из бархата, который в определенное время должен раскрыться, как три круглых веера, так, чтобы был внутри него виден край солнца в виде арки, под которой одно из лиц³¹ сидит на троне. Оно должно спускаться на подъемнике на сцену и оставаться на троне в открытом шатре под аркой солнца, пока все не поднимется на прежнее место. Тем временем вместо трона наверху должна появиться, благодаря поворотному механизму, гора с нарисованным жертвоприношением - горящими поленьями и агнцем наверху.

На второй повозке должна соответственно быть другая гора, на первом уровне которой нарисованы темные облака, на втором - белое облако, которое в нужное время должно раскрыться, образуя восемнадцать частей, и внутри оказывается рог луны также в виде арки, и на другом троне другое лицо³², которое опустится на сцену в подъемнике и будет находиться в раскрытом облаке, пока не поднимется; а на его месте, благодаря подвижному механизму, явится алтарь и на нем образ Непорочного Зачатия.

На третьей повозке должен быть сад с разукрашенной беседкой, цветочными горшками, решетчатыми ставнями и спуском на сцену; посередине пьедестал с пирамидой, создающей впечатление, что она сделана из разноцветной яшмы, и она должна будет подняться вместе с одним лицом [Христом], держащим в одной руке крест в человеческий рост, а в другой - чашу с облаткой причастия.

На четвертой повозке, тоже наподобие третьей, должен быть еще один сад, с тем различием, что посередине находится пруд или водоем, выложенный яшмой, в котором в надлежащее время начнет бить фонтан, а в нем явится с крестом младенец, из бока которого исходят пять алых лент, падающих в чашу фонтана, и семь лент, падающих в водоем.

Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderon de la Barca / Ed. L Escudero y R. Zafra. Pamplona; Kassel, 2003. P. 108 - 110. Пер. В. Силюнаса.

**Бутафория, костюмы и музыкальные инструменты
для постановки ауто в 1670 г. в Мадриде
Из перечня, составленного Хуаном
де Караманчелем³³**

Десять посеребрённых посохов для пастухов по десять реалов каждый.

Еще посеребрённый крест, восемнадцать реалов.

Еще образ Непорочного Зачатия, сто восемьдесят реалов.

Еще три пары штанов и три кафтана, сто пятьдесят реалов. [...]

Еще трещотки и две пары колокольчиков, сорок реалов.

Еще бубенец и мундштуки для волынки, тридцать реалов.

Еще бубенцы, и тамбурин, и флейта, тридцать четыре реала. [...]

Еще двое перил и две шапки, шестьдесят реалов.

Еще посеребрённая сабля и жезл алькальда, сорок пять реалов. [...]

Еще пирог из папье-маше, и еще один пирог, и два кувшина, и две свиных ноги, все из папье-маше, тридцать реалов. [...]

Memories de apariencias... P. 110-112. Пер. В. Силюнаса.

Придворный спектакль³⁴ _____

**Из описания представления драмы
П. Кальдерона «Судьба и девиз Леонида
и Марфизы» (1680)³⁵**

Сцена представляет собой лес, местами густой и темный, местами озаренный светом, как это бывает на самом деле. [...]

Рядом была скала, не нарисованная на кулисе, но стоящая на подмостках; [...] и после того, как прозвучат звуки голов, труб и барабанов, на ней появился вооруженный с головы до ног Леонид верхом на коне, чьи движения отличались такой искусностью, что обманутый взор боялся, что он сбросит всадника [...].

[Леонид] падает со скалы, сброшенный конем, который, свободный от груза, понесся в густую чащу.

В глубине сцены была скала выше других, по чьим кручам низвергался в море водопад, такой искусный, что обманывал глаз, сколько бы на него ни глядели. Движение волн, блики на них, водовороты в бухте и звуки прибоя, бьющего о скалы, - все было чудесно [...]. По устью реки плыла лодка с Леонидом и Полидором, пытающимися грести против течения, рассекая покрывающие их брызгами волны...

...Появилась Мегера, сидящая на драконе, который, спускаясь, разворачивался, обретая непомерную величину [...].

Внезапно стало темно на сцене, и ужасу способствовали гром [...] и Мегера, которая кружила над подмостками на драконе... [...]

Удалось Леониду и Полидору отодвинуть камни от грота, и обнаружилось чудо: [...]

Это был королевский кабинет с золотыми и белыми арками; и все фризы и пилястры были усеяны камнями разных цветов, которые благодаря материалу, из которого были сделаны, и количеству светильников, за ними помещенных, казались не чем иным, как изумрудами, рубинами и бирюзой [...].

Тут с ужасным грохотом стал извергаться вулкан. [...] Открыла гора свое лоно и стала яростно разбрасывать камни, из которых она состояла, являя свои пылающие недра, полные настоящего огня, [...] и камни, которые падали по всей сцене, были столь горячи, что каждый из них грозил обернуться новой Этной.

Calderon de la Barca P. Obras completas. T. II. Madrid, 1956.

Р. 2096-2127. Пер. В. Силюнаса.

Королевская власть и театр

Запрещение спектаклей при Филиппе II³⁶ (1598)

Совещание, которое имели с его величеством королем Филиппом II Гарсиа де Лоайса, Диего де Йепес и Гаспарде Кордова относительно комедий, указало на необходимость полного запрещения всяких спектаклей по следующим соображениям:

Эти спектакли и комедии наносят еще один серьезнейший ущерб, который заключается в том, что народ приобретает привычку к лени, к наслаждениям и праздности и отвращается от военного дела. Благодаря бесчестным пляскам, которые каждодневно изобретаются указанными комедиантами, благодаря празднествам, пирам и спектаклям он ослабевает, становится женственным и неспособным к труду и войне. [...] Вследствие того, что это обстоит так и что ваше величество столь определенно считает необходимым вести войну с врагами веры и готовить нас к ней, хорошо видно, какое явное зло приносит нашему оружию столь распространенный обычай представлять комедии, который имеет место в настоящее время в Испании. И по мнению разумных людей, если бы турецкий султан, или халиф, или английский король пожелали изобрести какое-нибудь верное средство, чтобы погубить нас, они не нашли бы

ничего лучше, чем эти комедианты, которые, подобно ловким разбойникам, обнимая, убивают и отравляют нас сладким вкусом того, что они представляют.

Consulta teologica (1598)

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 356.

Правила внутреннего распорядка в публичных театрах

Из указа члена королевского Совета

Хуана де Техады (1608)

Двери театров не должны открываться ранее полудня, а спектакли должны начинаться с первого октября в течение шести месяцев в два часа дня, а в течение остальных шести месяцев - в четыре часа пополудни, с таким расчетом, чтобы они кончались за полчаса до наступления темноты; уполномоченным и альгвасилам надлежит особенно следить за выполнением этого. [...] В афишах должно быть ясно указано, какие комедии будут представлены в какой день, а тот, кто не исполнит этого, должен дать объяснение чиновнику Совета, чтобы он мог проверить его, если сочтет нужным.

Указанные уполномоченные должны подобрать ответственных и достойных доверия людей, которые не позволяли бы никому входить в театр без уплаты денег за вход; они не должны покидать входных дверей по крайней мере до окончания первого действия, и, сделав это, они должны передать деньги надлежащему лицу для распределения. [...]

Указанный уполномоченный должен в течение своего недельного дежурства ежедневно в десять часов утра летом и в одиннадцать утра зимой приходить в театр, к которому он прикреплен, чтобы распределить скамьи и ложи, отдавая предпочтение титулованным и знатым лицам, которые могут прислать на них заказ.

Привратники не должны разрешать ни одному мужчине входить и находиться в местах, отведенных для женщин, и не должны позволять ни одной женщине входить в театр через вход для мужчин. Они не должны позволить никому входить в актерские уборные и другие помещения, если это не актер; если же кто-либо будет это делать, альгвасилы должны заточить его в тюрьму и сообщить об этом, чтобы это лицо было наказано; и ни один монах не должен быть допущен в театр, чтобы смотреть комедию.

In: *Rennert H. A. The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega.*
P. 216-220.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 356-357.

**Из «Указа о реформировании театра»,
принятого Советом Кастилии 8 апреля 1615 г.**

Прежде всего, не должно быть больше двенадцати трупп, у которых есть руководители, назначенные Советом [...].

Совет назначает такими руководителями Алонсо Рикельме, фернана Санчеса, Томаса Фернандеса, Педро де Вальдеса, Диего Лопеса де Алькараса, Педро Себрегано, Педро Льюренте, Антонио Гранадоса, Алонсо де Эредию, Андреса де Кларамонте сроком на 2 года. [...]

Женщины должны выступать в приличном платье, а не в одних коротких нижних юбках, и носить кроме них верхние юбки, и не могут ни играть в мужской одежде, ни исполнять мужские роли...³⁷ [...]

Чтобы не показывали похотливых и непристойных вещей, танцев, песен и телодвижений, подающих дурной пример, но чтобы все было как в старину и чтобы были под запретом все такие танцы, как эскарраман, чакона, сарабанда и тому подобное. [...]

Чтобы не находились ни в одном месте, кроме столицы и Севильи, две труппы одновременно и чтобы не оставались в течение года в каком-то месте больше двух месяцев [...]

In: *Cotarelo y Mori E. Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Granada, 1997. (1 ed. Madrid, 1904). P. 626-627. Пер. В. Силюнаса.*

Актерское искусство

Описание бродячей актерской труппы в романе М. де Сервантеса «Дон Кихот» (1615)

Дон Кихот собирался было ответить Санчо Пансо, но ему помешала это сделать выехавшая на дорогу телега, наполненная такими странными и разнообразными лицами и фигурами, что и представить себе трудно.

Погонял мулов и исполнял обязанность кучера какой-то безобразный демон; телега была открытая, без полотняного верха и без плетеных стенок. Первой фигурой, представшей глазам Дон Кихота, была сама Смерть с лицом человека; а рядом с ней ехал Ангел с большими размалеванными крыльями; с другой стороны стоял Император, и на голове его была корона, на вид из чистого золота; у ног Смерти сидел божок, которого зовут Купидоном, без повязки на глазах, с луком, колчаном и стрелами; далее стоял рыцарь, вооруженный с ног до головы, только вместо шлема или шишака на нем была шляпа,

украшенная разноцветными перьями; а дальше находилось много других лиц разного вида и по-разному одетых.

Дон Кихот совсем не ожидал такого зрелища и несколько смутился, а у Санчо сердце сжалось от страха; но через мгновение рыцарь наш воспрянул духом, решив, что ему предстоит новое и опасное приключение, и вот, подумав об этом, с полной готовностью ринуться на любую опасность, он остановил коня перед тележкой и закричал громким и грозным голосом:

«Кто бы ты ни был - погонщик, кучер или сам дьявол, - объясни мне немедленно, кто ты, куда едешь и каких людей везешь в своей повозке, которая столь же похожа на обыкновенную телегу, сколько на ладью Харона».

Тут дьявол придержал вожжи и кротко ответил:

«Сеньор, мы актеры из труппы Ангуло Плохого; сегодня утром, в восьмой день после праздника тела господня, мы играли в деревне, что там за этим холмом, ауто о Дворце Смерти³⁸, а вечером мы будем его играть в другой деревне, которая отсюда виднеется. Ехать нам недалеко, и мы решили, что раздеваться и снова одеваться - лишний труд, а потому и едем в костюмах, в которых представляем. Этот парень изображает Смерть, этот - Ангела, эта женщина, жена хозяина, - Королеву, вон тот - Солдата, этот - Императора, а я - Дьявола, и моя роль одна из главных этом действии, ибо в нашей труппе я исполняю первые роли; если вашей милости желательно узнать о нас еще что-нибудь, пожалуйста, спросите, и я отвечу вам с полной точностью, ибо я - дьявол и для меня нет ничего невозможного».

«Клянусь честью странствующего рыцаря, - ответил Дон Кихот, - когда я увидел вашу повозку, я подумал, что судьба посылает мне какое-то великое приключение, но теперь я понимаю, что стоит только коснуться видимости рукой, и она тотчас же окажется обманом. Ступайте с богом, добрые люди, давайте ваше представление и подумайте, не могу ли я быть вам чем-нибудь полезен, - я охотно, от чистого сердца исполню вашу просьбу, ибо с самого детства я почитал театральную маску, а в юности глаза проглядел на комедиантов».

Сервантес М. Дон Кихот. Т. II. М.;Л., 1932. С. 128-131.

Пер. под ред. Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова.

Из новеллы Сервантеса «Лицензиат Видриера»(1612)

Актеры в поте лица и с великим трудом зарабатывают свой хлеб. Они всегда должны много учить наизусть. Подобно цыганам, они постоянно скитаются из одного селения в другое,

из гостиницы на постоянный двор, мучая себя из-за чужого удовольствия, так как благополучие их зависит от угождения вкусу публики. Кроме того, ремесло их таково, что не включает в себе никакого обмана, ибо они ежеминутно выносят свой товар на народную площадь, и всякий его видит и о нем судит. Содержатели трупп тоже трудятся до изнеможения; хлопоты их неисчислимы, ибо они обязаны всегда много зарабатывать, дабы к концу года не залезть в такие долги, из-за которых кредиторы возбуждают иски...

*Сервантес М. де. Назидательные новеллы. М.; Л., 1934. С.350.
Пер. Б. А. Кржевского.*

**Из «Развлекательного путешествия»
Агустина де Рохаса³⁹ (1603)**

Негра не найти во всей Испании,
И раба такого нет в Алжире,
Кто бы не жил много раз счастливей,
Чем актер, который вечно занят.
Раб рабом навеки остается,
Он работает и сытым будет;
Поработает с утра до ночи,
А потом спокойно спит он ночью.
У него всего один хозяин,
Одного его он слушать должен;
Если волю он его исполнит,
Может весел быть он и спокоен.
Рано утром встать должны актеры,
Много раньше, чем поднялось солнце,
Пишут и запоминают роли,
От пяти до девяти трудятся.
С девяти часов и до полудня
Репетируют без усталости и срока,
А потом идут играть комедию
И уходят в семь лишь из театра.
Отдохнуть едва они собрались,
Как зовут актеров к президенту.
Или же к ойдорам и алькальдам,
Также и к фискалам или к регентам⁴⁰.
И бегут они служить не медля,
В час какой туда б их ни позвали.
И берет меня недоуменье,
Где, когда они находят время,
Чтобы учиться вечно, неустанно.
Проводя всю жизнь свою в дороге.

Нет, не знаю я работы в мире,
Чтоб была б труда их тяжелее.

Rojas Л. de. El viaje entretenido. Madrid, 1603.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 354.
Пер. А. Г. Мовшенсона.

Об актрисе Марии де Рикельме⁴¹

Несколько лет спустя в театре возвысилась [Мария де] Рикельме, юная красавица, имевшая такое сильное воображение, что она, к всеобщему восхищению, изменяла во время речи цвет лица. Так, если на сцене рассказывали что-нибудь приятное и радостное, лицо ее окрашивалось в розовый цвет; если же случалось какое-либо несчастье, она бледнела. [...] И она так выражала самые противоположные страсти в их самых быстрых переходах, что была неподражаемой и единственной в этом роде мимики.

Caramuelis I. Rhytmica... Campaniae, 1668.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С.С.Мокульского. Т. 1. С. 355.

Об актере Дамиане Ариасе (ум. 1643)⁴²

Ариас обладает ясным, чистым голосом, прекрасной памятью и живыми манерами, и когда он выступает, кажется, что грации дают о себе знать в каждом его слове и Аполлон - в каждом жесте. Наиболее знаменитые ораторы приходили послушать его и поучиться совершенству дикции и жестикуляции. В Мадриде Ариас однажды играл в сцене, в которой читал письмо, долго держа зрителей в напряжении, и был преисполнен в каждой строчке живым чувством и, наконец, в ярости разорвал письмо в клочья и стал говорить с превеликой горячностью, и хотя его хвалили за все, наибольшее восхищение в тот день вызвали не его речи, а его действия.

Caramuelis I. Rhytmica...

Цит. по: *Силюнас В. Испанский театр XVI-XVII веков: от истоков до вершин. М., 1995. С. 158. Пер. В. Силюнаса.*

Лопе де Вега о сценическом искусстве

Из пьесы «В притворстве — правда» (между 1604 и 1618)⁴³

Диоклетиан

Поведали мне, что умеешь ты
С искусством необычным подражать
Царю, военачальнику, испанцу,

Арабу, персу, консулу, но лучше
Всего, Хинес, умеешь представлять
Влюбленного.

Хинес

Актёрское искусство -
В умении подражать. Но в той же мере,
В какой поэт не в силах с должным чувством
Изобразить любовное томленье,
И страсть, и нежность, если им самим
Любовная не овладела страсть, -
И лишь тогда откроется она
В его стихах, когда сама любовь
Внушит ему стихи, что он напишет,
Так точно и актер; когда ему любовь
Неведома, не может представлять
Влюбленного, ведь это несомненно.
Будь то разлука, ревность, иль обида,
Иль строгое пренебрежение - все
Нежнейшие любви переживанья, -
Он с должным чувством лишь тогда представит
Когда он сам испытывать их будет... [...]
Но если это столь необычайно,
Несправедливо было б называть
Лишь подражаньем то, что есть на деле
Не вымысел, а подлинная правда...

Lope de Vega. Lo fingido verdadero // Obras de Lope de Vega.

Т. М. Madrid, 1894. Цит. по: Хрестоматия под ред.

С. С. Мокульского. Т. I. С. 327-328.

Пер. В. С. Узина.

Из поэтического трактата «Новое руководство к сочинению комедий» (1609)⁴⁴

Вы поручили мне, о цвет Испании, [...]
Подробно изложить, что нам пригодно,
Чтоб пьесу написать на вкус народный.

Задача эта кажется не трудной,
И не трудна она была б любому
Из вас, хотя комедий не писавших,
Но знающих, как надо их писать.
А я себя на всю страну ославил
Тем, что комедии писал без правил.

Не то, чтоб этих правил я не знал.
Нет, слава богу, школьником еще,

И десять раз увидеть не успевшим
Бег солнца от Овна до Рыб, немало
Я книг об этом изучал, бывало.

Но я заметил, что у вас не так
Теперь комедии писать привыкли.
Как первые творцы им быть везде
В подлунном нашем мире положили,
А так, как варварские руки после
Их исказили на потребу черни,
Того достигнув, что отныне каждый,
Кто пишет с соблюдением законов,
На голод обречен и на бесслав'е. [...]

Правила народ
У нас не читит - скорей наоборот. [...]
Смешение трагичного с забавным —
Теренция с Сенекою — во многом.
Что говорить, подобно Минотавру.
Но смесь возвышенного и смешного
Толпу своим разнообразьем тешит.
Ведь и природа тем для нас прекрасна,
Что крайности являет ежечасно.

По действию единою должна
Быть фабула; нельзя ей распадаться
На множество отдельных происшествий
Иль прерываться чем-нибудь таким,
Что замысел первичный нарушает.
Она должна такую быть, чтоб часть
Была в ней неразрывно с целым слита.
Нет нужды соблюдать границы суток,
Хоть Аристотель их блюсти велит.
Но мы уже нарушили законы,
Перемешав трагическую речь
С комической и повседневной речью.
В кратчайший срок пусть действие проходит,
А если автор нам дает событие,
Что длилось много лет, иль отправляет
Кого-нибудь из действующих лиц
В далекий путь, — пускай он это время
Меж актами заставит протекать.
От знатоков предвижу я упрек,
Но может не ходить в театр знаток.

Сколь многие сейчас перекреститься
Готовы, видя, что проходят годы
Там, где законный срок — лишь день один,

К тому ж еще искусственный. Но если
Считаться с тем, что зрителю-испанцу
За два часа все нужно показать,
От Бытия до Страшного суда,
То надобно оставить опасенья.
Ведь наша цель - доставить наслаждение. [...]
Пускай интрига с самого начала
Завяжется и разовьется в пьесе,
От акта к акту двигаясь к развязке.
Развязку же не нужно допускать
До наступления последней сцены.
Ведь публика, конец предвидя пьесы,
Бежит к дверям и обращает спину
К тому, чего так долго ожидала:
Что знаешь наперед, волнует мало.

Пустой пусть редко остается сцена;
У зрителя лишь чувство нетерпенья
Такие перерывы вызывают
И фабулу растягивают очень.
Кто мог избежать этого порока,
Тот огражден от лишнего упрека.

Язык в комедии простым быть должен.
Уместна ли изысканная речь,
Когда на сцене двое или трое
Беседуют в домашней обстановке?
Но если кто из действующих лиц
Советует, корит иль убеждает,
Приподнята пусть будет речь его,
Действительности этим подражая;
Ведь в жизни мы особые слова
Всегда находим, если убеждаем,
Доказываем иль совет даем.
Тут образец нам - ритор Аристид⁴⁵.
Он требует, чтоб был язык комедий
Чист, ясен, легок и не отличался
От языка обычного нисколько.
Ведь только на публичных выступлениях
Красивую услышать можно речь,
С особым сказанную выраженьем.
Цитаты из Писанья неуместны,
И не нужны нарядные слова.
Смешны в простом житейском разговоре
Различные панхои и метавры,
Гиппокрифы, семоны⁴⁶ и кентавры.

Речь короля должна быть королевским
Достоинством полна; речь старика
Пусть рассудительность таит и скромность;
Любовники пусть чувствами своими
У слушателей трогают сердца.
Актер, произносящий монолог,
Преобразаться должен и внушать
Сочувствие всем зрителям в театре.
Вот правила для тех, кто об искусстве
Античном помышленья не имеет.

Лопеде Вега. Собр. соч.: В 6 т. М 1962. Т. 1. С. 49-57.

Пер. О. Румера.

Англия

Публичные городские театры (конец XVI в.) Из описания голландского путешественника Иоганна де Витта (1596)

В Лондоне есть четыре театра, выдающихся по красоте. Все они имеют различные названия в зависимости от изображений на них. В них ежедневно даются разные представления перед зрителями. Два наиболее великолепных из этих театров расположены на юге, за Темзой, и носят названия, взятые от изображений наверху их, - «Роза» и «Лебедь». Два других театра находятся за городом, к северу; путь к ним - через Епископские ворота.

Есть еще и пятый театр, несколько иной конструкции, предназначенный для травли диких животных. Здесь в отдельных клетках содержится много медведей, быков и собак, которых стравливают друг с другом, чем доставляют увлекательное зрелище для публики.

Самым крупным и наиболее замечательным из всех театров является театр под знаком лебедя, обыкновенно называемый театром «Лебедь». Он помещает три тысячи зрителей и построен из кремневого камня, которым изобилует Британия, с деревянными колоннами, раскраска которых так превосходно имитирует мрамор, что может обмануть самый искушенный глаз.

In: *Thorndike A. H. Shakespeare's Theater. New York, 1916.*

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 538.

Указ королевы Елизаветы от 29 июня 1572 г. о прикреплении трупп к знатным патронам

Все фехтовальщики, вожак медведей, профессиональные актеры, исполнители интерлюдий и менестрели, не принадлежащие какому-нибудь барону этого королевства

или другому лицу благородного происхождения и высокого положения, а также все фокусники, разносчики, торговцы мелочным товаром, если они будут бродить повсюду, не имея разрешений по крайней мере от двух мировых судей [...], будут считаться и приравняться к мошенникам, бродягам и нищим.

An Act for Punishment of Vagabonds and for Relief of the Poor and Impotent. 1572.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 541-542.

Из указа Иакова I от 17 мая 1603 г. о выдаче патента труппе слуг короля

[...] Мы, по нашей особой милости, дали разрешение и уполномочили, и настоящим указом разрешаем и уполномачиваем наших слуг Лоренса Флетчера, Вильяма Шекспира, Ричарда Бербеджа, Огюстина Филлипса, Джона Геннинга⁴⁷, Генри Конделла, Вильяма Слая, Роберта Армина, Ричарда Коулея и остальных их товарищей свободно проявлять свое искусство и способности в представлении комедий, трагедий, исторических представлений, интерлюдий, моралите, пасторалей, сценических пьес и т.п., как они доныне старались и как впредь стараться будут, как для развлечения наших возлюбленных подданных, так и для нашего утешения и забавы. [...] Означенные [...] пьесы [...] могут быть показываемы публично [...], лишь только спадет эпидемия чумы, какв их театре, называемом «Глобус» [...] так и в других ... местах [...], где бы то ни было, в границах ... наших городов и владений. Приказываем и повелеваем каждому из вас [...] оказывать им поддержку и помощь, [...] обращаясь с ними с такой учтивостью, какая подобает людям их положения и значения...

Privy Seal of James I, 17 may 1603.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 542.

Актерское искусство

Шут и комический актер Ричард Тарлтон (ум. 1588)

1. [...] Когда он однажды пас отцовских свиней, одному из слуг Роберта, графа Лейстера, на пути в его земли в баронстве Денби, так понравились удачные ответы Тарлтона, что он привез его ко двору, где тот стал самым знаменитым шутом королевы Елизаветы [...]

Наш Тарлтон был мастером своего искусства. Когда королева бывала серьезна - я не смею сказать, угрюма - или в плохом настроении, он был способен «настроить» ее по своему желанию. Самые близкие ее фавориты в некоторых случаях обращались к Тарлтону, прежде чем предстать перед ней и он своими шутками подготавливал благоприятную почву для их появления перед ней. Одним словом он говорил королеве о ее недостатках больше, чем многие из ее капелланов, и излечивал ее меланхолию лучше, чем ее врачи. Самое смешное в нем заключалось в его внешности и жестах, что и отмечено в его эпитафии: «Здесь лежит тот, один голос, жести лицо которого способны были сделать из Гераклита Демокрита»⁴⁸.

Fuller T. History of the Worthies of England. London, 1662.

Цит. по: АНИКСТА. А. Театр эпохи Шекспира. М., 1965. С. 229.

2. ОТЗЫВЫ СОВРЕМЕННИКОВ О ТАРЛТОНЕ

[Тарлтон] носил костюм из саржи, колпак с помпоном, у него был барабан, он умел стоять на большом пальце и знал много всяких других трюков. [...]

[...] Стоило ему высунуть из дверей артистической голы и просунуть ее между двумя занавесками, как толпа начала смеяться и час спустя после этого не могла еще успокоиться.

Цит. по: АНИКСТА. А. Театр эпохи Шекспира. С. 230.

3. ИЗ КНИГИ «ШУТКИ ТАРЛТОНА» (1611)

В театре «Бык» у Епископских ворот играли пьесу «Генрих V», в которой судья получает пощечину. Так как того, кто должен был получить удар, не было, Тарлтон, всегда готовый посмеяться, взялся сыграть кроме своей роли шута роль судьи. Нел, игравший Генриха V, изо всех сил ударил Тарлтона, что заставило публику, именно потому, что то был он, смеяться еще больше. Но вот на сцене появился судья, а за ним Тарлтон (в шутовском наряде), который спросил актеров: «Ну, какие новости?» Один из них ответил: «Если бы ты был здесь, то увидел бы, как принц Генрих дал здоровенную затрещину судье». «Как, - воскликнул Тарлтон, - ударил судью?» «Чистая правда», - ответил актер. «С ним никто не сравнится, - сказал тогда Тарлтон, - судье, наверное, было очень больно. Этот рассказ приводит меня в такой ужас, что кажется, будто удар попал по мне и от этого моя щека покраснела». Тут весь народ разразился смехом. До сих пор рассказывают, как это здорово получилось.

Tarlton's Jests. [London], 1611.

Цит. по: АНИКСТА. А. Театр эпохи Шекспира. С. 230-231.

**Мастер джиги, шут и комический актер Уильям
Кемп (ум. ок. 1608)**

Из памфлета 1590 г.

[...] Наикомичнейший и хитроумнейший кавалер мсье
дю Кемп, шутник и главный наместник духа Дика Тарлтона [...].

Цит. по: Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. С. 231.

Драматург Томас Деккер (ок. 1572—1632)

об исполнении джиги в театре

Мне часто приходилось видеть, что после окончания
какой-нибудь величественной трагедии или развязки в откры-
тых театрах, после эпилога, из-за отвратительной и неприлич-
ной джиги, сцена становится более мрачной, чем ужаснейшие
сцены самой трагедии.

Dekker Th. A Strange Horse- Race. London, 1613.

Цит. по: Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. С. 232.

Первый актер театра Глобус (театра Земного шара)

Ричард Бербедж (ок. 1567—1619)

1. ИЗ АНОНИМНОЙ ЭЛЕГИИ НА СМЕРТЬ БЕРБЕДЖА (1619)

Он умер и вместе с ним - целый мир [...] Молодой Гам-
лет, старый Иеронимо, добрый Лир, опечаленный мавр и мно-
гие другие, которые жили в нем, исчезли навсегда. Часто видел
я его, когда он прыгал в могилу, приняв облик человека, обезу-
мевшего от любви, И я готов был поклясться, что он действи-
тельно умрет в этой могиле. Часто видел я, как он, лишь играя
на сцене, так верно изображал жизнь, что изумленным зрителем
и (окружающей его) опечаленной свите казалось, что он на
самом деле умирает, хотя он только притворно истекал кровью.

An Elegie on the Death of the Famous Actor Rich. Burbage.

Цит. по: Мастера театра в образах Шекспира. М.; Л., 1939.

С. 18. (Прозаический перевод.)

2. Он был восхитительным Протеем. Он совершенно
перевоплощался в роль и, придя в театр, как бы сбрасывал свое
тело вместе со своим платьем. Он переставал быть самим
собой до самого конца спектакля, даже находясь за сценой.
Между ним и нашими обыкновенными актерами была такая же
большая разница, как между певцом баллады, едва ее произ-
носящим, и превосходным певцом, создающим всю свою при-
влекательность и умеющим менять и модулировать свой
голос вплоть до того, какое нужно дыхание для произнесения
каждого слога. Он имел все данные превосходного оратора,
оживлявшего каждое слово при его произношении, а свою речь

движением. Слушавшие его зачаровывались им, пока он говорил, и сожалели, когда он смолкал. Но и в последнем случае он все-таки оставался превосходным актером и никогда не выходил из своей роли, даже если кончал говорить, но и всеми своими взглядами и жестами все время держался на высоте исполнения роли.[...]

Flecknoe R. A Short Discourse of the English Stage. London, 1 664.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 544.

Plot (режиссерский план) второй части моралите Ричарда Тарлтона «Семь смертных грехов»⁴⁹

На сцене ставится шатер для Генриха VI. Он внутри спит. Здесь Лейтенант, Приближенный, *Р. Каули, Джо Дюк*, и один стражник. *Р. Паллант*. Потом Гордость, Обжорство, Злоба и Жадность [выходят] из одной двери, а из другой двери - Зависть, Лень и Блуд. Эти три оттесняют четырех, и все выходят.

Генрих просыпается. Входит хозяин гостиницы, *Дж. Синклер*, со слугой. *Т. Бвлт*. За ним Литгейт. Хозяин уходит. Затем входит снова. Потом Зависть проходит через сцену. Литгейт говорит.

Труба. Пантомима.

Входит король Горбодук с советниками: *Р. Бербедрж, г-н Брайан, Т. Гудэйл*. За ними следует Королева, с нею Феррекс и Поррекс и несколько человек свиты: *Сандер, У. Слай, Гарри, Дж. Дюк, Кит, Ро. Паллант, Дж. Холланд*. После того как Горбодук посоветовался со своими лордами, он подводит своих двух сыновей к разным креслам. Из зависти Феррекс хочет забрать корону Поррекса. Вынимает меч. Король, Королева и Лорды разнимают их. Они отталкивают их и угрожают друг другу. Королева и Лорды мрачные уходят. Литгейт говорит.

Входит Феррекс с короной, барабаны, знамена и воины - с одной стороны: *Гарри, Кит, Р. Каули, Джон Дюк*. С другой появляется Поррекс, барабаны, знамена, воины: *У. Слай, Р. Паллант, Джон Синклер, Дж. Холланд*.

Входит Королева с двумя советниками, *г-н Брайан, Т. Гудэйл*, потом Феррекс и Поррекс из разных дверей со знаменами и войсками. Горбодук входит посередине и становится между ними, Генрих VI говорит.

Боевые сигналы. Перебежки. После этого Литгейт говорит. [...]

Входит Феррекс в одну дверь, Поррекс - в другую. Поединок. Феррекс сражен, Потом Королева Видена, Дамасус, за ним Люций.

Входит печальный Поррекс со слугой Дорданом.
Р. Па[ллант], У. Слай. Королева и Дама. *Ник Сандер, Лорды, Р. Каули, г-н Брайан.* За ними вбегают Люций.

Генри и Литгейт говорят. Проходит Лень.

[...] Входят [...]

[...] Входят Сарданапал, Арбак, Никанор и военачальники, маршируя: *г-н Филиппе, г-н Поп, Р. Па[ллант], Дж. Синклер, Дж. Холланд.* [...] *Кит.* Литгейт говорит.

Входят [...] После них Арбак, *г-н Поп*, с ним шут *Уилл, ДжоДюк*, потом Родопея, *Нэд*. Потом Сарданапал в женском платье с Аспазией, Родопеей, Помпеей, шут *Уилл [...]* и другие [...].

Входит Сарданапал с дамами, Потом вестник, *Т. Гудэйл*. Потом вбегают шут *Уилл*. Тревога.

Входит Арбак, преследует Сарданапала, дамы бегут. Потом входит Сарданапал с таким количеством драгоценностей, нарядов и золота, какое он может унести. Тревога.

Входят Арбак. Никанор и другие военачальники с триумфом: *г-н Поп, Р. Па[ллант], Кит, Дж. Хол[ланд], Р. Каули, Дж. Синк[лер]*.

Генрих говорит, потом Литгейт. Блуд проходит по сцене.

[...] Входят [...]

Пантомима. Литгейт говорит.

Входит Прогне с вышивкой. Потом Тирей [возвращаясь] с охоты вместе с Лордами. Потом Филомела с головой Итис на блюде. Появляется Меркурий, и все исчезают. С ним Три Лорда: *Т. Гудэйл, Гарри, У.Слай*.

Генрих говорит. Потом входят Лейтенант, Приближенный и Стражники: *Р. Каули, Дж. Дюк, Дж. Холланд, Джо Синклер*. После них - Уорик, *г-н Брайан*.

Литгейт говорит [обращаясь] к публике и потом уходит.
TarltonR. Seven Deadly Sins. [Plot of the Part 2]. 1590-1591?

Цит. по: *АникстА. А. Театр эпохи Шекспира. С. 292-294.*

Пантомима (*dumb-show*) и выходы в пьесах Шекспира

ПАНТОМИМА ПЕРЕД «МЫШЕЛОВКОЙ» В «ГАМЛЕТЕ»

Играют гобои. Начинается пантомима. Входят участвующие в пантомиме король и королева. Они проявляют нежность друг к другу. Королева обнимает короля, а он ее. Она становится на колени перед ним с изъявлением преданности. Он поднимает ее и кладет ей на плечо голову. Потом ложится в цветнике на дерн. Видя, что он уснул, она уходит. Тогда входит отравитель, снимает с него корону, целует ее, вливает в ухо королю яд и уходит. Возвращается королева, видит, что король мертв и

жестами выражает отчаяние. Снова входит отравитель с двумя или тремя похоронными служащими, давая понять, что разделяет ее горе. Труп уносят. Отравитель подарками добивается благосклонности королевы. Вначале она с негодованием отвергает его любовь, но под конец смягчается. Уходят.

«Гамлет» (акт 3, сцена 2). Пер. Б. Л. Пастернака.

ВЫХОД ПЕРЕД СЦЕНОЙ КОРОНАЦИИ АННЫ БУЛЛЕН В ХРОНИКЕ «ГЕНРИХ VIII»

Гобои... фанфары. Затем входят: 1. Двое судей. 2. «Лорд-канцлер, перед которым несут сумку и булаву. 3. Хор певчих, которые поют и музыканты. 4. Лорд-мэр Лондона с булавой. За ним - первый герольд в воинских доспехах и с позолоченной медной короной на голове. 5. Маркиз Дорсет в золотом полу-венце, несущий золотой скипетр. Рядом с ним граф Серри в графской короне, несущий серебряный жезл с голубем. На обоих - цепи ордена Подвязки. 6. Герцог Сеффолк в своей герцогской мантии и с герцогской короной на голове, несущий в качестве лорда-сенешаля длинный белый жезл. Рядом с ним герцог Норфолк в короне с обер-гофмаршальским жезлом. На обоих - цепи ордена Подвязки. 7. Под балдахином, который несут бароны Пяти Портов, - королева Анна в коронационном туалете, в короне на богато украшенных жемчугом волосах. По одну сторону от нее - епископ Лондонский, по другую - Уинчестерский. 8. Старая герцогиня Норфолкская в золотом, отделанном цветами венце, несущая шлейф королевы. 9. Несколько леди и графинь, увенчанных простыми золотыми обручами, без цветов.

«Генрих VIII» (акт IV, сцена 1). Пер. Б. Томашевского.

Шекспир об актерском искусстве

Из «Гамлета» (1601)

Розенкранц: [...] Они [актеры. - ред.] направляются сюда предложить вам свои услуги.

Гамлет: Играющему королей - низкий поклон, Я буду данником его величества. Странствующий рыцарь найдет дело для своего меча и щита. Вздохи любовника не пропадут даром. Меланхолик обретет желанный покой. Над шутком будут надирать животики все, кто только ждет его остроумия, как щекотки. Пускай героиня выкладывает всю душу, не считаясь со стихосложением. Что это за актеры?

Розенкранц: Те самые, которые вам так нравились, - столичные трагики.

Гамлет: Что толкнуло их в разъезды? Постоянное пристанище было выгоднее в отношении денег и славы. [...] Ценят ли их, как в прежнее время [...]? Такие же у них сборы?

Розенкранц: Нет, в том-то и дело, что нет.

Гамлет: Отчего же? Разве они стали хуже?

Розенкранц: Нет, они подвизаются на своем поприще с прежним блеском. Но в городе объявился целый выводок детворы, едва из гнезда, которые берут самые верхние ноты и срывают нечеловеческие аплодисменты⁵⁰. Сейчас они в моде и подвергают таким нападкам старые театры, что даже военные люди не решаются ходить туда из страха быть высмеянными в печати.

>

Гамлет: Неужели эти дети так страшны? [...] Что, это их временное призвание? А позже, когда у них погрубеют голоса и они сами станут актерами обыкновенных театров, не пожалеют ли они, что старшие восстановили их против собственной будущности?

Розенкранц: Сказать правду, много было шуму с обеих сторон, и народ не считает грехом срамливать их друг с другом. [...]

Гамлет: [...] И мальчишки одолевают?

Розенкранц: Да, принц [...].

[...] *Полоний:* Актеры приехали, милорд [...] Лучшие в мире актеры на любой вкус, для исполнения трагедий, комедий, хроник, пасторалей, вещей пасторально-комических, историко-пасторальных, трагико-исторических, трагикомико- и историко-пасторальных и для сцен в промежуточном и непредвиденном роде. Важность Сенеки, легкость Плавта для них не диво. В чтении наизусть и экспромтом эти люди единственные [...].

(входят четверо или пятеро актеров) [...]

Гамлет: [...] Милости просим. Рад вам всем. Здравствуйте, мои хорошие. - Ба, старый друг! Скажите, какой бородой завесился, с тех пор как мы не видались! [...] - Вас ли я вижу, барышня моя⁵¹? Царица небесная, вы на целый венецианский каблук залетели в небо с нашей последней встречи! Будем надеяться, что голос ваш не фальшивит, как золото, изъятое из обращения. - Милости просим, господа! Давайте [...] какой-нибудь страстный монолог. [...] Начните вот с какой строчки. Погодите, погодите: «Свирепый Пирр, тот, что как зверь Гирканский...» [...]

[...] *Полоний:* Смотрите, он изменился в лице и весь в слезах! Пожалуйста, довольно.

Гамлет: Хорошо, Остальное доскажешь после. - Почтеннейший, посмотрите, чтобы об актерах хорошо позаботи-

лись. Вы слышите, пообходительнее с ними, потому что они — краткий обзор нашего времени. Лучше иметь скверную надпись на гробнице, нежели дурной их отзыв при жизни. [...]

Гамлет: Один я. Наконец-то!

Какой же я холоп и негодяй!
Не страшно ль, что актер проезжий этот
В фантазии, для сочиненных чувств,
Так подчинил мечте свое сознание,
Что сходит кровь со щек его, глаза
Туманят слезы, замирает голос
И облик каждой складкой говорит,
Чем он живет! А для чего, в итоге?
Из-за Гекубы!
Что он Гекубе? Что ему Гекуба?
А он рыдает. Что б он натворил,
Будь у него причина бесноваться,
Как у меня? Он сцену б утопил
В потоке слез громоподобной речью
И свел бы виноватого с ума,
Потряс бы правого, смутил невежду
И изумил бы зрение и слух. [...]

«Гамлет» (акт 2, сцена 2). Пер. Б. Л. Пастернака.

[...] *Зал в замке. Входит Гамлет и несколько актеров*

Гамлет: Говорите, пожалуйста, роль, как я показывал: легко и без запинки. Если же вы собираетесь ее горланить, как большинство из вас, лучше было бы отдать ее городскому глашатаю. Кроме того, не пилите воздух вот этак руками, но всем пользуйтесь в меру. Даже в потоке, в буре и, скажем, в урагане страсти учитесь сдержанности, которая придает всему стройность. Как не возмущаться, когда здоровенный детина в саженом парике рвет перед вами страсть в куски и клочья, к восторгу стоячих мест, где ни о чем, кроме немых пантомим и простого шума, не имеют понятия. Я бы отдал высечь такого молодчика за одну мысль переиродить Ирода. Это уж какое-то сверхсатанинство. Избегайте этого.

Первый актер: Будьте покойны, ваша светлость.

Гамлет: Однако и без лишней скованности, но во всем слушайте внутреннего голоса. Двигайтесь в согласии с диалогом, говорите, следуя движениям, с тою только оговоркой, чтобы это не выходило из границ естественности. Каждое нарушение меры отступает от назначения театра, цель которого во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истин-

ное — низости и каждому веку истории — его неприкрашенный облик. Если тут перестараться или недоусердствовать, несведущие будут смеяться, но знаток опечалится, а суд последнего, с вашего позволения, должен для вас перевешивать целый театр, полный первых. Мне попадались актеры, и среди них прославленные, и даже до небес, которые, не во гнев им будь сказано, голосом и манерами не были похожи ни на крещеных, ни на нехристей, ни на кого бы то ни было на свете. Они так двигались и завывали, что брало удивление, какой из поденщиков природы смастерил человека так неумело, — такими чудовищными выходили люди в их изображении.

Первый актер: Надеюсь, у себя, принц, мы эти крайности несколько устранили. !

Гамлет. Устраните совершенно. А играющим дураков запретите говорить больше, чем для них написано. Некоторые доходят до того, что хохочут сами для увеселения худшей части публики в какой-нибудь момент, существенный для хода пьесы. Это недопустимо и показывает, какое дешевое самолюбие у таких шутников. Подите приготовьтесь.

«Гамлет» (акт 3, сцена 2). Пер. Б. Л. Пастернака.

Театр в период Английской буржуазной революции

**Из декретов парламента о ликвидации
театрального дела в Англии
в период пуританской революции**

ОТ 2 СЕНТЯБРЯ 1642 г.

[...] Палаты лордов и общин нынешнего парламента настоящим приказывают и предписывают прекратить и воздержаться от публичных сценических представлений [...] Вместо этого рекомендуются людям нашей страны более полезные и своевременные размышления о покаянии, примирении и обращении к Богу [...]

ОТ 22 ОКТЯБРЯ 1647 г.

[...] Лорд-мэр, мировые судьи и шерифы [...] настоящим уполномочиваются [...] входить во всякий дом и другие места [...], где играют или будут ставиться и играть сценические представления, интерлюдии и другие пьесы. Все преступающие закон лицедеи и актеры [...] по клятвенному свидетельству двух достойных доверия свидетелей [...] должны быть направляемы в тюрьму или братья под стражу [...] Они должны быть наказуемы согласно закону как преступники. [...]

ОТ 9 ФЕВРАЛЯ 1648 г.

[...] Для наилучшего уничтожения названных сценических представлений, интерлюдий, а также актеров Палаты лордов и общин по уполномочию нынешнего парламента приказывают и предписывают: все театральные актеры, актеры интерлюдий и вообще всякие актеры являются и будут считаться преступниками [...], невзирая на разрешения, выданные им ... королевской властью или каким-либо другим лицом или лицами. [...]

Далее приказывается и предписывается [...] об уничтожении и разрушении всяких театральных галерей, мест и лож [...]. Всякие актеры и исполнители пьес и интерлюдий [...] должны быть арестовываемы и подвергаемы открытому публично-му наказанию плетью на ... городском рынке [...].

[...] Все зрители, которые будут смотреть театральные представления или интерлюдии [...] каждый раз будут подвергаться штрафу [...]

In: *Hazlitt W. C. The English Drama und Stage under the Tudor and Stuart Princes.* London, 1 869.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 553-554.

О положении актеров, преследуемых запретом на профессию

[...] Когда война кончилась и роялисты были совершенно сломлены, большинство из оставшихся в живых актеров собралось в Лондоне и для поддержания своего существования пытались возродить старое ремесло. Из случайных членов разных трупп они составили единую труппу и зимой перед убийством короля в 1648 году рискнули с наивозможной осторожностью и тайной ставить спектакли в театре Кокпит. В течение трех-четырёх дней они делали это беспрепятственно, но, наконец, во время представления трагедии «Кровожадный брат»⁵² отряд пехоты окружил театр, захватил их в середине спектакля и отвел в костюмах, не дав им даже переодеться, [...] в тюрьму. Там их продержали некоторое время, после чего, отобрав у них костюмы, выпустили их на свободу. Затем, во времена Оливера Кромвеля, актеры имели обыкновение тайно играть на расстоянии трех-четырёх миль от города, то там, то здесь, иногда в домах знати [...]. На Рождестве и во время Варфоломеевской ярмарки актеры подкупали коменданта стражи в Уайтхолле и таким способом получали разрешение играть в течение нескольких дней в театре Красный бык. Однако, несмотря на это, солдаты чинили им порой затруднения.

Wright J. Historia Histrionica: an Historical Account of the English Stage Shewing the Ancient Use, Improvement and Perfection of Dramatick Representations of His Nation. London, 1 699.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 555.

ПРИМЕЧАНИЯ

Италия

- 1 Джорджо Вазари — художник, архитектор, историк искусства.
- 2 Филиппо Брунеллески (1377-1446) - художник, архитектор. Работал в основном во Флоренции. Речь идет о постановке «Священнодействия» на тему Благовещения 1439 г.
- 3 Джироламо Дженга (1476-1551) - урбинец, ученик Луки Синьорелли, работал в основном в Урбино и в Риме. Первый сценограф «Комедии о Каландро» кардинала Бибиены (Бернардо Довици), поставленной в Урбино в 1513 г.
- 4 Бальтассаре Томмазо Перуцци (1481 - 1536). Испытал влияние Рафаэля. Работал во Флоренции, в Риме и других городах в области архитектуры, живописи, сценографии, писал научные труды по вопросам перспективы. Эти труды не сохранились, но на них опирался Себастьяно Серлио в трактате «Об архитектуре» (1545). «Комедия о Каландро» оформлялась Перуцци для второй (после урбинской) постановки в Риме в 1520 г.
- 5 Джулиано Медичи, ближайший родственник папы Льва X, в 1515 г. получил сан кардинала. Событие пышно праздновалось в Риме.
- 6 Бастиано да Сангалло (1481-1551) - флорентиец, племянник Джулиано да Сангалло и Антонио да Сангалло-старшего.
- 7 Из письма, посланного из Мантуи в феврале 1501 г. Сигизмондо Кантельмо, государственным секретарем Феррарского герцогства, своему сюзерену, герцогу Эрколе д'Эсте I.
- 8 Имеется в виду декор зала, видный сквозь арки.
- 9 Андреа Мантенья (1431-1506) - великий художник падуанской школы. С 1460 г. работал в Мантуе.
- 10 Имеется в виду трагедия Сенеки «Федра».
- 11 Изабелла Гонзаго-д'Эсте, старшая дочь Эрколе I, описывает в письмах к мужу в Мантую спектакли в Ферраре, устроенные по случаю бракосочетания ее брата, Альфонсо д'Эсте, и дочери папы Александра VI Лукреции Борджа в феврале 1501 г.
- 12 Имеется в виду тент над забором.
- 13 Это итальянские государственные цвета.
- 14 По другим свидетельствам - 3000.
- 15 То есть профессиональный актер.
- 16 Бальтассаре Кастильоне (1478-1529) - автор трактата «О Придворном» (1513). Он считается режиссером описываемого спектакля.
- 17 Антон Франческо Граццини - поэт, актер и драматург «ученого театра».
- 18 Леоне де Сомми (Леон Эбрео) - глава еврейской актерской труппы в Мантуе, теоретик.
- 19 Имеется в виду мастер Леоне Леони из Ареццо (1509-1590).
- 20 Словом «станца» в Италии XV в. называли театральное помещение, предназначенное для широкой публики, де Сомми имеет в виду испанский «корраль».

21 В Риме.

22 Пьер Мария Чеккини - актер, драматург, теоретик. Выступал в маске Фрителлино.

23 Никколо Барбьери (1576-1641) - актер, теоретик, создатель маски Бельтраме. Адресат его сочинения - французский король Людовик XIII.

24 Рассуждение на какую-то тему, тема для импровизации.

Испанский театр «золотого века»

25 Видение (*apariciencia*) - живописные мизансцены, открывающиеся за занавесом внутренней или верхней сцены.

26 Зубцы башен изображались в секциях верхней сцены на полотне или при помощи муляжа.

27 «Гора» - устанавливаемая на основной или внутренней сцене конструкция с наклонной плоскостью, по которой спускались актеры. Они могли находиться и внутри «горы».

28 Макеты кораблей или их частей могли появиться в секциях верхней сцены, на внутренней сцене, или - реже - на основной сцене.

29 В постановках ауто сакраменталь в 1-й пол. XVII в. к сооруженным на площадях временным большим подмосткам подъезжали две, а во 2-й пол. - четыре огромные повозки в несколько этажей, изображающие корабли, дворцы, горы и т. п., с исполнителями.

30 «*Pan*» по-испански - это и бог Пан, и хлеб. У Кальдерона подразумевается и божество, и хлеб причастия — античные мифологические образы преобразуются в христианском духе.

31 Имеется в виду Пан - Христос.

32 Луна, одетая охотницей, с рогом луны в прическе.

33 Подрядчик, изготовлявший и обновлявший повозки и все необходимое для постановок ауто в столице в 1650-1670-е гг. (Кроме ауто «Истинный бог Пан», в 1670 г. было сыграно еще одно ауто Кальдерона «Есть сны, что правдой оказываются»).

34 Придворные (куртуазные) спектакли за редкими исключениями игрались в крытом помещении на сцене-коробке с меняющимися кулисами и задниками при искусственном освещении.

35 3 марта 1680 г. в Колизее Буэн Ретиро, перед королем Карлом II и королевой Марией Луизой. Описание, согласно большинству исследователей, принадлежит Кальдерону.

36 Это запрещение от 2 мая 1598 г. после смерти Филиппа II (13 сентября 1598 г.) и траура было отменено в январе 1599 г.

37 Данный приказ, как и другие, запрещавшие выступление женщин на сцене, не имел последствий.

38 Ауто, приписываемое Лопе де Веге.

39 Агустин де Рохас Вильяндрандо (1577—ок. 1619) — актер и писатель.

40 Перечисляются важные чиновники, которые, как и аристократы, имели право требовать, чтобы после выступлений в публичном театре актеры за плату давали «частные» спектакли у них в домах.

- 41 Мария Рикельме - актриса 1 -й пол. XVII в., выступавшая в пьесах Лопе де Веги; славилась также благочестивым поведением.
- 42 ДамианАриас-актер, выступал в 1610-1643 гг. в труппе Роке де Фигероа в Мадриде; играл в репертуаре Лопе де Веги.
- 43 Главный герой - римский актер-мученик IV в. св. Генезий (Хинес).
- 44 Новаторство высказываний Лопеде Веги в том, что он рассматривает драматургию как основу спектаклей, она создана не для читателя, а для зрителя, и истинное ее предназначение - быть представленной на подмостках. Публика, а не «знатоки» - настоящие судьи пьесы. Автор противопоставляет «*justo*» (правильное) и «*gusto*» (тешащее вкус); «*docto*» (ученое) и «*vulgo*» (чернь). С полемическим задором он превращает «чернь» в синоним народа, чей голос - голос самой природы, которая была для ренессансного художника высоким авторитетом.
- 45 Элий Аристид - римский оратор II в. н. э.
- 46 Неточность перевода. У Лопе перечисляются: Панкайя (сказочная страна в Африке - родина феникса); Метавр (река в Италии); гиппогрифы (мифическиеполулошади-полуптицы), семоны (римские божества посевов).

Англия

- 47 Правильно: Гемминга.
- 48 Зд.: Гераклит - классический образец мрачного человека, а Демокрит - смеющегося.
- 49 Текст самой пьесы (ок. 1585) не сохранился. Приведенный режиссерский план был найден в архиве актера Э.Аллена. Среди действующих лиц указаны не только персонажи, но и актеры, так как они играли по несколько ролей; их имена выделены курсивом. Персонаж Литгейт выступает в качестве комментатора представления. Это лицо реальное: поэт XV века.
- 50 С публичными театрами активно конкурировали труппы мальчиков, обученных пению и танцам.
- 51 Молодой актер на женские роли.
- 52 Трагедия Джона Флетчера «Кровожадный брат, или Ролло, герцог Нормандский».

РАЗДЕЛ IV

ТЕАТР XVII ВЕКА

Французский классицизм

Из Указа Людовика XIII о снятии с актеров бесчестия (1641)

Опасаясь, как бы комедии, которые ставятся с пользой для развлечения народа, не сопровождалась иногда бесчестными представлениями, производящими дурное впечатление на души, мы решили отдать надлежащее распоряжение, чтобы избежать таковых непотребств. Посему мы настоящим приказом, подписанным нами собственноручно, особо приказываем и запрещаем всем актерам, под страхом публичного поношения и других соответствующих кар, представлять какие-либо бесчестные действия или пользоваться какими-либо распутными или двусмысленными словами, которые могли бы оскорбить общественную нравственность. Мы предписываем нашим судьям, каждому в подведомственном ему участке, неуклонно наблюдать за точным исполнением нашей воли; в том же случае, если указанные актеры будут поступать вопреки настоящему нашему указу, мы желаем и требуем, чтобы упомянутые судьи воспрещали их спектакли и преследовали их такими мерами, какие они найдут соответствующими тяжести проступка; наказания эти, однако, не должны быть более тяжелыми, чем штраф или изгнание. В тех случаях, когда указанные актеры таким образом устроят свои театральные представления, что в них не будет ничего непристойного, мы желаем, чтобы их профессия, могущая вполне невинно отвлекать народ от разных дурных занятий, не могла быть им поставлена в укор и не считалась порочащей их доброе имя в общественной жизни. Мы делаем это для того, чтобы их желание избежать упреков, которым они до сих пор подвергались, в такой же степени побуждало их держаться в пределах их обязанностей в отношении публичных представлений, как и страх наказаний, которые не-

минуемо должны постигнуть их, если бы они нарушили настоящий указ. [...]

In: *Bonnassies J.* La Comedie Francaise, histoire administrative. Paris, 1874.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 604.

Площадной театр

Из комических диалогов Табарена

(ум. ок. 1633)'

«Кто те, которые смеются над врачами и аптекарями»

Табарен. Кто, по-вашему, те, которые смеются над врачами и аптекарями?

Учитель. Это неразумные люди, которые, не имея с ними дела, насмеваются над их предписаниями. Эти ничтожные люди не знают, что медицина является совершенно небесным и божественным искусством, которое восстанавливает естество и возвращает ему совершенство и расцвет. Медицина - это первая среди естественных наук, и глупы те, кто ее презирает. *Altissimus de coelo creavit medicinam, et vir prudens non abhorrebit!**

Табарен. Я недавно говорил это одному портному, который сшил мне штаны: *Homo et vir prudens non abhorrebit eum***.

Учитель. На мой взгляд, те, кто обижает врачей, - это невежды или же люди, которые полагают, что им нет дела до них.

Табарен. Вы ошибаетесь; те, кто смеется над ними, как раз больше всего нуждаются в их помощи - это больные.

Учитель. Больные, Табарен! Как же может быть, чтобы больной смеялся над врачом, которого он ищет и который ему нужен?

Табарен. А разве не является большой насмешкой, когда высовывают язык на полфута тому, кто пришел к вам в гости?

Учитель. Действительно, высунутый язык - это знак насмешки.

* Всевышний на небе создал медицину, и рассудительный муж не будет гнушаться ею (лат.).

** Рассудительный человек и муж не будет гнушаться их (т. е. штанов) (лат.).

Табарен. Так вот если врач придет к больному, чтобы узнать причину его болезни, а больной покажет ему язык, это же будет чистойшей насмешкой.

Учитель. Ну, а аптекарь?

Табарен. Аптекарь получает ее еще больше, потому что когда ему случается навестить больного и принести клистир, то больной, издеваясь над ним, показывает ему зад. Разве все это не большие издевательства и насмешки?

Les oeuvres de Tabarin, preface et notes par G. d'Harmonville.

Paris, 1858.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 685-686. Пер. Н. и. Мокульской.

Театр Бургундский отель²

Описание театра

Театр этот был сооружен, как и все другие театры, возникшие в ту эпоху, в зале для игры в мяч, который представлял собою вытянутый прямоугольник, вполне удобный, без сомнения, для этой игры, но очень мало приспособленный для театральных представлений. Не позаботились даже изменить его форму; у одной из его узких сторон возвышалась эстрада, предназначенная изображать собой просцениум древних. При этом четыре кулисы с каждой стороны, живописный задник в глубине, несколько падуг из голубой бумаги наверху, чтобы изобразить облака, - такова была обычная декорация, служившая одинаково для дворца, для тюрьмы, для леса и для сада. Когда хотели дать понять зрителю, что место действия изменилось, поднимали или отдергивали занавеску, и это повторялось в течение одного спектакля до десяти или двенадцати раз.

К стенам зала для игры в мяч, представлявшего собой, как сказано, вытянутый прямоугольник, были прислонены два или три этажа деревянных галерей, расположенных таким образом, что половина зрителей видела актеров лишь сбоку, а те, кто занимал первые ложи, которые считались особенно хорошими местами, сидели слишком далеко от сцены и нуждались в превосходных органах слуха и зрения. Можно было, правда, поместиться ближе к сцене, пойдя в партер, но помимо того, что там надо было стоять, целый ряд значительных неудобств мог отвратить от этого места. Один современный автор описал их достаточно простодушно:

«Партер, — говорит он, — очень неудобен вследствие тесноты; там помещается тысяча мошенников вперемежку с

порядочными людьми, которым они иногда желают нанести оскорбления. Они затевают ссору по самому ничтожному поводу, хватаются за шпагу и прерывают спектакль. Даже когда они совершенно спокойны, они не перестают разговаривать, кричать и свистать; и так как они ничего не заплатили за вход и приходят сюда только за неимением другого занятия, они мало заботятся о том, чтобы услышать, что говорят актеры...»

In: *Lemazurier P. D. Galerie historique des acteurs du theatre francais depuis 1 600 jusqu'a nos jours: Ouvrage recueilli des memoires du temps et de la tradition. T. I.* Paris, 1810.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 596.

**Монтировка спектаклей в Бургундском Отеле
«Умиравший Геракл», трагедия Ротру³ (1634)
Из записей декоратора Лорана Мазло***

Сцена должна быть великолепна. С одной стороны нужен храм Юпитера, выстроенный в античном вкусе, со сводами вокруг алтаря; алтарь должен быть сооружен так, чтобы вокруг него можно было ходить. Пьедестал, на котором стоит Юпитер, надо сделать круглым, наподобие античного. На квадратном алтаре - четыре небольшие пирамиды, украшенные маленькими вазами, из которых выбивается нарисованное пламя. Храм должен быть скрыт. С другой стороны сцены нужна гора, на которую можно подниматься на глазах у публики и спускаться с нее сзади. Эта гора должна быть высокой и сделанной из дерева, а под горой надо устроить склеп, наполненный слезами, - гробница Геракла. Три пирамиды, две вазы, из которых выбивается нарисованное пламя; на них должны быть изображены все подвиги Геракла. Гробница должна быть скрыта от зрителей. Далее, посреди сцены нужен открытый зал с лепными и серебряными украшениями и прочей росписью. В пятом акте гремит гром, а потом небо разверзается, и Геракл спускается с небес на землю на облаке. Небесный свод должен быть наполнен двенадцатью знаками Зодиака, облаками, двенадцатью ветрами, яркими звездами, солнцем из прозрачного карбункула и другими украшениями, пожеланию декоратора. Далее нужны четыре венка из зелени: один из дубовых листьев, один из лавров, а два остальные из цветов. Около гробницы - тюрьма; цепь и веревка, турецкое копье, колчан, палица Геракла, шкура и голова льва, два сидения, кинжал.

Le Memoire de Mahelot, Laurent, et **autres decorateurs** de l'Hotel de Bourgogne **et de la Comedie** Francaise au XVII siecle, publie par H. C Lancaster. Paris, 1920.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1 . С. 597.

Готье-Гаргиль (1574 - 1633)⁵

Все части его тела повиновались ему настолько, что это была настоящая марионетка. У него было тощее тело, тонкие и прямые ноги и крупное лицо. Он никогда не играл без маски и носил длинную остроконечную бороду, маленькую плоскую черную шапочку, черные башмаки, красные фризковые рукава, черную фризковую куртку и такие же штаны. Он всегда изображал комического старика. Многие не могли его видеть без смеха в этом забавном наряде. [...] Все в нем вызывало смех, и никогда еще не было в его профессии человека более наивного и более совершенного. Он приводил публику в восторг, когда пел вместе с Тюрлюпенем и Гро-Гильомом, хотя сама по себе эта песня обычно ничего не стоила; однако дело было не в ней, а совсем в другом: он превосходил самого себя; не говоря уже о его внешности, он пел эту песенку с таким смешным видом и интонациями, что многие ходили в Бургундский отель специально для того, чтобы его послушать, и песенка Готье-Гаргиля вошла в разговорку.

Sauval H. Histoire et recherches des antiquites de Paris. T. III. [Paris], 1724.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 599.

Гро-Гильом (1554 - 1634)⁶

Гро-Гильом, толстяк, обсыпанный мукой, - первый комик французской комедии, развлекавший публику в течение сорока лет, верный и безупречный слуга замечательного и неподражаемого покойного Готье-Гаргиля.

Le Testament de Gros-Guillaume et sa rencontre avec Gaultier en l'autre monde. 1634.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 600.

Тюрлюпен (1587 - 1637)⁷

Хотя он был рыжеват, но это не мешало ему быть красивым мужчиной, хорошо сложенным и с приятным лицом. Он носил в фарсах костюм Бригеллы, игрой которого мы столько любовались в театре Пти-Бурбон. Они во всем походили друг на друга, в жизни не меньше, чем на сцене, ибо были одного роста и имели одно лицо. Оба играли роль Дзанни, носили одинаковую маску, и вообще различие между ними было не больше того, какое знатоки живописи находят между великолепным оригиналом и превосходной копией. Никто никогда не сочинял, не играл и не вел фарса лучше, чем Тюрлюпен. Его выходы на сцене были полны ума, огня и находчивости. Одним сло-

вом, ему недоставало только немного наивности; несмотря на это, по общему признанию, он не имел себе равных. [...] Он был хорошим комедиантом, но, по правде сказать, не столько актером, сколько фарсером, ибо, как актер, он уступал многим.

Sauval H. Histoire et recherches...

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 600.

Брюскамбиль (ум. 1634)⁸

«Шуточный пролог о нетерпении»

Говорю вам, что вы неправы, очень неправы, когда приходите сюда из ваших домов и начинаете сразу же выражать привычное нетерпение, то есть, едва войдя, еще у самой двери вы начинаете орать во все горло:

«Начинайте! Начинайте!» Мы ведь имели терпение дожидаться вас и получить ваши деньги у входа с такой же охотой, по меньшей мере, с какой вы их отдали; мы приготовили для вас сцену, превосходную пьесу, которая только что вышла из кузницы и еще совсем горяченькая; но вы более нетерпеливы, чем само нетерпение, и не даете нам возможности начать.

А когда начали? Тут еще хуже, чем прежде. Один кашляет, другой плюет, третий громко портит воздух, четвертый хохочет, пятый чешет зад; все, вплоть до пажей и лакеев, ссорятся, то обмениваясь тумаками, то забрасывая камнями тех, кто ни в чем не повинен. Что до них, я их предоставляю их господам, которые могут по возвращении домой с помощью ременной припарки к задним частям тела погасить пламень их дерзости.

Возвращаюсь к вам. Тьфу! Я совсем забыл, что я хотел сказать. Но нет, речь идет о том, чтобы мимоходом клюнуть некоторых перипатетиков, которые расхаживают во время представления, что так же смешно, как распевать, лежа в кровати, или свистеть, сидя за столом. Всеу свое время; всякий поступок должен быть сообразен со своей целью: кровать - чтобы спать, стол - чтобы пить, Бургундский отель - чтобы слушать и смотреть, стоя или сидя, двигаясь не больше, чем новобрачная. Если вам хочется гулять, для этого есть столько подходящих мест, - возьмите ваши туфли и отправляйтесь в Орлеан; вас никто не будет толкать на большой дороге, которая достаточно широка и просторна. Там вы можете сколько угодно склонять *pedes'*, говорить с облаками, беседовать с воронами, которых повстречаете, и не будете прерывать нас...

Les fantaisies de Bruscombille, contenant plusieurs discours, paradoxes, harangues et prologues facetieux. Lyon, 1618.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 601.

⁸ Ноги (*лат.*).

Бельроз(1592-1670)⁹

Пьер Месье, по прозвищу Бельроз, - актер с 1629 года, умерший ранее 1670 года. Трагический актер; полагают, что он был первым исполнителем роли Цинны¹⁰ в одноименной трагедии. Он пользовался большой славой во времена кардинала Ришелье. Еще никогда не было видано столь замечательного актера в королевской труппе Бургундского отеля. Он анонсировал весьма изящно, владел словом, и его небольшие речи было всегда приятно слушать благодаря тем новым черточкам, которыми он старался каждый день их украсить. (Флоридор сменил его в этом амплуа.) Он был первым исполнителем роли «Лгуна»¹¹. Кардинал Ришелье подарил ему великолепный костюм для этой роли. [...]

In : *Lettres au Mercure sur Moliere, sa vie, ses oeuvres et les comediens de son temps* / Publ. par G. Monval. Paris, 1887.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 603.

Монфлери (ок. 1610—1667)¹²

Он был очень умным человеком и универсальным актером. Он был превосходен как в трагическом, так и в комическом жанре. Он был одним из тех, кто более всего содействовал успеху первых пьес Корнеля во времена кардинала Ришелье. У него был благородный вид, изящные и приятные манеры. Он пользовался очень большой славой.

Уверяют, что он первый играл Ореста в «Андромахе» Расина и что он умер в то время, когда эта пьеса начала пользоваться успехом. Сент-Эвремон¹³ в своем письме к де Лионну пишет в 1668 или 1669 году по поводу «Андромахи»: «Вы правы, говоря, что эта пьеса сошла с репертуара вследствие смерти Монфлери, ибо для нее необходимы крупные актеры, которые восполняли бы своей игрой то, чего ей недостает, „Аттила“¹⁴, напротив, должен был кое-что выиграть в результате смерти этого актера. Крупный актер мог бы слишком подчеркнуть роль, и без того достаточно напыщенную, и мог бы произвести ее жестокостью чересчур сильное впечатление на нежные души».

Говорят, что Монфлери умер вследствие чрезмерного напряжения, с которым он играл роль Ореста, так что уверяют, что у него лопнул живот; он был так неимоверно толст, что стягивал себя железным обручем. Он произносил тирады в двадцать стихов одним дыханием и выкрикивал последний стих с такой силой, что вызывал шум и нескончаемые рукоплескания.

Он был до такой степени полон патетических чувств, что подчас у зрителей захватывало дух.

Напевность и пафос были в то время единственным известным видом декламации. [...]

In : *Lettres au Mercure sur Moliere...*

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 676-677.

Флоридор (1608-1671)¹⁵

Посмотрим, увеличивает ли достоинства пьесы роль Массиниссы¹⁶. Да, но эти достоинства исходят не от автора, а от исполнителя. Исполняет же ее Флоридор, который держится так свободно и играет так изящно, что все просвещенные люди не устают отмечать, что он дает образ благородного человека. Во всех исполняемых им пьесах он кажется именно тем лицом, которое изображает. Всем зрителям хочется беспрестанно смотреть его. В его походке, во всем его облике и движениях столько естественности, что ему не нужно даже говорить, чтобы вызвать всеобщее восхищение. [...] Уже давно он выше всякой зависти, и все сходятся на том, что он величайший актер в мире и один из самых любезных людей, приятнейший в обществе.

Donneau de Vise J. Nouvelles nouvelles. Paris, 1663.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 677.

Мондори (1594—1651)¹⁷,
первый актер и директор театра Маре

Из «Историек» Г. Таллемана де Рео

Он не обладал ни высоким ростом, ни хорошим сложением, но он хорошо одевался и стремился из всякого дела выйти с честью. Чтобы показать, как велико было его искусство, он просил здравомыслящих и понимающих людей посмотреть его в «Мариамне»¹⁸ четыре раза подряд. Каждый раз они замечали что-нибудь новое. Правда, эта пьеса была его шедевром, ибо ему вообще гораздо больше подходило играть героев, чем любовников.

In: *Mongredien G. Les grands comediens du XVII siecle. Paris, 1927.*

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 602.

Из письма Гёза де Бальзака (13 апреля 1635 г.)

Изящество, с каким он декламирует, придает стихам особую красоту, какой они не могут получить от вульгарных поэтов. [...] Звук его голоса в сочетании с достоинством его жестов облагораживает самые обыденные и низменные сюжеты.

In: *Mongredien G. Les grands comediens du XVII siecle.*

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 602.

Театр Мольера (1622-1673)

«Блистательный театр».

Нотариальный акт от 30 июня 1643 г.

Присутствовали самолично: Дени Бейс, Жермен Клерен, Жан-Батист Поклен¹⁹, Жозеф Бежар, Никола Боннанфан, Жорж Пинель, Мадлена Бежар, Мадлена Маленгр, Катерина де Сюрли и Женестьева Бежар²⁰ [...]

Каковые составили и добровольно приняли нижеследующие статьи, согласно которым они объединяются и заключают союз для исполнения комедий с целью сохранения своей труппы под названием «Блистательный театр», а именно:

Что при всем нежелании отнимать у кого-либо из них разумную свободу все же никто из них не сможет покинуть труппу, не предупредив об этом за четыре месяца вперед, равно как и труппа не сможет уволить никого из них, не предупредив его за четыре месяца вперед.

Равно, что роли в новых театральные пьесах, которые появятся у труппы, будут распределяться их авторами без всяких возражений, так что никто не сможет выражать недовольство порученной ему ролью; что в напечатанных пьесах, если автор не произвел распределения, роли будут распределяться самой труппой по большинству голосов, если не будет признано достаточным соглашение, имеющееся на этот предмет между упомянутыми Клереном, Покленом и Жозефом Бежаром, каковые должны поочередно исполнять роли героев, и без всякого нарушения прерогативы, которую все вышеупомянутые лица представляют упомянутой Мадлене Бежар, - выбирать те роли, которые ей будет угодно играть.

Равно, что все вещи, которые будут касаться их театра, все дела, которые в нем возникнут, как те, которые можно предвидеть, так и те, которых сейчас нельзя предвидеть, будут разрешаться труппой по большинству голосов, без всякого возражения со стороны кого-либо из них.

Равно, что те актеры или актрисы, которые полюбовно оставят труппу, в соответствии с вышеизложенным пунктом относительно четырех месяцев, получат обратно соразмерную часть со всех расходов на декорации и вообще всякого рода другие предметы, которые будут произведены со дня их вступления в упомянутую труппу и до их ухода из нее, согласно оценке их нынешней стоимости, которая будет единогласно произведена сведущими лицами.

Равно, что телица, которые оставят труппу, вследствие того, что они желали того, чего она не пожелает, или же те, ко-

торых упомянутая труппа будет вынуждена удалить за невыполнение ими своих обязанностей, не смогут претендовать ни на какой дележ и возмещение части общих расходов.

Равно, что те актеры или актрисы, которые оставят труппу и злостно не пожелают выполнить ни одного из перечисленных пунктов, будут обязаны возместить упомянутой труппе все ее расходы, и на этот предмет будет описан их гардероб и вообще все их имущество, как наличное, так и имеющее у них появиться, в каком бы месте и в какое бы время оно ни было обнаружено.

В исполнении какого пункта все участники обязуются, как если бы они были совершеннолетними, ради нужд общества, договорившегося о всех изложенных выше пунктах.

Кроме того, все вышеупомянутые лица постановили промеж себя, что если кто-нибудь из них захочет покинуть упомянутое объединение раньше, чем они начнут пускать в ход свой театр, он будет обязан внести и уплатить в пользу остальных членов труппы сумму в три тысячи турецких ливров в немедленное возмещение убытков, как только он покинет упомянутую труппу, и без того, чтобы указанная сумма рассматривалась как нечто, позорящее их. Ибо так было согласовано между упомянутыми участниками, налагающими обязательства друг на друга. [...]

In: *Michaut G.* La jeunesse de Moliere. 2-me ed. Paris, 1923.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1.

С. 698-699.

Отзывы современников о «Тартюфе»
(1 664 - 1 669)

**Из официального отчета о шестом дне
версальского праздника
«Увеселения волшебного острова» (1664)**

Вечером его величество повелел исполнить комедию, названную «Тартюф», которую господин Мольер написал против лицемеров. Но хотя эта пьеса была найдена весьма развлекательной, король нашел так много сходства между теми, кого настоящее благочестие приводит на путь к небу, и теми, кому пустое чванство добрыми делами не мешает совершать дурные дела, что величайшая щепетильность короля в вопросах религии не могла вынести этого сходства между пороком и добродетелью, которые могли быть приняты один за другую. И хотя его величество не сомневался в добрых намерени-

ях автора, он все же запретил публичное исполнение пьесы и лишил себя самого этого удовольствия, чтобы не позволить злоупотребить им другим людям, менее способным правильно разобратся в этом деле.

In : *Michaut G. Moliere raconte par ceux qui l'ont vu. Paris, 1 932.*

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 71 7.

Из анонимного «Письма по поводу комедии об Обманщике» (1667)²¹

Некоторые лица [...] осуждают ее [...] потому лишь, что в ней идет речь о религии и что театр, по их словам, не является местом, где можно наставлять в ней.

Нужно быть сильно предубежденным против Мольера, чтобы впасть в такое очевидное заблуждение, и не существует такого жалкого общего места, в котором охота критиковать и уязвлять не могла бы быть отброшена после того, как сделана попытка такой жалкой и смешной защиты. Как! Автор сказал правду со всем достоинством, которое должно сопровождать ее повсюду; он предвидел и избегнул всех, даже наименее прискорбных последствий, которые могли бы быть порождены, хотя бы незначай, изображением порока; он принял против испорченности современных умов все возможные предосторожности, которые только могли ему доставить превосходное знание здоровой древности, крепкое уважение к религии, глубокие размышления о природе души, многолетний опыт и огромный труд—и после всего этого все же находятся люди, способные совершить такую ужасную бессмыслицу, запретив произведение, которое является результатом стольких превосходных приготовлений, исключительно по той причине, что необычно трактовать о религии в театральном зале, хотя бы это делалось с большим достоинством и благоразумием и хотя бы это было полезно и необходимо?..

Lettre sur la comedie de l'Imposteur. 1 667.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 720.

Мольер - актер

«Письмо о жизни и произведениях Мольера и об актерах его времени» (1740)

Мольер не был ни слишком толст, ни слишком худощав. Роста он был скорее высокого, чем низкого, осанку имел благородную, поступь красивую. Он ходил медленно и имел очень серьезный вид. У него был толстый нос, большой рот,

мясистые губы, смуглый цвет лица, черные и густые брови и различные движения, которые он им сообщал, делали его лицо крайне комичным.

Что касается до его характера, то Мольер был добр, услужлив, щедр. Он очень любил произносить речи [в театре перед публикой]. Когда он читал свои пьесы актерам, он просил их приводить на эти чтения своих детей, чтобы делать соответствующие выводы из их произвольных движений.

Природа, такая щедрая к нему в отношении дарований духовных, отказала ему в физических данных, которые столь необходимы в театре, особенно трагическому актеру. Глухой голос, жесткие интонации, торопливость речи, которая чрезмерно убыстряла его декламацию, делали его в этом отношении значительно ниже актеров Бургундского отеля. Он здраво оценил себя и ограничил себя жанром, в котором эти недостатки были более терпимы. Ему даже стоило много труда преодолеть их, чтобы добиться успеха. Он избавился от торопливости [речи], столь враждебной правильной артикуляции, лишь с помощью постоянных усилий, породивших у него своего рода икоту, которую он сохранил до самой смерти и из которой он умел извлекать выгоду в некоторых случаях. Чтобы разнообразить свои интонации, он первый ввел в обычай некоторые необычные речевые оттенки, за которые его сначала обвиняли в некоторой аффектации, но к которым впоследствии привыкли.

Он имел успех не только в ролях Маскариля, Сганареля, Али и других, но был превосходен также в ролях высокой комедии, вроде Арнольфа, Органа, Гарпагона. Своим правдивым изображением чувств, пониманием выражений и всеми тонкостями искусства он так восхищал зрителей, что они больше не отличали изображенного им персонажа роли от игравшего ее актера. Кроме того, Мольер всегда брал себе самые длинные и самые трудные роли, а также исполнял обязанности «оратора» своей труппы²².

In: *Lettres au Mercure sur Moliere...*

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 748-749.

Из примечаний к «воровскому» изданию комедии Мольера «Сганарель, или Мнимый рогоносец» (1660)

Никогда не видано было ничего более знаменательного, чем позы Сганареля, стоящего за спиной своей жены. Его лицо и его жесты так хорошо выражали ревность, что ему не надо было и говорить, чтобы показать себя самым ревнивым из всех людей. [...]

Следовало бы обладать кистью Пуссена, Лебрена или Миньяра²³, чтобы изобразить вам, в какой позе Сганарель стоит в этой сцене, в которой он показывается с родственником своей жены. Никогда не видано было, чтобы актер говорил настолько наивно и показывался таким простоватым лицом. Следует не меньше восхищаться автором за то, что он написал эту пьесу, чем актером за то, что он ее так исполняет. Никогда никто не сумел так хорошо исказить свое лицо, и можно сказать, что в этой пьесе он меняет его больше двадцати раз.

Sganarelle, ou le Cocu imaginaire [par le sieur de Neuf-Villenaîne].
Paris, 1660.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 749.

Из полемической комедии Антуана Монфлери²⁴ «Экспромт Отеля Конде» (1663)

Маркиз. Это удивительный человек. Он все делает неподражаемо.

Альсидон. Да. Он декламирует с большим искусством, например, в «Помпее», где он играет Цезаря. Вы, наверно, видели таких героев на этих коврах?

Маркиз. Да. Как остроумно!

Альсидон. Вот и он совершенно такой же. Он держит нос по ветру, ноги скобками, а плечо вперед; на парике, вздернутом вверх, лавровых листьев больше, чем в майонезе; руки — на боках с небрежным видом; голова на спине, как у нагруженного мула; глаза блуждают, и при этом, произнося свою роль, он постоянно разделяет ее слова икотой.

Montfleury A. L'impromptu de Г Hotel de Conde. Paris, 1 663.

Цит. по: МанциусК. Мольер. М., 1922. С. 107-108.

Прозаический пер. ф. Н. Каверина.

Из полемической комедии Жана Донно де Визе²⁵ «Зелинда, или Истинная критика на Школу жен» (1661)

Аржимон. С того момента, как я спустился вниз, Эломир²⁶ не проронил ни слова. Я нашел его облокотившимся на мой прилавок в позе задумавшегося человека. Его глаза были прикованы к трем или четырем знатным господам, которые покупали кружева. Он, казалось, внимательно слушал их разговоры, и по выражению его глаз можно было решить, что он стремился проникнуть в глубину их душ, дабы высмотреть в них то, что они не говорили. Мне кажется даже, что у него была записная книжка и что он, прикрывшись плащом, незаметно записал все, что они сказали замечательного.

Ориана. Может быть, у него был в руках карандаш и он зарисовывал их гримасы, чтобы изобразить их в натуральном виде в своем театре?

Аржимон. Если даже он не зарисовал их в своей записной книжке, он, несомненно, запечатлел их в своем воображении. Это опасная личность. Есть люди, которые ловко работают руками, но о нем можно сказать, что он ловко работает глазами и ушами.

Donneau de Vise. *Zelinde ou La veritable Critique de l'Ecole des Femmes*. Paris, 1661.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 750-751. Пер. С. С. Мокульского.

Театр Жана Расина (1639-1699)

Тереза Дюпарк (1635—1668)²⁷

1. НИКОЛА БУАЛО О ДЮПАРК

Расин был влюблен в Дюпарк, которая была высокого роста и хорошо сложена, но не была хорошей актрисой. Он написал для нее «Андромаху» и сам прошел с нею эту роль: он заставлял ее повторять за собою стихи, как школьницу. Он побуждал ее выйти из труппы Мольера и перевел ее в труппу Бургундского отеля.

In: *Mongredien C Les grands comediens du XVII siecle*.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 677.

2. Она была красива, хорошо сложена и очень хорошо танцевала. Она блистала в королевских балетах и танцах с прыжками. Она делала некоторые замечательные кабриоли, позволявшие видеть ее ноги и часть ее бедер через разрезы, сделанные с двух сторон в ее юбке; при этом виднелись шелковые чулки, подвязанные сверху к маленьким панталонам.

In: *Mongredien G. Les grands comediens du XVII siecle*.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 678.

Мари Шанмеле (1641-1698)²⁸

Из «Мемуаров» Луи Расина (сына)

Шанмеле отнюдь не родилась актрисой. Природа одарила ее лишь красотой, голосом и памятью. Наряду с этим ей настолько не хватало ума, что приходилось вслух читать ей стихи, предназначенные к заучиванию, и задавать ей верный тон. Всем известно, каким талантом к декламации обладал мой отец. Настоящий вкус к ней он привил и актерам, обнаружи-

вавшим к этому способности. Те, кто воображает, что декламация, введенная им в театре, была напыщенной и нараспев, мне кажется, ошибаются. Они судят по Дюкло²⁹, ученице Шанмеле, и не обращают внимания на то, что, когда последняя лишилась своего учителя, она перестала уже быть такой, какой была раньше, и что, войдя в лета, она начала применять те громкие раскаты голоса, которые прививали актерам ложные вкусы. [...]

Точно также, как он обучил Барона³⁰, он обучил и Шанмеле, только с гораздо большим трудом. Сперва он растолковывал ей стихи, которые она должна была произносить, показывал жесты и диктовал интонации, которые даже изображал нотами. Ученица, верная его урокам, несмотря на то, что она стала актрисой с помощью выучки и искусства, казалась на сцене полной безыскусственного вдохновения.

Racine L. Memoires sur la vie de Jean Racine.

Lausanne; Geneve, 1747.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 679.

Никола Буало-Депрео (1 636- 1 711) о драме и театре

«Поэтическое искусство» (1674)

О вы, кого огонь сценический объял,
Кто жаждет для стихов восторгов и похвал, —
Хотите ль написать свое произведенье
Так, чтобы весь Париж спешил на представленье [...]?
Пусть в каждом слове страсть всегда у вас пылает
И, к сердцу путь ища, волнует и сжигает.
Но если ваша речь в безумной страсти час
Сладчайшим ужасом не наполняет нас
И не родит в душе смущенной состраданья, -
Напрасны все слова, ученость и старанья. [...]
Чтоб зрителя пленить и тронуть, вот секрет:
Нас выдумкой своей пусть завлечет поэт.
Старайтесь с первых строк обдуманном зачином
Сюжет наметить нам в движении едином.
Смешон мне тот актер, кто мямлит и везет,
Не в силах сразу нам раскрыть событий ход;
Интриги медленной едва таща сплетенья,
Не развлеченье он дает, а утомленье. [...]
Но нас, кто разума законы уважает,
Лишь построение искусное пленяет;

Пусть все свершится в день и в месте лишь одном, -
И в зале до конца мы зрителей найдем.
Невероятным нас не мучьте, ум тревожа:
И правда иногда на правду непохожа.
Чудесным вздором я не буду восхищен:
Ум не волнует то, чему не верит он.
Что видеть нам нельзя, пусть нам рассказ изложит;
Живое действие нам впечатленья множит,
Но вкус разборчивый нередко учит нас,
Что можно выслушать, но должно скрыть от глаз.
Пусть с каждым действием интрига нарастает
И без труда в конце развязку обретает:
Всегда наш ум сильней бывает поражен,
Когда интригою искусно спутан он;
Вдруг истину открыв, увидит в изумленье
Людей и действия в нежданном освещенье. [...]

Как действие адское театр был осужден
У нас святошами и строго запрещен.
Но кучка странников³¹ однажды в воскресенье
Дала впервые нам в Париже представление;
И в глупой простоте, усердия полна,
Играла Господа и ангелов она.
Но просвещение над мраком воссияло:
Святой бестактностью все это нам предстало;
Незванных книжников изгнал тогда закон;
Вновь Гектор к нам пришел, Ахилл, Агамемнон.
От маски навсегда освободив актера,
Французский наш театр ввел скрипку вместо хора.
Игрою нежных чувств волнуя нашу кровь,
Театр наш заняла, как и роман, любовь. [...]

Нельзя, чтобы герой был мелок и ничтожен,
Но все ж без слабостей его характер ложен.
Ахилл пленяет нас горячностью своей,
Но если плачет он - его люблю сильней.
Ведь в этих мелочах природа оживает,
И правдой разум наш картина поражает. [...]

Но сцена требует и правды, и ума.
Законы логики в театре очень жестки.
Вы новый тип взвести хотите на подмостки?
Извольте сочетать все качества лица
И образ выдержать с начала до конца. [...]

Чтоб нравиться могла Комедия народу,
Наставницей избрать вам надобно природу.

Кто проникал умом в глубины душ людских
И постигал сердца, читая тайны их, -
Тому понятны фат, скупец и расточитель,
Ревнивец и простак, и ловкий оболыститель;
На сцену их легко он поведет толпой,
И будет говорить, и будет жить любой.
В Комедии должны быть образы простыми,
Но нужно написать их красками живыми. [...]
Двор изучите вы и город изучите:
Здесь много образцов, их пристально ищите. [...]
Пусть вздохам и слезам Комедия чужда
И мук трагических не знает никогда,
Но все ж не дело ей на площади публичной
Тупую чернь смешить острою циничной. [...]
Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1937. С. 61-77.
Пер. С. Нестеровой и Г. Пиралова.

Королевский указ об основании театра Комеди Франсез (1680)

Его величество распорядился объединить две труппы актеров — Бургундского отеля и отеля Генега³² в Париже, так что в будущем в Париже будет одна эта труппа. Чтобы сделать представления ее более совершенными, силами тех актеров и актрис, которых его величество включил в эту труппу, он приказал и приказывает, чтобы труппа, составившаяся из этих двух трупп французских актеров, была единственной труппой и состояла из актеров и актрис, список которых, прилагаемый здесь, утвержден его величеством. И чтобы дать этим актерам средство все больше и больше совершенствоваться, его величество желает, чтобы в Париже играла одна эта труппа, и запрещает всем другим французским актерам играть в городе и предместьях Парижа без особого приказа его величества. [...]

Цит. по: *МанциусК.* Мольер, М., 1922. С. 168.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Табарен (Жан Саломон) выступал с фарсами («парадами») на площади Дофина, возле Нового моста в Париже.

2 Театр основан в 1548 г. в здании, принадлежавшем средневековому «Братству страстей Господних». С 1599 г. - первый стационарный профессиональный театр в Париже.

3 Жан Ротру (1609-1650) - автор более тридцати пьес, поставленных в Бургундском отеле. Ранние трагедии Ротру не были «пра-

- вильными» сточки зрения классицизма. Так, при постановке «Умирающего Геракла» требовались симультанные декорации.
- 4 Сохранились записи к 71 спектаклю, сделанные декоратором Бургундского отеля Лораном Мазло (годы жизни неизвестны) — с рисунками и указанием декораций, бутафории и машинерии.
- 5 Готье-Гаргиль (ГюгГерю), другой сценический псевдоним - флешель, играл в фарсах ученых и одуроченных стариков.
- 6 Гро-Гильом, он же Лафлер (Робер Герен), выступал в амплуа слуги или в женских ролях. Его маска добродушного толстяка-гасконца наиболее традиционная во французском фарсе.
- 7 Тюрлюпен, он же Бельвиль (Анри Легран), был близок к традициям комедии дель арте. Он сравнивается здесь с актером итальянской труппы, игравшим Бригеллу в театре Пти-Бурбон.
- 8 Брюскамбиль, он же Делорье (Жан Грасье) - ярмарочный актер, с 1606 г. в Бургундском отеле (роли фарсовых простаков). Славился сочинением прологов к собственным спектаклям.
- 9 Бельроз (Пьер Лемесье), исполнял роли галантных любовников. Выступал в театре Маре. С 1630 г. - директор Бургундского отеля.
- 10 Трагедия П. Корнеля (1640). Премьера состоялась в театре Маре.
- 11 Комедия П. Корнеля (1642). В этом же году состоялась премьера в театре Маре с комиком Жодле в роли Клитона и Флоридором в роли Доранта.
- 12 Монфлери (Захарий Жакоб) - исполнитель главных ролей в трагедиях Ж. Расина.
- 13 Сент-Эвремон, Шарль де Сен-Дени де (1613-1703) - политический деятель, оппозиционер.
- 14 Трагедия П. Корнеля (1667).
- 15 Флоридор (Жозиас де Сулла), исполнял главные роли в трагедиях Корнеля и Расина, играл в театре Маре (с 1640) и в Бургундском отеле (с 1643).
- 16 Массинисса - герой трагедии Корнеля «Софонисба» (1663).
- 17 Мондори (Гильом Дежильбер) - актер-трагик, создатель театра Маре, где игрались ранние пьесы П. Корнеля и 7 января 1637 г. состоялась премьера трагикомедии «Сид». Мондори исполнил роль Родриго, что принесло славу ему и автору пьесы.
- 18 «Мариамна» (1637) - трагедия Ф. Тристана л'Эрмита (1601-1655). Мондори исполнял роль Ирода.
- 19 Настоящее имя Мольера. Сценическим именем он начал пользоваться во время гастролей по провинции.
- 20 Жозеф, Женестьева и Мадлена Бежар - ближайшие друзья и сотрудники Мольера. Мадлена (1618-1672) - одна из крупнейших актрис его труппы. Позднее, в Париже, к труппе присоединились еще Бежары - Луи и Арманда (1645-1700, младшая сестра Мадлены, ставшая женой Мольера).
- 21 В первой редакции (1664) комедия называлась «Обманщик», ее герой был духовным лицом.
- 22 «Оратор» - особая роль от театра, которую Мольер исполнял много лет, выступая перед началом спектакля с анонсами и бесе-

дой на свободные темы со зрителями. После 1664 г. он передал ее Лагранжу (Шарль Варле, 1639-1693), автору знаменитого «Рестра», хроники событий в театре Пале-Рояля с 1659 по 1685 гг. 23 Никола Пуссен (1593-1665); Шарль Лебрен (1619-1690); Пьер Миньяр (1610-1695) - художники, современники Мольера. Миньяр выполнил несколько прижизненных портретов Мольера.

24 Антуан Монфлери (1640-1685) - комедиограф, сын актера Монфлери. «Экспромт отеля Конде» - ответ на «Версальский экспромт» (1663), где Мольер пародирует Монфлери-старшего, описывая его так: «Король должен быть толстый, жирный, вчетверо толще обыкновенного смертного, королю, черт побери, полагается толстое брюхо...»

25 Жан Донно де Визе (1638-1710) - драматург, журналист, написавший две пародийные комедии в ответ на «Школу жен»: «Зелinda...» и «Месть маркизов». Но впоследствии он примирился с Мольером, который поставил несколько его комедий. Автор цитированного выше сборника анекдотов «Новые новеллы».

26 Эломир - анаграмма имени Мольера.

27 Тереза Дюпарк (Маркиза Тереза Горла) - трагическая актриса, начинавшая в труппе Мольера, в комедийных ролях. В 1666 г. по инициативе Ж. Расина перешла в Бургундский отель.

28 Мари Шанмеле (Демар) - трагическая актриса, играла в Бургундском отеле с 1670 г., а с 1680 г. в Комеди Франсез. Все роли в трагедиях Расина она проходила под руководством автора: Гермiona («Андромаха»), Ифигения («Ифигения в Авлиде»), Роксана («Баязет»), Монима («Митридат») и Федра.

29 Мари-Анна Дюкло (1672-1748) - трагическая актриса Комеди Франсез, известная чрезмерными проявлениями темперамента, слезливостью и однообразной декламацией.

30 Мишель Барон (1653-1729) - ученик Мольера, перешедший в 1673 г. в Бургундский отель. См. с. 152-154.

31 Имеется в виду Братство страстей Господних.

32 После смерти Мольера его труппа перешла из Пале-Рояля (додавшегося Ж.-Б. Люлли) в отель на улице Генего. Таким образом, в Комеди Франсез слились противоборствовавшие в течение многих лет труппы Пале-Рояля и Бургундского отеля.

РАЗДЕЛ V

ТЕАТР XVIII ВЕКА ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ

Англия

*Театр эпохи Реставрации
на рубеже XVII-XVIII вв.*

Состояние английского театра в период Реставрации

Вскоре после Реставрации актеры короля некоторое время играли публично в театре «Красный бык», а затем перешли во вновь выстроенное здание на Вер-стрит около Клер-Маркета. Здесь они оставались год или два, после чего перешли в королевский театр Друри-Лейн, где впервые были применены декорации, незадолго до того введенные на публичной сцене сэром Вильямом Девенантом¹ в старом театре герцога Линкольнс-Инн-Филдс, а затем еще более усовершенствованные добавлением различных машин мистером Беттертоном² в новом театре Дорсет-Гарден, что было весьма дорого и обременительно для актеров. Это очень ухудшило их доходы по сравнению с тем, что было раньше; как я слышал от одного из них, через несколько лет после Реставрации каждый полный пайщик в труппе мистера Харта³ получал по 1 000 фунтов в год.

Около того времени, когда на лондонской сцене впервые появились декорации, женщины научились исполнять женские роли. С тех пор мы видели в обоих театрах несколько актрис, по заслугам прославленных как своей красотой, так и своей превосходной игрой. А некоторые пьесы, в особенности, «Свадьба священника»⁴, все сплошь исполнялись одними женщинами, подобно тому, как прежде их играли одни мужчины. Так продолжалось в течение двадцати лет, пока мистер Харт и некоторые из стариков, почувствовав утомление, не начали подумывать об отставке. Тогда обе труппы задумали объединиться⁵; но недавно, как ты знаешь, они сочли не менее подходящим снова разделиться, хотя обе труппы сохранили название

«слуг его величества». Все это время театральная музыка ежегодно совершенствовалась и в настоящее время достигла высшего совершенства, какое мне только известно. Но, несмотря на все такие преимущества, репутация театра и любовь к нему публики сильно упали. В недавнее время некоторые оказались сурово настроенными против театра и с трудом считали терпимой постановку пьес на сцене.

Wright J. Historia Histrionica... London, 1699.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 560-561.

Спектакль труппы герцога Йоркского Из «Путешествия в Англию» Франсуа Брюне (1676)

Мы посетили театр принца Йоркского, в котором слышали одно лишь бормотанье. Актеры были одеты в костюмы французской моды, но пышность этих костюмов была не больше, чем у наших провинциальных трупп. Помещение, в котором они играют, несравненно лучше и более приспособлено для игры, чем те помещения, в которых выступают наши актеры. В партере, имеющем вид амфитеатра, публика сидит⁶; здесь никогда не слышно шума. В театре только семь лож, каждая из которых может вместить до двадцати человек, и столько же наверху, а еще выше - парадиз [...] Галерея предназначена для лакеев, которые допускаются сюда бесплатно. Играют здесь по большей части комедии, осмеивающие наши нравы. Композиция хорошая; англичане претендуют на то, что их поэзия превосходит нашу свободой выражения. Они не соблюдают правила единства и никаких других правил, которыми мы стесняем произведения французского театра.

In: *Hotson J. L. The Commonwealth and Restoration Stage.*

Cambridge (Mass.), 1928.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 1. С. 561.

Джон Драйден (1631—1700)⁷ о драмах Шекспира и его современников

Язык, разговор и ум усовершенствовались со времени последнего века [...] Пусть всякий знающий английский язык прочтет внимательно произведения Шекспира и Флетчера⁸, и я ручаюсь за то, что на каждой странице он встретит либо солесцизмы⁹ в языке, либо явственное отсутствие смысла. Большая часть их фабул состояла из смешных и бессвязных эпизодов; многие пьесы Шекспира основаны на невозможности или по крайней мере написаны таким низким слогом, что их комизм не возбуждает нашего смеха, а их серьезная часть — нашего ин-

тереса. Я бы легко мог доказать, что наш пресловутый Флетчер не знал ни искусства хорошо завязывать интригу, ни того, что называется благопристойностью в сценических произведениях. [...] У Шекспира встречается много слов и еще больше фраз, почти непонятных; из тех же, которые понятны, одни грешат против грамматики, другие грубы, да и вообще его слог до того обременен образными выражениями, что кажется аффектированным и неясным.

Dryden J. Defence of the Epilogue, or, An Essay on the Dramatique Poetry of the Last Time // Dryden J. The Conquest of Granada. London, 1670.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С.С. Мокульского. Т. 1. С. 562.

Из трактата Джереми Колльера¹⁰ «Краткий обзор безнравственности и нечестивости английской сцены» (1698)

Назначение пьес - поощрять добродетель и разоблачать пороки, показывать непрочность человеческого величия, внезапные превратности судьбы и пагубные последствия насилия и несправедливости. Они должны выставлять уродливые стороны гордости и самомнения, вызывать презрение к глупости и лживости и клеймить бесчестьем и презрением все дурное. [...]

Что более обычно для персонажей комедии, чем дуэли или ссоры? Такие поступки, возмутительные с точки зрения разума, уголовные в глазах закона и заслуживающие проклятия с точки зрения религии, пользуются популярностью на сцене. Там гнев и злоба, кровь и варварство чуть ли не обоготворяются: гордостью подменяется величие, дьяволы и герои делаются из одного металла. Так извращается понятие чести, унижаются христианские принципы и нарушаются мир и покой. [...]

Поэты заставляют женщин говорить непристойно. Они заставляют их дурно вести себя, что является насилием над их врожденной скромностью и создает ложное представление о женском поле [...]. Они показывают дам и людей с положением распущенными, а это делает беспорядочность еще более чудовищной и противной природе и правдоподобию.

Collier J. A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage. London, 1698.

Цит. по: Хрестоматия по истории западно-европейского театра. Т. 2. Театр эпохи Просвещения (XVIII век) / Сост. и ред. С. С. Мокульского. 2-е изд., испр. и доп. М., 1955. С. 63. Пер. А. С. Булгакова.

**Театр Друри-Лейн в начале XVIII в.
Из мемуаров Колли Сиббера (1672—1757)”**

Так как немногие из посетителей театра могут вспомнить, какую форму имел театр Друри-Лейн лет сорок тому назад, - до того, как старый владелец патента, в целях увеличения доходности театра, возымел мысль перестроить его, - было бы вполне справедливо надлежащим образом обрисовать первоначальную структуру театра, которую ему придал сэр Кристофер Урен¹², а также и те изменения, которые сделаны в нем в настоящее время, чтобы зрители могли сказать, по своему личному выбору, какому виду постройки отдать предпочтение [...]

Надлежит отметить, что площадка, или платформа старой сцены, выдавалась вперед почти на четыре фута в форме полуовала, параллельно скамьям партера, и что нижние двери для выходов актеров находились между двумя передними (и в то время единственными) пилястрами; на месте этих дверей в настоящее время помещены две сценические ложи. Там, где ныне находятся две двери для выходов, прежде стояли две добавочные боковые кулисы перед всей декорацией в целом, которая производила тогда вдвое больший эффект своим величием и великолепием. При первоначальной форме театра актеры обычно оказывались почти в каждой сцене выдвинутыми вперед по меньшей мере на десять футов ближе к аудитории, чем теперь; ибо не только оттого, что сценическая площадка укорочена спереди, но также и из-за добавления лож на сцене, актеры (в интересах заполняющих эти ложи зрителей) сейчас значительно более отдалены от зрителей, чем прежде.

Когда в распоряжении актеров было больше пространства впереди, их голос звучал более в центре здания, так что даже зрители, сидевшие дальше всего от сцены, почти не встречали затруднений расслышать то, что произносилось совсем слабым голосом. Все было, таким образом, более разумно: каждая расписанная декорация была внушительнее, каждая величественная сцена и танец более широко развернуты, каждый богатый, многокрасочный костюм блистал более живым блеском. Никогда не пропадало ни одно малейшее изменение черт лица (соответственно меняющееся в зависимости от страсти и настроения), что зачастую должно иметь место при слишком большом отдалении актеров от зрителей.

An Apology for the Life of Colley Cibber, Comedian. London, 1 740.
Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 135.
Пер. А. С. Булгакова.

Репетиции в театре Друри-Лейн в первой трети XVIII в.

Когда появлялась новая пьеса, первые три считки проводились автором; если же это было возобновление, то они проводились режиссером, который был ее главным постановщиком. После считки следовало огромное число репетиций с ролями в руках. Затем назначалось какое-нибудь утро, когда все участники спектакля должны были явиться во всеоружии. Только тогда репетиции становятся полезными для актера, когда он в совершенстве знает текст и реплики; тогда его можно учить, установив его выходы и уходы, положения и ударения. Так, репетиции шли под надзором лица, умевшего научить, поощрить и выдвинуть актеров, заслуживающих внимания, и удалить небрежных и ничтожных.

Victor B. The History of the Theatres in London and Dublin

from the Year 1730 to the Present Time. Vol. II. London, 1761.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 135-136.

Пер. А. С. Булгакова.

Джонатан Свифт (1667 – 1745)

«Наставления актерам» (1715 – 1720)

Будучи актером, вы, вероятно, углублялись в Шекспира, хотя это нисколько не обязательно, так как я знаю у нас многих, кто играл в его пьесах и восполнял недостаток знакомства с ними силою своего дарования, - обычай этот заслуживает всяческой похвалы. Однако, если вы уже предприняли эти излишние труды, то вам, по всей вероятности, уже приходилось сталкиваться с наставлениями Гамлета актерам, а если вы уже имели глупость и усвоить кое-то из них, мне будет с вами особенно трудно, так как вас придется совершенно переучивать. Допуская, что опыт дураков учит, вы должны будете согласиться с тем, что в мире нет ничего более пустого, более нелепого и более бесполезного, чем эти наставления. Прежде всего, кто дает их? В действительности - сам Шекспир, человек, который, по собственному признанию, был только «бедным актером», да и остался таковым, по всей вероятности, потому, что он следовал своим собственным предписаниям; ведь всякий аптекарь обязательно заболает, если он вздумает принимать свои собственные лекарства. [...] Попробуем теперь подвергнуть проверке некоторые из его правил на основании того, чему учит нас опыт, этот мудрец и лучший ценитель.

Разве важнейшая задача актера состоит не в том, чтобы заслужить рукоплескания? - Конечно, в этом. В таком случае, почему бы ему не «горланить» и не «подвывать» в моноло-

ге, когда каждый из нас, джентльмены, знает, как много рукоплесканий стяжал он именно этими способами.

«Сообразуйте действие с речью...» - Это, очевидно, поведет к таким непристойностям, что трудно будет найти что-либо, более достойное порицания;

«речь с действием». Вот это, действительно, хорошее правило, если его истолковать должным образом. Употребляйте любые речи, лишь бы они согласованы были с *вашим действием*; и эти слова, если вы не хотите прослыть маньеристом¹³, должны каждый вечер разниться от замыслов автора.

Непосредственные заключения, которые можно вывести из некоторых других его правил, также удостоверяют их бесполезность, так как разве выгоднее угождать *ценителям*, чем вызывать смех *невежд*! Неблагодарный труд, друзья мои! Подсчитайте число тех и других и сообразите, что окажется лучшим. Выгоднее ли актеру угождать какому-нибудь мрачному субъекту, сидящему где-нибудь в углу, вместо того, чтобы заставить весь театр хохотать во все горло. - Какая нелепость! «Поддержка многих уравнивает презрение единиц». Помните, это сказал лорд Бэкон¹⁴, а он был мудрый человек.

Шекспир также противится тем, кто *«голосом не обладают христианским и поступью не похожи ни на христиан, ни на язычников, ни вообще на людей»*. Да разве оригинальность ни во что не ценится? И, следовательно, «новинка» равна нулю?

Последнее из этих примечательных актерских изречений, которое я удостою внимания, состоит в том... Впрочем, послушайте только его самого! *«Тем, кто у вас играет шутов, давайте говорить не больше, чем им полагается»*. «Прощай же, прощай навек»,¹⁵ достоинство комедии и актерский гений! Галереи не будут смеяться больше, актер будет скован тупостью автора и сам автор будет неизбежно проклят! Если уж на то пошло, то пусть актеров делают «поденщики природы», да притом из дерева, ибо тогда уж они будут отвечать всем требованиям. Умоляю вас выбросить подобный вздор из своих мыслей. Если уж он есть у вас - *«ах, искорените это совсем»*. Расчистив этот терновник и кустарник, я приступаю теперь к сообщению надежнейших способов для достижения главных достоинств в актерском искусстве. Примечайте и рукоплещите.

ЗАПОВЕДИ

1. Нет никакой необходимости присуждать себя к рабскому труду и учить роли: для чего же тогда существует суфлер? Помимо того, ясно, как дважды два, что для новой пьесы

ты всегда сможешь почерпнуть из твоего собственного природного остроумия что-нибудь получше авторской писанины. Если же ты окажешься окончательно в тупике, тебя заметят публика и критика, что может не произойти в противном случае. Что же касается самолюбия автора, то - думал ли он о твоем самолюбии, когда давал тебе эту роль? А раз ему заплатили за пьесу, то почему бы тебе не поступить с нею так, как тебе заблагорассудится?

2. Другой превосходный способ быть *замеченным* состоит в том, чтобы никогда не быть готовым к выходу и как можно чаще заставлять других приносить извинения за тебя.

3. Никогда не обращай внимания на актера, выступающего вместе с тобой в той же сцене. Гораздо разумнее употребить это время на приведение в порядок своего костюма или на подмигивания и кивки друзьям, сидящим в ложах. Всегда соблюдай свою *выгоду*.

4. Как ты не обращаешь внимания на другого актера, так и он, вероятно, не станет обращать внимания на тебя; поэтому из уважения к уму зрителя, а, главное, ради того, чтобы проявить себя самого, обращай все твои речи к последним рядам партера, глядя зрителям прямо в лицо и заставив этим многих почувствовать себя неловко в креслах, с таким видом, будто бы ты ждешь ответа; за это ты прослывешь *интересным* актером [...]

5. Если у тебя есть какое-нибудь острое словцо или удачное выражение, которое требуется сказать «в сторону», - выпаливай его как можешь громче. Как же сможет смеяться и аплодировать тебе верхняя галерея, если не слышно было ни слова из того, что ты сказал? [...]

6. Никогда не расставайся со своей шляпой: иначе что же ты будешь делать со своими руками?

7. После того, как ты весьма посредственно пропел весьма посредственную песенку, не удаляйся за кулисы; если же среди сотни свистков ты вдруг услышишь выкрик какого-нибудь мальчишки с галереи: «Бис!», - выходи вперед и пропой ее снова [...] Почтительность прежде всего.

8. Если в какой-нибудь трагедии твой друг, герой будет умирать в дальнем углу сцены, - не мешай ему, - черт с ним, пусть умирает! Сам же проберись вперед и поглядывай вокруг. Каждый человек должен быть занят своим собственным делом. [...]

1 1. Когда ты поешь - не обращай внимания на музыку; соблюдай тот ритм, который тебе больше понравится. Ведь это было бы истинным унижением, если бы ты должен был сле-

довать за скрипачом; пусть сам скрипач, этот «конский волос, кошачья кишка», следует за тобой.

1 2. Если ты в состоянии заставить другого актера смеяться, строя ему отвратительные рожи, - ты можешь заслужить репутацию *забавника*. Пьеса может от этого пострадать, но ты должен заботиться о своей *репутации*.

1 3. Никогда не говори доброго слова о режиссере. Не могу толком объяснить почему, но помни, что я тебя предостерегал! Не подлежит сомнению, что *он* всегда будет стараться унижить *тебя*, давая тебе роли, в которых, по его мнению, ты можешь показать свою гениальность в наилучшем свете [...]

1 4. Если ты не в настроении - играй кое-как. Если ты всегда будешь играть хорошо, это приведет к такому *однообразию*, что никто не обратит на тебя внимания.

1 5. Всегда избегай отзываться благожелательно об актере одного с тобой амплуа. Не может быть некрасивым то, что *кажется* благоразумным!

1 6. Совершенно незачем знакомиться с чьей-либо ролью за исключением твоей собственной. Это тебя только запутает! Попытка выразить на лице собственные чувства приведет к такому же результату. - Нельзя делать два дела *одновременно*.

1 7. В захватывающей сцене сморкайся и кашляй, - это возбудит жалость; если это подходящий род жалости, то ты и сам знаешь, что «жалость сродни любви» [...]

19. Если, играя в новой пьесе, ты куда-нибудь торопишься, выбрасывай из нее все, что хочешь [...]

20. Держись поближе к тому месту, где сидит суфлер. Это будет свидетельствовать о твоём желании придерживаться точности в исполнении.

21. После того, как ты *сказал все, что тебе было положено*, сразу забудь, что играешь на сцене. Тебе платят за то, чтобы ты играл свою роль, а не способствовал игре другого [...]

22. Поза - великая вещь. Произнося свои речи, упрись левой рукой в бедро, сделав угол локтем, правую же выпяни в сторону. Некоторые, насколько мне известно, предпочитают иные позиции, но придерживайся здравого смысла. Разве не ясно, что вещи, наиболее доступные для понимания, пользуются особым одобрением? А существует ли что-либо более знакомое, чем *чайник!*

23. Выходить на сцену не в свой черед — вернейшее средство быть *замеченным*.

24. Когда ты произнес свои последние слова - уходи немедленно [...] Оставаться дольше на сцене — значит попросту тратить время.

25. В любовных сценах всегда подвывай: подобные звуки доходят до сердца.

26. Избегай создавать собственный стиль в игре. - Подражай в этом драматургам, копирующим один другого. [...]

29. Чем меньше ты будешь стараться войти в свою роль, тем лучше сможешь ты распоряжаться самим собой и заботиться о красоте своего костюма. Всегда носи самое модное платье, не считаясь с ролью. С какой стати уродовать себя?

30. Если в середине твоей речи ты услышишь хотя бы легкий намек на аплодисменты, остановись, повернись, выйди вперед и поклонись. [...] Вообще говоря, рукоплескания происходят от чувствительности публики, а вовсе не от твоей игры [...]

Свифт Д. Памфлеты. М., 1955. С. 80-86.

Пер. М. П. Алексеева.

Театр Королевы в Хеймаркете¹⁶

Из «Музыкальных воспоминаний»

лорда Маунт-Эджкомба (конец XVIII в.)

Прежде ложи были просторнее и удобнее, чем теперь. Впереди находились тогда открытые ложи общего пользования, или амфитеатр (как это называется во французском театре), сообщавшиеся с партером. Обе эти части зала заполнялись исключительно публикой высших классов, нарядно разодетой.

Такой вид зрительного зала считался более блестящим, чем в других театрах Европы, и чрезвычайно поражал иностранных исполнителей, для которых он был совершенно нов.

В конце представления публика партера и лож удалялась в зал, который считался тогда лучшим местом сбора в Лондоне. И, действительно, здесь можно было видеть высшее общество.

Над первым ярусом лож находилась пятишиллинговая галерея, заполнявшаяся тогда респектабельной публикой, одеждой не слишком нарядно. Над нею была расположена верхняя галерея, вход на которую стоил три шиллинга.

Позже зрительный зал был окружен частными ложами, но цены все еще оставались прежними, а партер сохранял свою респектабельность и даже пышность до пожара 1789 года.

Mount Edgcumbe R. Musical Reminiscences of an old Amateur for fifty years from 1773 to 1823. London, 1824.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского.
Т. 2. С. 141.

Приемы постановки трагедии
в первой половине XVIII в.

**Из статьи Оливера Голдсмита (1728—1774)
в журнале «Пчела» (1759)**

Своим великолепием наши театры значительно превосходят все другие театры Европы, в которых только разыгрываются пьесы.

Большая тщательность, с которой наши актеры исполняют свои роли, точность во всех деталях костюма и других сценических мелочах были отмечены итальянцем Риккобони¹⁷ [...] Но имеется и несколько несуразностей [...] Так, например, существует обыкновение расстилать ковер перед изображением сцены смерти, чтобы предохранить актеров от порчи костюма. Это сразу предвещает нас о трагедии, которая должна последовать. Разостланная на столе скатерть дает не более верное указание на предстоящий обед, чем разостланный на сцене ковер - на кровавое дело в Друри-Лейн.

«The Bee». 1759. 6 October.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 143.

Из мемуаров актера Тейта Уилкинсона (1790)

Дамы носили большие фижмы и тяжело расшитые бархатные юбки, чрезвычайно неудобные и причинявшие им большие затруднения; они всегда имели позади себя пажей, которые выслушивали секреты их любовников и носили их шлейфы весьма изящно и благопристойно. Когда две принцессы встречались на сцене и совершали частые переходы через лес, как в то время было принято, было поистине весьма забавно видеть, как паж размахивал хвостом каждой из героинь [...] Теперь этих пажей уже больше не существует: с ними покончили, так как признали их совершенно ненужными.

Wilkinson T. Actor's Tablet. York, 1790.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 143.

Шекспировский спектакль в 1741 г.

Входя в партер, я с удивлением обнаружил, что он почти полон; но мой знакомый сообщил мне, что театр набивается публикой всегда, когда ставится пьеса Шекспира «Как вам это понравится» и выступают эти танцоры. Я не мог не подумать о хорошем вкусе публики, столь сочувственно принимающей такую прекрасную пьесу. Но я не знал, как понять, что эта изысканная аудитория, сознательно аплодирующая всякой прекрасной мысли Шекспира, может быть в то же время увлечена жес-

тами и прыжками иностранных мимистов [...] В конце третьего акта эти иностранные танцоры должны были исполнять комический танец под названием «Буффон, или идиот» [...] В конце пьесы они танцевали другой комический танец, называемый «Шведские садовники».

«Gentleman's Magazine». 1741. January.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2.

С. 143-144.

Актерское искусство

Томас Беттертон (1635 - 1710)¹

Из воспоминаний актера Энтони Астона

Мистер Беттертон, хотя он и был превосходным актером, имел плохую фигуру; он был сложен несколько неуклюже, имел большую голову, короткую и толстую шею, покатые плечи и толстые короткие руки, которые он редко поднимал выше живота. Левая рука его обыкновенно покоилась между камзолом и жилетом, а правая жестикулировала. Его движения были скупы, но правдивы. Он имел маленькие глаза и широкое, несколько рябое лицо, полное тело и толстые ноги с широкой ступней. Серьезная, почтенная и величественная внешность привлекала всех к нему [...] Голос его был низкий и громкий, но он умел искусно придавать ему должную интонацию и привлекал внимание даже щеголей и театральных фруктовщиц.

Aston A. His Lives of the Late Famous Actors and Actresses.

London, 1747.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 144.

Ричард Стиль¹⁹ о Беттертоне

Я думаю, едва ли какой-нибудь из актеров античной древности мог бы превзойти игрой мистера Беттертона в тех случаях, когда он появляется на нашей сцене. Изумительная агония борьбы, которую он изображает в сцене с платком в «Отелло», и чувство любви, которое его наполняет во время невинных ответов Дездемоны, обнаруживают в его жестах такое разнообразие и такую перемену в настроениях, что заставляют зрителя бояться своего собственного сердца и убеждают его в худшей из страстей - ревности.

«Tatler». 1710. 4 May.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 144.

К. Сиббер о Беттертоне в роли Гамлета

Он начинал эту сцену [с Призраком. — ред.] паузой, исполненной глубочайшего изумления! Затем, обретя дар речи, говорил глубоким, дрожащим голосом, и зрителю тоже становилось страшно при виде Призрака. В основной части монолога смелость его речей никогда не переступала границ благопристойности, его Гамлет был мужественным, но не дерзким. Актер нигде не возвышал голоса: ведь перед ним стоял отец, которому он искренне поклонялся.

An Apology for the Life of Colley Cibber.

Цит. по: *Ступников И. В.* Английский театр: Конец XVII - начало XVIII века. Л., 1986. С. 140. Пер. И. В. Ступникова.

Чарльз Маклин (1 699-1 797)²⁰

Г. Лихтенберг о Маклине в роли Шейлока («Венецианский купец»)

Представьте себе осанистого человека, с желтоватым, грубым лицом, несколько длинным, широким и мясистым носом, со ртом, который природа, словно по ошибке, разрешила до ушей, - по крайней мере, с одной стороны [...] Костюм его - черный и длинный, штаны - тоже длинные и широкие, треугольная шляпа - красного цвета.

Слова, произносимые им при первом выходе на сцену, медленны и полны значения: «Три тысячи дукатов!» Звуки «с» и «т» Маклин произносит таким масляным тоном, словно пробует на вкус эти дукаты и все, что можно купить на них. Эти три слова, произнесенные таким образом, определяют весь характер Шейлока.

В сцене, когда Шейлок впервые обнаруживает исчезновение дочери, он появляется без шляпы; волосы его торчат в некоторых местах даже на палец, словно вздутые ветром. Обе руки его крепко сжаты, а все движения резки и конвульсивны.

Lichtenberg C. Ch. Briefe aus England. Berlin, 1775.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 148.

Дэвид Гаррик (1 71 7-1 779)²¹

Жан-Жорж Новерр²² о Гаррике

Гаррик был среднего роста, но очень хорошо сложен и имел оживленную внешность; глаза его умели выражать все, что он хотел. Природа дала ему очень драгоценный дар, придав всем его чертам и мускулам его лица самую совершенную подвижность до такой степени, что его физиономия была зерка-

лом его души; она с легкостью как бы складывалась и раздвигалась при изображении чувства и страсти, испытываемой им. Постоянно изменчивая игра его лица, поддерживаемая взглядом, полным огня, оживляла его речь и давала ему ту энергию молчания, которая иногда более выразительна, чем самая речь. [...]

* * *

Гаррик как актер был изумителен. Он играл трагедию, комедию, комическую сценку и фарс с одинаковым превосходством; он влагал в дикцию правдивые и верные интонации. В трагедии у него звучали слезы: он потрясал зрителей, увлекал их душу раздирающими картинами, которые заставляли их погружаться в самую неподдельную скорбь, и электризовал их огнем страстей и чувств, которые охватывали их душу. Таков был талант Гаррика, таковы эффекты правдивого выражения живой декламации, которая берет начало из природы и почти ничего - от искусства. Представив самые великие характеры, через четверть часа он появлялся в маленькой пьеске и, исполняя роль плутоватого слуги [...] сразу осушал слезы, которые только что лились. Он заражал зрителей весельем и вызывал взрывы смеха, за которыми вскоре следовала самая глубокая печаль.

Он имел столько же оттенков голоса, сколько и различных выражений лица, без шаржа и тривиальности, в массе характеров, которые он передавал. Его сильная, но чувствительная душа выражалась в каждой черте его лица и наполняла их чувствами и страстями, которые он изображал. Этот поистине великолепный актер примирил меня с *монологами* и «*арагге*»*. В этих очень трудно передаваемых положениях Гаррик забывал весь мир. Он говорил только самому себе; глаза его были широко раскрыты, но он не видел никого; его шаги были блуждающие; его душа выражалась в глазах; его жесты, полные выразительности, говорили, когда он молчал; он был превосходен в таких отрывках. Таким же он был в «*a parte*»; внимательный к тому, что ему говорили собеседники, он извлекал из этого выгоду для себя, но никогда не входил в общение со зрителями; он знал, что «*a parte*» есть выражение быстрого и живого размышления, вытекающего из интереса актера к действию, которое перед ним происходит, разговору, который ведется, и результат которого должен служить к его выгоде. Гаррик, так сказать, стоял на страже природы.

*Noverre*J. C. *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. Т. II.
St-Petersbourg, 1803.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 153-154.

* Реплики «в сторону» (*лат.*).

Современник об игре Гаррика

Гаррика трудно было назвать актером, и это лучшая похвала, которую ему можно сделать. В его исполнении нет ничего специфически актерского. Играя на сцене, он перевоплощается в исполняемый образ так, что публика видит перед собой не актера, а изображаемого актером человека. Разница между Гарриком и другими актерами в том и заключается, что на сцене он становится подлинным человеком, тогда как другие актеры только стараются им казаться.

«Gentlemen's Magazine». 1742.

Цит. по: Минц Н. Давид Гаррик. М.; Л., 1939. С. 30.

Пер. Н. Минц.

Дени Дидро о Гаррике

Гаррик просовывает голову между двумя створками дверей, и в течение четырех или пяти секунд его лицо последовательно переходит от безумной радости к радости тихой, от этой радости - к спокойствию, от спокойствия - к изумлению, от изумления - к удивлению, от удивления - к печали, от печали - к унынию, от уныния - к ужасу, от ужаса - к отвращению; затем с этой последней ступени он последовательно возвращается к той, с которой начал. Могла ли его душа пережить все эти ощущения, пережить, в соответствии с игрою лица, эту своеобразную гамму чувств?.. Я совершенно не верю этому, и вы не верите. Если бы вы попросили этого знаменитого человека, - из-за него одного в такой же мере стоило поехать в Англию, как из-за развалин старого Рима стоит поехать в Италию, - если бы вы его попросили, говорю я, сыграть сцену маленького пирожника²³, - он сыграл бы ее вам, и если бы вы непосредственно вслед за тем попросили его сыграть сцену из Гамлета²⁴ - он сыграл бы и ее, одинаково готовый и плакать оттого, что уронил пирожки, и следить в воздухе за движением кинжала.

Дидро Д. Парадокс об актере. Л.; М., 1938. С. 67-68.

Пер. К. Державина.

Гаррик в «Макбете» (1748)

1. До тех пор, пока мистер Гаррик не открыл силы и прелести впечатления, производимого игрой лица, актеры ничего не знали о том эффекте, который может производить эта сцена²⁵. Макбет, - постоянно повторяли они, - не был выдающейся и первостепенной ролью; вся ее сила ограничивается - по их мнению — первыми двумя актами пьесы.

Они делали такой вывод на основании бесцветной и усыпляющей манеры игры предшественников Гаррика, которые

не умели поддержать внимание аудитории и вызвать аплодисменты в последних трех актах.

Когда же Росций²⁶ узнал о таком мнении актеров о роли Макбета, он улыбнулся и сказал, что он почувствует себя глубоко несчастным, если ему не удастся поддержать внимание зрителей до последнего слова этой живой роли.

Davies Th. Memoires of the Life of D. Garrick. London, 1 780.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 156.

2. Кто видел Гаррика в роли Макбета, чертящим воображаемым кинжалом в сцене, предшествующей убийству Дункана, кто слышал его низкий, дрожащий голос, произносящий свой бессмертный монолог после убийства, кто видел его смятение во время появления призрака на пиру, кто слышал его монолог после того, как он был смертельно ранен, никогда не забудет этого бессмертного актера.

«Dramatic Censor». 1770.

Цит. по: *Минц Н. Давид Гаррик. С. 62-63. Пер. Н. Минц.*

Гаррик в роли Гамлета (1772)

[...] Знаменитый монолог «Быть или не быть» большого впечатления не производит, да и не может произвести. Гамлет [...] одет в черное платье; он появляется, изображая уже сумасшедшего, с распущенными волосами, частью упавшими на плечо; один черный чулок спустился, и виден нижний чулок, а петля красной подвязки висит до половины икры. В таком виде медленно и в глубокой задумчивости он выходит из-за кулис, опираясь подбородком на правую руку, локоть которой поддерживается левой рукой, и смотрит в сторону и вниз, в землю. Затем, отнимая правую руку от подбородка и все еще продолжая - если память мне не изменяет, - поддерживать ее левой рукой, он произносит слова «Быть или не быть» тихо, но в то же время очень внятно, так что их слышно повсюду, не вследствие какого-то особого дара этого человека, как говорят некоторые описания, а вследствие полной тишины в зале.

Некоторые превосходные сцены я должен пропустить, между прочим сцену обучения актеров, сцену с матерью, где он поражает ее сердце сравнением отца с дядей, и следующий за ней момент появления духа. Все эти сцены подобны ударам, следующим один за другим, прежде чем успеешь очнуться.

[...] Гаррик играет Гамлета во французском платье. Это на самом деле кажется странным; я часто слышал порицания ему по этому поводу. Но никогда эти порицания не раздавались ни в антрактах, ни при разъезде из театра, ни даже после спек-

такля за ужином, но лишь тогда, когда впечатление от его игры ослабевало, голова свежела, и обсуждать ее можно было хладнокровно.

Lichtenberg G. Ch. Briefe aus England.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2.
С. 156-157.

Режиссерская переработка «Гамлета» Гарриком (1772)

1. Старые сцены грубого юмора (особенно сцена с могильщиками) опущены. Гамлет не уезжает в Англию; он бьется с Лаэртом вскоре после своей сцены с королем. Королева при их схватке исчезает, а в конце спектакля сообщают о ее смерти. Советы Полония сыну, прекрасный урок молодым путешественникам, восстановлены, так же как и описание армии Фортинбраса и многие другие прекрасные места, которые до сих пор оставались без внимания. Короче говоря - пьеса в ее нынешнем виде представляет собой значительное явление; изменения в ней произведены рукой опытного мастера.

«London Chronicle». 1772. 17-19 Dec.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 160.

2. Сцены заговора короля с Лаэртом об уничтожении Гамлета были совершенно изменены, и Лаэрт был сделан более достойным уважения. Гамлет, ускользнувший от Розенкранца и Гильденстерна, возвращается с твердым намерением отомстить за смерть своего отца. Могильщики были совершенно выброшены из пьесы. Аудитория оставалась в неизвестности относительно судьбы Офелии, а королеву, вместо того чтобы отравлять ее на сцене, уводили с трона, с заявлением о ее безумии, являвшемся результатом ее вины. Когда Гамлет нападает на короля, последний, защищаясь, вынимает меч и оказывается убитым в схватке. Лаэрт и Гамлет умирают от ран.

Davies Th. Dramatic Miscellanies. London, 1785.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 160.

Гаррик как директор театра Из воспоминаний Ж. Ж. Новерра

Гаррик был собственником и директором королевского театра Друри-Лейн. Создавая такое крупное предприятие, он постарался собрать талантливую труппу; она была замечательна. У него были певцы и певицы, хор, многочисленный оркестр, довольно хороший балет. Кроме того, у него были художники во главе со знаменитым Лотербургом²⁷,

скульптором и гениальным машинистом, имевшим под своим началом целый штат столяров и слесарей. Гардероб и костюмы были в таком изобилии, что актеры были одеты с головы до ног и им самим не приходилось делать никаких затрат. Их содержание варьировалось в зависимости от степени таланта. Первые артисты получали очень значительное жалование. Два с половиной месяца в сезоне, длившемся около восьми месяцев, были посвящены бенефисам актеров, т. е. представлениям в их пользу. Бенефисы особенно известных актеров приносили им до 500 гиней. Гаррик в некоторых бенефисах участвовал сам, либо согласно условию ангажемента, либо по его собственному желанию. Это распространялось также и на низших служащих театра, т. е. на рабочих и статистов, имевших всегда очень удачные спектакли. Гаррик получал один спектакль, доход с которого учесть трудно, так как некоторые платили за билет по 10 или 15 гиней, а ложи доходили до 25 или 30.

В общем, Гаррик был как бы термометром сборов; когда он участвовал в спектакле, все ложи и все места бывали разобраны, к пяти часам зал был полон, и кассы закрыты.

Noverre J. G. Lettres sur la danse...

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 162.

Изгнание зрителей со сцены Друри-Лейна

Из афиши спектакля в день открытия театра (1747)

Ввиду того, что допущение зрителей на сцену часто порождало всеобщие жалобы на происходящие от этого перемены в спектакле, надо надеяться, что джентльмены не сочтут себя обиженными, если впредь не будут взиматься деньги за допущение зрителей на сцену.

In: *Baker H. B. The London Stage: Its History and Traditions from 1576 to 1888.* Т. I. London, 1889.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2, С. 162.

Введение рампового освещения в Друри-Лейн (1765)

Одним из очень существенных улучшений, введенных мистером Гарриком на сцене в нынешнем сезоне, является удаление шести обручей, обычно подвешиваемых над сценой для освещения здания. Французские театры освещаются другим способом, но свет, который падает на их сцену, чрезвычайно слаб и неприятен. Наш английский изобретатель извлек выгоду из намека, данного французом, и произвел в Друри-Лейне те улучшения, в которых последний нуждался.

При открытии Друри-Лейна публика была приятно удивлена, увидав, что сцена освещена сильным и ясным светом и что удалены обручи, обычно доставлявшие и причинявшие большое неудобство большей части аудитории, а нередко и самим актерам.

Антрепренеры Ковент-Гардена пытались подражать этому нововведению, но с меньшим успехом; вместо воска они дали масло, и их свет, можно сказать, по запаху слишком напоминал лампу. В результате такого отклонения в этом театре больше мрака, присущего театру Французской Комедии, чем веселости Друри-Лейна. Но так как господа Бирд²⁸ и С° всегда выказывали себя внимательными в угождении публике, то не может быть сомнения, что похвальное соревнование вскоре заставит их внести необходимые изменения.

«Universal Museum». 1 765. September.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2.

С. 162-163.

Реформа декораций и костюмов

Вскоре после прибытия де Лотербурга, общепризнанного «короля декораторов», Гаррик пригласил этого редкого гения для наблюдения за декорационным делом на подмостках «старого Друри». Первым показом его изобретательного таланта в этом театре была великолепная постановка «Рождественской сказки»²⁹, доставившая ему прекрасную возможность обнаружить свои знания в декоративном искусстве, машинерии и всяких живописных сопровождениях спектакля и сценических эффектах. Сцену пожара аудитория наблюдала с изумлением, а характерное появление Дреко и его демонов, спроектированное с таким живописным чутьем, которое совпадало с фантастическими существами, изображенными на картинах Сальватора Розы³⁰ и «адского» Брейгеля³¹, привело аудиторию в восторг. Эта пьеса привлекла весь свет, обладающий чувством вкуса; и каждый художник и ценитель красоты признал, что де Лотербург доказал возможность сделать драматическую сцену вполне иллюзорной.

Удовлетворенный теми преимуществами, которые могли дать сцене соответствующие декорации и подходящие костюмы, Гаррик, с помощью своего друга и незаменимого сотрудника де Лотербурга, принялся за полную реформу гардероба. Сэр Джошуа Рейнолдс³² и мистер Уэст³³ [...] были проконсультированы в связи с этим намеченным нововведением и решительно посоветовали за него взяться. С этого времени абсурдные и ненормальные костюмы актеров уступили место костюмам, от-

вечающим положению действующих лиц, собранным от лучших авторитетных антиквариетов и соответствующим времени и месту данной сцены.

The Rise and Progress of Scene-painting // Library of Fine Arts.

1831. May.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 163.

Столкновение Гаррика со зрителями (1755)

Ничтожные и неудачливые писаки, разгневанные на антрепренера, всегда готовы воспользоваться всяким удобным случаем, чтобы повредить ему. Один популярный писатель подал мысль пригласить французскую труппу в королевский театр Друри-Лейн в Лондоне как раз в тот момент, когда Англия объявила войну Франции. Во многих зло и искусно составленных газетных статьях писалось по этому поводу приблизительно так: «Заправила театра посылают за границу не только за французскими танцовщиками, но и за французским гардеробом и даже за французскими плотниками».

Уже несколько сезонов подряд антрепренеров упрекали в том, что они, уверенные заранее в расположении публики, не желают тратить на хороший балет и на более красивую постановку пьес. Чтобы отвести эти обвинения, антрепренеры Друри-Лейна³⁴ пригласили Новерра, уроженца Швейцарии. Его труппа состояла из итальянцев, швейцарцев, немцев и французов, приглашенных Новерром задолго до объявления войны Франции. Но сбор труппы, их путешествие в Англию, изготовление свыше ста новых костюмов (которые все были сшиты в Лондоне) и многие другие практические затруднения по осуществлению этого предприятия заняли свыше восемнадцати месяцев; а в это время как раз была объявлена война.

Балет³⁵ был исполнен шесть раз; но хотя это и было сделано по приказу самого короля, почтившего балет своим присутствием, все-таки не обошлось без скандала. На втором, третьем, четвертом и пятом представлении группа молодых людей - аристократов давала бунтовщикам отпор, и дело доходило даже до драки.

На шестом представлении скандал дошел до апогея. После того, как бунтовщики нанесли серьезный ущерб театру, они разожгли толпу идти в атаку на дом мистера Гаррика в Соутгемптон-стрите, и только с большими трудностями удалось отстоять его.

Так за свою смелую попытку наилучшим образом развлечь публику антрепренеры должны были потерпеть убытков свыше 4000 фунтов стерлингов.

Несколько дней спустя мистер Гаррик объявил о своем выступлении в роли Арчера³⁶; лишь только он появился на сцене, послышались возгласы: «Прощения, просите прощения». Тогда он выступил вперед и с большим достоинством и твердостью начал объяснять, сколько зла - как в материальном, так и в моральном отношении - потерпел он от распущенного и скверного поведения некоторых субъектов. При этом он заявил, что если ему в этот вечер не дадут возможности исполнить свой долг, поскольку это в его силах, он никогда уже больше не выступит на сцене. Пока он говорил, все затихло: это было поистине затишье после бури. Казалось, что все были так поражены его правдивой речью, его достоинством и тем злом, которое ему причинила распущенность толпы, что, вместо того, чтобы незаслуженно наказать мистера Гаррика, все почувствовали в его словах заслуженный упрек себе и, как правдивые британцы, разразились согласным громом аплодисментов, потрясших здание театра. Гармония в зале и на сцене была восстановлена.

Wilkinson T. Actor's Tablet.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 163-164.

Александр Поп (1688—1744) ” «Опыт о критике» (1710)

И
Не часто блещет мастерством пиит,
Равно и критик, что его хулит;
Однако лучше докучать стихом,
Чем с толку сбить неправедным судом.
Немало многогрешных там и тут,
Один скропает - десять оболгут;
Разоблачит себя невежда сам,
Коль пристрастится к виршам иль речам [...]
Все ж большинство, коль правду говорить,
Способно трезво мыслить и судить,
В таких умах природный брезжит свет;
Чуть контур тронь - означится портрет.
Но как неверно взятый колорит
В рисунке точном форму исказит,
Так псевдообучение весьма
Губительно для здравого ума.
Тот бродит в лабиринтах разных школ,
А тот — с большим апломбом, но осел.
Они, пытаясь умниками стать,

И здравый смысл готовы потерять;
Тогда им служит критика щитом,
И вот горят, орудуют пером
Кто может и не может, пишет всяк,
 Озлобленный, как евнух или враг [...]
Побыв в поэтах, наши остряки
Шли в критики, а вышли в дураки.
Иной за острослова не сошел,
И в критики он тоже не прошел,
Ну точно мул - ни лошадь, ни осел.
Наш остров полузнаек наплодил
Не меньше, чем личинок нильский ил;
Не знаю, право, как назвать их род,
Ни то ни се, сомнительный народ [...]
Кто одарен, тот хочет одного:
Чтоб все служило гению его;
Одни лишь препирательства, не суд,
Таланту мало пользы принесут,
А критика в помощницы нужна
Ему, как мужу верная жена [...]
Тот, нахватавший разной чепухи,
Дает рецепты, как слагать стихи;
А тот грызет страницы древних книг
(Ни моль, ни время так не портят их);
Иные, вовсе не вникая в суть,
Ученостью стремятся щегольнуть;
Другие так сумеют объяснить
Что исчезает всякой мысли нить [...]

II

Ничто не в силах так нас ослепить,
Так слабой головой руководить
И с толку сбить совсем в конце концов,
Как спесь - беда обычная глупцов.
Безлюдно там, где правят ум и честь,
Но в царстве спеси подданных не счесть.
Раздуты смрадным воздухом тела
У тех, чья плоть бескровна и дрябля;
Надут же спесью человек пустой,
Тот, кто всегда доволен сам собой [...]
 Творение оценит верно тот,
Кто замысел писателя поймет.
Все в целом зри; выискивать грехи
Не стоит, если хороши стихи [...]
 Скажи, какой непогрешим поэт?
Таких не будет, не было и нет.

Писателя пойми: в работе он
Всегда бывает чем-нибудь стеснен;
Ведь каждый, даже опытный, пиит
Не больше даст, чем в замысле таит;
Уменье есть и средства хороши -
Ему рукоплещи от всей души;
За мелкие просчеты не ругай,
Ошибкой меньшей - больших избегай.
Гнушайся правил, что дает педант,
Не мелочить - и это ведь талант.
Тем, кто всецело в мелочи залез,
Деревья загораживают лес [...]

Когда придирчив критик, а не строг,
Весьма пытлив, однако не глубок,
И более капризен, чем умен,
Довольно бестолково судит он [...]

Иному дела нет до смысла книг,
Его интересуется лишь язык;
Расхваливает книжки этот фат,
Как дамы кавалеров, - за наряд;
Он упоен: о, как роскошна речь!
А остальным способен пренебречь [...]
Для слов ли, мод ли - правило одно:
Старье или новинка — все чудно;
Новинки восхвалять остерегись,
А за старье давно не держись. [...]

Иным самим подумать недосуг,
Им важно то, что говорят вокруг;
Они в своих суждениях - рабы
Избитых мнений суетной толпы [...]

III

Молчи, раз усомнился в чем-нибудь,
А если судишь - тверд, но скромнен будь.
Кичливые хлыщи — мы знаем их —
Упорны в заблуждениях своих;
Но ты умей увидеть свой просчет
И каждый день веди ошибкам счет [...]
Тщеславья ради веру не теряй,
Из вежливости ложь не одобряй.
Не бойся мудрым преподать урок,
Хвалы достойный примет и упрек. [...]

*Пол А. Опыт о критике // Из истории английской
эстетической мысли XVIII века. М., 1982. С.41 - 53.
Пер. А. Л. Субботина.*

Франция)

Театр Комеди Франсез

«Правила внутреннего распорядка в труппе» (1726)

Каждую неделю труппа собирается в зале театра для обсуждения общих дел.

Эти общие собрания имеют место всегда по понедельникам, и те, которые являются на них раньше, чем пробьет десять часов на часах театра, получают за посещение собрания серебряный жетон стоимостью в тридцать су; отсутствующие теряют право на жетон. На собраниях следует оставаться до половины двенадцатого, чтобы получить упомянутое право на жетон.

Двоим актерам поручается в конце каждого собрания проследить за выполнением принятых решений в течение недели и взыскивать штрафы со всех, кто не выполняет следующих параграфов:

I. Представления начинаются ежедневно в пять часов с четвертью; те актеры или актрисы, которые не готовы к своему выходу на сцену в указанное время, платят тридцать су.

II. В тех случаях, когда решено выслушать чтение новой пьесы, те, которые в назначенный день не окажутся на месте ровно в десять часов для пятиактных пьес и в одиннадцать часов для трехактных или одноактных пьес, платят тридцать су.

III. Если кто-нибудь не явится на назначенную репетицию, а именно - ровно в десять часов для пятиактных пьес и в одиннадцать часов для трехактных и одноактных, должен платить штраф в тридцать су.

IV. Все упомянутые штрафы взимаются упомянутыми двумя актерами, именуемыми недельными дежурными (*semainiers*), и вручаются тому, кто назначен хранить остатки от всех сборов за билеты.

V. Актеры и актрисы отнюдь не будут занимать места в нижних ложах ближе, чем начиная от седьмой и до глубины зала; если же кто-нибудь из них займет место в одной из шести первых лож или на балконах, их заставят уплатить ту же цену, которую взимают у входной двери за занятые ими места.

VI. Каждому актеру или актрисе разрешается выдать один билет на двух персон, чтобы раздавать их среди своих друзей; но, так как труппа состоит из двадцати девяти человек, ее разделили на две группы, которым будут давать билеты по очереди через день. Те, которые нарушат это постановление, будут платить.

In: *Bonnassies J.* La Comedie Francaise: histoire administrative.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 408.

Мишель Барон (1653-1729)³⁸ _____

Современник о Бароне

Природа одарила его той счастливой внешностью, которая привлекает сердца и доставляет столько преимуществ лицам, выступающим перед публикой, особенно на сцене; и атмосфера учтивого и остроумного двора, который он посещал с достаточным успехом, сделали вполне естественными для него свободные и очаровательные манеры, которые рождаются там вместе с большинством придворных и одну лишь смешную сторону которых обычно усваивают и копируют. Наконец, он был самым великим актером, какой когда-либо блистал на французской сцене, и ему не хватало лишь, по словам справедливого Лабрюйера³⁹, умения говорить ртом; к этому недостатку зрители даже привыкли, но они всегда громко протестовали против его дурной привычки поворачиваться спиной к актеру, к которому он обращался со словами, чтобы смотреть на места для зрителей, расположенные на сцене. Кроме этого, ему можно поставить в вину лишь некоторые нарушения приличия, вроде того, что он касался рукой своего парика, сморкался на сцене, держал в руке носовой платок даже в трагедии, которую он играл во французском костюме⁴⁰, и несколько других неблагоприятностей. Но даже в них он вкладывал столько изящества (и сам он знал это), что он никогда не считал нужным исправиться. Говорят, что он обращался не к партнерам, а к бывшим на сцене зрителям, чтобы успокоить их, когда они шумели.

Wink G. [l'abbé d'Allainval] Lettre a milord*** sur Baron et la demoiselle Lecouvreur. Paris, 1730.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 416-417.

Актриса Елена Риккони⁴¹ о Бароне

Когда в парижской публике, разбившейся на два лагерь до его появления на сцене, одни хотели свистеть ему, другие аплодировать изо всех сил, одни утверждали, что он не понравится со своей старой манерой игры, другие, наоборот, предсказывали ему полную удачу, - признаюсь, я почувствовала очень сильное желание узнать этого замечательного человека. Но когда я увидела, едва он появился перед публикой, что он играет не по современной моде, что даже он не восстанавливает своей прежней игры, но что он открыл совсем новое неизвестное на вашей трагической сцене, - другими словами, заменил декламацию простым разговором, - тогда мое желание познакомиться с ним и узнать его еще более возросло. [...]

По моему мнению, Барон вообще превосходный артист. Он всегда слушает своего партнера (о чем актеры обычно слишком мало заботятся), и свой обычай слушать он сопровождает мимикой лица и позами, естественно отвечающими словам, которые он слушает. Так, в «Полиевкте» при вопросе о преследовании христиан или в «Горациях»⁴² в первой сцене с Куриациями, которая представляет только обмен дружескими любезностями, он играет с самой совершенной естественностью и удерживается в ней, не впадая в излишество, утрирующее благородство тона или опускающее его до грубости.

Впрочем, это следует сказать со всем уважением к славе столь великого человека, - я несомненно находила в манере Барона правдивость и естественность. Но так как естественность не всегда красива и не всякая правда годна для сцены, то мне иногда кажется, что игра Барона не соответствует его жару. Если неоспоримо, что герои трагедии, поскольку они люди, не должны выходить из естественности, то ведь точно так же верно и то, что подвиги трагических героев, благородство их происхождения и их высокое положение обязывают к тому, чтобы их естественность была преисполнена величия и достоинства. [...]

Я заметила, что очень часто Барон изменяет свою систему и что иногда поэтому он декламирует, как и все, и кричит изо всех сил. Эта необходимая уступка делает его речь неровной; она то напыщена, то совсем проста. Мое ухо бывает шокировано тем, что в одной и той же сцене и в одном и том же актере видишь и Горация трагедии и какое-то комическое лицо, вроде Доранта.

Каким образом можно дойти до того, чтобы Митридат⁴³, объявляя сыновьям о своем нетерпении выступить против Рима и начинать с римлянами войну, рассказывал им об этом

таким безразличным, холодным и простым тоном, словно он беседует с ними о каком-то совсем незначительном предприятии? Но Барон именно так проводит это место.

Барон заявляет - и многие зрители ставят ему это в заслугу, - что он употребляет все силы, чтобы затушевать рифму. Я приветствую его в этом, но никак не могу согласиться с тем, что трагический актер, стремясь спрятать рифму, должен делать стихи неузнаваемыми, уничтожая из-за этого всю их выпуклость и произнося их тоном обыденного разговора.

Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor Abate Antonio Conti sopra la maniera di M. Baron nel rappresentare le Tragedie francesi (1720?).

Цит. по: Манциус К. Мольер, театры, публика, актеры его времени. М., 1922. С. 156-158.

Адриенна Лекуврёр (1692-1730)⁴⁴ _____

Современник о Лекуврёр

1. Мадемуазель Лекуврёр еще с большим искусством, чем Барон, и получив меньше даров от природы, все же весьма правдиво передавала ее. Она превосходно истолковывала все детали своей роли, заставляя тем самым забывать, что перед вами актриса. Все видели только изображаемый ею персонаж. Она преуспевала больше в местах, требовавших тонкости исполнения, чем в местах, в которых нужна была сила. Никто не передавал подобно ей первого акта «Федры» и роли Мониимы⁴⁵.

Journal et Memoires de Charles Colle sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les evenements les plus memorables du regne de Louis XV (1748-1772). Paris, 1868.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 420.

2. ОПИСАНИЕ ВНЕШНОСТИ АДРИЕННЫ ЛЕКУВРЁР ИЗ ЖУРНАЛА «ФРАНЦУЗСКИЙ МЕРКУРИЙ»

Превосходно сложенная, с хрупкой талией, с благородной и уверенной осанкой, с хорошей посадкой головы и плеч, с глазами, полными огня, с красивыми губами, слегка орлиным носом, с весьма привлекательным лицом и манерами, без всякой дородности, но с довольно полными щеками и с хорошо очерченными чертами лица для выражения печали, радости, нежности, страха и сострадания...

In: *Gueulette Ch.* Acteurs et actrices du temps passe. Paris, 1881.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 420.

3. ИЗ ПИСЬМА ДРАМАТУРГА Ш. С. ФАВАРА
(21 АВГУСТА 1761 г.)

Однажды, когда играли «Федру», герцогиня Б.⁴⁶ находилась в ложах первого яруса. Лекуврёр заметила ее и не смогла сдержать своей ревности. В третьей сцене третьего акта Федра говорит Эноне следующие стихи:

Я не из женщин тех, что, совершив измену,
Порочные, глядят по-прежнему светло,
Чье вовсе не краснеть приучено чело.

Вместо того чтобы обратиться с этими стихами к своей наперснице, Лекуврёр, игравшая роль Федры, произнесла их, повернувшись в сторону герцогини, к которой она, казалось, обратилась с негодованием. Публика, которая была в курсе дела, горячо зааплодировала. Герцогиня затрепетала от ярости и с этого момента решила погубить свою соперницу.

Немного времени спустя один маленький аббат преподнес Лекуврёр варенье и другие сладости, которые отбили у бедной Федры вкус к суетным радостям этого мира.

In : *Gueulette Ch. Acteurs et actrices du temps passe.*

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 421.

Мари Дюмениль (1711-1802)⁴⁷ _____

Современник о Дюмениль

Восхитительная правдивость, с которой Дюмениль передала роль Меропы, порученную ей в 1743 году Вольтером, заставила ее превзойти себя самое. Никогда еще не удавалось так соединить патетизм с энергией, никогда еще искусство, заставлявшее плакать и трепетать, не поднималось на такую высоту. Интуиции, больше чем выучке, Дюмениль была обязана громадным впечатлением, производимым ею. [...] В ее игре не было присущей прежним актрисам, вроде Шанмеле или Дюкло, почти нотной точности интонаций, не было регламентированности каждого жеста, каждого шага, заранее рассчитанного. Дюмениль играла инстинктом; именно потому она была превосходна во всех ситуациях, в которых царит страсть. [...]

До мадемуазель Дюмениль королева в театре едва осмеливалась двигаться по сцене. Традиция требовала [...] размеренности движений. [...] Каков же был сюрприз для публики, когда она увидела, как храбрая Меропа, увидев кинжал, занесенный над Эгистом, почти бегом пересекла сцену, бросилась между Эгистом и Полифонтом и, бледная, со слезами на гла-

зах, воскликнула: «Остановись... это мой сын!» [...] Эта актриса так глубоко вникала в чувства своих ролей, что при исполнении их слезы обуревали ее; она реально ощущала себя изображаемым ею персонажем. [...]

Однажды мадемуазель Дюмениль играла роль Клеопатры в «Родогуне» и вдруг почувствовала сильный удар кулака в спину. [...] Это было свидетельство восторга, выраженного ей старым военным, воскликнувшим при ударе: «На тебе, собака, околеи!» Трагическая актриса призналась, что никогда обычные аплодисменты не доставляли ей такого удовольствия. [...]

Она не придавала особого значения костюму. [...] Ее костюмы не были лишены роскоши. Например, в роли королевы Вавилонской она надевала платье из алого бархата. [...] Корсаж его был украшен бриллиантовыми узелками, в ушах были бриллиантовые подвески, на шее бриллиантовое ожерелье, как у придворных дам Версаля. [...] В роли Гофолии⁴⁸ ее костюм был, пожалуй, еще более роскошным. [...]

Мадемуазель Дюмениль не была лишена недостатков. Ее можно было упрекнуть в некоторой грубости жестов и развязности движений, приближавшейся иногда к небрежности. Голос ее, когда чувства не обуревали ее, был не лишен жесткости.

Arnault A. Les souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique.
Paris, 1829.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 424-425.

Из письма Ж. Ж. Новерра Вольтеру (1765)

Гаррик всегда говорил о мадемуазель Дюмениль с почтительным восхищением. «Как могло случиться, - заявлял он, - что существо, которому природа, казалось бы, отказала во всем, что необходимо для того, чтобы пленять со сцены, все же столь совершенно и прекрасно? Нет, - прибавлял он, - природа столько сделала для нее, что она презирала всякую помощь чуждого искусства. Ее глаза, не будучи красивыми, высказывали все то, что страсти хотели заставить их высказать. Голос ее почти глуховат, но гибко подчиняется правдивому изображению высоких чувств и всегда соответствует размаху страстей. Речевое исполнение ее, пылкое и незаученное, восхитительные периоды, легкая речь, красноречивые движения без затверженных правил и тот естественный душераздирающий крик, которому напрасно пытается подражать искусство и который повергал душу зрителя в страх, в ужас, в скорбь и в восхищение. Столько красот, соединенных вместе, - говорил Гаррик, - вызвали во мне удивление и уважение к ней. Если бы эта актриса, являющаяся воплощением редкого феномена, захотела подчи-

нить свои жесты и свою походку холодно размеренным законам танца, она была бы только марионеткой. Принципы чуждого искусства заставили бы ее исказить природу; тот прекрасный беспорядок, который украшает ее и подражать которому тщетно пытается искусство, исчез бы или ослабел, и публика лишилась бы знаменитой актрисы, заставившей ее испытать одно за другим все живые волнения чувств и страстей. Сколько восхитительных слез исторгло ее дарование! Как она была дорога публике! и до какой степени это драгоценное создание природы было...» Здесь Гаррик остановился, и несколько слез покатились из его глаз.

Murphy A. Vie de David Garrick, suivie de deux lettres de M. Noverre a Voltaire sur ce celebre acteur. Paris, an IX [1 800].
Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 425.

Клерон (1 723 - 1 803)⁴⁹

Современник о Клерон

Талант мадемуазель Клерон состоял из сочетания различных данных, употребляемых ею с поразительным искусством. Менее патетичная, чем мадемуазель Дюмениль, она не обладала теми непосредственными порывами, которыми ее соперница потрясала своих слушателей и пробуждала их на мгновение, чтобы затем тотчас же снова повергнуть их в первичное спокойствие, из которого она через мгновение снова выводила их. Она не проявляла сильных эмоций, но была неизменно прекрасна. [...]

Эффекты, которых мадемуазель Дюмениль достигала посредством вдохновения, мадемуазель Клерон добивалась посредством мастерства. «Она имела в горле, - говорил Вольтер, - то, что мадемуазель Дюмениль носила в сердце».

Горделивые роли больше всего подходили мадемуазель Клерон, которая была сама очень горда по натуре. Гермiona, Федра, Зиновия, Вириата, Монима, Дидона - таковы роли, которые ей удавались лучше всего. Но ролью, в которой она была больше всего любима публикой, была роль Медеи⁵⁰. [...]

Высокомерие мадемуазель Клерон делало ее нестерпимой для ее товарищей. Так это и должно было быть. Самолюбие обычно пересиливает у актеров всякий другой интерес. Они бывают более оскорблены превосходством какого-либо таланта, который унижает их дарование, чем благодарны за те преимущества, которые этот талант предоставляет антрепризе, от которой зависит их благосостояние. [...]

Легко понять, что, обладая таким гордым нравом, мадемуазель Клерон с трудом мирилась с тем клеймом бесчестия, которое лежало на ее профессии в силу предрассудка, основанного на Священном Писании. Потому она многократно занималась вопросом о тех способах, при помощи которых было бы снято с актеров то отлучение от церкви, которому они были подвергнуты в эпоху варварства. [...]

Мадемуазель Клерон оказала французской сцене услуги, результат которых распространился далеко за время ее пребывания на ней. Она не менее сильно, чем Лекен, способствовала реформе костюма. Быть может, она даже зашла в своем искании точности чересчур далеко. Так, например, в пятом акте «Дидоны» она осмелилась показаться в простом ночном уборе, чтобы подчеркнуть беспорядок, в который поверг ее чувства сон, заставивший ее подняться с постели. Карфагенская царица в одной рубашке! Правда, она показалась публике в этом костюме только один раз. Поговорим по этому поводу о ее костюме в роли Электры⁵¹. Не было ничего более простого и более благородного, чем ее черное платье, без панье, без украшений. Она выступала с распущенными гладкими волосами, без пудры, без румян и с цепями на руках. Это было великолепно!

Arnault A. Les souvenirs et regrets...

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 427-428.

Из «Мемуаров» Клерон

Я требую от всех женщин самого строгого внимания к их одежде. Костюм много прибавляет к иллюзии зрителя, а актер, благодаря ему, легче схватывает характер своей роли. Но точно воспроизведенный античный костюм неприемлем: он был бы непристойным и мизерным. Античные драпировки слишком обрисовывают и открывают наготу; они подходят только статуям и картинам; но, добавив то, чего им недостает, нужно сохранить их покроем или, по крайней мере, наметить общий замысел и следовать, насколько возможно, роскоши или простоте данной эпохи и страны. Единственными украшениями женщин до установления торговли с Индией и завоевания Нового Света были повязки, цветы, жемчуга, покрывала и цветные камни.

Я бы особенно хотела, чтобы тщательно избегали всяких нарядов и современных мод. Сейчас, когда я пишу это, прическа француженок, скопление и чудовищное нагромождение волос, создает в целом неприятную непропорциональность, обезображивает их лица, скрывает движения шеи и придает им

дерзкий, стесненный, чопорный и грязный вид. Единственная мода, которой надо следовать, — это костюм исполняемой роли.

Особенно важно подгонять свой костюм к роли. Пожилой возраст, строгость, горе отбрасывают все, что допускает юность, желание нравиться и безоблачность души. Гермиона с цветами была бы смешна. Горячность ее характера и горе, которое ее терзает, не допускают в ее костюме ни изысканности, ни кокетства. На ней может быть великолепное платье, но необходимо, чтобы небрежность, проявляемая во всем остальном, доказывала, что она совершенно не следит за собою: первый взгляд, брошенный зрителем на актрису, должен подготовить его к характеру, который она развернет перед ним.

Memoires d'Hippolyte Clairon... Paris, an VII [1799].

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 429.

Анри-Луи Лекен (1729 - 1778)" _____

Актер Ф. Р. Моле⁵³ о Лекене

Если взгляд с неудовольствием останавливался на худом лице, впалых щеках и слишком раздутых ноздрях Лекена, то зато как привлекается взгляд к лицу актера, сильного выразительностью! Никогда соответствие между душевными движениями и чертами лица не было столь точным, столь подвижным и столь верным, как то, которое Лекен со дня своего дебюта предложил изумленным зрителям. Мне неизвестно, в какой мере было в обычае до того времени молчаливое исполнение, обычно называемое «немой игрой». Но публику всегда воспаляла живая действенность его мимики; можно думать, что либо это театральное богатство было ново для нее, либо же если его соперники и пользовались ею, то делали они это менее успешно, чем Лекен, чья пантомимическая выразительность была столь же красноречива, столь же привлекательна, как в сочетании со словом.

Что касается его телосложения, то оно было ничуть не более счастливым. Лекен был пяти футов и трех дюймов роста; его формы были округлы, никакая мускулистость не обрисовывала его силы. Его глубокая энергия целиком сосредоточивалась в его душе и в его характере. Он несколько горбился, а его ноги были некрасивы, из чего следовало, что длинные, скрывающие тело одежды были выгодны для него; но природа, по видимому, захотела вознаградить его за свои промахи с помощью ряда блестящих качеств. У него не было ни одного движения, которое не было бы изящным; его паузы были совершенством

по точности; все, вплоть до его тяжелой, медленной и величественной походки, было в нем трагично, и никогда то театральное качество, которое мы называем «уверенностью», не было более внушительным и более ярко выраженным, чем у Лекена, начиная с первых его шагов в театре.

Что касается духовной стороны его таланта, то все его замыслы были правильны, и все его интонации, хотя их и утяжеляла серьезность жанра и самый характер его таланта, были заимствованы из первичной правды любого чувства, которое он выражал. Я не могу вспомнить, чтобы он хоть что-либо предоставлял случаю, чтобы какая-либо неопределенность в нем оставила публику в сомнении относительно его намерений. Его переходы, прочувствованные во время долгих пауз, были столь же красноречивы, как его речь. И пока они длились, было ясно видно, как в его душе угасало одно чувство и рождалось другое, выражение которого становилось определенным и общепонятным. Это преимущество проистекало у него как от правильности его проникновения в роль, так и от подчинения черт его лица чувствам, волновавшим его душу.

В начале карьеры Лекена ему ставили в упрек то, что голос у него был глухой, а звуки - разодранные, лучше сказать, раздирающие. Что же касается физических свойств его голоса, то он, действительно, никогда не был особенно звучным. Но Лекен по крайней мере обладал средним речитативом - столь трудно достижимым, столь драгоценным и необходимым качеством, что без него не может быть правды, не может быть иллюзии, не может быть права на память со стороны будущих поколений.

Актер уподобился бы живописцу, у которого все краски были бы фальшивы, если бы он стал пользоваться в речи только искусственным голосом, заимствованным либо из верхнего, либо из нижнего регистра его органа речи. Голос Лекена, с самых первых его шагов богатый средним регистром, был лишен той льстивой пронзительности, которая ласкает слух. Этот недостаток отдалил от него тем большее число зрителей, что он унаследовал значительное количество ролей от Дюффрена⁵⁴, обязанного своими большими успехами, главным образом, красоте своего лица и своего голоса, которым он злоупотреблял, постоянно пользуясь размеренным напевным чтением - пережитком старой декламационной манеры, во время господства которой Барон и мадемуазель Лекуврёр казались чудом правдивости, вследствие простоты их речевого исполнения.

Vie de Francois-Rene Mole, comedien francais. Paris, 1 803.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2.

С. 433-434.

Лекен и Вольтер

Из «Мемуаров» Лекена (письмо 1756 г.)

Возбужденный присутствием окружавшего меня общества, я начал произносить свою роль со всей адской энергией, как я проделывал это в Париже. Однако я не был занят ею настолько, чтобы не наблюдать за тем, какое впечатление это произведет на господина Вольтера. Но вместо того чтобы увидеть на его лице одобрение, которого я ожидал, я заметил на его лице отпечаток возмущения и даже бешенства, которое, долго сдерживаемое в его душе, разрядилось, наконец, страшным взрывом.

- Остановитесь, - закричал он мне, - остановитесь!.. Несчастный! Он меня убивает, он меня губит!

При этих словах, произнесенных с тем энергичным выражением, которое вам в нем знакомо, все присутствующие поднялись, окружили его, хотели его успокоить; но он снова распался гневом, и самые горячие увещания не могли укротить его. Это был вулкан, который никак нельзя было потушить. В конце концов, он убежал и скрылся у себя.

Вы сами понимаете, мой друг, что я был необычайно ошеломлен и смущен этой сценой и что мне нисколько не улыбалось подвергнуться ей вторично. Поэтому я объявил госпоже Дени, что уезжаю на следующий день, и ее настояния не смогли изменить моего решения.

Тем не менее, перед отъездом я поручил ей испросить у Вольтера несколько минут для разговора. «Пускай придет, если хочет», сказал он. Этот мягкий ответ отнюдь не был ободряющим. Все же я пошел к нему. Мы были одни. Я извещил его о своем отъезде и выразил сожаление, что не угодил ему в роли, которую он мне доверил; к этому я добавил, что с благодарностью принял бы от него совет. Эти слова, казалось, успокоили его. Он взял рукопись, и с первой же сцены я понял, насколько я ошибся в трактовке моей роли. Напрасно бы я старался дать вам представление о том глубоком впечатлении, которое господин Вольтер оставил в моей душе величественным, внушительным и страстным тоном, с которым он обрисовал мне различные оттенки роли Чингис-хана. Онемев от восторга, я все еще продолжал слушать, хотя он уже окончил. Через несколько секунд он сказал мне измученным от усталости голосом:

- Теперь, друг мой, вы хорошо прониклись действительным характером вашей роли.

- Я надеюсь, сударь, - ответил я, - завтра вы сможете об этом судить.

Я приступил к новым занятиям. Они заслужили одобрение Вольтера, и наградой за мою покорность были самые лестные похвалы. Я гордился, сознаюсь вам, тем, что я в свою очередь волновал его теми чувствами, которые он заставил меня пережить. Все страсти, которые я изображал, запечатлевались по очереди на его взволнованных и растроганных чертах. Проявления его дружбы были столь же трогательны, насколько запальчивы были проявления его гнева, и я уехал из Делиса⁵⁵ в восторге от новых сведений, которые я приобрел для такой прекрасной и трудной роли.

Memoires de Henry Louis Le-Kain. Paris, 1 801.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2.

С. 435-436.

Комедийные жанры и исполнители

Пьер-Луи Превиль (1721-1799)⁵⁶

Современник о Превиле

Из ярмарочных театров Превиль перешел на работу в театры ряда крупных городов, и он уже приобрел известность в Страсбурге, Дижоне и Лионе, когда его пригласили в Руан. Его сценическая игра, сложившаяся под влиянием Пуассона⁵⁷, была не лишена некоторого буффонного преувеличения. Тем не менее он имел очень большой успех в этом последнем городе, как и в других. Ему аплодировали все зрители, кроме одного маленького горбуна, который никогда не покидал зрительного зала, не выказав некоторых признаков неудовольствия. Но если в оркестре один какой-нибудь инструмент фальшивит, все внимание сосредоточивается на этом инструменте. Любопытствуя узнать, что именно является причиной этой суровости, Превиль однажды вечером обратился к этому взыскательному человеку и попросил его объяснить. «У вас есть дарование, — сказал ему горбун, — но вы стоите на ложном пути: вы играете фарс, а не комедию».

Это указание не пропало даром; подобно зерну, упавшему на плодотворную почву, оно со временем принесло плод. Отказавшись от низменных успехов, Превиль с этих пор приложил все силы к тому, чтобы нравиться только людям, обладающим хорошим вкусом; и ему понадобилась большая смелость, чтобы не отказаться от этого решения, так как с тех пор, как он перестал быть экстравагантным, его прежние поклонники находили его холодным.

Монне, директор театра на Сен-Лоранской ярмарке, пригласил его около этого времени в Париж. Здесь он понаравился, но все же его отпустили обратно в провинцию.

Лишь в 1753 году, после смерти Пуассона, Превиль пригласили во Французскую Комедию, чтобы заменить этого актера, которого он первоначально взял за образец и от чьего метода игры он отошел, чтобы превзойти его. Эта реформа могла быть губительной для дебютанта. Актер, наследующий любимцу публики, обычно пользуется успехом лишь постольку, поскольку он напоминает своего предшественника. Но на этот раз случилось обратное. Превиль понравился публике именно потому, что он отличался от Пуассона.

Превиль дебютировал в «Единственном наследнике»⁵⁸. Эта пьеса, столь изобилующая комическими сценами, забавными и разнообразными положениями, более какой-нибудь другой комедии годилась для того, чтобы выявить различные качества нового Криспина. [...] Он превзошел все ожидания и восторжествовал над всеми предрассудками. Правдивость его игры вызвала удивление, и все признали, что хорошего актера заменил великий артист.

В числе ролей, созданных Превилем, не забудем также роли Фигаро в «Севильском цирюльнике». Казалось, что он импровизирует ее, до такой степени он проникся духом этого персонажа, или, вернее, духом Бомарше, самого остроумного и самого оригинального из французских комедиографов после Мольера.

Естественный во всем, Превиль требовал от своих учеников, чтобы они на сцене не позволяли себе ничего, не соответствующего природе. «Но, - прибавлял он, - не позволяйте себе всего того, что бывает в природе; в числе даров, полученных нами от нее, имеются такие, которые приличие повелевает нам скрывать; мы не показываем всех частей нашего тела; хотя мы и показываем наше лицо».

Arnault A. Les souvenirs et les regrets...

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 449.

О постановке комедии Бомарше (1732-1799)
«Женитьба Фигаро» (1784)

Из мемуаров актера Флери⁵⁹

Бомарше сам прочел нам свою пьесу и сделал все нужные пояснения. Он читал с увлечением и, разумеется, победил всякое враждебное отношение; уже давно мы не были так взвол-

нованы. Вопрос был в том, кто же будет играть в этой пьесе. Прежде всего Бомарше [...] посоветовался с мадемуазель Конта⁶⁰ относительно распределения ролей, и я тоже имел голос в этом важном деле.

Превиль, которому в первую очередь предложили роль Фигаро, отказался от нее и взял роль Бридуазона, казавшуюся во время чтения второстепенной, но из которой он сделал на спектакле настоящий бриллиант. Главная роль была поручена Дазенкуру⁶¹, хотя его дарование не отличалось особым блеском. [...] Автор, найдя его готовым следовать своим указаниям и готовым подчиняться, доверил ему главную пружину действия своей пьесы; кроме того, он был первым, игравшим эту роль, и потому ему не угрожала опасность, что его станут сравнивать с Превилем, как это было бы, если бы этот последний играл эту роль первым. Нечего и говорить, что роль Альмавивы была отдана Моле, который уже играл ее столь превосходно в «Севильском цирюльнике». Что касается роли служанки, то Бомарше был достаточно галантен и достаточно смышлен, чтобы предложить ее той, чьими советами он пользовался, - мадемуазель Конта, которая с каждым днем пожинала все новые лавры и обещала быть превосходной Сюзанной. Нежная графиня досталась мадемуазель Сен-Валь⁶², и, наконец, мадемуазель Оливье, юная, хорошенькая, ловкая, подвижная, с блестящим взглядом, крохотной ножкой, стройная [...] получила роль юного пажа, прелестного Керубино. [...]

А в зале какая публика собралась! Разве можно перечислить всех знатных вельмож, благородных дам, талантливых артистов, прославленных авторов, богачей, которые присутствовали на спектакле. Какой блестящий пояс лож первого яруса! [...]

В присутствии всей этой публики пьеса была превосходно разыграна. Даже Дазенкур казался увлеченным, с таким умом он играл; Превиль создал из роли Бридуазона настоящий маленький шедевр; мадемуазель Сен-Валь в роли графини обнаружила талант к комедии, которого в ней не предполагали; Моле еще лучше, чем всегда, играл роль Альмавивы; мадемуазель Оливье восхитила зрителей в роли маленького пажа - она была плутовата, задорна, ее глаза сверкали. [...] А мадемуазель Конта! О, Бомарше оказался глубоко прав, когда поручил этой актрисе, в то время игравшей роли кокеток, роль субретки. Ее блестящий успех в роли Сюзанны показал, что Бомарше правильно сумел оценить гибкость ее дарования. [...]

Добиться того, чтобы пьеса была поставлена в нашем театре, — было уже очень много. Но Бомарше желал добиться

невозможного и достиг успеха. Его пьесу играли у королевы, играла сама королева⁶³ в присутствии короля, который ее запретил; играл с ней и граф Артуа⁶⁴, который столь сурово осудил ее. И так как все было похоже на чудо в этом театральном событии, его высочество граф Артуа надел на себя украшенную галуном куртку Фигаро и довольно сносно, не запинаясь, произнес всю его роль; забавное зрелище представляли все эти вельможи, смеявшиеся над самими собой. [...]

Совершенно невероятно было слышать из уст принца королевской крови слова: «Оттого, что вы знатный вельможа, вы воображаете, что Вы гений? Знатность, сан, богатство, положение - все это внушает вам столько! Гордости! А что вы сделали для приобретения всех этих благ? Только родиться потрудились!» Не уместно ли здесь припомнить изречение Гимар⁶⁵ по поводу куртизанок: «Я не думала, что людям так приятно смотреть, как вешают их изображение!»

Memoires de Fleury de la Comedie Franchise (1 757-1 820).
Paris, 1835.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 404.
Пер. А. Г. Мовшенсона.

Дени Дидро (1713-1784) о сценическом искусстве

«Парадокс об актере» (1769—1778)

[...] Вопрос о главных качествах великого актера. Я хочу, чтобы он был очень рассудочным; он должен быть холодным, спокойным наблюдателем. Следовательно, я требую от него пронизательности, но никак не чувствительности, искусства все-му подражать, или, что то же, способности играть любые роли и характеры. [...]

Если б актер был чувствителен, [...] мог бы он два раза кряду играть одну и ту же роль с равным жаром и равным успехом? Очень горячий на первом представлении, на третьем он выдохнется и будет холоден, как мрамор. Не то внимательный подражатель и вдумчивый ученик природы: после первого появления на сцене под именем Августа, Цинны, Оросмана, Агамемнона, Магомета он строго копирует самого себя или изученный им образ, неустанно наблюдает за нашими чувствами; его игра не только не ослабевает, а укрепляется новыми для него размышлениями; он либо станет еще пламеннее, либо умерит свой пыл, и вы будете все больше и больше им довольны. Если он будет только самим собой во время игры, то как же он перестанет быть самим собой? А если перестанет

быть им, то как уловит точную грань, на которой нужно остановиться?

Меня утверждает в моем мнении неровность актеров, играющих «нутром». Не ждите от них никакой цельности; игра их то сильна, то слаба, то горяча, то холодна, то мягка, то невышенна. Завтра они провалят место, в котором блистали сегодня, зато они блеснут там, где провалились накануне. Между тем актер, который играет, руководствуясь рассудком, изучением человеческой природы, неустанным подражанием идеальному образцу, воображением, памятью, - будет одинаков на всех представлениях, всегда равно совершенен: все было измерено, рассчитано, изучено, упорядочено в его голове; нет в его декламации ни однотонности, ни диссонансов. Пыл его имеет свои нарастания, взлеты, снижения, начало, середину и высшую точку. Те же интонации, те же позы, те же движения; если что-либо и меняется от представления к представлению, то обычно в пользу последнего. Такой актер не переменчив: это зеркало, всегда отражающее предметы, и отражающее с одинаковой точностью, силой и правдивостью. Подобно поэту, он бесконечно черпает в неиссякаемых глубинах природы, в противном случае он бы скоро увидел пределы собственных богатств. [...]

Да и почему бы актеру отличаться от поэта, от художника, оратора, музыканта? Не в упоении первых порывов встают перед ними характерные черты их творения, — они появляются в моменты холодные и спокойные, в моменты совершенно неожиданные. Как возникают эти черты - никто не знает; их создает вдохновение. [...]

[...]...Прежде чем сказать:

Вы плачете, Заира! —

или:

Вы будете там, дочь моя, -

актер долго прислушивался к самому себе; он слушает себя и в тот момент, когда волнует вас, и весь его талант состоит не в том, чтобы чувствовать, как вы полагаете, а в умении так тщательно изобразить внешние признаки чувства, чтобы вы обманулись. Вопли скорби размечены его слухом, жесты отчаяния он помнит наизусть, они разучены перед зеркалом. Он точно знает момент, когда нужно вытащить платок и разразиться слезами; ждите их на определенном слове, на определенном слове, ни раньше, ни позже. Дрожь в голосе, прерывистые фразы,

глухие или протяжные стоны, трепещущие руки, подкашивающиеся колени, обмороки, неистовства — все это чистое подражание, заранее выученный урок, патетическая гримаса, искуснейшее кривляние, которое актер помнит долго после того, как затвердил его, и в котором прекрасно отдает себе отчет во время исполнения; но к счастью для автора, зрителя и самого актера, оно ничуть не лишает его самообладания и требует, как и другие упражнения, лишь затраты физических сил. [...]

[...] Крайняя чувствительность порождает посредственных актеров; посредственная чувствительность порождает толпы скверных актеров; полное отсутствие чувствительности создает величайших актеров. Истоки сдез актера находятся в его разуме; слезы чувствительного человека закипают в глубине его сердца; душа чрезмерно тревожит голову чувствительного человека, голова актера вносит иногда кратковременное волнение в его душу [...].

Поразмыслите над тем, что в театре называют быть правдивым. Значит ли это вести себя на сцене, как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще преувеличенному актером. Вот в чем чудо. Этот образ влияет не только на тон, - он изменяет поступь, осанку. Поэтому-то актер на улице и актер на сцене - люди настолько различные, что их с трудом можно узнать. [...]

[...] Мы хотим, чтобы при сильнейших терзаниях человек сохранял человеческий характер и достоинство своей породы. В чем эффект этих героических усилий? В том, чтоб смягчить и рассеять нашу скорбь. Мы хотим, чтобы женщина падала на землю пристойно и мягко, а герой умирал подобно древнему гладиатору, посреди арены, под аплодисменты цирка, грациозно и благородно, в изящной и живописной позе. Кто же удовлетворит наши пожелания? Тот ли атлет, кого скорбь поработает, а чувствительность обезображивает? Или же академический атлет, который владеет собой и испускает последний вздох, следуя правилам уроков гимнастики? Древний гладиатор, подобно великому актеру, и великий актер, подобно древнему гладиатору, неумирают так, как умирают в постели, - чтобы нам понравиться, они должны изображать смерть по-другому, и чуткий зритель поймет, что обнаженная правда, действие, лишённое прикрас, выглядело бы жалким и противоречило бы поэзии целого. [...]

Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого. Кто же лучше определит меру этой жертвы? [...] Актер с холодной головой. [...]

Что же такое актеры, сыгравшиеся друг с другом? Это два персонажа пьесы, идеальные образцы которых, принимая во внимание отдельные различия, либо равны между собой, либо подчинены один другому, в согласии с условиями, созданными автором [...]. ...Какова цель... многочисленных репетиций? Установить равновесие между различными талантами актеров, с тем, чтобы возникло единство общего действия. [...]

[...] Естественная правдивость [...] есть... в статуе скульптора, точно передавшего скверную натуру. Все восхищаются этой правдивостью, но произведение находят жалким и презренным. Больше того: верным средством для того, чтобы играть мелко и ничтожно, будет попытка играть свой собственный характер. Вы - тартюф, скупец, мизантроп, вы сыграете их хорошо, но это ничуть не будет похоже на созданное поэтом, потому что он-то создал Тартюфа, Скупого, Мизантропа.

[...] Но какая же разница между тартюфом и Тартюфом?

[...] Чиновник Бийяр - тартюф, аббат Гризель - тартюф, но ни один из них не Тартюф. Финансист Туанар был скупцом, но не был Скупым. Скупой и Тартюф были созданы по образцу туанаров и гризелей всего мира, это их наиболее общие и примечательные черты, но отнюдь не точный портрет кого-нибудь из них, а поэтому никто себя в нем не узнает. [...]

Я призываю тебя в свидетели, английский Росций, знаменитый Гаррик [...]! Не говорил ли ты мне, что, как бы сильно ты ни чувствовал, твоя игра будет слаба, если, независимо от страсти или характера, тобой изображаемых, ты не сумел возвыситься мыслью до величия гомеровского видения, воплотить которое ты стремился? Когда же я возразил, сказав, что, следовательно, ты играешь не самого себя, то каков был твой ответ? Не признался ли ты мне, что решительно остерегаешься этого и бываешь так изумителен на сцене лишь потому, что постоянно показываешь в спектакле созданное воображением существо, которое не является тобой?

[...] Великий актер - это ни фортепиано, ни арфа, ни клавесин, ни скрипка, ни виолончель; у него нет собственного тембра, но он принимает тембр и тон, нужный для его партии, и умеет применяться ко всем партиям. [...]

Величайший актер — тот, кто глубже изучил и с наибольшим совершенством изображает внешние признаки наиболее высоко задуманного идеального образа. [...]

Быть чувствительным — это одно, а чувствовать — другое. Первое принадлежит душе, второе - рассудку. Можно чувствовать сильно - и не уметь передать это. [...] Можно на сцене, с помощью так называемой чувствительности, души, теплоты, произнести хорошо одну-две тирады и провалить остальное; но охватить весь объем большой роли, расположить правильно свет и тени, сильное и слабое, играть одинаково удачно в местах спокойных и бурных, быть разнообразным в деталях, гармоничным и единым в целом, выработать строгую систему декламации, способную сгладить даже срывы поэта, - возможно лишь при холодном разуме, глубине суждения, тонком вкусе, упорной работе, долгом опыте и необычайно цепкой памяти. [...] тот, кто выходит из-за кулис, не зная заранее, как будет играть, и не разметив роли, останется на всю жизнь дебютантом [...].

Дидро Д. Парадокс об актере // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 540-542, 544-545, 548, 550, 560-561, 566-567, 574, 582.
Пер. Р. Линцер.

Ярмарочный театр

Полицейский протокол от 19 марта 1710 г.

В указанный день, в пять часов вечера, или около того, мы, нижепоименованный комиссар, имея в виду жалобу упомянутой Барон⁶⁶, прибыли в помещение зала для игры в мяч в Бель-Эр, вблизи Люксембурга, где, пробыв в течение спектакля, мы заметили следующее: что большая часть спектакля, продолжающегося в течение двух с половиной часов, состоит из танцев на канате, акробатических движений и нескольких монологов на сцене театра, и что спектакли заканчиваются прыжками, которые проделывают плясуны на сцене; что монологи произносятся иногда Доктором, или Арлекином, или Коломбиной, или Маринеттой; что монологи представляют не связанные между собой куски, не имеющие продолжения и не зависящие друг от друга, и не являются пьесами; что эти монологи бывают двух видов, и среди них есть такие, где та или тот, кто их произносит, находится один на сцене, а есть и другие, где произносящее их лицо обращается к одному или двум актерам, присутствующим на сцене, но они ему не отвечают.

In: *Campardon E. Les spectacles de la Foire. T. 1. Paris, 1877.*

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 467.

**Ален-Рене Лесаж (1668—1747)⁶⁷ о театре
на ярмарке**

Из предисловия к сборнику «Ярмарочный театр» (1722)

Границы, поставленные нашему театру, не позволяют нам соперничать с Великими Комедиантами [актерами Комеди Франсез. - ред.]; предоставим же им безжалостно растянутую сатиру, обширную экспозицию, тщательный анализ, столь наскучившие современному зрителю. Именно от этого он устремляется к нам. Дадим же ему то, чего он ждет от нас. Дадим ему, в коротком спектакле, радующем зрение и легком для восприятия, галльскую веселость и французское остроумие. Сожжем сатиру в живую и смелую эпиграмму, которая поражает неожиданно, меж двух пируэтов, в конце водевиля. Парижане умеют все понимать с полуслова. Пусть наше легкое, изящное лукавство касается тысячи тем, не задерживаясь ни на одной, в коротких пьесах с простым и сжатым действием, полных увлечения и естественности. Зритель покинет этот новый для него спектакль с радостью в сердце, с улыбкой в глазах и с песней на устах. И он вернется к нам!

Le Theatre de la Foire ou l'Opera comique, par Mrs. Le Sage et d'Orneval. V. 1. Paris, 1722.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 467.

Представления «Пьес в монологах»

Полицейский протокол от 9 февраля 1709 г.

Мы, комиссар, и пр. немедленно отправились в указанный зал, нанимаемый Доле в ограде ярмарки Сен-Жермен де Пре. Явившись туда к пяти часам пополудни, мы видели и наблюдали, что после танцев на канате и прыжков, которые производились на сцене, появился актер в костюме Арлекина, который говорил один в течение часа или около того; а когда он ушел за сцену, вышли несколько других актеров и актрис в костюмах Скарамуша, Доктора и Служанки Доктора, из коих один, который является Доктором, также говорил один в присутствии других.

В то время как он говорил таким образом другим, они делали вид, что пишут пальцем правой руки на ладони левой письменный ответ, который говорящий произносил вслух и объяснял, а потом отвечал на него, однако без того, чтобы говорили другие, пока он находился на сцене; когда же он удалился, оставшийся начал говорить и держал речь в присутствии других актеров, которые приходили. Так происходило в течение трех актов, после окончания которых актер, который играл роль Скарамуша, объявил, что завтра будут играть пьесу, назы-

вающуюся «Резвый ребенок». О чем мы и составили настоящий протокол.

In : *Campardon E. Les spectacles de la Foire.* Т. 1.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2.

С. 467-468.

Представления «Пьес в надписях»

Каждый актер носил в правом кармане текст своей роли, написанный крупными буквами на свитках бумаги, которые он поочередно показывал зрителям в местах, где того требовало действие, и которые он затем прятал в левый карман, по мере их использования.

Кто-то придумал заменить эти плакаты в прозе куплетами на знакомые арии, называвшиеся водевилями. Излагая то же содержание, куплеты придавали комедии приятность и веселость, несвойственные другим жанрам. Чтобы облегчить исполнение этих куплетов, арию играл оркестр, а специально нанятые труппой люди, сидящие внизу и в амфитеатре, пели их и тем самым побуждали зрителей им подражать.

In: *Parfait, fr. Memoire pour servir a l'histoire des spectacles de la Foire.* Paris, 1743.Т. 1.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 469.

Германия

Каролина Фридерика Нойбер (1692-1760)

**Предисловие Каролины Нойбер
к «Почитанию совершенства через посредство
улучшенного немецкого театра» (1737)**

Дорогой читатель!

Что подумаешь ты, когда я в третий раз предложу тебе прочесть немецкий пролог? [...] к сему побуждает меня почтение и восхищение перед совершенством сценического искусства, в коем Франция превосходит всю Германию. Здесь повсюду указаны, вдолблены, внушены, сохранены правила возвышенной трагедии да остроумной комедии, и тех, кто пожелает малость вложить их в сие искусство либо применить их, сей труд щедро, богато, славно и полезно напитает. Она чистая и верно заложенная основа вполне дает повод, дабы вся Германия могла тем самым очистить и получить создания разума. [...]

Не из зависти хочу я, дабы бедная, презираемая, обыкновенно дурная сцена Германии очистилась по примеру правильного Французского театра и как можно более улучшилась. Из большого великодушия, и оное зачтется мне в оправдание моих ошибок. Нет у меня сожаления, что немецкие комедианты обладают весьма великими стремлениями и знанием, дабы предпринять сей тяжелый труд. И не полагаю даже, что сие не к лицу немецкой женщине, ежели я совершенно одна поспособствовала улучшению немецкой сцены, усерднейшим образом изыскивая любое содействие со стороны как великих, так и малых, ученых и неученых.

[Neuber CJVorrede zu «Die Verehrung der Vollkommenheit durch die gebesserten deutschen Schauspiele» // Die Neuberin: Materialien zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. [Berlin], 1956. S. 42-44. Пер. М. Некрасова.

Современник о Нойбер

Позвольте мне упомянуть еще одну искусную женщину, которая оказывает честь нашим временам. Это Нойбер, искуснейшая комедиантка, которая у нас когда-либо была. Вообще все ее актеры искусны. Достаточно того, что они естественно представляют своих персонажей. Но она сама превосходит их всех, за исключением господина Коха⁶⁹. Правда, это ее худшее качество. Она сочиняет довольно славно и искусно и снискала своими театральными пьесами глубокое уважение знатоков. Если бы она время от времени желала следовать советам знающих людей, она не только избежала бы присущих ей ошибок, но и стала бы еще более популярной, нежели сейчас. Было гораздо лучше, например, когда она играла юных возлюбленных. Это, правда, совершенно не идет женщине ее лет.

[Steinauer J. W.] Gespräche zwischen Johann Christian Giinthern aus Schesien in dem Reiche der Todten und einem Undenannten in dem Reiche der Lebendigen (1739)// Die Neuberin. S. 86.
Пер. В. Филатовой.

Готхольд Эфраим Лессинг (1729-1781) о театре

«Гамбургская драматургия» (1769)

АКТЕР И КРИТИК

... Актер вправе особенно требовать, чтобы ...критик соблюдал наибольшую строгость и беспристрастие [...]. Искусство актера есть дело преходящее. [...]

Красивая наружность, привлекательная физиономия, выразительный взгляд, очаровательная походка, приятный, благозвучный голос, - все это такие качества, которые нельзя выразить словами. Но не в них только единственное и высшее достоинство актера [...] Он постоянно должен мыслить вместе с поэтом, он должен думать за него там, где поэт сделал промах по человеческому несовершенству. [...]

(Извещение. С. 5-6.)

О КОНРАДЕ ЭКГОФЕ⁷⁰ И НЕКОТОРЫХ ПРИЕМАХ

АКТЕРСКОГО ИСПОЛНЕНИЯ

... Этот актер может создать какую угодно роль; даже в самой ничтожной роли мы видим в нем великого актера и жалеем, что не можем видеть его в одно и то же время во всех остальных ролях. Отличительная черта его таланта состоит в искусстве произносить нравственные сентенции и общие места

[...] с таким достоинством, с такой задушевностью, что самые избитые истины получают у него новизну и значение, самая сухая материя - занимательность и жизнь. (II. С. 13.)

Какими средствами этот актер достигает того, что мы так охотно слушаем из уст его даже самую обыденную мораль? [...] Всякая нравственная сентенция должна исходить из сердечной полноты, которую уста обходят молчанием [...]

Отсюда само собой ясно, что поучительные сентенции должны заучиваться особенно твердо. Их следует произносить без остановок, без малейшего колебания, совершенно плавно и с такой легкостью, чтобы казалось, что они не плод усилий памяти, а прямо внушены говорящему данным положением вещей.[...]

Безукоризненная верность и твердость его тона должна убедить нас, что он вполне проникся смыслом собственных слов.

Но верному произношению, в случае нужды, можно научить и попугая. Как еще далек актер, который только понимает известное место, от того, кто в то же время и чувствует его! [...] (III. С. 15.)

Чувство вообще всегда составляет одну из самых спорных сторон в даровании актера. Оно может быть там, где его не замечают; его могут находить там, где его совсем нет. Ведь чувство есть нечто внутреннее, о чем мы можем судить только по внешним проявлениям. [...] Актер может иметь такие черты лица, такое выражение и тон голоса, с которыми мы привыкли соединять [...] совершенно иные страсти [...], чем те, которые он должен ...выражать в данную минуту. В этом случае, как бы ни были сильны чувства, им овладевшие, мы ему не поверим [...]. Напротив, другой актер [...] в такой высокой степени наделен всеми средствами, нужными для пантомимы, что в таких ролях, которые он играет не самобытно, но подражая какому-либо хорошему образцу, он покажется нам проникнутым самыми глубокими чувствами, а между тем, все, что он говорит и делает, есть не больше, как механическое обезьянничание.

Несомненно, этот последний актер, несмотря на свое равнодушие и холодность, все-таки для сцены гораздо полезнее первого. [...] Положим, что такой актер должен изобразить самое крайнее проявление гнева. Допустим, что он даже неправильно понимает свою роль [...]. Если только он обучился самым грубым проявлениям гнева у актера, проникнутого истинным чувством, и верно умеет подражать им: порывистой походке, топанию ногами, грубому тону голоса, то визгливому, то желчному, движению бровей, дрожанию губ, скрежетанию зубами

и пр. [...], то через это душа его придет непременно в... смутное состояние гнева [...]. Лицо у него запылает, глаза заблестят, мускулы напрягутся, - одним словом, он будет нам казаться и в самом деле гневающимся, хотя на деле этого нет. [...]

На основании этих общих законов чувства я старался определить, какими внешними признаками сопровождается то чувство, с которым человек может высказать нравственные сентенции [...]. Всякое правило нравственности есть общее положение, которое требует душевной сосредоточенности и спокойного размышления. Следовательно, оно должно быть выражаемо ровным тоном и с некоторой холодностью.

Но в то же время [...] это не простой вывод, а обобщенное ощущение, и в таком смысле оно должно высказываться с жаром и с некоторым одушевлением.

Итак, с одушевлением и ровным тоном, с жаром и холодностью? Не иначе. Смешивая то и другое, однако, так, чтобы на первый план выступало то одно, то другое, смотря по свойствам положения. Если положение спокойно, то душа должна стремиться дать себе с помощью морали как бы новый толчок [...]. Напротив, если положение бурно, то душа с помощью морали [...] должна как бы прекратить свой полет. [...] В первом случае требуется тон возвышенный, одушевленный, а во втором - умеренный и торжественный. Ибо в первом случае размышление должно разгораться до аффекта, а во втором аффект должен охладиться до размышления.

Большая часть актеров поступает как раз наоборот. В бурных положениях они высказывают общие соображения с таким же жаром, как и все прочее, а в спокойных отбарабанивают их так же хладнокровно, как и все остальное. [...]

Вконец портят они все дело своими жестами. [...] У них обыкновенно чересчур много жестов и притом жестов невыразительных. [...]

Когда душа в минуты бурных положений вдруг сосредоточивается в себе [...], не только тон речи делается ровнее, но и все члены тела приходят в спокойное положение [...]. Нога, занесенная вперед, останавливается разом, руки опускаются, весь стан выпрямляется; пауза... и потом размышление. [...] Так как целью размышления было либо умерить, либо разжечь страсть, то человек или разом успокаивается, или члены его снова мало-помалу начинают быстрее действовать. Только лицо его в минуту размышления хранит еще следы аффекта, в чертах лица заметно волнение, в глазах огонь, потому что лицо и глаза не так быстро подчиняются нашей воле, как руки и ноги. И потому, в этой выразительной игре физиономии, в этом огне глаз

при спокойном положении всего тела, мы видим то смешение жара с холодом, в котором, - думается мне, - и должны высказываться нравственные сентенции в бурных положениях.

При спокойных положениях они должны высказываться именно в таком же смешении, только с той разницей, что та часть действия, которая там была пламенной, здесь будет холоднее, а та, которая была холодной, здесь должна быть пламеннее. Объясню свою мысль: так как душа, если она обладает лишь кроткими чувствами, хочет с помощью общих размышлений придать этим чувствам больше живости, то она привлечет к этому делу и те члены тела, которые в ее воле. Руки будут сильно жестиковать, только выражение лица не так скоро поспеет за ними, а черты лица и глаза будут еще сохранять то спокойствие, из которого их хотели бы вывести остальные члены тела. (III. С. 16-18.)

[...] Много говорят о внутреннем огне актера [...]. Но вообще все дело в том, что мы разумеем под словом «огонь». [...] Если же этот огонь - в той быстроте и живости, благодаря которым актер стремится сделать свою игру правдивой, то мы ... не должны желать, чтобы эта правдивость доходила до самой крайней иллюзии, чтобы актер тратил для этого слишком много огня. [...] Актер должен сдерживать себя... даже там, где поэт не соблюдал ни малейшей сдержанности. [...] Во всяком случае ни зрения, ни слуха не следует оскорблять. [...]

Здесь искусство актера занимает середину между изобразительными искусствами и поэзией. Высшим законом его, как живописного с виду, должна, правда, быть красота, но, как живописному в движении, ему нет нужды всегда придавать позам то выражение спокойствия, которое так поражает нас в произведениях античного искусства. (V. С. 25-26.)

[...] Известно, что в музыке называется *mouvement**[...]. Это движение равномерно во всей пьесе, [...]. Совсем иное дело декламация. Если мы будем смотреть на период, состоящий из нескольких членов, как на особую музыкальную пьесу, а члены его примем за такты, то эти члены никогда не должны произноситься с одинаковой скоростью, даже и в том случае, если они одинаковой длины и состоят из одинакового количества равномерных слогов. Они не могут иметь одинаковой силы и достоинства ни по отношению к ясности и выразительности, ни по отношению к тому чувству, которым проникнут весь период. Поэтому естественно, что те члены, которые имеют менее значения, произносятся скоро, бегло, как бы небрежно, а на более важных оста-

* Движение, темп (фр.).

навливаются, протягивая их, отчеканивая каждое слово, каждый слог. Степени этого разнообразия бесконечны, и хотя их нельзя обозначить никакими искусственными делениями времени и определить их относительное достоинство, однако их различает самый неразвитый слух так же точно, как самый необразованный человек понимает, когда речь льется от сердца, исполненного чувства, а не произносится просто на память. Впечатление, производимое этим постоянно изменяющимся движением голоса, невероятно. И если прибавить все изменения интонации, то есть не только переход голоса от высоких нот к низким, от сильного тона к слабому, но и от грубого в нежный, от отрывистой речи к округленной, даже от тона сурового в ласковый, - конечно, там, где это нужно, - тогда перед нами явится та натуральная музыка, против которой не может устоять наше сердце, потому что оно чувствует, что речь льется от души, а искусство участвует в ней лишь постольку, поскольку само оно может стать природой. Та актриса, о которой я говорю⁷¹, в этой музыке превосходна. С ней никто не может сравниться, кроме Эггофа, но последний делает интенсивные акценты еще и на каждом слове. [...] Благодаря этому он способен довести свою декламацию до высшей степени совершенства. (VIII. С. 35-36.)

О МИЗАНСЦЕНАХ

[...] Пантомима никогда не должна превращаться в отталкивающее зрелище. Хорошо, если в таких случаях" разгоряченному воображению зрителя покажется кровь, но на самом деле изображать этого не следует. (IX. С. 3.)

О ПРИВИДЕНИИ НА СЦЕНЕ У ШЕКСПИРА И У ВОЛЬТЕРА

Привидение Вольтера⁷³ - не что иное, как поэтическая пружина, которая нужна только для связи действия [...]. Напротив, привидение Шекспира есть лицо поистине действующее [...], оно внушает нам не только ужас, но и сострадание. (XII. С. 48.)

[...] Привидение Шекспира... является в торжественный час, в тишине ночи, внушающей страх, окруженное всею тою мрачной и таинственной обстановкой, в которой мы привыкли ожидать и воображать его [...] Привидение Вольтера - просто переодетый комедиант [...] все обстоятельства, при которых он является, нарушают иллюзию. [...] Вольтеру... хотелось вывести на сцену привидение, но привидение более благородного тона, и этим благородным тоном он испортил все дело. [...] Как плохо понял Вольтер и этот художественный прием! (XI. С. 47-48.)

[...] Нельзя от искусства требовать больше того, что делает госпожа Гензель в роли Сары⁷⁴ [...] Госпожа Гензель умерла

необыкновенно хорошо, в живописной позе; в особенности меня поразила одна черта. Было замечено, что умирающие начинают перебирать пальцами по платью или по постели. Она весьма искусно воспользовалась этим наблюдением. В ту минуту, как жизнь оставляла ее, обнаружилась легкая судорога, но только в пальцах оцепеневшей руки. Она ухватилась за платье, приподняла его слегка и тотчас же опустила руку. Это была последняя вспышка угасающей жизни, прощальный луч заходящего солнца. [...] (XIII. С. 55-56.)

ОБ ИЗГНАНИИ ШУТА (АРЛЕКИНА ИЛИ ГАНСВУРСТА) СО СЦЕНЫ

[...] С тех пор, как Нейберша, *sub auspiciis** его великолепия господина профессора Готшеда", публично изгнала арлекина со своей сцены, все немецкие театры, которые хотели считаться действующими по правилам, сделали вид, что присоединились к этой опале. Я говорю - сделали вид, потому что в сущности они отменили только разноцветную куртку и название роли, но шута оставили. Сама Нейберша играла множество пьес, в которых арлекин был главным лицом. Но арлекин у нее назывался Гансхен и был одет во все белое, а не разноцветное. Поистине великое торжество изящного вкуса! [...]

Нейберша умерла, Готшед тоже умер; я думал, что мы опять наденем на арлекина куртку. [...] Зачем мы хотим быть прихотливее, разборчивее в наших удовольствиях, податливее на пустое умничание, чем... не скажу французы или итальянцы... но чем даже были римляне и греки? Разве их паразит был не то же самое, что наш арлекин? Разве у него тоже не было своего особого костюма, в котором он переходил из одной пьесы в другую? [...] (XVIII. С. 71-72.)

Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936.

Перевод И. П. Рассадина.

(После выдержек указаны номера статей и страницы.)

Актерское искусство

Фридрих-Людвиг Шредер (1744-1816)⁷⁶

Из воспоминаний Ф. Л. Шмидта⁷⁷

1. Фридрих-Людвиг Шредер! Какие чары были заключены... в этом имени! [...] Шредер обладал ростом отлично сложенного человека. Черты лица его были согласованы в прекрас-

* Под покровительством (*лат.*).

ной гармонии; небольшие синие глаза с значительным взором, острый взгляд. Казалось, что улыбка постоянно играла вокруг его рта, который могобретать весьма сатирическое выражение, когда он несколько прищуривал глаза и смотрел особенным образом. Его манера держать себя была неизменно спокойна; он редко или почти никогда не жестикулировал во время речи; одну руку он держал обычно за пазухой на груди, тогда как другая легко свешивалась. Когда его видели в этом положении, то невольно, даже не зная его, ему предоставляли первое место в обществе, - столь сильную власть молчаливо проявлял он над всеми. Его часто менявшаяся улыбка позволяла заключить о подвижности черт его лица, и вполне ясно было, что это лицо могло изображать такие разнородные маски, как Скупого и короля Лира. В целом всему его существу была присуща особая умудренность, которая никогда не покидала его, проявлял ли он много или мало интереса к обсуждаемому предмету. Одним словом, он обладал характером, который нельзя было не почувствовать сразу.

2. ШРЕДЕР В РОЛИ КОРОЛЯ ЛИРА

[...] Шрёдер... как-то особенно любил эту роль. [...] Когда рыцари отводили безумного старца в лес во время ночной бури и старик с трудом передвигался за ними, тогда голос из партера закричал: «Дайте же ему сесть, бедному старику, ради Бога!» Но сам Шрёдер, который настолько захватил своих зрителей, настолько владел собой, что именно в этот самый вечер он обсуждал за кулисами какую-то важную новость в тот самый момент, когда раздалась его реплика. Услышав ее, он внезапно, обрывая беседу, бросился на сцену, восклицая: «Дуйте, ветры!» и т. д. Он выводил из этого заключение, что актер должен в любой час, днем и ночью, в печальном или радостном настроении одинаково хорошо играть свою роль, иначе он не артист, потому что сущность актерского искусства заключается в том, чтобы казаться тем, чего нет в действительности.

[...] После упомянутого представления шекспировской трагедии к нему подошел невзрачный на вид человек и поздравил его. «Но знаете, - прибавил он, - что мне было досадно? Король потерял в лесу свою шляпу, а Кент поднял ее и нахлобучил ее королю на голову, предварительно не очистив ее; но шляпа лежала ведь на мокрой земле, а властелин Кента был король».

Далее Шрёдер рассказал еще один эпизод. «Брокман, - говорил он, - обычно игравший Лира, при словах „я буду проповедовать“ встал твердой ногой на пень, который был выдвинут в качестве сидения для старого Глостера. Я повторил этот прием, но с трудом достигал пня, шатаясь от слабости. Это произвело огромное впечатление». [...]

3. «ГАМЛЕТ» В ПОСТАНОВКЕ ШРЕДЕРА

...Перенесение этой трагедии на немецкую сцену, в особенности введение призрака, повсюду открывает новую страницу в истории театра. [...] «Гамлет, принц датский» - даже заглавие это читалось с тайным трепетом, и каждый соединял с именем Гамлета представление о мощной трагедии, а когда читали: «Гамлет - Шредер», то у старого и у малого нарастало напряженное ожидание. ...Казалось, будто в день этого представления на улицах наступала тишина, словно в праздники, и когда он видел по вечерам толпы народа, бесшумно направлявшиеся в театр через полуосвещенные дворы королевского замка, когда взвивался занавес, когда показывались караульные на мрачной террасе и когда под конец раздавался возглас: «Смотрите, он снова пришел», и призрак действительно выступал «в том облике, в котором некогда разгуливало величие погребенной Дании», - тогда движение замирало в груди у каждого.

Schmidt F. L. Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirectors. Stuttgart, s. a.
Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2.
С. 789-790, 793-794. Пер. А. А. Гвоздева.

И. В. Гете (1749—1832) о постановках Шекспира Шредером

И разве великая заслуга Шредера как постановщика Шекспира не заключается как раз в том, что он сделался эпитоматором эпитоматора⁷⁸? Шредер придерживался только наиболее впечатляющего, попросту отбрасывая все остальное, притом иногда и существеннейшее, если ему казалось, что оно разобьет впечатление - перед лицом его нации и его времени. [...]

Гете И. В. Шекспир и несть ему конца // Гете И. В.
Собр. соч.: В Ют. М., 1980. Т. 10. С. 316. Пер. Н. Ман.

Франц Брокман (1745—1812)⁷⁹

Из воспоминаний о Брокмане

Он был красивый мужчина, несмотря на склонность его фигуры к полноте. Бросающееся в глаза сходство с Лессингом способствовало его успеху у ценителей искусства. Его глаза были выразительны и сверкали огнем, голос звучал приятно на громких и тихих нотах. Он обладал горделивостью, осанкой и живостью. Ни один атрибут сильного темперамента у него не отсутствовал, кроме самого темперамента. Внутренний огонь,

который проявлялся у Шредера в каждом движении, каждом звуке, хотя он и не переставал владеть им, огонь, которому впоследствии давал волю Флек⁸⁰, не теряя своей колеи, - этот огонь совершенно отсутствовал у Брокмана. Он играл в темперамент, он напоминал итальянцев, но сам он не был темпераментным. Его огонь оставался чисто ораторским. Однако то, что ему не удавалось в подлинном выражении страстей, он щедро возмещал во всех мягких чертах перехода к состраданию и трогательности. Ему присущи были чувственность, насмешка и причуды. Он торжествовал, когда мог опуститься до поддразнивания и лести.

Ласка, подкупающая сердца взглядом, выражающий все, что он хочет; лицо, которому без всякого напряжения удавалось выразить отчасти насмешку, отчасти покорность; гордость, которая оставалась гордостью даже в унижении; облако грусти, уступающее место радости, - все это никогда не было выражено более удачно, чем у него.

Meyer F. L. Friedrich-Ludvig Schroder. Hamburg, 1819.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 795.

Август Вильгельм Иффланд (1759-1814)⁸¹

Гете об Иффланде

1. [...] Он был лет двадцати с небольшим, среднего роста, стройного телосложения, приятен в общении, без излишней нежности.

Лицо его было кругло и полно, весело; но не имело истинно привлекательного выражения, и при всем этом глаза - единственные! [...]

Goethe J. W. Besuch von Iffland auf meiner Reise über Mannheim nach der Schweiz im Jahre 1779.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 1004.

2. Иффланд по-прежнему превосходно делает свое дело и выказывает себя истинным художником. Всяческой похвалы заслуживает, во-первых, его живое воображение, благодаря которому он способен раскрыть все, что содержится в его роли, далее - его дар подражания, позволяющий ему изобразить найденное и как бы сотворенное, и, наконец, настроение, которое придает одушевленность всей его игре от начала и до конца. Особая отделка каждой роли посредством костюмов, жестов, языка, отделка ситуаций и разработка их вплоть до мельчайших значимых деталей - превосходны. [...]

Очень важно было для меня отметить, что он почти в совершенстве владеет выбором самого подлинного и подходящего настроения, а это, разумеется, возможно лишь при сочетании гения, искусства и ремесла. [...]

Гете - Шиллеру, 2 мая 1798 г. // *Гете И. В., Шиллер Ф.*

Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 85-86. Пер. И. Бабанова.

Фридрих Шиллер (1759—1805) об Иффланде

[...] Именно в таких ролях потешных чудаков [как смешной аптекарь. - *ред.*] Иффланд и восхищал меня всегда, ибо здесь во многом решает дарование: все кажется лишь мгновенной импровизацией и вспышкой гения, а потому и непостижимым, и зритель испытывает одновременно радость и волнение. Напротив, в ролях благородных, серьезных и чувствительных меня поражают, скорее, его мастерство, рассудительность, точный расчет и осмотрительность. Тут он неизменно кажется мне *значительным*, последовательным и целеустремленным, он привлекает к себе мое внимание и заставляет меня размышлять, однако я не могу сказать, чтобы в подобных ролях он действительно восхищал или увлекал меня так, как это удавалось гораздо менее совершенным актерам. Поэтому он едва ли смог бы сообщить мне поэтическое настроение, необходимое для трагедии.

Шиллер - Гете, 4 мая 1798 г. // *Гете И. В., Шиллер Ф.*

Переписка. Т. 2. С. 89-90.

Рецензент об Иффланде

Каждая его поза живописна, каждое выражение, каждое движение продуманно и правдиво. От него не исходит ни один фальшивый акцент, он не упускает ни одного нюанса своего характера. Он погружен всей душой в свою игру, не теряет никогда нити своей роли, и его выражение является совершеннейшим комментарием того, что он говорит. В его игре господствует также известное спокойствие и достоинство, которое его не оставляет и в страстных сценах и которое находится в поразительном контрасте с проявлением страсти, на что некоторые актеры кладут свои силы. Однако - я должен это сказать - мне кажется, что Иффланд играет больше с искусством, чем с чувством, и достигает поэтому скорее удивления, чем захватывающих симпатий.

In: *Devrient E. Geschichte der deutschen Schauspielkunst.*

Leipzig, 1848. Bd. III.

Цит. по: *Троицкий З.* Карл Зейдельман и формирование сценического реализма в Германии. М.; Л., 1940. С. 58.

Пер. З. Троицкого.

Людвиг Тик об Иффланде

Иффланд нашел при своем безголосье своеобразные модуляции, откуда и произошли эти падения голоса, кашель, паузы, внезапные выкрики и другие приемы, отчасти, чтобы скрыть свои недостатки, а отчасти для того, чтобы из самих недостатков извлечь нечто красивое.

Tieck L. Phantasia I. Berlin, 1828.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 1005.

Пер. З. Троицкого.

Мадам де Сталь об Иффланде как актере и театрике

Из книги «О Германии» (1813)

Невозможно достигнуть большей оригинальности и комизма в искусстве живописать характеры, чем это делает Иффланд в своих ролях. [...] В комедии существуют установленные типы, как скупые отцы, легкомысленные сыновья, плуты-слуги, обманутые опекуны; но роли Иффланда, какими он их создает, не укладываются ни в одну из этих форм; каждая из них имеет собственное имя, все они - личности, которые чрезвычайно отличаются одна от другой и в которых Иффланд как бы живет своей жизнью.

Исполнение им трагедии тоже, по моему мнению, создает большой эффект. Спокойствие и простота его декламации в прекрасной роли Валленштейна не могут изгладиться из памяти. Впечатление, производимое им, нарастает постепенно; сначала кажется, что его видимая холодность никогда не сможет взволновать душу; но мало-помалу волнение возрастает во все более быстрой прогрессии, и малейшее слово оказывает сильнейшее воздействие, когда в общем тоне царит благородное спокойствие, которое подчеркивает каждый оттенок и всегда сохраняет колорит характера, даже в разгаре страстей.

Иффланд, который столь же велик в теории, как и в практике своего искусства, опубликовал множество весьма остроумных работ об искусстве декламации. [...] Нет ни одной интонации, ни одного жеста, которому Иффланд не нашел бы основание, как философ и как артист [...]

Касаясь шиллеровского Франца Моора, брата атамана разбойников, Иффланд рассматривает вопрос о том, как нужно играть роли злодеев. «Нужно, - говорит он, - чтобы актер старался показать, в силу каких причин этот персонаж стал тем, чем он является, какие обстоятельства развратили его душу. Наконец, актер должен быть как бы официальным защитником того образа, который представляет». Действительно, даже зло-

действие может быть правдиво только через оттенки, которые дают почувствовать, что человек становится злодеем только постепенно.

MadamedeStael. Del'Allemagne. Nouvelleedition. Paris, s. a. [1932].
Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2.
С. 1005-1006.

Веймарский придворный театр
под руководством Гете (1791 - 1817)

Из «Дневника старого актера» Эдуарда Генаста⁸²

[...] Особенно занимался он [Гете. - ред.] с четырнадцатилетней Нейман и посвящал свое свободное время развитию этого изумительного таланта. Христиана Нейман⁸³ приехала в Веймар вместе со своими родителями в 1784 г. и вступила в труппу Белломо⁸⁴.

[...] Первой ее значительной ролью был Артур в «Короле Джоне», Гете особенно интересовался этой пьесой и лично ставил ее. [...] На генеральной репетиции «Короля Джона» Христиана не проявила в достаточной мере ужаса перед раскаленным железом. Гете вышел из себя, вырвал из рук исполнителя роли Губерта железом и бросился к девушке со столь страшным видом, что последняя в ужасе задрожала, отпрянула и упала без чувств на пол. Перепуганный Гете опустился около нее на колени, взял ее на руки и потребовал воды. Когда она раскрыла глаза, она улыбнулась ему, поцеловала его руку и протянула ему губы для поцелуя; это было прекрасное и трогательное проявление отеческой и детской привязанности обоих друг к другу. [...] Христиана умерла..., не достигнув и двадцати лет. Печаль о ней была всеобщей. [...]

[...] Гете обращал больше всего внимания на пластику и на благородный пафос, но актеры старшего поколения были не в состоянии целиком отбросить манерное поведение и напыщенный тон, который в то время господствовал во всех немецких театрах. А молодые актеры были слишком робки, чтобы вступить смело на новый путь, который указывал им Гете. [...] Гете нарочно накладывал очень резкие краски, учитывая своих учеников [...] Но именно такое чрезмерное накладывание красок, а также весьма крепкий голос Гете, который сильно подчеркивал его речь, особенно прозаическую, делали декламацию Гете преувеличенной.

Только после того, как в личном составе труппы... пробелы были заполнены... такими талантами, как [названо двенадцать имен, среди них Генрих Фос, Каролина Ягеман, Пий-Апек-

сандр Вольф⁸⁵. - *ред.*], Гете приблизился к искомой цели и достиг созвучия и гармонии целого. Его ученики научились понимать его принципы, и веймарская сцена обрела, особенно в трагедии, такой ансамбль, какой трудно было найти в то время в Германии. [...]

[...] Гете стремился подражать античности в области риторики, пластики и мимики и вел, таким образом, своих актеров, в отличие от Шредера, к идеализму. Картина в целом обретала силу и красоту, а в поэтическом настроении, пронизывающем все исполнение, было некое очарование, отсутствовавшее в большинстве других театров. По мере того, как росло и укреплялось это театральное начинание, крепла и любовь Гете к своему детищу. [...]

Разные лица упрекали Гете в том, что он рассматривает сцену, как шахматную доску, на которой он расставляет живые фигуры и заставляет их менять места всецело по своему усмотрению. Но когда же высокое духовное стремление не подвергалось нападкам со стороны посредственности! Конечно, заботы Гете касались также походки и поз актеров, и его указания были всегда верны и тонки. Он не допускал, чтобы два, три или четыре действующих лица стояли вплотную, на той и на другой стороне сцены, если того не требовало действие, тем самым создавая пустое пространство в картине; он точно определял их положение и, измеряя шагами, указывал расстояние, на котором эти лица должны были стоять друг от друга. Он добивался пластической картины в пределах сценической рамки и утверждал, что даже два лица могут создать приятную для глаза картину, располагаясь в надлежащем порядке. Точно также актер, к которому обращалась речь, должен был выступить на один шаг вперед для того, чтобы говорящий мог естественным образом обернуться к публике, - правило, которое каждый сознательный актер, обращающий внимание не только на свое я, но и на целое, должен был бы соблюдать по собственной воле. [...]

Длинный, покрытый зеленым сукном стол стоял посередине приемной комнаты Гете. С одной стороны сидел Гете, а против него в конце стола - режиссер⁸⁶. [...] Четыре экземпляра лежали на столе, один из них взял Гете, другой мой отец, а два остальные - госпожа Вольф и Эльс⁸⁷. [...]

Гете прочел имена действующих лиц. Затем он дал знак начинать ключом, которым он стучал по столу. Эльс начал чтение. По следующему стуку ключа чтение продолжила госпожа Вольф, а Эльс передал книгу своему соседу; так же поступила и госпожа Вольф. Таким образом книги переходили из рук в руки. [...].

Такие считки имели ту хорошую сторону, что они требовали от всех участников сосредоточенного внимания, и что таким образом достигалось точное знакомство с целым. [...] При второй считке роли читались согласованно, а при третьей их читали с выражением, соответствующим характеру.

Для разучивания ролей актерам предоставляли достаточно много времени. Но зато Гете требовал, чтобы уже на первой репетиции в театре каждый актер знал свою роль. Он был способен сильно рассердиться, если кто-нибудь из актеров проявлял небрежное отношение к делу. [...]

Я играл капитана, который берет в плен Аврелиана и произносит всего несколько слов. Я весьма уверенно вышел из четвертой кулисы и с достоинством прошел по сцене, для того чтобы совершить геройский поступок и взять в плен Аврелиана. Вдруг раздалось: «Плохо, императора так в плен не берут. Еще раз». Итак, я вышел во второй раз, затем в третий, четвертый и пятый. Оценка Гете оставалась все та же, только при каждом повторении она становилась все более энергичной. Наконец, совершенно подавленный, я позволил себе робко спросить: «Ваше превосходительство, как же я должен играть?» - «Иначе», - последовал поучительный ответ. Да, легко сказать, иначе - но как? [...] Я в шестой раз отправился в ужасное шествие [...], но все выходило по-прежнему. Тогда этот гигант воскликнул: «Я сам покажу тебе». Через несколько мгновений он вышел на сцену в своем длинном синем плаще и в шляпе, криво сидевшей на его голове Юпитера. Он взял меч из моих рук, поставил меня в качестве зрителя на первый план сцены и устремился с воинственным выражением лица и (я не могу иначе выразиться!) петушиным шагом в самом быстром темпе к Аврелиану, угрожающе размахивая мечом над его головой. Это действительно выглядело совершенно иначе, чем у меня, и я теперь точно знал, чего он хочет, и стал точно подражать ему. Тогда он ущипнул меня ... за щеку... в знак своего удовольствия. [...] Затем он снова спустился в свою ложу. Отец обернулся ко мне с саркастично-ласковой улыбкой и шепнул мне через плечо: «Я тебе шею сломаю, если ты так будешь играть». Я стоял совершенно растерянный, в то время как отец продолжал: «Когда мы вернемся домой, я тебе объясню, чего хочет Гете».

На генеральной репетиции этой пьесы Гете еще раз рассвирепел. Он рассматривал репетицию как первое представление; поэтому никому из занятых в спектакле не дозволялось находиться на сцене во время действия или даже высовывать голову из-за кулис. Последнее преступление совершил на этой репетиции чересчур любопытный театральный машинист, у ко-

того была очень большая голова. Тотчас же Гете прогремел: «Господин Рнаст, уберите эту неподходящую голову из первой кулисы справа; она вторгается в рамку моей картины с непристойным любопытством».

Точно так же он ужасался, когда актеры не выжидали своих реплик и преждевременно вмешивались в речь своего партнера. Тогда он кричал сильным голосом: «Дайте высказаться партнеру! Приличие требует этого в обществе, а тем более на сцене. В харчевнях и при кутежах такая распущенность допустима, но на сцене ее никогда не должно быть».

Genast E. Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. 3-te Auflage. Stuttgart, s. a.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2.

С. 1019-1020 ,1021-1022, 1035-1037. Пер. А. А. Гвоздева.

И. В. Гете. «Правила для актеров» (1803)

Искусство актера заключается в речи и движении тела. Относительно того и другого мы дадим в нижеследующих параграфах некоторые правила и указания. [...]

ДИКЦИЯ

§ 3. Как в музыке основой всякого дальнейшего художественного исполнения является правильное, точное и чистое воспроизведение каждого отдельного звука, так в искусстве актера основой читки и декламации является чистое и совершенное произношение каждого отдельного слова.

§ 4. *Отчетливой* может быть названа дикция, при которой не опускается ни одна буква в слове, и все они выступают полноценно.

§ 5. *Чистой* она называется тогда, когда все слова произносятся так, что их смысл легко и правильно схватывается слушателем. Соединение того и другого делает дикцию совершенной. [...]

§ 1 3. На именах собственных обычно следует ставить более сильное ударение, ибо благодаря этому имя действующего лица сразу привлечет к себе внимание слушателя, а ведь часто случается, что уже в первом действии говорят о лице, которое появляется на сцене лишь в третьем, а то и позднее.[...]

§ 1 7. Неправильное и фальшивое заучивание наизусть у многих актеров является причиной неправильного и фальшивого произношения. Поэтому, прежде чем доверять что-либо своей памяти, надо то, что предназначено к заучиванию, читать замедленно и вдумчиво. При этом следует избегать всякого пафоса, всякой декламации, всякой игры воображения; надо толь-

ко стараться читать правильно и, лишь добившись этого, со всею точностью, заучивать. Так можно избегнуть многих ошибок и в диалекте и в дикции.

ЧИТКА И ДЕКЛАМАЦИЯ

§ 18. Подчиткой разумеется исполнение, правда, без страстных повышений тона, но не без изменений его, - исполнение, находящееся как бы посередине между речью холодной, спокойной и речью взволнованной.

Слушатель все время должен чувствовать, что тут говорится о третьем лице.

§ 19. [...] Чтец воспроизводит голосом мысль поэта и передает им впечатление [...] Для страшного он подыскивает страшный, для нежного - нежный, для торжественного - торжественный тон. Но все это - только следствия и воздействия того впечатления, которое производит на чтеца содержание вещи; поэтому он не меняет своего характера, не идет наперекор своей природе, своей индивидуальности и может быть сравним с фортепьяно, на котором я играю, в присущем ему и обусловленном его устройством тоне. [...]

§ 20. Совершенно иначе, однако, дело обстоит при декламации или повышенно выразительной читке. Здесь я должен отказаться от своего прирожденного характера, скрыть свою натуру и полностью перенести себя в положение и настроение того, чью роль я декламирую. Слова, произнесенные мною, должны быть поданы энергично и с живой выразительностью, так, чтобы казалось, будто я в действительности испытываю страстное возбуждение.[...]

§ 21. Искусство декламации можно было-бы назвать прозаической музыкой, ибо оно во многом ей аналогично. Нужно только помнить, что музыка, в соответствии с ее своеобразными целями, располагает большей свободой, искусство же декламации ограниченнее в отношении богатства звуков и подчинено посторонним целям. Это основное положение декламатор должен постоянно иметь в виду. Начни он слишком часто переменять тон, говорить слишком низко или слишком высоко, злоупотреблять полутонами, он впадает в пение, в противном же случае — он впадает в монотонность, которая неуместна даже в простом чтении, - два рифа, одинаково опасных. А между ними скрывается еще и третий - проповеднический тон. Избегнув первых двух опасностей, легко разбиться на третьей. [...]

§ 28. Декламатор волен по собственному усмотрению расставлять знаки препинания, паузы и тому подобное; но при этом он должен остерегаться нанести ущерб подлинному

смыслу, а это может здесь произойти так же легко, как при пропущенном или плохо произнесенном слове. [...]

§ 30. Для начинающего актера весьма выгодно декламировать возможно более низким голосом. Благодаря этому голос его приобретает большой диапазон и легко может передавать всевозможные оттенки. Если же он начнет говорить на слишком высоких нотах, то в силу такой привычки он утратит мужественную глубину голоса, а, следовательно, и возможность передачи всего возвышенного и духовного. И на какой успех может рассчитывать актер с крикливым и писклявым голосом? [...]

!

РИТМИЧЕСКАЯ РЕЧЬ

§ 31. [...] Характерным для ритмической речи является прежде всего то, что декламация здесь требует еще более приподнятого патетического выражения. Каждое слово должно обладать определенным весом.

§ 32. Строение слогов, равно как и рифмованные конечные слоги, не должны чрезмерно подчеркиваться; следует только внимательно относиться к их взаимной связи подобно тому, как это делается при чтении прозы. [...]

ПОЛОЖЕНИЕ ТЕЛА И ДВИЖЕНИЕ НА СЦЕНЕ

§ 35. Прежде всего актер должен понимать, что ему следует не только подражать природе, но также идеально воспроизводить ее и, следовательно, сочетать в своем исполнении правдивое с прекрасным. [...]

§ 37. Тело надо держать прямо, грудь выдвигать вперед; верхняя половина рук, вплоть до локтя, должна быть прижата слегка к туловищу, голова же немного наклонена в сторону того, с кем говорит актер, но только слегка, так, чтобы три четверти лица всегда были обращены к зрителю.

§ 38. Ибоактер постоянно должен помнить, что на сцене он находится ради публики.

§ 39. Поэтому актерам, в угоду ложно понимаемой натуральности, никогда не следует играть так, как если бы в театре не было зрителей.

§ 42. [...] Стоящий слева не должен чересчур напирать на того, кто стоит справа. С правой стороны всегда стоят наиболее почитаемые особы: женщины, старшие, знатнейшие. Даже в обыденной жизни следует держаться на некотором расстоянии от тех, к кому чувствуешь почтение. [...] Актер же должен вести себя как воспитанный человек, а следовательно, точнейшим образом соблюдать это правило. [...]

§ 43. Красивой, задумчивой позой, скажем, для молодого человека, является та, когда я, выдвинув вперед грудь и все тело, остаюсь в так называемой четвертой танцевальной позиции, слегка наклонив голову, устремив глаза в землю и свободно опустив обе руки.

ПОЛОЖЕНИЕ И ДВИЖЕНИЕ РУК

[...] § 46. Совершенно недопустимо держать руки спокойно скрещенными на груди или на животе, или же засовывать одну, а то и обе, в проймы жилета. [...]

§ 50. Руки из действенного состояния никогда не должны возвращаться в спокойное прежде, чем я закончу свою речь, но даже и здесь это должно делаться постепенно, с той плавностью, с какой заканчивается речь. [...]

§ 53. Иллюстрирующие движения рук можно позволять себе лишь в редких случаях, вовсе же пренебрегать ими не следует. [...]

§ 55. «Иллюстрировать» надо так, чтобы это не выглядело нарочитым. [...]

ЖЕСТЫ

§ 65. Начинающему актеру для приобретения правильной жестикуляции и придания своим рукам большей подвижности и гибкости очень полезно попытаться изобразить перед кем-нибудь свою роль только пантомимически, не читая ее; ибо тогда он будет вынужден подбирать наиболее подходящие жесты. [...]

ПОЗЫ И ГРУППИРОВКА НА СЦЕНЕ

[...] § 82. Сцена и зрительный зал, актеры и зрители создают целое только в совокупности.

§ 83. Сцену надо рассматривать как картину без фигур, в которых последние заменяются актерами.

§ 84. Потому-то никогда не следует играть слишком близко к кулисам.

§ 85. Также не следует выступать на просцениум. [...]

§ 86. Тот, кто в одиночестве стоит на сцене, должен учитывать, что он призван заполнять собой сцену тем более, что все внимание зрителей устремляется на него одного.

§ 87. Подобно тому, как авгуры своим жезлом делили небо на разные пространства, - актер должен мысленно делить сцену на несколько участков, которые на бумаге можно попробовать изобразить в виде ромбических плоскостей. Пол сцены превратится тогда в некоторое подобие шахматной доски, и ак-

тер сможет заранее решить, на какую клетку ему ступить, и, нанеся эти клетки на бумагу, получить таким образом уверенность, что даже в страстные моменты не будет беспорядочно метаться по сцене и присоединит к значительному прекрасное. [...]

Goethe I. W. Regeln für Schauspieler (1803; 1832).

Цит. по: *Гете И. В. Собр. соч. Т. 10. С. 285-300.*

Пер. Н. Ман.

Гете и Шиллер в буднях веймарского театра

[...] Скромность Шиллера, в особенности при постановках его собственных произведений, была почти чрезмерная. Пример может разъяснить это. Шиллер поручил роль Макбета⁸⁸ нашему Фосу, который... был превосходным артистом. На первой сценической репетиции он, однако, не овладел еще своей ролью [...], и даже громкая помощь суфлера мало ему помогала. [...] Когда же небрежность не была устранена и на генеральной репетиции, Гете очень разгневался и закричал [...]: «Что случилось с этим г. Фосом, [...] ведь он не знает ни одного слова из своей роли; как же он хочет играть Макбета? [...] Объявите отмену спектакля [...]».

Шиллер пытался успокоить гнев Гете и начал расхваливать артистическое спокойствие Фоса, его гениальность, которая Наверное поможет ему преодолеть все подводные камни на спектакле, ибо ведь он проявил превосходное понимание характера своей роли. Я также присоединился к мнению Шиллера, и Гете, который уже поднялся, чтобы уйти из театра, под конец сдался на наши уговоры [...].

Представление состоялось на следующий день. Наплыв публики был огромный [...]. Успех возрастал с каждым актом, и именно Фос приводил публику в особый восторг. После второго акта Шиллер пришел на сцену и спросил нас на своем сердечном швабском говоре: «Где же Фос?» Тот вышел к нему с несколько смущенным лицом, опустив голову. Шиллер обнял его и сказал: «Нет, Фос, я должен сказать вам: великолепно! великолепно!» [...] По-видимому, Фос ожидал от него других слов, потому что он с искренней радостью благодарил Шиллера за его безграничную снисходительность. После этого Шиллер обратился ко мне со словами: «Вот видите, Генаст, мы с вами были правы; правда, он говорил совсем другие стихи, не те, которые я написал, но он был великолепен».

Это был человек, мягкость и любезность которого очаровывали каждого, кто имел счастье находиться около него. [...] Он был для меня звездой в мягкую летнюю ночь, на которую я взирал с бесконечным уважением и любовью, тогда как Гете

нередко заставлял меня испытывать полуденный жар июльского солнца, несмотря на то, что он также благоволил ко мне.

Иногда на репетициях Шиллер читал и проигрывал актерам отдельные места. Его речь была прекрасна, если бы его говор не ослаблял иногда впечатление; но несмотря на то, что его осанка была натянута и он горбился, несмотря на то, что его движения были далеко не пластичны, он увлекал нас всех своею горячностью и фантазией. [...] Особенно он любил бросать в публику конец какого-нибудь монолога с мощным пафосом, так как добивался наибольшей яркости уже и без того ярких красок. Появление Альбы в пятом акте «Эгмонта» в виде палача в большом красном плаще и с надвинутой на лицо шляпой инсценировалось по его указаниям; наш ветеран Графф, первый исполнитель роли Альбы, [...] не допускал изъятия этого эффекта [...], всегда отвечая: «Так хотел Шиллер». Гете соглашался с этим, и оба они отлично знали, что делали.

Шиллер требовал также на первом представлении «Макбета», чтобы [...] леди Макбет окрашивала себе руки красной краской после сцены убийства. [...] Но Гете сумел убедить Шиллера отказаться от этого замысла, который, впрочем, принадлежал не ему, а вел свое происхождение из Англии [...]. Да избавит небо немецкую сцену от *такой* правдивости! [...]

19 марта 1803 года состоялось первое представление «Мессинской невесты». За четыре недели начались репетиционные считки (их было шесть), а за ними последовало еще восемь репетиций на сцене. Трохеи, дактили, спондеи доставляли актерам много хлопот. Первоначально Шиллер имел намерение заставить хор произносить в унисон даже все пространные речи; но вскоре он убедился, что это приведет к большой неясности, и что соблюдение строгого ритма совсем невозможно. Поэтому пришлось ограничиться произнесением в унисон нескольких больших периодов.

[...] Гете с согласия Шиллера передал в виде опыта роль Изабеллы Амалии Малькольми, которой тогда еще не было и 24 лет. [...] опыт этот удался, да и вообще, все представление сошло отлично и заслужило шумное одобрение переполненного зрительного зала. [...]

Пьесы Шиллера всегда привлекали много публики и делали полные сборы. [...]

Его чествовали почти каждый раз после представления его пьес; чтобы избежать подобных приветствий, он обычно покидал театр до окончания спектакля [...]

[...] Хотя «Орлеанская дева» и прошла с успехом в Лейпциге, все же Шиллер оттягивал ее постановку в Веймаре вплоть

до 23 апреля 1803 года. [...] Малькольми поручили роль Иоанны д'Арк [...]

Актеры принялись за разучивание этого произведения с истинным вдохновением; но так как личный состав труппы был невелик, то многие актеры вынуждены были взять на себя по две или по три роли.

В особенности трудно было при наших ограниченных средствах поставить церемонию коронавания; для того чтобы осуществить ее мало-мальски сносно, наша хозяйственная комиссия, в которой я участвовал, должна была немало похлопотать и сделать всевозможные закупки. Шерстяные материи, имевшиеся в запасе и отличавшиеся красивыми тонами, а также золотые и серебряные галуны играли при этом главную роль. Были изготовлены картонные шлемы и вооружение, обтянутые золотой и серебряной бумагой. Но главным камнем преткновения явилась мантия для коронации; [...] Кирмс [...] выискал для этой цели старую шелковую штору голубого цвета. Но против этого Шиллер и Гете решительно запротестовали, так что в конце концов добряк Кирмс должен был покориться и согласиться, хотя и с недовольным лицом, на приобретение красной мантии для коронации, конечно, не из настоящего бархата; в дальнейшем она переходила по наследству от короля к королю, подобно тому, как в прежние времена венчальное платье переходило от бабушки к внучке. Эта мантия была единственной дорогой вещью, имевшейся в гардеробе веймарского придворного театра. В целях экономии довольствовались тем, что было под рукой, а публика была удовлетворена и даже дивилась той роскоши, которая была показана в сцене коронации [...].

Genast E. Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2.

С. 1031 - 1033, 1034.

Пер. А. Гвоздева.

Италия

Итальянские театры в XVIII в.

Численность и обширные размеры театров в Италии хорошо показывают склонность нации к развлечениям этого рода. Рядовые города имеют более прекрасные театры, чем Париж. В больших городах (Милане, Неаполе, Риме и др.) театры чрезвычайно обширны и великолепны. Их архитектура прекрасна, благородна и пышно разукрашена.

Поразительно высок королевский театр в Неаполе; он имеет семь ярусов, снабженных коридорами, и сцену большой ширины и высоты, приспособленную для установки на ней больших перспективных декораций. В Риме самым большим и самым прекрасным театром считается тот, который построен графом Алибертом, французским дворянином, состоявшим на службе у королевы Христины; обычно в нем представляются большие трагедии. Меньшее пространство занимает второй театр, св. Арджентины; он с одной стороны кажется квадратным, с другой — круглым. Театр этот меньше предыдущего, но более компактен и вмещает почти столько же публики. Очень красив также театр Тординона, имеющий приблизительно такую же форму.

В некоторых театрах, сооружая ложи, старались расположить их так, чтобы в пределах одного яруса они несколько выступали одна перед другой, по мере удаления их от сцены, дабы передние ложи не мешали смотреть из более отдаленных. Зрители здесь никогда не садятся на сцене, - ни в драматических, ни в оперных театрах. Только во Франции существует это смешотворное обыкновение отводить зрителям место, предназначенное только для актеров и декораций. [...]

Есть здесь и такие театры, в которых оставлено пустое пространство под ложами на всем протяжении первого яруса. Эта выдумка кажется мне очень удачной. Именно в этом месте

располагаются мужчины с таким расчетом, чтобы, поднимаясь со своих мест в антрактах, иметь возможность беседовать с дамами, сидящими в ложах.

Партер весь уставлен, подобно церкви, скамьями, на которых сидят зрители. Однако шум от этого бывает не меньше; происходит горячая агитация в пользу актеров; раздаются аплодисменты [...]. Голова так трещит от этого... гомона, что в ложах первого яруса сидеть совершенно невыносимо. Эти ложи предоставляются девицам сомнительной нравственности, ибо они слишком близки к партеру, наполненному исключительно чернью.[...] Знатные люди берут ложи второго, третьего, ...даже четвертого яруса. Самые верхние ложи предоставляются простому народу. [...] У входа в театр продаются только билеты в партер по вполне твердой цене. Поэтому всякий дворянин должен запастись абонированным местом на все время спектаклей.

В Риме и во всех крупных городах оперные спектакли начинаются либо в ноябре, либо на Рождестве или крещении и продолжаются до великого поста. В остальное время года спектаклей не бывает [...]

Лучшее, что можно сделать, прибыв в какой-нибудь город, это — пойти в театр. Так мы и поступили в Вероне. [...] В веронском театре не испытываешь затруднений при получении мест; комедию здесь играют просто-напросто в середине древнеримского амфитеатра, и зрителям приходится располагаться под открытым небом на ступенях амфитеатра, вмещающего до 30 000 человек. [...] Не знаю, каким образом римляне строили эти здания, но я убедился в том, что даже с самых верхних ступеней, весьма отдаленных от актеров, их голос слышен почти так же хорошо, как и вблизи.

Brosses Ch. de. Lettres familiares, ecrites de l'Italie en 1739 et 1740. 5-me ed. Paris, s. a.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 678-679, 684-685.

Карло Гольдони (1707-1793) о театре

Из «Мемуаров» (1787)

О ЧЕТЫРЕХ МАСКАХ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ

У меня есть хорошо сохранившаяся, переплетенная в пергамент рукопись XV века, содержащая сто двадцать сюжетов или сценариев итальянских пьес, которые называются комедиями дель арте и основными персонажами которых явля-

ются: венецианский купец Панталоне, болонский юрист Доктор и бергамские слуги Бригелла и Арлекин, из которых один ловкач, а другой - бестолковый. Их древность и устойчивость свидетельствуют об их происхождении. В отношении амплуа Панталоне и Доктор, которых итальянцы называют двумя стариками, исполняют роли отцов или вообще пожилых людей:

Первый из них - купец, потому что в старину Венеция была городом, который вел самую богатую и крупную торговлю во всей Италии, Панталоне до сих пор сохранил старинный венецианский костюм. Его черную мантию и шерстяную шапку и сейчас еще можно видеть в Венеции; его красный камзол и панталоны, простые чулки и туфли - исконное одеяние первых обитателей Адриатической лагуны, а борода, украшавшая мужчин в эти отдаленные времена, получила только недавно преувеличенную и смешную форму.

Второй старик, называемый Доктором, взят из сословия законовеев, чтобы противопоставить купцу ученого человека. Его сделали болонцем, потому что в этом городе был университет, где, несмотря на всеобщее тогдашнее невежество, все же сохранились профессорские кадры и оклады. Костюм Доктора - старинное одеяние болонских профессоров и адвокатов, которое сохранилось сейчас почти в неизменном виде. А странная маска, закрывающая только лоб и нос, произошла, говорят, от большого родимого пятна, уродовавшего лицо одного из тогдашних законовеев. Таково предание, существующее до сих пор среди любителей комедии дель арте.

Бригелла и Арлекин, называемые в Италии двумя дзани, заимствованы из Бергамо, так как первый - большой ловкач, а второй - ужасный дуралей; действительно, только в Бергамо мы встречаем эти две крайности среди простого народа.

Бригелла изображает слугу, ловкого по части интриг, плута и пройдоху. Его костюм - лакейская ливрея, его смуглая маска изображает в преувеличенном виде обожженное солнцем лицо обитателей этой гористой местности. Некоторые актеры этого амплуа носят имена Финоккио, Фикетто или Скапино. Но под любым именем скрывается все тот же слуга — бергамец.

Актеры на амплуа Арлекина носят еще другие имена: Траканьино, Труффальдино, Граделлино, Меццетино; но это тот же тип бергамца - дуралея. Его костюм - одежда бедняка, собиравшего разноцветные лоскутки разных материй, чтобы залатать свое платье. Его шляпа соответствует его нищенскому состоянию, а украшающий ее заячий хвост еще и сейчас является обычным украшением у бергамских крестьян. [...]

Маска всегда наносит большой ущерб игре актера. Является ли он веселым или печальным, играет ли он влюбленно-го, строгого человека или шутника, мы видим все ту же окрашенную кожу. Сколько бы он ни жестикулировал и ни менял интонацию, ему никогда не удастся передать разные страсти, волнующие его душу, раз он лишен возможности прибегать к мимике лица, которое является подлинным истолкователем сердца. [...] Сейчас мы ищем у актера душу, а душа под маскою - то же, что огонь под пеплом. Вот почему я задумал реформировать маски итальянской комедии и заменить фарсы настоящими комедиями.

Но жалобы возрастали с каждым днем. Раздоры обеих партий опротивели мне, и я решил угодить и той и другой. Я решил писать время от времени импровизированные пьесы, не переставая, вместе с тем, создавать комедии характеров. В комедиях первого рода я пользовался масками, в комедиях второго рода я прибегал к благородному и волнующему комизму. Таким образом каждый зритель получал то, что ему нравилось. Мало-помалу, ценою большого труда и терпения, я примирил и тех и других и завоевал приятное право следовать своему собственному вкусу, который через несколько лет сделался общим для всей Италии. (Т. 2. С. 239-231.)

О ШАРЛАТАНЕ ВИТАЛИ (АНОНИМЕ)⁸⁹

...Шарлатан столь редкого типа, что память о нем, думается, должна быть запечатлена в анналах нашего века. [...] Его звали Бонафедде Витали, но он величал себя Анонимом. Он происходил из хорошей семьи, получил прекрасное образование и состоял в ордене иезуитов, [...] был одержим непомерным честолюбием [...] и стал выступать на подмостках, поучая народ на площадях. [...] Он извлекал выгоду из своего искусства, продавая разные лечебные средства.

Это было настоящее шарлатанство. Но его... снадобья были ...хороши, а его ученость и красноречие снискали ему необыкновенную славу и уважение. Он всенародно отвечал на самые трудные вопросы... из всех областей знания. [...] Анониму приходилось украшать свои подмостки всякого рода приманками для невежественной толпы. И новый Гиппократ продавал свои снадобья и произносил речи, окруженный четырьмя масками итальянской комедии.

Синьор Бонафедде Витали... содержал на свои средства целую труппу актеров, которые сначала помогали своему хозяину ловить платочки с завязанными в них деньгами и бросать обратно те же платочки с баночками и коробочками, а затем

разыгрывали трехактные пьесы при свете белых восковых свечей и в довольно эффектной постановке. [...] Его труппа ... была небезупречна, но имела в своем составе трех-четырёх отличных актеров и была отлично сыграннейся [...] Синьор Казали, игравший в ней первых любовников, и синьор Рубини, восхитительно исполнявший роли Панталоне...[...] в труппе имелся композитор, а также актер и актриса, умевшие петь. (Т. 1. С. 258-264.)

О КАПОКОМИКО ИМЕРЕ⁹⁰ И АКТРИСЕ КАЗАНОВА⁹¹

Директором труппы был Имер, очень любезный и чуждый человек, родом из Генуи. [...] Имер не получил правильного образования, но обладал природным умом и знаниями. [...] Он был от природы красноречив и мог бы превосходно исполнять роли любовников в импровизированной комедии, которая в таком ходу в Италии, если бы его лицо и фигура гармонировали с его талантом. Коротконогий, толстый, без шеи, с маленькими глазками и маленьким приплюснутым носом, он был смешон во всех серьезных ролях, а карикатурные персонажи были в то время уже не в моде.

У него был недурной голос, и он задумал ввести в комедию музыкальные интермедии, которые раньше в течение долгого времени вставлялись в большие оперы, а затем были отброшены и заменены балетом. [...] Новинка очень понравилась публике.

... В труппе Имера были две актрисы для интермедий: первая была прехорошенькая и очень способная молодая вдова, по имени Дзанетта Казанова, исполнявшая роли влюбленных девушек в комедии; вторая совсем не была актрисой, но зато обладала прелестным голосом. (Т. 1. С. 305, 308.)

ОБ УСТАРЕЛЫХ ШТАМПАХ В СПЕКТАКЛЯХ

Публика привыкла видеть в «Каменном госте», как Арлекин спасается после кораблекрушения с помощью двух пузырей, а Дон Жуан выходит из воды сухим с безупречной прической. [...]

Публика привыкла видеть... как французский паладин Рено де Монтобан⁹² появляется на военном совете в разорванном плаще и как Арлекин защищает замок своего господина и побивает императорских воинов, бомбардируя котлами и разбитыми горшками. [...]

У итальянских актеров существует давний обычай, чтобы субретки выступали... в пьесах, называемых трансформациями [...] Актриса должна была появляться в разных обликах, несколько раз меняя костюм, играя несколько ролей и говоря на разных наречиях. Из числа сорока или пятидесяти субреток,

которых я мог бы назвать, не было и двух, исполнявших эти роли удовлетворительно. Их игра была фальшива, костюмы карикатурны, речь представляла собой лепетанье, и должной иллюзии не получалось. (Т. 1. С. 348, 362, 400.)

ОБ АКТЕРЕ ГОЛИНЕТТИ⁹³ И НАЧАЛЕ РЕФОРМЫ

На роли Панталоне пригласили Голинетти, актера посредственного, когда он выступал в маске, и великолепного в ролях венецианских юношей с непокрытым лицом.

- Теперь, - говорил я самому себе, ... я могу дать волю своему воображению. Довольно я разрабатывал старые сюжеты. [...] Я имею в своем распоряжении актеров, которые много обещают. [...] Каждый из них имеет свойственный ему характер, и если автор наделит его характером, сходным с его собственным, то успех почти обеспечен. [...] Я могу попробовать осуществить давно намеченную реформу. Да, я буду разрабатывать сюжеты, построенные на характерах [...].

Для воплощения нового и в то же время привлекательного характера я остановил свой выбор на Голинетти, но не хотел выпускать его в маске, которая, скрывая лицо, мешает чуткому актеру проявлять на лице одушевляющую его страсть. [...] Итак, я сочинил комедию под названием «Момоло - cortesan» [...] Слово «cortesan» трудно перевести⁹⁴. [...] В этой пьесе я еще не сочинил диалогов, а написал только роль главного героя; все остальное представляло собой канву. И хотя актеры были хорошо подобраны, однако не все они были в состоянии заполнить пустоту с подлинным искусством.

Талантливый Голинетти, не довольствуясь успехом, выпавшим на его долю, благодаря превосходному исполнению роли, которую я ему поручил в «Светском человеке», пожелал еще присвоить себе заслугу изобретения сцен и диалога, которые нравились публике. [...] Он убедил своих друзей [...], что в этой пьесе он импровизировал. [...] Многие верили Голинетти, не обращая внимания на то, что его речь всегда была одинакова. Уязвленный этим, я [...] целиком написал «Расточителя на Бренте», а затем извлек из этой комедии сценарий и вручил его актерам, скрыв от них написанную комедию. Актерам сценарий понравился, [...] комедия прошла не без успеха, но Голинетти провалился. Он сразу потерял весь свой ум, все свое красноречие. [...] Через три дня я [...] дал актерам пьесу, ... которую написал заранее [...]. Она [...] имела ...успех. [...] Голинетти признал свою ошибку и восстановил свою славу хорошего актера, уже не посягая на славу автора. Вот когда все актеры начали уяснять себе разницу между диалогом заученным и тем, который случайно

возникает у разных актеров, не всегда умелых и почти всегда расходящихся между собой. (Т. 1. С. 363, 318-320, 541-542.)

ОБ АКТЕРЕ АНТОНИО САККИ⁹⁵ (ТРУФФАЛЬДИНО)

... Комедию, озаглавленную «Тридцать два несчастья Арлекина», в Венеции ... должен был играть Сакки, и я был заранее уверен в ее большом успехе.

Этот актер, известный на итальянской сцене под именем Труффальдино, присоединял к естественному обаянию своей игры основательное изучение драматического искусства и знакомство с театром разных европейских стран. Антонио Сакки обладал живым и блестящим воображением и замечательно исполнял комедию дель арте. В то время, как прочие Арлекины только и делали, что повторяли одно и то же, он всегда углублялся в существо исполняемой сцены и придавал свежесть пьесе посредством совершенно новых шуток и неожиданных реплик. В сущности, публика сбегалась толпою только для того, чтобы посмотреть Сакки.

Его комические выходы и остроты не были извлечены ни из народной, ни из актерской речи. Сакки черпал из авторов комедий, поэтов, ораторов, философов; в его импровизации можно было узнать мысли Сенеки, Цицерона, Монтеня; но он обладал особым искусством сочетать изречения этих великих людей с простоватостью произносившего их дурачка. И то самое изречение, которое вызывало восхищение у серьезного автора, заставляло смеяться от души, когда оно исходило из уст этого превосходного актера.

Сакки [...] просил меня написать для него комедию. При этом он прислал мне даже тему, предоставляя разработать ее всецело по своему усмотрению. Какое искушение! [...] Предложенная мне тема была - слуга двух господ. Я видел, как много можно извлечь из темы и из актера. [...] Немного времени спустя Сакки известил меня об успехе моей комедии. «Слуга двух господ» вызывал множество аплодисментов и наполнял театр до отказа. [...] Сакки был настоящим человеком; я хорошо знал его... (Т. 1. С. 378-379, 447, 450.)

[...] Наш век произвел, почти одновременно, трех великих актеров: Гаррика в Англии, Превиля во Франции и Сакки в Италии. (Т. 2. С. 439.)

О КАПОКОМИКО МЕДЕБАКЕ⁹⁶ И НЕКОТОРЫХ АКТЕРАХ ТРУППЫ ТЕАТРА САНТ АНДЖЕЛО

Медебаквзял в аренду театр СантАнджело[...] Моя «Гризельда» [...] сама по себе интересна, а искусство актрисы, которая

еще больше украшала ее, возбудило всеобщее внимание публики к синьоре Медебак. Когда же она... сыграла «La donna di garbo»⁹⁷, она окончательно упрочила свою репутацию. Дарбес⁹⁸, Панталоне нашей труппы, был хорошо принят публикой и срывал множество аплодисментов в ролях своего амплуа. Мне захотелось дать Дарбесу случай блеснуть перед публикой без маски. [...] У Дарбеса я заметил два обычных противоположных оттенка в выражении его лица. Временами он казался самым веселым, самым блестящим и живым человеком на свете, временами же усваивал вид, манеры и речь простака и дуралея; и переходы эти совершались у него вполне естественно и без его ведома. Это открытие и натолкнуло меня на мысль вывести его в одной пьесе под двумя различными обликами [...].

Я поставил в течение одного года шестнадцать пьес. [...] Я получил множество похвал и поздравлений, но никакой прибыли. [...] Мне не оставалось другого выхода, кроме печатания моих комедий. Но (кто бы мог подумать это?) Медебак воспротивился моему намерению [...]. Этот человек оспаривал мои авторские права на том основании, что он якобы приобрел мои произведения. [...] Я... удовольствовался... «разрешением» печатать каждый год по одному тому моих комедий. Это странное «разрешение» показало мне, что Медебак рассчитывал оставить меня у себя в течение всей моей жизни. Тогда я стал дожидаться конца пятого года нашего контракта, чтобы распроститься с директором. (Т. 2. С. 10, 13, 14, 123-124.)

Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра / Пер. и прим. С. С. Мокульского.

В 2 т. М., 1933. (Том и страница указаны около выдержек.)

Комедия-программа «Комический театр» (1750)

Место действия этой комедии не меняется. Это - сцена театра, на которой должны собраться актеры, чтобы репетировать маленькую пьеску [...].

Репетиция прерывается приходом одного автора, который предлагает труппе сюжет в дурном вкусе старинной итальянской комедии. Я придумал эту ситуацию для того, чтобы дать директору случай указать на недостатки старой системы и поговорить о новой. [...]

Мемуары Карло Гольдони... Т. 2. С. 54.

Ансельмо: Да разве вы не знаете, что все эти диалоги, выходы, монологи, упреки, кончетти, отчаяния, тирады больше не в ходу?

Лелио: А что же теперь, собственно, в ходу?

Ансельмо: Комедия характеров [...]

Лелио: [...] Я не думал, что итальянцы любят комедии характеров.

Ансельмо: [...] Когда комедии стали только смешными, с ними перестали считаться [...] Теперь же, когда комедии снова вылавливают свое существо из великого моря природы, зрителей хватает за сердце увлечение страстью или изображаемым характером: они уже разбираются в том, как выдержана страсть, хорошо ли наблюден и проведен характер. (Действие 2, сцена 1)

Орацио: Французы строят свою комедию всего лишь на одном характере. Вокруг одной страсти, правда, хорошо разработанной и проведенной, вращается целый ряд положений, которые, силою выражения, кажутся новыми. Наши итальянцы желают большего, Они хотят, чтобы главный характер был силен, оригинален и ясен, чтобы почти все, даже только эпизодические фигуры, тоже были, как-никак, характерами; чтобы завязка достаточно изобиловала случайностями и новизной. Они желают, чтобы мораль была пересыпана шутками и остротами. Желают финала неожиданного, но ясно вытекающего из всего хода комедии [...]. (Действие 2, сцена 3)

Эудженио: Стало быть, надо совершенно уничтожить импровизированные комедии?

Орацио: Совершенно - нет; наоборот, хорошо будет, если итальянцы сохраняют способность делать то, на что не отваживаются другие нации. Французы постоянно твердят, будто итальянские актеры берут на себя слишком большую дерзость, отваживаясь выступать перед публикой с импровизациями; но то, что можно назвать дерзостью со стороны невежественных актеров, является отличным качеством в актерах-виртуозах; и есть такие превосходные артисты, которые, в честь Италии, во славу нашего искусства, пожинают лавры, сзаслуженным успехом практикуя свой поразительный дар импровизировать с не меньшим изяществом, чем если бы это был текст, написанный поэтом. [...]

Эудженио: А нельзя ли вовсе изгнать маски из наших комедий характеров?

Орацио: Беда нам, если мы допустим такое нововведение^ [...] Публика [...] хохочет над солью и колкостями, вытекающими именно из серьезности положения; но она радуется также и маскам, а потому их ни в каком случае не следует отнимать у нее, а, наоборот, нужно их хорошо применять и удачно выдерживать в свойственном им смешном типе, даже перед лицом самой шутливой и грациозной серьезности.

Эдженио: Но ведь так сочинять нелегкая задача. (Действие 2, сцена 10)

Гольдони К. Комический театр // *Гольдони К.* Комедии: в 2 т. Пг., 1922. Т. 1. Пер. И. В. и А. В. Амфитеатровых.

Карло Гоцци (1720-1806) против Гольдони и Кьяри" _____

Из «Бесполезных мемуаров» (1797)

Сбитые с толку, смущенные умы утратили всякое различие между хорошими и плохими лисаниями и, по невежеству, одинаково рукоплескали как хорошему, так и дурному.

Мало-помалу установилась всеобщая откровенная тривиальность и крикливая, темная напыщенность. Простая, культурная, разумная и естественная манера писать стала считаться расслабленностью и недостойной аффектацией. Несчастная зараза распространилась с такой силой, что стали обращать внимание, расхваливать и рукоплескать произведениям доктора Карло Гольдони и аббата Кьяри, которые прослыли прекрасными, неподражаемыми итальянскими писателями и вызвали недолговечную моду, содействовавшую окончательной гибели правильного и чистого литературного языка. [...]

Целый ураган комедий, трагикомедий и трагедий, полных всяких несовершенств, был поставлен из соревнования на сцене этими двумя гениями некультурности и вызвал нескончаемое множество пьес, романов, критических статей, поэм, кантат и апологий, вышедших из-под пера обоих бумагомарателей. Они наводнили Венецию, ошеломили, заинтересовали и сбили с толку всю молодежь.

Только наше веселое общество Гранеллески удержалось от эпидемического поветрия Гольдони и Кьяри. [...]

...Чистосердечно скажу, что нахожу у первого очень много комических образов, много правды и естественности, но в то же время нахожу у него бедность интриги, вместо подражания природе - буквальное ее воспроизведение, плохо сопоставленные добродетель и порок, при частом торжестве порока, тяжелую и грубую игру слов, особенно в его национальных комедиях, шаржированные характеры, заимствованную и не всегда уместную эрудицию, производящую впечатление на толпу невежд, и вижу в нем итальянского писателя (оставляя в стороне его венецианский народный диалект, которым он прекрасно владел), достойного фигурировать в списке самых пустых, низких и безграмотных авторов нашего родного языка.

[...] Так как эти два писателя, претендуя на то, что они реформировали театр, хотели задушить невинную итальянскую импровизированную комедию с ее доблестными масками, пользовавшимися вполне заслуженным успехом у публики в исполнении Сакки, Фьорилли, Дзаннони¹⁰⁰ и Дарбеса, одинаково развлекавших знать и народ, срывая сборы у заслуженных поэтов, — я решил, что ничто не может лучше наказать литературную дерзость этих двух воображаемых Менандров, как взять под свое покровительство живость, остроумие и шутки, свойственные театру наших Труффальдинов Дарталий, Бригелл, Панталоне и Смеральдин. [...]

Gozzi C. Metope inutili / A cura de G. Prezzolini. 2 t. Bari, 1910. T. 1. ЦИТ. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 592, 597. Пер. С. С. Мокульского.

Маски в театральной борьбе Гоцци

Чтобы произвести нападение на упомянутых выше двух поэтов на почве театра и вместе с тем устроить развлечение для публики, я избрал своим орудием труппу актеров, во главе которой стоял Сакки, знаменитый Труффальдино. [...] Она с честью поддерживала традицию старинной итальянской импровизированной комедии, которую синьоры Гольдони и Кьяри задались целью уничтожить своими новшествами, под маской чрезмерного усердия во имя культуры, в действительности же преследуя исключительно корыстные цели [...]

Антонио Сакки, Агостино Фьорилли, Атанаджо Дзаннони и Чезаре Дарбес изображали четыре маски - Труффальдино, Тарталью, Бригеллу и Панталоне; все они были прекраснейшими актерами. Они обладали в совершенстве сценическим опытом, находчивостью, грацией, вдохновением, шутками, умом, остроумием, непринужденностью и рассудительностью. Теми же качествами обладала и бойкая субретка Адриана Сакки-Дзаннони. [...]

Gozzi C. Memorie inutili. T. 2.

Цит. по: Хрестоматия под ред. С. С. Мокульского. Т. 2. С. 599.

И. В. Гете об итальянском театре

Из «Первого итальянского путешествия»

Я вернулся с трагедии, покатываясь со смеху [...]. Пьеса была недурна, автор выложил все свои трагические козыри, и актерам было легко играть. [...] Занавес опустился под бурные аплодисменты. Овация становилась все громче, публика кри-

чала: «Fuora!»* до тех пор, покуда две главные пары не выбрались из-под занавеса, чтобы отвесить несколько поклонов и уйти в другую кулису.

Но публика этим не удовлетворилась, под неумолчные аплодисменты она вопила: «I morti!»**. Длилось это, покуда оба мертвеца не вышли, чтобы, в свою очередь, раскланяться, а так как многие все еще кричали: «Bravi i morti!», - то их еще долго задерживали на просцениуме [...] Все эти выходы имеют особую прелесть для тех, кто видел их своими глазами и у кого крики «браво! браво!», ежеминутно готовые сорваться с языка у итальянцев, все еще звенят в ушах, как у меня, а тут он еще слышит, как и мертвых почтили этим восторженным возгласом [...]

(Венеция, 5 октября 1786 г.)

[...] Вчерашняя трагедия многому меня научила. Во-первых, я услышал, как итальянцы, декламируя, управляют со своими одиннадцатисложными ямбами, и к тому же понял, как умно Гоцци соединил свои маски с трагическими образами. Таков доподлинный театр этого народа; итальянцы жаждут примитивной растроганности; глубокого, нежного сочувствия к несчастному они не испытывают, их радует лишь красноречие героя, ораторские способности они умеют ценить, но «на закуску» хотят посмеяться или принять участие в какой-нибудь вздорной истории.

Театральное представление они воспринимают как действительную жизнь. Когда тиран протянул меч сыну и потребовал, чтобы тот заколол им свою собственную жену, стоявшую рядом, публика стала громко выражать свое неудовольствие этой коллизией; еще немного и спектакль был бы сорван. Публика требовала, чтобы старик взял свой меч обратно, что, разумеется, сделало бы последующие сцены невозможными. Наконец злополучный сын решился, вышел на просцениум и смиренно попросил сидящих в зале еще хоть на минутку набраться терпения, - дальше, мол, все пойдет, как им того хочется. С точки зрения искусства сцена убийства и вправду была нелепа и противоестественна, и я воздал народу хвалу за его чуткость [...] (6 октября)

Наконец-то и мне можно сказать: я видел комедию! Сегодня в театре св. Луки давали «LebaruffeChiozzote», что приблизительно можно перевести как «Ссоры и свары в Киоцце»¹⁰¹.

* Точнее: fora — просторечный вариант слова fuori («на выход!»).

** Мертвецы (итал.).

Действующие лица - моряки, жители Киоццы, их жены, сестры и дочери. Крикливые голоса этих персонажей в разговоре как добродушном, так и сердитом, их ссоры, их запальчивость, добродушие, пошлость, остроты, юмор и полная непринужденность манер воспроизведены превосходно. Пьеса принадлежит еще Гольдони, а так как я вчера побывал в Киоцце, а голоса и повадки рабочих в гавани еще звучали у меня в ушах, то я, естественно, получил большое удовольствие [...] Однако такого буйного веселья, какое охватило публику, узнав свою и себе подобных в столь правдивом изображении, я сроду не видел. Хохот и восторженные восклицания не умолкали в зале. Надо сказать, что и актеры играли великолепно. В зависимости от воплощаемых персонажей, они усвоили голоса и повадки, часто встречающиеся в народе. Примадонна была обворожительна, - куда лучше, чем объятая страстью, в одеждах героини на прошлом представлении. [...] Пьеса, несомненно, написана рукой большого мастера.

Из труппы Сакки, для которой писал Гоцци и которой более, собственно, не существует, я видел Смеральдину - маленькую толстушку, полную жизни, проворства и веселья. Вместе с нею играл Бригелла - худощавый, хорошо сложенный актер, с прекрасной мимикой и выразительной жестикуляцией. Маски эти для нас нечто вроде мумий, безжизненные и ничего не значащие, здесь же они отлично вписываются в общую картину жизни. Возраст, характеры людей, сословная принадлежность находят свое выражение в причудливых костюмах, и ежели ты сам большую часть года носишь такую личину, то тебя ничуть не удивляют и черные лица на подмостках. (10 октября)

Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 44, 45, 53-54.

Пер. Н. Ман.

«Римский карнавал»(1797)

Откуда-то вдруг появляется Пульчинелла с огромным рогом на боку, свисающим с пестрой перевязи. Болтая с женщинами, он делает один какой-то малозаметный жест и сразу становится похож на древнего бога садов священного Рима, причем его дерзкая ветреность возбуждает скорее веселье, чем неудовольствие. Вот шествует другой Пульчинелла, более скромный и самодовольный, он ведет за собой свою дражайшую половину [...]

Все же нам довелось встретить Пульчинеллу в образе роконосца. Рога у него были подвижные, он мог наподобие улитки высовывать и задвигать их. Когда, проходя под окном молодоженов, он слегка выдвигал один рог или под другим окном довольно заметно выставлял оба и бубенчики, прикрепленные

к ним, бодро позвякивали, радостное внимание публики на мгновение сосредоточивалось на нем, и то тут, то там слышался громкий шепот [...]

...Из толпы масок, теснящихся на подмостках, неожиданно выступает так называемый «капитан» итальянского театра в испанском платье, в шляпе с перьями, при шпаге и в перчатках с крагами. Он начинает патетический рассказ о своих подвигах на суше и на море. Проходит несколько мгновений и навстречу ему из толпы поднимается Пульчинелла; он сомневается во всех показаниях капитана, ввертывает свои замечания и, как будто поддакивая ему, своими каламбурами и нелепыми комментариями выставляет в смешном свете разглагольствования последнего. {...}

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

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

Цит. по: *Гете И. В.* Собр.соч. Т. 9. С. 207, 21 0, 21 7, 218.

Пер. Н. Ман.

Пульчинелла в неаполитанском театре

Затем Гете вспомнил о неаполитанском Пульчинелле.

- Основной прием этого вульгарного комического персонажа, - сказал он, - состоял в том, что он словно бы забывал, что он актер и находится на сцене. Пульчинелла изображал, что вернулся домой, доверительно беседовал со своим семейством, рассказывая о пьесе, в которой играл сегодня, и о другой, в которой ему предстоит играть; он не стеснялся отправлял свои малые надобности. «Послушай, муженек! - восклицала его жена, - ты не забывайся, вспомни о почтенной публике, ты же стоишь перед ней!» - «Верно! Верно!» - и под бурные аплодисменты зрителей снова входил в прежнюю роль. [...] Пульчинелла - нечто вроде живой газеты. Все сколько-нибудь примечательное из того, что за день случилось в Неаполе, вечером можно услышать от него [...]

Цит. по: *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете. М., 1981. С. 598.

Пер. Н. Ман.

ПРИМЕЧАНИЯ

АНГЛИЯ

1 Уильям Давенант (1606-1668) - драматург и антрепренер, крестник Шекспира.

2 Томас Беттертон - см. далее, сноску 18.

3 Чарлз Харт (ум. 1683) - актер, игравший в дореволюционном театре женские роли, а позже перешедший на амплу героя, как в трагедиях, так и в комедиях.

4 Комедия Томаса Киллигру (1612-1683).

5 В 1682 г. «труппа короля» во главе с Т. Киллигру и «труппа герцога» во главе с У. Давенантом объединились и образовали труппу театра Друри-Лейн.

6 По французской традиции в партере были стоячие места.

7 Джон Драйден - поэт, драматург-классицист, теоретик.

8 Джон Флетчер (1579-1625) - драматург, современник Шекспира.

9 Синтаксические ошибки, неправильности литературной речи.

10 Джереми Колльер - пуританский проповедник, сторонник партии тори и свергнутого короля Карла II.

11 Колли Сиббер - актер, комедиограф; перерабатывал пьесы Шекспира для сцены.

12 Кристофер Рен (1632-1723) - крупнейший английский архитектор; построил новое здание Друри-Лейн после пожара 1674 г.

13 Стиль с преувеличенной изысканностью форм; здесь - иронично.

14 Френсис Бэкон. «Успехи и развитие науки божественной и человеческой» (1605), кн. II, гл. XXIII.

15 Шекспир, «Генрих VIII» (действие III, сцена 2).

16 Построен драматургом и архитектором Джоном Ванбру (1664-1726) в 1705 г. для драматических спектаклей; позднее, благодаря превосходной акустике, превращен в оперный театр.

17 Луиджи Риккобони (1677-1753) - итальянский актер (по сцене — Лелио), капокомико, директор театра Комеди Итальян в Париже (1716-1731), литератор.

18 Томас Беттертон - крупнейший трагический актер рубежа XVII - XVIII вв., драматург; начал карьеру в 1659 г. в труппе Д. Роудза, руководил рядом лондонских театров (Дорсет-Гарден, Линкольнз-Инн-Филдз).

19 Ричард Стиль (1672-1729) - известный драматург, автор нравоучительных комедий; совместно с Джозефом Аддисоном издавал журналы «Болтун» и «Зритель».

20 Чарлз Маклин - актер, долго выступавший на второстепенных сценах Лондона; с 1736 г. в театре Хеймаркет; руководил актерской школой. Шейлок (1741) - его самая значительная роль.

21 Дэвид Гаррик - великий актер. В 1747-1776 гг. - директор театра Друри-Лейн.

22 Жан-Жорж Новерр (1727-1810) - танцовщик, балетмейстер, реформатор европейского балета. См. с. 147.

- 23 Импровизированная мимическая сценка, разыгранная Гарриком на одном из вечеров в Париже в 1752 г. Он изображал мальчика, который нес лоток с пирожками, спотыкался и ронял пирожки в грязь.
- 24 Ошибка. Речь идет о «Макбете».
- 25 Имеется в виду сцена пира.
- 26 То есть Гаррик.
- 27 Филипп Жан де Лотербург (1740-1812) - театральный декоратор, немец по происхождению. С 1771 по 1794 гг. работал в театре Друри-Лейн, оформлял постановки Гаррика и Д. Кембла.
- 28 Джон Бирд (1716-1791) - актер и оперный певец, один из двух директоров театра Ковент-Гарден в 1761-1767 гг.
- 29 Переработка Гаррика комической оперы Ш. С. Фавара «Фея Ургела»; поставлена в Друри-Лейн в 1773 г. с музыкой Чарльза Дибдина.
- 30 Сальватор Роза (1615-1673) - итальянский художник.
- 31 Питер Брейгель-младший (1569-1625) - фламандский художник.
- 32 Джошуа Рейнолдс (1723-1792) - английский художник, портретист, друг Д. Гаррика.
- 33 Бенджамен Уэст (1738-1820) - американский художник, работавший в Лондоне.
- 34 Гаррик как художественный руководитель и Джон Леси, ведавший хозяйственными делами.
- 35 «Китайское празднество» Новерра.
- 36 В комедии Д. Фаркера «Хитроумный план щеголей» (1707).
- 37 Александр Поп - поэт, теоретик классицизма.

Франция

- 38** Мишель Барон начинал под руководством Мольера, в Комеди Франсез - со дня основания (1680). После длительного перерыва (1691-1720) вернулся в театр. Обновил традицию трагического исполнения XVII в.
- 39 Жан де Лабрюйер (1645-1696) - писатель, автор книги «Характеры Теофраста, переведенные с греческого, или Нравы этого века» (1688).
- 40 На трагической сцене XVII в., как правило, актеры играли в так называемых «римских» костюмах.
- 41 Елена Риккони (Балетти, 1686-1771) - актриса театра Комеди Итальян, по сцене Фламиния, жена Луиджи Риккони.
- 42 «Полиевкт» (1643) и «Гораций» (1640) - трагедии П. Корнеля.
- 43 Митридат - персонаж одноименной трагедии Ж. Расина (1672).
- 44 Адриенна Лекуврер в Комеди Франсез с 1717 г., играла в дуэте с Мишелем Бароном. Важнейшие роли - в трагедиях Расина.
- 45 «Федра» (1677) - трагедия Расина; Монима - главная героиня трагедии Расина «Митридат».
- 46 Легенда об отравлении Лекуврер герцогиней Бульонской исторически не подтверждена; достоверно, что актриса и герцогиня соперничали из-за любви к Морису Саксонскому, маршалу Франции.

- 47 Мари Франсуаза Дюмениль выступала в Комеди Франсез с 1737 по 1777 гг. в амплу «трагических цариц», позже «трагических матерей». Прославилась в трагедиях Корнеля, Расина, Вольтера.
- 48 Гофолия (франц. Аталия) - героиня одноименной трагедии Расина.
- 49 Клерион (Ипполита Клер ЛерисдеЛатюд) дебютировала в театре Комеди Итальян в 1736 г., в 1743-1766 гг. - в Комеди Франсез, амплу «трагических принцесс». Наряду с Дюмениль - крупнейшая исполнительница трагедий Вольтера.
- 50 Гермiona - героиня трагедии Расина «Андромаха», Федра - одноименной трагедии Расина, Зиновия - трагедии Кребийона-старшего (Проспер Жолио, 1674-1762) «Радамист и Зиновия» (1711), Вириата - трагедии Корнеля «Серторий» (1662), Монима - трагедии Расина «Митридат», Дидона — героиня одноименной трагедии Жан-Жака Лефрана де Помпьяна (1734); Медея - героиня одноименной трагедии Корнеля (1635).
- 51 Электра — героиня трагедии Вольтера «Орест» (1750).
- 52 Анри-Луи Лекен - ученик и последователь Вольтера, постановщик его пьес; в Комеди Франсез с 1750 г. Осуществил ряд сценических реформ.
- 53 Франсуа-Рене Моле (1734-1802) - актер Комеди Франсез с 1754 г., амплу комедийных любовников - петиметров. Играл в мещанской драме и высокой комедии.
- 54 Абраам-Алексис Дюфрен (по сцене Кино-Дюфрен, 1693-1767) - актер Комеди Франсез, известный претензиями на аристократизм и изысканным сценическим стилем.
- 55 Делис - имение Вольтера близ Женевы.
- 56 Пьер-Луи Превиль (Дюбок) с 1753 г. в Комеди Франсез на амплу комических слуг, стариков, а также «благородных отцов» в мещанской драме. Был педагогом королевской театральной школы.
- 57 Имеется в виду Арну Пуассон (1696-1753), представитель знаменитой династии комедийных актеров.
- 58 «Единственный наследник» (1708) - комедия -Жана-Франсуа Реньяра (1655-1709).
- 59 Абраам-Жозеф Флери (1751-1822) - комедийный актер Комеди Франсез (с 1778). В годы революции возглавил группу «черных» (роялистов) и был арестован в 1793 г.
- 60 Луиза Конта (1760-1813) в Комеди Франсез с 1776 г., ведущая комедийная актриса. В годы революции примкнула к группе «черных».
- 61 Жозеф Дазенкур (1747-1809) - комедийный актер, в Комеди Франсез с 1776 г.
- 62 Мари-Бланш Сен-Валь (1752-1836) - актриса, выступавшая в Комеди Франсез с 1772 г. в трагедиях и комедиях.
- 63 Мария-Антуанетта играла Сюзанну.
- 64 Граф д'Артуа - брат Людовика XVI, будущий король Карл X (1824-1830).
- 65 Мари-Мадлен Гимар (1743-1816) - французская балерина, известная скандальным поведением.

66 Катрин Барон (Вондребек, 1678-?) - антрепренер ярмарочных театров, невестка М. Барона.

67 Ален Рене Лесаж - писатель, драматург. Две его комедии - «Криспен, соперник своего господина» (1707) и «Тюркаре» (1709) были поставлены в Комеди Франсез. С 1712 г. писал пьесы для ярмарочного театра (более 100). Деятельность Лесажа и его единомышленников на ярмарке подняла уровень этого театра и сделала его серьезным соперником Комеди Франсез.

Германия

68 Каролина Фредерика Нойбер (Нейбер) - великая актриса, педагог, антрепренер, реформатор актерского искусства.

69 Генрих Готфрид Кох (1703-1775) - ученик К.Нойбер, выдающийся актер и антрепренер.

70 Конрад Экгоф (1720-1778) - крупнейший актер универсального мастерства.

71 Актриса не названа и не установлена.

72 Речь идет о сцене, где отец ударил дочь по лицу в пьесе «Юлия, или Состязание долга и любви» Хейфельда на основе «Новой Элоизы» Руссо.

73 Имеется в виду призрак царя Нина в «Семирамиде».

74 Фридерика Гензель (1738-1790) - прекрасная, но вздорная актриса Гамбургской сцены. После ее упреков Лессинг навсегда отказался выступать с критическим разбором творчества актеров. Имеется в виду главная роль в «Мисс Саре Сампсон» Лессинга.

75 Иоганн Кристоф Готшед (1700-1766) -драматург, сторонник классицизма.

76 Фридрих Людвиг Шредер - великий актер, режиссер, реформатор сцены.

77 Фридрих Людвиг Шмидт (1772-1841) - актер, драматург, режиссер; с 1805 г. играл в Гамбургском театре, в 1815-1841 - его директор.

78 Термин И. Г. Гердера от греческого: «делать краткие извлечения».

79 Иоганн Франц Брокман - крупнейший актер-сентименталист.

80 И. Ф. Ф. Флек - романтический актер; см. с. 257-260.

81 Август Вильгельм Иффланд - великий актер, антрепренер, режиссер, реформатор сцены.

82 Эдуард Генаст (1797-1866) - актер и певец, правая рука Гете в делах веймарской сцены.

83 Христиана Нейман (1777-1797) играла в Веймаре Офелию, Эмилию Галотти, Амалию в «Разбойниках» и др., а также роли мальчиков.

84 Джузеппе Белломо - руководитель труппы, игравшей в Веймаре в 1784-1791 гг.

85 Генрих Фос (1762-1804) - актер на ампула молодых героев, работал с Гете в 1792-1802 гг.

Каролина Ягеман (1777-1848) - талантливая актриса и певица, фаворитка герцога Веймарского," ее интриги вынудили Гете оставить пост руководителя театра.

Пий-Александр Вольф (1782-1828) -лучший ученик Гете, испол-

нитель героических ролей. В 1816 г. вместе с женой перешел в Берлинский театр.

86 Антон Генаст, отец Эдуарда. Здесь речь идет о репетиции в доме Гете драмы П. Кальдерона «Великая Зенобия» в январе 1815 г.

87 Амалия Вольф (Малькольми, 1780-1851) - актриса на амплуа героинь, жена П.-А. Вольфа.

Карл ЛюдвигЭльс (1780-1833) - исполнитель ролей героев-любовников, в Веймаре с 1803 до 1833 гг.

88 «Макбета» перевел Шиллер.

Италия

89 Бонафедо Витали (1686-1745) - лекарь и глава актерской труппы.

90 Джузеппе Имер (ок. 1700-1758) - актер, антрепренер, директор венецианского театра Сан Самуэле.

91 Мария Джованна Казанова (1709-1776), по сцене Буранелла. Очень красивая актриса, мать знаменитого авантюриста Дж. Казанова.

92 Рено (Ринальдо) де Монтальбан - герой спектакля парижского театра Комеди Итальян (1717) по сценарию на мотивы итальянских героических поэм.

93 Голинетти - сценическое имя актера Франческо Бруна (ок. 1710-1767).

94«Cortesan» - слово испанского происхождения, означает «столличный житель» или «хорошо воспитанный человек», аналогия с французским «комильфо».

95 Антонио Сакки (1708-1788) - великий актер в амплуа дзанни (Труффальдино).

96 Джироламо Медебак (1706-1781) - самый знаменитый венецианский антрепренер XVIII в. Обладал также талантом педагога. Его жена Теодора Медебак (1723-1761) и ее тетка Магдалена Марлиани под его руководством были блестящими приммами в репертуаре Гольдони.

97 «Женщина что надо» (1743), комедия Гольдони.

98 Чезаре Дарбес (1710-1778) - великий актер, выступал в ролях Панталоне; играл в пьесах Гольдони и Гоцци.

99 Пьетро Кьяри (1711-1785) -аббатордена иезуитов, популярный драматург, соперник Гольдони.

100 Агостино Фьорилли - актер на роли Тартальи.

Атанаджо Дзаннони (1720-1792) - актер на роли Бригеллы. Начинал в труппе Медебака, затем перешел к Сакки; женился на его сестре Адриане, игравшей Смеральдину.

101 Ныне принятый перевод названия - «Кьоджинские перепалки».

РАЗДЕЛ VI

ТЕАТР XIX ВЕКА

Франция !

Театр в период Великой французской революции (1789-1794)

Декрет о свободе театров, принятый Учредительным собранием 13 января 1791 г.¹

1. Каждый гражданин может отныне открыть театр, сделав соответствующее сообщение местным властям муниципалитета, собирать там публику и ставить всевозможные пьесы.

2. Произведения живущих авторов не могут быть поставлены ни в одном театре на территории Франции без формального и письменного согласия автора, под угрозой конфискации кассового сбора с представлений в пользу указанных авторов. Произведения авторов умерших объявляются национальной собственностью через пять лет после их смерти и могут быть представлены в любом театре.

«Decret de l'Assemblée nationale reglementant la liberte au theatre»

Цит. по: *Дейч А.* Красные и черные: актеры в эпоху Французской революции. М.; Л., 1939. С. 56.

Актеры конца XVIII - начала XIX в.

Монвель(1745-1812)²

Из письма Монвеля к юноше, желавшему сделаться актером

[...] Искусство актера — мучительное искусство, в отношении как моральном, так и физическом. Занятия им сопровождаются страданиями. Нельзя безнаказанно играть трагедию; усилия, которых требуют ужасные обстоятельства пьесы, если желают сыграть их с той энергией, в которой они нуждаются, —

эти усилия, какое бы искусство вы ни применяли, непомерным грузом ложатся на грудь и на желудок. Нервы находятся в постоянном напряжении: необходимо перестать быть самим собой и целиком отождествить себя с персонажем, который изображаешь; память утомляется, а голова испытывает последствия напряжения умственных сил; столь напряженный труд постепенно изнуряет и, в конце концов, ломает все пружины нашей машины.

[...] Природа, скупая на дары, производит лишь несовершенные существа, а театр весьма неохотно терпит несовершенства. У одного актера нехорош голос, у другого — лицо; у этого фигура с изъяном, а у того произношение неясное и неотчетливое. Всегда остается желать каких-либо существенных качеств; а какой это труд переделывать самого себя! Сколько трудностей приходится преодолеть прежде, чем удастся придать жесткому, крикливому и однообразному голосу ту округлость, бархатистость и то богатство интонаций, в которых небо нам отказало! Сколько забот, сколько неустанного внимания и ухищрений, чтобы изменить неблагоприятные черты лица, которые, стремясь выразить страдание, изображают его гримасой, или же мускулы коего столь непокорны, что сообщают нашим чертам видимость смеха, вызванного удовольствием, когда им надлежит выражать отчаянье! После долгих усилий, после мучительного труда, после того, как, овладев искусством, удалось возместить часть необходимых качеств, в которых нам отказала природа, мы все еще едва осуществили предварительный набросок одной из частей того произведения, которому никогда не суждено быть совершенным. Мы можем сто раз сыграть какую-либо роль и все же удивляться тому, как мною в ней такого, что ускользало от нас. Изучение надо постоянно возобновлять, и каждый спектакль убеждает нас в том, что нам остается сделать гораздо больше того, что мы уже сделали. [...]

In : *Regnier F. G. Souvenirs et etudes de theatre. 2-me ed. Paris, s. a.*
Цит. по: *ГительманЛ. И. Зарубежное актерское искусство XIX в.*
СПб., 2002. С. 38-39. Пер. Л. И. Гительмана.

Франсуа-Жозеф Тальма (1 763—1 826)³

Из воспоминаний Адели Гюго, жены Виктора Гюго

Тальма был тогда уже старик лет шестидесяти, изнуренный и больной; спустя несколько месяцев он умер, но и тогда уже чувствовал близость смерти. Он с горечью говорил о сво-

ей профессии [...]. Трагедия [...] это, конечно, прекрасно, благородно, возвышенно, - все, что хотите, но вместе с этим величием я желал бы побольше жизненной правды и простоты; я желал бы изобразить человека, как он есть, со всеми разнообразными чертами живого человеческого характера, который не был бы ходячим отвлеченным понятием, какой-то трагической куклой: пусть он будет король, но в то же время и человек. Да вот вам пример: вы, может быть, видели меня в роли Карла VI⁴? Я произвел впечатление словами: «Хлеба мне, хлеба!» А почему? - Потому, что здесь проявляется уже не королевское, а общечеловеческое страдание; здесь трагизм соединяется с правдой, идеальное величие не исключает реального ощущения голода, реального сознания нищеты. Да, правды и правды, - вот чего я искал во всю мою жизнь! Но что же тут поделаешь? Я прошу Шекспира, а мне дают Дюсиса⁵. За недостатком правды в самой пьесе, я, по крайней мере, ввел ее в свой костюм. Я играл Мария⁶ с босыми ногами. Никто еще не знает, что я мог бы сделать, если бы нашел такого автора, какой был мне нужен. Так, видно, и умереть придется, ни разу не сыграв настоящим образом...

Цит. по: Виктор Гюго и его время, по его запискам, воспоминаниям и рассказам близких свидетелей его жизни. 2-е изд. М., 1890. С. 385-388.

Тальма о своей работе

Думают, что во время работы я позирую перед зеркалом, как модель перед живописцем в мастерской; думают, что я жестикулирую, потрясаю криками потолок своей комнаты, а вечером на сцене заставляю слушать ударения, оттенки, заученные утром, заранее изготовленные модуляции голоса - известное количество рыданий [...].

Все это - неверно. Размышление - один из самых значительных элементов в моей работе.

Когда я создаю роль в новой трагедии или в какой-либо пьесе старого репертуара, где еще не пробовал своих сил, я, прежде всего, стремлюсь играть, как его дает история; одновременно я изучаю характеры персонажей, которые тесно связаны с моей ролью и вместе со мной принимают участие в действии.

Меня мало занимают даты, хронология мне бесполезна, зато все мое внимание устремлено на эпоху. Как живых, я представляю перед своими глазами Манлия⁷, Нерона⁸, Брута, их фигуры, костюмы, речь; я вижу, как они ходят, действуют; вместе с ними хожу и действую я сам. Вместо того, чтобы пере-

читать Тита Ливия, Светония, Тацита⁹ и вместе с ними вы- звать Рим в свой кабинет, я, переполненный их рассказами, пе- реношу себя в Рим, сам делаюсь римлянином, живу там, как в родном городе. Я часто хожу в музеи, изучаю там античные ста- туи, положение фигуры, прическу, расположение их одежды до мельчайших складок, чтобы те же самые складки могли обри- совываться на моих плечах, чтобы совершенное изящество их мраморных плащей было произведено в плащах из шерсти или пурпура. После представления Манлия я получил от Давида¹⁰ похвалу, которая мне особенно польстила: «При твоём выходе на сцену я подумал, что двигается античная статуя».

In: *Audibert L. F. H. Louis XI, le cardinal de Retz et Talma*. Paris, 1 845.

Цит. по: *Панов В.* Франсуа-Жозеф Тальма (1 763-1826).

М.;Л., 1939. С. 96-98, 103-105, 106-109.

Жермена де Сталь¹¹ о Тальма

Мне кажется, что Тальма можно назвать образцом смелости и меры, естественности и достоинства. Он владеет все- ми тайнами различных искусств; его позы напоминают прекрас- ные статуи древности; его одежда сама собой драпируется при движении так, словно он имел время ее расположить при самых спокойных обстоятельствах. Выражение его лица, его взгляд мо- гут послужить предметом изучения для всех художников.

Потрясает звук его голоса, как только он начинает го- ворить, прежде чем самый смысл слов, которые он произно- сит, возбудил эмоцию. Если случайно в трагедии найдется не- сколько стихов с описанием (природы или местности), он заставляет почувствовать красоты этого жанра поэзии, словно сам Пиндар поет свои лирические поэмы.

Другим нужно время, чтобы привести зрителей в вол- нение; в голосе этого человека существует неведомая магия, которая при первых звуках пробуждает все влечение сердца. Очарование музыки, живописи, скульптуры, поэзии и, выше всего этого, языка души - вот его способы раскрыть в своих слушателях всю силу благородных и ужасных страстей. [...]

Своей манерой исполнения Тальма показывает удиви- тельное знание человеческого сердца. Когда Эдип рассказыва- ет Иокасте, что убил Лая, не зная его, он начинает так: «Я был молод и горд...» Большинство актеров, игравших до него, дума- ли, что нужно во время игры делать ударение на слове «горд», и в знак этого поднимали голову. Тальма первый почувствовал, что воспоминания гордого Эдипа - только начало угрызений его совести, и он неуверенным голосом произносит эти слова, предназначенные вызвать доверие, которого уже больше нет.

Форбас приходит из Коринфа, когда Эдип только что узнал ужасы своего происхождения; он просит Эдипа поговорить с ним втайне. До Тальма актеры торопились повернуться к своей свите и удалить ее величественным жестом; у Тальма глаза остаются прикованными к Форбасу, он не может потерять его из вида, и только мановением руки, волнуясь, делает знак, чтобы окружающие его удалились. Он ничего еще не сказал, но блуждающие движения выдают смущение души.

В «Андромахе» Расина, когда Гермiona безрассудно обвиняет Ореста в том, что он убил Пирра, Орест отвечает: *«Ужели ваш приказ услышан мной во сне?»* [Пер. И. Шафаренко и В. Шора. - ред.] Говорят, что, когда Лекен декламировал этот стих, он подчеркивал каждое слово, словно для того, чтобы напомнить Гермione все обстоятельства приказания, которое он раньше получил от нее. Так хорошо было бы разговаривать наедине с судьей, но когда дело идет о любимой женщине, то отчаяние, что она окажется несправедливой и жестокой по отношению к нему, - единственное чувство, которое наполняет душу Ореста. Именно так понял роль Тальма; крик вырывается из самого сердца Ореста; он говорит первые слова с силою, а следующие — с унынием, все нарастающим; его руки падают, лицо мгновенно делается бледным, как смерть, и волнение зрителей увеличивается по мере того, как он, кажется, теряет силу выражать свои чувства.

Исполняя роль Байяра¹² в пьесе Беллуа, Тальма убрал черты хвастовства, которые другие актеры непременно придавали ему: гасконский герой был сделан таким же простым в трагедии, как и в истории. Его костюм в этой роли, его жесты, простые и согласованные, напоминают статуи рыцарей, которые встречаешь в старинных церквах; удивляешься, как простой человек умеет так перевоплощаться в характеры средних веков.

Тальма иногда исполнял роль Фарана в трагедии Дюсиса на арабский сюжет «Абуфар»¹³. Множество увлекательных стихов придает этой трагедии большое очарование; оттенки мечтательной меланхолии, задумчивости, присущие странам, где «жара сжигает природу вместо того, чтобы ее украшать», удивительно чувствуются в этом произведении. Все тот же Тальма, грек, римлянин, рыцарь, теперь араб пустыни, полный энергии и любви; его лицо закрыто, как бы для того, чтобы спрятаться от жара солнечных лучей; в его жестах - удивительное чередование вялости и горячности: то он - угнетен, то кажется сильнее природы, а по временам как будто торжествует над ней.

Гамлет - триумф Тальма. Зрители на французской сцене не видят тени отца Гамлета. Ее появление целиком об-

наруживается при помощи «немой игры» лица. Когда в середине спокойного и печального диалога Гамлет — Тальма замечает призрак, то по всем его движениям, по глазам, которые следят за ним, нельзя сомневаться в присутствии чего-то ужасного.

Когда Гамлет в третьем акте появляется один на сцене и прекрасными французскими стихами произносит знаменитый монолог «Быть или не быть», Тальма избегает жестов, иногда только делает движение головой, как бы вопрошая землю и небо о том, что такое смерть. Величие размышления поглощает все его существо.

Когда Гамлет заставляет свою мать поклясться над урной с пеплом ее супруга, что она не принимала участия в преступлении, она колеблется, смущается и кончает тем, что сознается в своей вине. Тогда Гамлет вынимает кинжал, который его отец велел вонзить в материнскую грудь; в момент, когда он готов поразить мать, его охватывают нежность и жалость; обернувшись к тени отца, он кричит:

Сжальтесь, о, сжальтесь, отец!

Бросается к ногам своей матери, лежащей в обмороке, и произносит два стиха:

*Да, в преступлении твоём и грехи и скверна,
Но милость Божия и к грешникам безмерна.*

Madame de Stael. De l'Allemagne. T. 2. Paris, 1814.

Цит. по: *Панов В. Франсуа-Жозеф Тальма. С. 66-72.*

Романтический театр

Премьера драмы В. Гюго «Эрнани» в Комеди Франсез (25 февраля 1830)¹⁴ Из «Истории романтизма» Теофиля Готье

[...] Приглушенный гул, как дальний гром, рокотал над залой, пора было поднимать занавес: того и гляди, завязалась бы драка еще до начала спектакля, так велико было возбуждение с обеих сторон. Наконец, прозвучали три удара. Занавес начал медленно свертываться, и взорам открылась спальня, убранная по обычаю XVI столетия, освещенная лампадой; старая донья Хосефа Дуарте, одетая в черное, в юбке, вышитой стеклярусом по моде времен Изабеллы Католической, прислушивалась, не стучит ли в потайную дверь обожатель, которого поджидает его возлюбленная.

- *Как! Это он? Уже! - За дверью потайной
Укрылся.*

И сразу же начались споры. Это слово, бесцеремонно переброшенное в следующий стих, этот дерзкий, даже наглый «анжамбеман» показался каким-то профессиональным забиякой, каким-то Сальтабадилем, Скоронкоколо¹⁵, щелкающим по носу классицизм, чтобы спровоцировать его на дуэль. [...]

В наши дни, когда те новшества, что казались тогда чистым варварством, сделались привычными, можно сказать «классическими», трудно описать, какое впечатление произвели на публику эти стихи, странные, мужественные, сильные, необычные, звучавшие одновременно и по-корнелевски и по-шекспировски. И все-таки я попытаюсь это сделать. Прежде всего, надо ясно представить себе, что в те времена во Франции страх перед точным словом в поэзии и даже в прозе достиг самых невероятных размеров. Как бы мы сегодня ни старались, мы можем понять этот страх только с исторической точки зрения, так же как некоторые предрассудки, объясняемые давно исчезнувшими причинами и предлогами.

Когда сегодня присутствуешь на представлении «Эрнани» и следишь за игрой актеров по старому экземпляру пьесы, где отмечены ногтем на полях те места, которые в свое время произвели наибольший шум, прерывались криками или были освистаны, а ныне обыкновенно вызывают в зале взрыв аплодисментов, подобный шуму крыльев взлетевшей стаи птиц; места, являвшие собою когда-то поля упорных сражений, захваченные врагом и снова отвоеванные редуты, засады, где противники подкарауливали друг друга за поворотом эпитета; места, где стая гончих бросалась на горло преследуемой метафоры, - испытываешь невыразимое удивление; его не понять до конца нынешнему поколению, освобожденному нашими усилиями и отвагой от всех этих глупостей. Как можно себе представить, что стих вроде нижеследующего:

— *Который час? — Уж скоро полночь...* —

вызывал целую бурю, что можно было три дня подряд сражаться из-за этого полустушия. Его находили низменным, фамильярным, непристойным; король справляется о времени, как простой горожанин, а ему отвечают, как какому-то мужику: «полночь». [...]

Несмотря на ужас, внушаемый отрядом сторонников Гюго, которые маленькими группами распространились по всему театру и были легко различимы по эксцентрическим на-

рядам и свирепой наружности, в зале не смолкал глухой рокот возбужденной толпы, который так же невозможно утишить, как рокот моря. Волнение зрительной залы всегда прорывается наружу и распознается по безошибочным признакам. Довольно было бросить взгляд на публику, чтобы убедиться, что это не обычное представление; что тут столкнулись две системы, две партии, две армии, не будет преувеличением сказать - две цивилизации, всем сердцем ненавидящие друг друга, как можно ненавидеть лишь в делах литературных, не желающие ничего иного, как сражения, готовые ринуться друг на друга. [...]

Цит. по: *Готье Т. Избранные произведения: В 2 т. М., 1972. Т. 1. С. 540, 541-542, 543. Пер. С. Брахман.*

Генрих Гейне (1797–1856) «О французской сцене» (1837)

[...] Пусть хоть сцена никогда не будет пошлым воспроизведением жизни и пусть она придаст ей некое благородство, проявляющееся если не в количестве слогов и читке, то в общем тоне, во внутренней торжественности пьесы. Ибо театр - это особый мир, отделенный от нас так же, как сцена - от партера. Между театром и действительностью лежит оркестр, музыка, и тянется огненная полоса рампы. Действительность, миновав область звуков и переступив через знаменательные огни рампы, является нам на сцене, преображенная поэзией. Как замирающее эхо, отдается в ней еще прелестная гармония музыки, и таинственные лампы освещают ее сказочными лучами. Это волшебный звук и волшебный блеск, которые прозаической публике легко могут показаться неестественными и которые, однако, еще куда естественнее, чем обыкновеннейшая натура; это натура, которую возвысило искусство, подняло на высоту самой цветущей божественности.

Цит. по: *Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 268. Пер. А. Федорова.*

Актерское искусство

Мадемуазель Марс (1779-1847)¹⁶ _____

Марс в оценке современников «ЖЕНИТЬБА ФИГАРО» (3 МАЯ 1810 г.)

Мадемуазель Марс с каждым днем приобретает все новые качества в роли Сюзанны; она жива, лукава, кокетлива - более, чем можно было ожидать от нее при благоразумии и

скромности ее воспитания в амплуа *ingenue*; ее глаза сверкают, подобно вспышкам молний, в них искрится желание нравиться:

Увы, зло познается юностью легко]

«МИЗАНТРОП» (3 СЕНТЯБРЯ 1812 г.)

Мадемуазель Марс оправдала в роли Селимены те восторги, которыми были встречены ее первые шаги. Одновременно любезная и внушительная, она сочетает с большой свободой и грацией также поведение, полное достоинства. Поочередно, в зависимости от надобности, она пользуется высокомерием и гордостью, нежностью и чувством, увлечением и лукавством, иронией и сатирой, пристойностью и умом; все это поддерживается игрой пары живых и блестящих, никогда не останавливающихся глаз. Мадемуазель Марс поистине та самая кокетка, которую изобразил Мольер; жена этого великого художника, послужившая моделью своему мужу, не могла лучше играть эту роль, созданную для нее, чем *ingenue* мадемуазель Марс, еще два года тому назад не подававшая никаких надежд на то, что ей удастся вырваться из узкого круга Агнес и юных невинных девушек.

Ее торжеством является та сцена, - истинный камень преткновения для других актрис, - в которой Селимена действует одна, а ее четыре собеседника существуют для того лишь, чтобы подавать ей реплики. Какое разнообразие интонаций и оттенков! Какая сила и какой блеск в тех смешных портретах, которые она словами набрасывает столь оживленно и прелестно, всегда владея вниманием зрителей и никогда не утомляя его, всегда господствуя над публикой на протяжении этого длинного разговора, вся тяжесть которого ложится на нее! Эта сцена, самая трудная во всей роли, является испытанием ее таланта.

In : *Geoffroy J.* Cours de litterature dramatique: VI t. Paris, 1825. T VI.

Цит. по: *Гительман Л. И.* Зарубежное актерское искусство XIX в. С. 98-99.

Мадемуазель Жорж (1 787-1 867)¹⁷

О гастролях Жорж в России (1808—1811)

К нам приехала из Парижа новая актриса г-жа *Жорж*, которая может включена быть в малое число славных трагических лиц. Первое ее появление на театре французском было в «Федре», Расиновой трагедии. [...]

Г-жа *Жорж* — лет 22 девица, роста большого, стройна, прекрасна собой, волосы черные, оклад лица греческий, и по тому самому с первого уже появления вселяет в зрителей охоту

ее видеть, замечать... К тому же все ее телодвижения ловки, игривы, как говорят живописцы; словом, для кисти и резца она лучший образец. Голос у нее свободный, громкий, выговор внятный; многие замечали, будто она слишком уж протяжно говорит, даже поет; но забыли, что самое лицо, ею представленное, того требовало; известно нам, что так произносили на театрах древних, в роде которых сия трагедия написана. На этот самый случай фернейский трагик¹⁸ пишет, чтобы отнюдь не произносить стихи как прозу; он даже бранит тех, которые держат сей язык великих людей унижать обыкновенным выговором; - поверим ему в этом; он не лгал, когда касалось до вкуса. К тому же, как я замечал, актриса в некоторых только местах употребляла *протяжное* произношение, когда это требовало ее положение: страсти, перемена разговора. Нужно только предупредить наших молодых актрис, чтобы они с большей осторожностью перенимали такой напев... Пожалуй, иная пропоеет нам трагедию на голосе. [...]

Одежда актрисы соответствовала представляемому лицу: на голове царская повязка или *диадема* золотая; белое золотом шитое покрывало; белая с золотой бахромой *туника*; на плечах мантия; руки обнаженные, на них *запястья* или браслеты, в 5 действии она была без повязки, покрывала, волосы вверх забранные. Некоторые зрители желали, чтобы она распустила свои волосы, но они, конечно, на тот раз позабыли, что в древние времена при каких-либо несчастиях или горестях не распускали волос, а напротив совсем их обрезывали. [...]

И. [А. И. Измайлов] Первое появление г-жи Жорж на Императорском Санкт-Петербургском театре 13 июля 1808 года (письмо в Москву) // *Драматический Вестник*. 1808. № 51-52. Цит. по: *Гительман Л. И.* Зарубежное актерское искусство XIX в. С. 102.

Т. Готье о Жорж. Из «Романтических заметок»

[...] Как это ни странно, ее боготворили как классики, так и романтики. - Какая Клитемнестра, какая Агриппина, какая Семирамида! восклицали одни. - Какая Лукреция Борджа, какая Мария Тюдор, какая Маргарита Бургундская! - отвечали другие. И обе стороны были правы: романтическая драма обязана ей не меньше, чем классическая трагедия.

Я узнал мадемуазель Жорж только после 1830 года, так сказать, на новейшем этапе развития ее дарования. Хотя она уже вышла из того возраста, который у других женщин называется молодостью, она была поразительно красива. Мне всегда кажется, что я слепну, вспоминая ту улыбку, которой она начинала вто-

рое действие «Марии Тюдор». Она полулежала на груди подушек, одетая в алый бархат с разрезами, сквозь которые виднелась серебряная парча, и ее царственная рука ласкала каштановые кудри коленопреклоненного перед нею Фабиано Фабиани. Ее профиль цвета перламутра вычерчивался на пышном и темном фоне; она сверкала, она купалась в свете; она ослепляла красотой, источала сверканье и, как в сновидении, воплощала власть, опьяненную любовью. Прежде, чем она успевала произнести хоть одно слово, гром рукоплесканий, которые никак не хотели стихнуть, прокатывался от партера до галереи.

Как хороша она была также в роли Лукреции Борджа, когда наклонялась над телом уснувшего Дженнаро, и с какой ужасающей гордостью выпрямлялась" под градом оскорблений, когда сорванная маска раскрывала ее инкогнито! Сквозь свинцовую бледность ее бессильного гнева можно было прочесть сверкающий, подобно исчадию ада, замысел некой ужасной мести. Как в сцене с флаконами она говорила герцогу: «*Дон Альфонсо Феррарский, мой четвертый муж*!» А это рычание тигрицы, когда, в четвертом действии, она показывала своим отравленным сотрапезникам приготовленные для них гробы. - «*Выдали мне бал в Венеции, я отплачиваю вам ужином в Ферраре*». Кто не помнит этой фразы? Ее пронзительный голос скандировал каждый слог, с жестокой медлительностью, усугублявшей стеснение в груди. Это был подлинный ужас, подлинная страсть, подлинная драма. [...]

Gautier Th. Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques.
Paris, 1911.

Цит. по: *ГительмзНЛ. И. Зарубежное актерское искусство XIX в.*
С. 109-110.

Пьер Бокаж(1 799- 1 862)¹⁹

Г. Гейне о Бокаже

У Бокажа красивая аристократическая внешность, и движения его полны благородства. У него богатый голос, звенящий как металл, гибкий и способный передать любой оттенок речи, будь то самые грозные громы ярости и гнева или умильнейшая нежность любовного шепота. В самых бешеных взрывах страсти он сохраняет грацию, сохраняет достоинство искусства и отказывается от возможности перейти к грубой натуре, как Фредерик-Леметр, достигающий этой ценой больших эффектов, но эффектов, которые возбуждают в нас восторг не своей поэтической красотой. Леметр — исключительная натура, более под-

властная демонической силе, чем владеющая ею, и его я бы мог сравнить с Кином; Бокаж от других людей отличается неорганическими свойствами, а более тонкой организацией; он не помесь Ариэля с Калибаном, а гармонический человек, прекрасная стройная фигура, подобная Фебу-Аполлону. Взор его не так глубок, но движением головы он может создавать необыкновенные эффекты, особенно когда по временам он высокомерно откидывает ее назад, насмехаясь над миром. У него холодные, иронические вздохи, которые задевают вашу душу, точно стальная игла. В голосе его - слезы и глубокие звуки скорби, и можно бы подумать, что он незримо истекает кровью. Когда он вдруг обеими руками закрывает себе глаза, то начинает казаться, что говорит смерть: «Да будет мрак!» Но когда он потом снова улыбается - улыбается, весь исполненный сладостного очарования, - тогда кажется, что в углах его рта восходит солнце.

Гейне Г. О французской сцене. Письмо седьмое (1837) //

Гейне Г. Собр. соч.: В Ют. Т. 7. С. 275-276. Пер. А. Федорова.

Т. Готье о Бокаже

Каждый человек переживает в своей жизни фазу полного расцвета, когда он поистине является современником своей эпохи. Для Бокажа таким временем был великий романтический период от 1830 до 1840 года. Он в совершенстве воплотил идеал той эпохи. У новой школы не было более умного истолкователя.

Высокий, худой, стройный, одаренный красотой фатальной и байронической, как говорили тогда, он был поистине великолепен со своими черными бровями, темно-синими глазами, бледным цветом лица и пышными каштановыми кудрями. Генрих Гейне писал о нем в своих «Письмах из Франции»: «Бокаж, прекрасный, как Аполлон!» Он был пылок, страстен, полон горечи, меланхоличен, и, хотя он никогда не играл ролей молодых любовников (если понимать это амплуа в том смысле, какой придают этому слову теперь), никто неумел выражать любовь с большим пылом, энергией, мощью, увлечением и соблазнительностью. Это могут подтвердить все, видевшие первое представление «Антони», этот наэлектризованный зрительный зал, обезумевший, опьяненный, рукоплескавший с таким неведомым неистовством, какого не смогут подделывать никакие клакёры.

Роль Дидье в «Марион Делорм», показанная через несколько месяцев после Антони, была одним из лучших созданий Бокажа. Мы еще видели его, наряженного в черный бархатный костюм, строгого, серьезного, полного веры, отдающего

целиком все свое сердце куртизанке, которую он считает чистой. Он забывал в этой любви несчастья своей жизни, а потом пробуждался страшным, непреклонным, когда узнавал, что Мари это Марион, и все же не находил в себе сил вырвать из своей души этот обожаемый и проклинаемый образ. Какие оттенки он находил, чтобы изобразить эти столкновения противоположных страстей, эту борьбу между любовью и презрением, а главное, возмущение обманутого святого доверия!

В роли Буридана в драме «Нельская башня» Бокаж с глубиной мысли, уверенностью, жизненностью и непревзойденным обаянием воплотил самый, быть может, необычайный образ новейшей драматургии. Как он пробирался через этот лабиринт таинственных и фантастических событий, держа в своих руках нити интриги, всегда готовый нанести быстрый ответный удар на удары судьбы и вновь возвышаясь в то самое мгновение, когда, казалось бы, он окончательно раздавлен, - полный хладнокровия, уверенности в себе и отваги! Как замечательно он воплотил образ средневекового искателя приключений! Реалисты здесь улыбнутся и пробормочут: «Добрый толедский клинок!» - Ну да, легче издеваться над ним, чем поднять его, этот добрый толедский клинок! Многие пытались сделать это, но постыдно роняли его: для того, чтобы владеть им, нужны широкое дыхание, высокий рост и мощная рука. Это время было порой расцвета Бокажа. Его талант соперничал с гением Фредерика-Леметра, со страстностью мадам Дорваль, с эпическим величием мадемуазель Жорж. Он не уступал ни одному из этих грозных соперников; роли, созданные им, были отмечены его собственной печатью, никто не мог стереть с них ее след [...].

Gautier Th. Histoire du romantisme...

Цит. по: *Гительман Л. И. Зарубежное актерское искусство XIX в.*
С. 113-114.

Мари Дорваль (1 798-1 849)²⁰

Т. Готье о Дорваль (1849)

[...] Дарование мадам Дорваль было целиком пронизано страстью; не то, чтобы она пренебрегала искусством, но у нее искусство рождалось из вдохновения; она не рассчитывала свою игру жест за жестом, она не размечала мелом на полу сцены свои выходы и уходы; Дорваль ставила себя на место исполняемого ею лица, она целиком входила в него, становилась им и действовала так, как если бы действовала она. Самой простой фразой, междометием, каким-нибудь «О!» или «Боже

мой!» она неожиданно действовала, как удар электрического тока, производя впечатление, о каком автор не мог даже мечтать. У нее были восклицания потрясающей правдивости, рыдания, разрывавшие грудь, интонации, до такой степени естественные, слезы такие искренние, что забывалось то, что находишься в театре, и никто не мог поверить, что это не подлинное горе.

Мадам Дорваль ничем не была обязана театральной традиции. Ее дарование было современным по своей сути, и в этом заключалось ее самое большое достоинство; она жила в свое время, жила мыслями, страстями, увлечениями, ошибками и недостатками своего времени. [...] казалось, что смотришь не на сцену, а через отверстие в стене запертой комнаты видишь женщину, которая думает, что она одна. [...]

Самое раннее впечатление, сохранившееся у нас от мадам Дорваль, относится к премьере «Марион Делорм». Драматический театр только что отнял ее [Дорваль. - Л. Г.] у мелодрамы, поэзия заменила у нее бульварный жаргон. И как счастлива, как горда была она, как она сияла! Как вольно чувствовала себя среди этих больших страстей и в этом высоком стиле! Как она летела на легких крыльях, поддерживаемая мощным дыханием юного поэта! До сих пор мы видим, как она, с длинными прядями белокурых волос, перевитых жемчугами, в белом атласном платье, просит мадам Розу снять с нее этот наряд.

Последняя роль, в которой мы видели ее, была роль Мари-Жанны, другой Мари; это имя, ее собственное имя, чудесно подходило к ней. На этот раз она уже больше не была блестящей куртизанкой, которую смягчила и очистила любовь; она была бедной женщиной из народа, познавшей горе матери из предместья, чьему сердцу нанесли острием семь ран, подобно сердцу девы Марии на Голгофе.

Это была уже не высокая драматическая поэзия, но, по крайней мере, простая и трогательная правда, столь необходимая ее естественному дарованию. [...]

Gautier Th. Histoire du romantisme...

Цит. по: *Гительман Л. И. Зарубежное актерское искусство XIX в.*
С. 118-119.

**Дорваль в роли Адель д'Эрве
(«Антони» А. Дюма-отца)
Из мемуаров А. Дюма**

Занавес поднялся. Мадам Дорваль в газовом платье, в городском туалете, в качестве светской дамы - это было новостью в театре; поэтому ее первые сцены имели средний успех.[...].

Второй акт полностью принадлежал Бокажу. Он овладел им с силой, но без эгоизма, предоставив Дорваль все, что она могла извлечь из этого акта для себя; [...].

В третьем акте мадам Дорваль была очаровательна в своей женской наивности и инстинктивном страхе. Она произносила, как никто не произнес бы, как никто никогда не произнесет, эти две такие простые фразы: «*Но эта дверь не закрывается^....*» и «*У вас никогда не было происшествий в вашем особняке, мадам?*» [...]

Когда после третьего акта упал занавес, наступило мгновение молчанья в зале. [...] Мост Магомета не более тонок, чем эта нить, на которой в этот момент висел «Антони» между успехом и провалом.

Успех победил. Неистовый вопль, сопровождаемый бешеными аплодисментами, обрушился как водопад [...].

Пятый акт начался [...] раньше, чем утихли аплодисменты после четвертого акта.

У меня был момент мучительной тревоги. В середине ужасной сцены, когда двое любовников, охваченные скорбью спорят, не находя средств ни жить, ни умереть вместе, за мгновение до того, как Дорваль вскрикнула: «*Ноя погибла!*», Бокаж должен был сделать движение, чтобы подвинуть кресло, на которое затем падала Адель, почти сраженная известием о прибытии мужа. Бокаж забыл повернуть кресло. Но Дорваль была настолько увлечена страстью, что несколько не обеспокоилась такой малостью. Вместо того, чтобы упасть на подушку, она упала на ручку кресла, и у нее вырвался крик отчаяния, в котором прозвучала такая острая боль разбитой, истерзанной, сокрушенной души, что весь зрительный зал встал. [...]

Из: *Marie Dorval. Documents inedits. Paris, 1868.*

Цит. по: *ГительманЛ. И. Зарубежное актерское искусство XIX в. С. 120-121.*

Дорваль в роли Марион Делорм («Марион Делорм» В. Гюго)

В роли Марион Делорм Дорваль стяжала себе славу актрисы настоящей романтической трагедии. Сердечная взволнованность, искреннее горе, пафос горячей и страстной любви, - вся эта гамма счастливых и печальных ощущений находила себе яркое и впечатляющее выражение, когда Дорваль играла Марион.

Я помню, как она говорила: «раньше я старалась найти для каждой своей роли какую-нибудь основную окраску, какую-нибудь решающую черту, которая могла бы быть решающей в

характере моей героини. Играя же драмы Виктора Гюго, я поняла, что глубоко ошибалась, думая так; изобразить человека можно лишь тогда, когда поймешь, что в одном и том же человеке, в равной мере и с равной силой, могут сосуществовать и героические, подвижнические стремления, и преступное начало и зверские инстинкты».

Когда я вспоминаю теперь Дорваль в роли Марион Делорм, мне невольно приходят на ум эти ее мысли; действительно, невозможно сказать, кого играла Дорваль в Марион, что именно было доминантой ее игры. Мы видели ее то дерзкой и насмешливой кокеткой, то пламенной любовницей, то героической женщиной, совершающей героический акт самопожертвования, то, наконец, страшной обличительницей палача-кардинала.

И все-таки, хотя я не могу сказать, кого играла Дорваль, я твердо знаю, что она играла - она играла любовь. Любовь светлую, не омраченную горестями, и трагическую, вступившую в единоборство со смертью, любовь, рождающую нежность, и любовь, из которой вырастает великая, священная ненависть. [...]

И вот она принесла великую жертву. Ради Дидье. Теперь она является к нему, чтобы спасти его от казни, почти счастливая; ее радость омрачена только инстинктивным отвращением к случившемуся. Она плачет, смеясь, и смеется, плача. Но смех ее, несмотря на все усилия актрисы, остается каким-то жалобным, слегка печальным; голос ее как будто надорвался.

Она не понимает, почему Дидье так холоден с нею. Почему говорит с какой-то горькой усмешкой, почти с презрением. Ласками, мольбами пытается она вернуть себе прежнего Дидье.

Дорваль начинает большой монолог Мариоя.

Она не укоряет своего возлюбленного: она слишком любит его для этого. Она просто напоминает ему о тех минутах радости и безмерного счастья, которые они пережили вместе. Кажется, что воспоминания о светлых мгновениях жизни помогли Марион забыть случившееся еще так недавно, и она почти восторженно предается грезам и мечтам.

Дидье молчит. Он даже отталкивает ее руку. Дорваль-Марион всмятении. Она начинает умолять его о самом ничтожном выражении любви. Одна лишь улыбка, одно лишь слово сделают счастливым истерзанное сердце несчастной женщины.

Зови меня Мари, мой милый, как когда-то...

Короткий ответ Дидье открывает ей истину:

Мари или Марион?

Пораженная ужасом, Дорваль падает к его ногам. Он знает все. И страшный вопль исторгается из ее измученной души. «О, милосердным будь!» - кричит Дорваль, и громкие рыдания сотрясают ее тело.

Дорваль остается у ног Дидье вплоть до появления тюремщика. Она лежит, безжизненно распростерши руки, которыми сначала пыталась обнять его ноги, умоляя о прощении, и которые он жестоко оттолкнул.

Все кончено. Идет палач. Как безумная, вскакивает Дорваль, и барабанный бой, который раздается за сценой, пробуждает ее, возвращая ее к ужасной действительности.

Она мечется по сцене, как бы желая остановить, прекратить эти страшные звуки; она закрывает уши себе, потом Дидье, затем бросается на дверь, ведущую в камеру, придерживая ее, думая, что своим слабым телом сумеет помешать палачу войти.

Предсмертное примирение с Дидье вновь окрыляет Марион. Весь зрительный зал с восторгом замечает, как лицо Дорваль-Марион, только что еще погруженное в бесконечную тоску и страдание, вновь сияет решимостью, энергической готовностью отстоять своего Дидье.

Но умертвить тебя я не позволю им!

И кажется в этот момент, что эта женщина действительно всевластна и что достаточно будет одного ее слова, чтобы в решительный момент остановить палача.

Появляются носилки кардинала. Марион расталкивает толпу и, гордая, в великом сознании своей правоты, подходит к всемогущему правителю. Ее слова звучат не мольбой, не просьбой о милости, а твердой уверенностью в собственной правоте, в том, что кардинал не может не простить Дидье, раз он, Дидье, простил ее.

Страшное «никогда», и с диким воплем Дорваль-Марион бросается на закрытые носилки, и кажется, что сейчас она вцепится в глаза его святейшества. Ее схватывает охрана, которая ждет, что эта неистовая женщина будет бороться с ними. Напрасно. В их руках повисает безжизненное тело лишившейся чувств Марион.

Процессия удаляется. Всеобщее безмолвие толпы поддерживает напряжение страшного момента. Дорваль вскакивает:

Глядите все! Вот он, вот кардинал-палач!

Эти последние слова пьесы повисают в воздухе и в потрясенном сознании зрителей как страшный заключительный

аккорд страдальческого пути, который совершила эта грешная, но любящая женщина. Дорваль одно мгновение смотрит безумными глазами на зрительный зал и затем решительным движением совершает то, чего не написал Виктор Гюго: она закальвается.

Colvain G. Marie Dorval et le theatre de Hugo. Paris, 1 896.

Цит. по: *Гительман Л. И. Зарубежное актерское искусство XIX в. С. 122-124.*

Дорваль в роли Китти Белл

(«Чаттертон» А. де Виньи)

1. ИЗ СТАТЬИ Т. ГОТЬЕ В ГАЗЕТЕ «МОНИТЕР»

(14 ДЕКАБРЯ 1857 г.)

[...] Эта роль была одним из триумфов мадам Дорваль; никогда, быть может, эта чудесная актриса не поднималась на такую высоту. Какую чисто английскую робкую грацию она вкладывала в этот образ! С какой материнской лаской лелеяла двоих детей, чистых посредников любви, отвергаемой любовниками! Какое нежное женственное милосердие проявляла по отношению к этому большому ребенку, этому гению, восстающему против судьбы! Какой легкой рукой пыталась врачевать раны его страдающей гордости! Какой трепет сердца, какая нежность души были заключены в тех медленных и редких словах, которые она обращала к нему, опустив глаза, положив руки на головы двух дорогих ей крошек, как бы для того, чтобы почерпнуть у них силы для борьбы против самой себя! Какое отчаяние, какое самозабвение и какой душераздирающий крик в конце пьесы, когда она, смертельно пораженная горем, падала до самого низа лестницы, на которую перед этим поднималась конвульсивными порывами, безумными резкими толчками, почти на коленях, путаясь ногами в платье, с протянутыми руками, с душой, вырывающейся из тела, которое было не в силах следовать за ней!

In: *Marie Dorval...* Цит. по: *Гительман Л. И. Зарубежное актерское искусство XIX в. С. 125.*

2. [...] Шатаясь, она поднимается по ступенькам лестницы. Вот она достигла двери. Дверь закрыта. Китти Белл делает усилие, чтобы потянуть ее к себе... Дверь открывается.... Она видит умирающего Чаттертона! Тогда...

Нет, никогда более раздирающий крик не вырывался из человеческой груди! Китти Белл поворачивает к зрителю свое лицо, на котором запечатлелись ужас и отчаяние. Она отступает назад, спиной к перилам. Это препятствие останавливает ее и как будто поражает ударом, который сгибает ее пополам; ее

голова и часть тела опрокидываются в пустоту, поясница падает на перила, ноги свисают со стороны ступенек. Никакое мускульное сопротивление не задерживает больше это бедное бесчувственное создание, и она быстро скользит по перилам, достигает низа лестницы и там падает, как раненая птица...

Hostein И. Historiettes et Souvenirs d'un homme de theatre.

Paris, 1878. P. 159-160.

Перл. И. Гительмана.

Фредерик-Леметр (1800—1876)²¹

**Фредерик-Леметр в роли Робера Макера
(«Постоялый двор в Адре» Антье, Сент-Амана
и Полианта и «Робер Макер и Бертран» Фредерика-
Леметра, Сент-Амана, Оверне, Антье и Алуа).
Из рецензии Жюля Жанена**

[...] Робер Макер и его товарищ Бертран вдвоем представляли целую армию. Каждый из них дополнял другого; [...] они были первыми разбойниками, заставившими нас смеяться над двумя единственными ужасными вещами, которые до сих пор не были объектами наших шуток - над каторгой и эшафотом.

Таким образом, когда Фредерик-Леметр объявил, что он ставит в некоем жалком бульварном театре «Продолжение жизни Робера Макера», это вызвало всеобщую радость. Наконец мы снова увидим его к полному нашему удовольствию, этого очаровательного героя, этого любезного бандита, этого человека, обладающего умом каторги и хладнокровием гильотины; мы снова будем присутствовать при бесконечном развитии этого неисчерпаемого парадокса! Его увидят, наконец, плывущим на всех парусах в высшем парижском обществе. [...]

Публика хлынула в театр, чтобы вновь узреть его. И действительно, вот он снова - то делец, то финансист, то политик, любитель дам, сгибающий голову под благотворным ярмом брака и всегда смеющийся над всем на свете и над самим собой; потом, когда он доходит до конца своих преступлений, он бросается в руки жандармов, своего последнего прибежища и последней надежды. Эффект этого второго появления Робера Макера всем известен. В течение трех лет он приковывал внимание всего Парижа. [...]

Может быть, вы думаете, что я все сказал о Робере Макере и его друге Бертрane, и что на этот раз параллель доведена до конца! Я едва начал говорить то, что хочу сказать. Итак, в этом двойном персонаже, в котором каждая часть неотдели-

ма от другой, - слушайте меня! - Робер Макер - это голова, Бертран - руки; Макер - это совет, Бертран - действие; Макер говорит, Бертран - действует. Какие это ужасные соучастники! Одновременно насмешливые и кровавые, воры с большой дороги и исполнители веселых рефренов, они носят свои лохмотья с такой непринужденностью и таким изяществом, как будто одеты в кредит каким-нибудь портным с Гентского бульвара. Они денди по внешности, убийцы по существу; они храбры, как бывают храбры на каторге; они красноречивы, как адвокаты суда присяжных; они деятельные, ленивые, планирующие, хорошие парни, верные своему «честному слову». [...]

Все это хорошо! Но в последнем акте «Робера Макера», когда, наконец, надо кончать пьесу, толпа... пожелала, чтобы и на этот раз жизнь Робера Макера была спасена, и Робер Макер улетел на воздушном шаре, чтобы вернуться вскоре под тысячей других форм. Он не умер! Он не умрет! Разве можно покуситься на Робера Макера? Потому мы и имели «Дочь Робера Макера», «Сына Робера Макера» и «Кузена Робера Макера»; наконец, вся семья Макеров прошла перед нами.

[...] Преступление сделалось изящным, приобрело прекрасные манеры, надело шелковый галстук, перчатки, новый фрак. В былое время, до появления Робера Макера, порок обычно бывал испачканным и грязным; он пугал одним своим видом. В наше время Робер Макер одет, как самые изящные люди; он принимает ванну каждый раз, как у него на одежде или на теле появляется пятнышко крови. [...] В былое время преступление пряталось в своем логовище; оно жило вместе с преступником, ожидая смертной казни. В наше время убийца обедает рядом с вами, за тем же столом. И, может быть, окончив есть, вы сойдете и сядете (какой ужас!) на ту же скамью, будете присутствовать на том же спектакле и смеяться вместе с ним и аплодировать вашими чистыми руками тому же, чему он аплодирует своими кровавыми руками! [...]

Janin J. Histoire de la litterature dramatique: 6 t. Paris, 1 858. T. 6. P. 159-165. Пер. Л. И. Гительмана.

Рашель(1821-1858)²²

Альфред де Мюссе

«О трагедии: По поводу дебютов мадмуазель

Рашель»(1838)

Мадмуазель Рашель скорее небольшого, чем высокого роста, и тем, кто не представляет себе королеву сцены ина-

че, как с мощным сложением и объемистыми, утонувшими в пурпуре прелестями, она придется не по вкусу; талия мадмуазель Рашель не толще одной из рук мадмуазель Жорж; в ее походке, жестах и словах больше всего поражает совершенная простота, впечатление подлинной скромности. У нее проникновенный голос - в минуты страсти он может звучать с большой силой; ее тонкие черты, на которые вблизи нельзя смотреть без волнения, теряют, когда их издали видишь на сцене, ктому же, кажется, у нее слабое здоровье, большая роль ее заметно утомляет.

[...] У мадмуазель Рашель нет сценического опыта, и невозможно, чтобы в ее возрасте у нее уже был опыт жизненный. Следовательно, от нее можно было бы ожидать только более или менее умелого и осмысленного повторения более или менее удачных интонаций, заученных ею в Консерватории. Ничуть не бывало; она не декламирует, а говорит, чтобы тронуть зрителя, она не прибегает ни к тем условным жестам, ни к неистовым крикам, которыми теперь повсюду так злоупотребляют; она не пользуется обычными средствами, почти всегда действующими наверняка, теми ритмическими контрастами, которые можно было бы положить на ноты, когда актер жертвует десятью стихами, чтобы выделить одно слово, - места, где по традиции стараются произвести эффект, она большей частью даже не выделяет. Особенный восторг она возбуждает, произнося самые простые стихи, часто меньше всего заметные, и в местах, где этого совсем не ожидаешь, например, в «Танкреде»²³, когда Аменаида, которую обвиняет ее возлюбленный, восклицает:

*Он должен был бы знать, что никогда
Столь благородных уз предать бы не могла.*

Трудно, конечно, найти более обычные стихи, можно даже сказать, более прозаические. Они находятся в середине тирады и, следовательно, не привлекают внимания. Однако когда мадмуазель Рашель произносит их, по залу пробегает как бы электрическая искра, и со всех сторон звучат аплодисменты. [...]

Талант мадмуазель Рашель не окончательно развит, до этого даже далеко, и ей еще многое нужно приобрести, она должна учиться, но можно утверждать, что у нее есть гений, то есть чувство красоты и правды, та священная искра, которую нельзя приобрести и, что бы ни говорили, нельзя и потерять, - вот почему не надо бояться испортить мадмуазель Рашель похвалами. Если грудь ее не утомится, если ее не собьют с дороги и не заставят играть современную драму с заученны-

ми интонациями и страстями, из нее может выйти новая Малибран²⁴.

Musset A. de. De la tragedie, a propos des debuts de M^{elle} Rachel // La Revue de Deux Mondes. 1838. 1-renov.

Цит. по: Мюссе А. де. Избранные произведения: В 2 т.

М., 1957. Т. 2. С. 582-583.

Пер. А. Тетеревниковой.

Рашель в роли Федры («Федра» Ж. Расина)

Перед нами тридцатитрехлетняя женщина, среднего роста. Ее лицо продолговато и бледно, ее глаза исполнены необыкновенного ума и жизни; брови прямые, прекрасно обрисованные, губы довольно тонкие, нижняя губа несколько преобладает над верхней, - на этих губах, кажется, постоянно шевелятся ирония и презрение; верхняя часть ее высокого, немного выдававшегося вперед лба придает какое-то особенное характеристическое выражение и значение всему ее лицу. Все эти черты, взятые вместе, дышат благородством и поражают изящной тонкостью. Шея и руки как у античной статуи. Густые черные и выющиеся на висках волосы украшают ее чудную голову. На голове этой блестит диадема... Туника живописно драпирует ее художавый, гибкий и змеистый стан... Смотрите, сколько страдания на этом бледном лице! какой дикий огонь в этих глазах!.. Нет! Это не Федра Расина, все-таки несколько напоминающая версальских раскаивающихся грешниц; это - древняя Федра, истомленная, изнуренная медленным огнем страсти, это чувственная Федра, которой палящее дыхание, кажется, ощущаешь вблизи, которая усиливается бороться со своей преступной страстью и вся трепещет от ужаса и стыда, - это та Федра, которая говорит своей кормилице:

*О, закрой меня! Слезы вырываются из глаз моих
И лицо мое горит стыдом. [...]*

Нет, это не Расинова Федра, потому что в устах этой Федры мелодичный, изящный, плавный, гладкий стих Расина звучит как-то странно... Она придала суровость и грозную силу этому стиху, и вы не верите, что слушаете Расина. [...] Ноги ее подкашиваются, все тело ее дрожит, взор ее блуждает... Надобно слышать эти страшные звуки, когда она произносит:

*О лучезарное, державное светило,
Чьей дочерью себя надменно объявила
Мать Федры! За меня краснеешь ты сейчас?
Увы, я на тебя гляжу в последний раз.*

В первые минуты до страшного признания своего Эноне она вся проникнута ужасом и презрением к самой себе; она сознает, что страсть, которую она носит в себе по воле мстящей богини, страсть преступная, чудовищная; она лучше желает умереть, чем сознаться в этой страсти.

Я умереть должна, чтоб тайну взять в могилу,

говорит она Эноне. Один выход ее из этого глубоко трагического положения - смерть, - и она готова к ней. Смерть - ее единственное торжество и победа над самой собою. И в этих глухих, диких звуках, как будто выходящих не из груди женщины, а из могильного склепа, слышится вся глубина страданий Федры, все ее презрение и отвращение к самой себе, весь ужас ее положения, все усилие побороть в себе эту страсть и сознание собственного бессилия и жажда смерти. Эти звуки вполне выражают страшное состояние души ее [...].

Во втором действии это уже не та мрачная, жаждущая смерти Федра, которая борется с собой, и которую мы видели в первом действии. Ложное известие о смерти Тезея, советы Эноны разожгли еще более преступную страсть, ее безумные надежды. Она уже не стыдится своего увлечения; сначала она, правда, только намекает о нем Ипполиту, но довольно уже ясно. Это уже другие звуки, - и как нежат они ухо! сколько в них непреодолимого соблазна, каким огнем горят глаза ее, как сияет лицо ее [...]. Счастливы те - мы обращаемся не ко всем, а преимущественно к людям, понимающим и любящим искусство - счастливы те, которые слышали этот стих из уст Рашель. Минуты такого художественного наслаждения редки; для нас, по крайней мере, это минуты высочайшего блаженства!

Вся роль Федры выполняется художественно и вдохновенно Рашелью. Это уже не та бледная, слабая, болезненная девочка, о которой говорил Жанен, имеющая только вдохновенные минуты и потом ослабевающая, перестающая принимать участие в ходе пьесы: нет! это артистка, уже вполне обладающая своим талантом, которая вся жизнь, вся движение, вся энергия, покуда она на сцене... Но верх торжества в этом непрерывном ее торжестве - это четвертое действие, когда к страсти, сжигающей ее, присоединяется еще новая страсть - ревность, когда она узнает, что Ипполит любит Арисию... [...] Сцена с Эноной (в четвертом действии), от первого до последнего слова, самая огненная, самая красноречивая страница в летописях сценического искусства. [...]

В последнем действии, после смерти Ипполита, Федра появляется перед Тезеем уже полуживая, бледная, слабая,

с ядом в груди... Для нее все кончено... Она опускается в кресла и с тихим страданием произносит последнее признание, объявляет мужу о своей страсти и невинности Ипполита... Голос ее гаснет с каждым словом... Она уж едва произносит слова... Они замирают на запекшихся устах ее... Смерть уже коснулась ее, когда она едва слышно произносит свои последние слова [...].

Панаев И. И. Рашель в Петербурге (1854) // *Панаев И. И.*

Поли. собр. соч. СПб., 1888. Т. 6. С. 339-394.

(Стихи из «Федры», в статье - по-французски, даны в пер.

М. Донского.)

Англия

Джон Филип Кембл (1757-1823)²⁵

Вальтер Скотт о Кембле

Джон Кембл действительно большой артист. Жаль только, что он слишком раскрывает свое искусство. Грех слишком большого ученья, правда, есть принадлежность немногих лиц его профессии. Мне кажется, он очень велик в тех ролях, где характер героя проникнут какой-либо определенной чертой, вроде, например, стоической философии Брута или Катона, или мизантропии Пенреддока²⁶. Внезапные перемены и естественные взрывы страсти не являются коньком Кембла. Мне всегда казалось, что он лучше всего играет те роли, в которых есть преобладающая черта какой-либо управляющей человеком страсти или особый навык в жесте и речи, обрисовывающей всего человека. Патрицианская гордость Кориолана, стоицизм Брута и Катона, бурная и горячая запальчивость Хотспера представляют собой такие роли, какие я разумею. Но Кембл слабее там, где готовность и мягкая уступчивость судьбе и обстоятельствам дают более живого и естественного человека. Поэтому, я думаю, что его Макбет, Лир и особенно Ричард III гораздо более далеки от правды. В Гамлете же природная сосредоточенная меланхолия принца делает эту роль вполне в силах Кембла: и все-таки многие тонкие нюансы и внезапные перемены чувств героя ускользают от него.

In: *Baker H.* The London stage. London, 1889. V. I. P. 215-216.

Цит. по: *Гительман Л. И.* Зарубежное актерское искусство. С. 211.

Сара Сиддонс (1755-1831)²⁷

Рецензент о Сиддонс

[...] Ни у кого, пожалуй, не было лучшей сценической внешности, чем у миссис Сиддонс. Она выше среднего роста, совершенно не склонна к полноте, но достаточно мускулиста для

того, чтобы ее движения не казались резкими или угловатыми. Она пленительно пропорциональна и обладает резкими чертами лица без малейшей склонности к грубости и вульгарности; наоборот, лицо ее так гармонично в спокойном состоянии и настолько выразительно, когда оно глубоко захвачено страстью, что многие считают ее более красивой, чем она есть на самом деле. При этом лицо ее так подвижно, что она может передать мгновенные переходы страсти с разнообразием, которое никогда не утомляет. Ее голос необычайно нежен, и, тем не менее, он может звучать с той твердостью и непоколебимостью, которой требует неустрашимость силы духа или внезапный порыв ярости. Глаза ее большие и выразительные, а брови то хмурятся, выражая презрение, то разглаживаются, передавая чувства сострадания или сожаления. У нее точная память и ясная, отчетливая артикуляция.

Чтобы не быть щедрой лишь частично, природа наделила ее редкой быстротой понимания и силой ума. Она так прекрасно владеет собой, так хладнокровна и так решительна в своих жестах, в своем голосе и манере держаться, что редко ошибается, как это бывает с другими актерами, когда они не уверены в своих силах или в правильности своего понимания роли. Она внимательно изучает автора, создает себе надлежащие представления и передает их с твердым сознанием их правильности. Движения ее скупы, ибо по природе англичане не склонны к излишней экспансивности, но игра ее правдива, колоритна, грациозна и полна достоинства; она подсказывается непосредственно чувствами и ощущениями и не производит впечатления заранее обдуманной. Никаких заученных приемов; никакого искусственного волнения, при котором пустота взгляда свидетельствует об отсутствии страсти; никакого вымученного усилия для создания ложной кульминации, когда усталый голос повторяет одну и ту же предельную ноту; никаких неестественных вздыманий груди, столь отвратительных и делающих заметной аффектацию; никаких уловок и приемов, в которых видна актриса, а не представляемый ею образ, нельзя найти в игре миссис Сиддонс. Переходы у нее столь мягки и естественны, ее речь и умение держать себя так безукоризненно верны, ее голос, фигура, черты лица так трогательны и патетичны, что невозможно передать наслаждение, которое доставляет ее игра. Нужно ее увидеть, чтобы понять восторг, который она вызывает. Но что в ней более всего замечательно, это то, что она оригинальна: она не подражает ни живым, ни умершим актерам, и ее единственные руководители - природа и собственное чутье.

Holkroft T. [Mrs Siddons] // The English Review, 1 783.

Цит. по: *ГительманЛ. И. Зарубежное актерское искусство. С. 223.*

Сара Сиддонс в роли леди Макбет

[...] Миссис Сиддонс была в тот вечер тигрицей, которая напивается кровью и толкает Макбета от преступления к преступлению. И все же в первом действии, выходя из комнаты, где спит старый король, [...] она говорит: «Если бы он не был похож во сне на моего отца, я сама убила бы его». Это неожиданное проявление простого человеческого чувства, прорезав, подобно молнии, предшествующий и последующий мрак, производит тем более сильное впечатление, что выражено оно без выпренности и велеречия. [...] В конце пьесы, когда замок осажден и все обманы тщеславия развеялись, оставив место одним лишь угрызениям совести, леди Макбет выходит из своих покоев, бродит бледная, с распущенными волосами, подобная лунатику. Она как бы пытается стереть со своих рук следы крови; ее бессвязные и прерывистые речи свидетельствуют о смятении, владеющем ее душою. «Опять запах крови! - с отчаянием восклицает она, - неужели мне никогда не удастся отмыть дочиста эту маленькую руку?!» «Ад очень темен, - говорит она потом; - в самом деле, милорд, стыдно вам, солдату, страшиться! И чего? Кто узнает? И все же кто мог бы подумать, что у этого старика окажется столько крови! У тана Файфского была супруга: что случилось с нею?.. О, эти руки, эти руки! - продолжает она, — неужели мне никогда не отмыть их?!» И потом, обращаясь к Макбету и воображая, что говорит с ним: «Остерегайтесь, милорд, не надо дрожать, - вы нас погубите!» Нетрудно представить себе, как может сыграть великая актриса подобные сцены, возвращая замыслу поэта все то, что он утратил вследствие бледности нашего языка, и облекая новой плотью тень его гения! [...] И миссис Сиддонс более приближается к прекрасному идеалу своего искусства, чем любая актриса или любой актер, когда-либо виденные мною...

Simond L. Voyage en Angleterre pendant les annees 1810 et 1811. Paris, 1817. V. I. P. 172-190. Пер. Л. И. Гительмана.

Эдмунд Кин (1789-1833)

Джордж Генри Льюис²⁹ о Кине

Эдмунд Кин был величайший из актеров, которых нам случалось видеть [...].

Критиков, которые выработали свой идеал актера по школе Кембла, поражало в Кине отсутствие величественности и его невыдержанная фразировка - то поразительно эффектная, то опять невыносимо вялая и небрежная; они шли так да-

леко в своих злобных нападках, что даже называли его «простым фигляром». Не так думал партер; не так думали и менее пристрастные критики.

Он так увлекал сердца всех напором могучей силы, каждое его восклицание, взгляд и жест запечатлевались так живо, что на его недостатки нападать было совершенно неуместно [...]

Если бы зрители могли остаться безучастными, то, очень может быть, они и охотно прислушались бы к нападкам, осмеяли бы, а может быть, и освистали некоторые серьезные нарушения требований вкуса и здравого смысла. Но никакая публика не могла остаться не увлеченной; все недостатки прощались или на них глядели сквозь пальцы, потому что невозможно было смотреть на Кина в роли Отелло, Шейлока, Ричарда или сэра Джайлса Оверрича³⁰ и не охватываться невольным ужасом, пафосом и страстью бурного гения, который изливается звуками неодолимой силы. [...]

Пределы экспрессии Кина были [...] очень тесны. Его физические способности позволили ему выступать только в трагических ролях; и на этой почве он был высоко даровит. Невзрачный и небольшого роста, он был иногда царственно величествен, благодаря своей благородной и исполненной достоинства осанке. В последний раз, когда я видел его в роли Отелло, он казался невзрачным рядом с Макреди, пока, наконец, в третьем акте, взбешенный насмешками и оскорблениями Яго, не подошел к нему, прихрамывая от подагры, схватил его за горло и, при известном восклицании: *«Негодяй! ты должен доказать...»*, казалось, вырос на наших глазах, так что Макреди стушевался перед ним.

В тот же самый вечер, когда уже подагра мешала ему выказать всю грацию своих движений, а пьяная хрипота разбила его прежде прекрасный голос, - чувство мужественное, не слезливое, которое дрожало в звуках его голоса и выражалось в жестах и взгляде, было так непреодолимо сильно, что люди пожилые, опустив головы на руки, рыдали навзрыд. Но, надо сознаться, что это было, вообще, очень неровное исполнение. Некоторые части его были ultra-балаганны, другие обличали непонимание, третьи опять сыграны были бестолково, поспешно, чтобы скорее дойти до патетических мест; но игра озарялась такими проблесками дарования, что я опять рискнул бы поплатиться собственными боками, лишь бы еще раз достать место в партере и видеть что-либо подобное.

Даже в былые, лучшие дни его игра в «Отелло» была как-то судорожна, небрежна и фальшива. Обращение к Сенату

очень плохо. У него было мало способности к декламации, если его не поддерживало сильное, душевное волнение; а с длинным простым рассказом он окончательно не умел справляться. Он спешил с этим рассказом, чтобы поскорей дойти до слов: *«Вот чары все, к которым прибегаля. Она идет - спросите у нее»*.

Выражение, с которым он говорил эти слова, всегда вызывало бурные рукоплескания своим резким тоном и внезапным переходом; но вместе с тем ничто не расходилось более с замыслом Шекспира при обвинении в колдовстве. Отелло мог улыбнуться с гордым пренебрежением или спокойно опровергнуть его, но сделать его предметом едкого сарказма, отменяя слово «чары» высоко патетическим ударением и переходя потом, при появлении Дездемоны, в почти небрежный, разговорный тон. В самом деле, в продолжение целых двух первых актов, за исключением случайно удачно сыгранных мест (например, когда он со страстной горячностью встречает Дездемону при ее высадке на Кипре), Отелло - Кин только раздражал и разочаровывал - игра его пленяла ум, но не удовлетворяла.

С третьего акта и далее все было разработано с таким искусством, с таким использованием эффектов, каких редко кто достигал. Последовательно раскрывая перед нами эти великие сцены, он с неподражаемым впечатлением предавался львиному бешенству, проявлял глубокий и страстный пафос, и чувство беспросветного отчаяния сменялось взрывами бурной мести, сомнениями, внезапными проблесками здравых суждений и спокойной и твердой решимости человека, которого не легко возмутить, но который, раз это случилось, возмущается до глубины души. Кин в совершенстве выражал порывы страстей. О нем говорили обыкновенно как о типе «впечатлительного актера». Но если говорящие разумели под этим человека, который поддается впечатлению минуты без заранее обдуманного и подготовленного эффекта, то они были очень далеки от истины. Он был артистом, а в искусстве все эффекты заранее подготовлены. [...]

Кин старательно и терпеливо репетировал каждую мелочь, пробовал тоны голоса, пока ухо его не было удовлетворено; он заучивал жесты и взгляды, слушаясь своего художественного чутья, - и, раз достаточно во всем подготовившись, он уже ничего и никогда не менял. Вследствие этого, если только он был настолько трезв, чтобы держаться на ногах и говорить, он мог играть свою роль так точно, как певец, который хорошо заучил свою партию.

Один актер, часто игравший с ним, говорил мне, что Кин, репетируя на новой сцене, почти отсчитывал число шагов,

которое надо было сделать, чтобы дойти до какого-нибудь места или произнести какое-нибудь слово; на эти шаги он смотрел как на механическую часть, которую так же мало мог пренебрегать, как певец аккомпанементом. Поэтому-то он всегда был одним и тем же. Не всегда одинаково здоровый, не всегда одинаково сильный, но всегда и вполне владея своей ролью, он играл ее неизменно.

Голос его мог быть иногда более трогательным при словах: *«Такты прав; но все-таки жаль, Яго. О жаль, страшно жаль, Яго»*, или более музыкальным, произнося: *«бее, все прости! Свершился путь Отелло!»*, или более ужасным, при крике: *«Крови, Яго, крови, крови!»*, но никогда ни ударение, ни оттенок его не были изменены. [...]

Кин не только был замечателен силою передачи страстей, но я не видел никого, кто бы в таком совершенстве передавал одну действительную особенность страсти, а именно выражение ее ослабления. Хотя он был пристрастен, слишком пристрастен к внезапным переходам от страстности к холодности и, чередуя просветы и тени с силою и неправдоподобием Караваджо³¹, все-таки инстинкт внушил ему то, что немногие актеры себе усваивают, а именно, что сильное возбуждение, излившись неудержимым потоком, продолжает несколько времени проявляться более слабыми вспышками. Волны не улегаются, когда буря пролетела. В глубине вода еще взволнована и взрывает дно. Видя вздрагивающие мускулы и слыша нетвердый голос Кина, вы чувствовали, как медленно замирала в нем страсть. Хотя голос его был спокоен, в нем слышалась дрожащая нота; выражение лица могло быть обыкновенно, но в нем были видны следы недавнего возбуждения. Он делал между некоторыми фразами длинные паузы - иногда это служило ему средством для эффекта, иногда же было просто следствием дурной привычки. Например, сэр Эдвард Мортимер³², выходя, должен сказать с угрозой: *«Ульфорд - помни!»* Кин делал обыкновенно после слова: *«Ульфорд»* паузу, - и в это время на лице его отражалась борьба быстро чередующихся страстей, которые все сливались в одно общее выражение угрозы, - а затем низкие тоны его *«помни»* вырывались как громовой раскат. Зрители, которые были не в состоянии заметить игру его лица, смотрели на паузу, как на простой фокус; иногда паузы эти действительно были бесцельными приемами; часто же в них таилась глубокая правда.

Привыкнув к сцене с детства и одаренный замечательно грациозной фигурой, он был мастером сценических эффек-

тов. Ролям Гамлета, Отелло, Ричарда, Шейлока, Лира, сэра Джайльса Оверрича или Эдварда Мортимера он придавал такой колорит, о возможности которого обыкновенно не подозревают ни актеры, ни зрители. Он явился настоящим преобразователем в исполнении названных ролей. Но число ролей, которое он мог брать на себя, было очень ограничено. У него не было веселости; он не мог смеяться; игривость его не могла не быть игривостью тигра, который каждую минуту готов показать свои когти. Такова была и веселость Ричарда III. Кто может забыть необыкновенную грациозность, с которой он стоял, прислонясь к кулисе, когда Анна проклинала его, и насмешливую веселость в словах: «*Бедняжка! как она стараемся осудить себя!*» Кошачья природа вполне сказалась в этих словах; это было и ужасно и прекрасно. Он мог выражать нежность, гнев, страдание, сарказм, но он не умел быть спокойно важным, не умел передать психическую подкладку героизма. Не волнуемый страстью, он обращался в ничто. [...]

В роли Шейлока Кин делал менее ошибок, и, действительно, его игра тут была бесподобна. Начиная с первого мгновения, когда он выходил и, опершись на палку, с важностью выслушивал требования денег, он, по словам Дугласа Джеррольда³³, производил на слушателей впечатление «прочитанной главы из книги Бытия». Гнетущий, язвительный сарказм в его словах Антонио и сатанинская веселость, когда он предлагал написать «пустячное обязательство», прекрасно подготовляли к суровым приливам гнева и страдания при известии о бегстве дочери и к бурному предвкушению мести христианам. Мы не слышали еще на нашей сцене ничего, что производило бы такое впечатление, как его страстная ответная жалоба и неопровержимая правота довода в словах: «*А разве у жида нет глаз?*»

ЛьюисДж. Г. Актеры и сценическое искусство. Варшава, 1 876. С. 7-15. Пер. Ф. И. Павлова.

Генрих Гейне о Кине

Кин был один из тех людей, характер которых противится влиянию цивилизации, которые созданы не то, что из лучшего, но из совершенно другого материала, чем все мы, одним из угловатых чудаков с односторонним дарованием, но исключительных в этой своей односторонности, стоящих выше всего окружающего, полных той беспредельной, неисповедимой, неосознанной, дьявольски божественной силы, которую мы называем демоническим началом. Это демоническое начало встречается более или менее у всех великих людей слова или

дела. Кин вовсе не был многосторонним актером; правда, он мог играть много ролей, однако в этих ролях он играл всегда самого себя. Но благодаря этому он достигал всегда потрясающей правды, и хотя десять лет протекло с тех пор, все же я как сейчас вижу его в роли Шейлока, Отелло, Ричарда, Макбета, и его игра помогла мне полностью уразуметь некоторые темные места в этих шекспировских пьесах. В голосе его были модуляции, в которых открывалась целая жизнь, полная ужаса; в глазах его - огни, освещавшие весь мрак души титана; в движениях рук, ног, головы были неожиданности, говорившие больше, чем четырехтомный комментарий Франца Горна. [...]

Венецианский еврей [Шейлок. - *ред.*] - это была первая героическая роль, в которой я видел его. Говорю: героическая роль, ибо он изображал его не разбитым стариком, чем-то вроде Шевы³⁴ ненависти, как наш Девриент, а героем. Таким я и сейчас еще вижу его, одетого в черный шелковый *roquelaure** без рукавов, доходящий только до колен, так что красное, как кровь, исподнее платье, спускающееся до самых пят, выделяется тем резче. Черная, широкополая, но с обеих сторон приплюснутая шляпа с высокой тульей, обвязанной кроваво-красной лентой, покрывает голову, волосы которой так же, как и волосы бороды, длинные и черные, что смоль, свисают, как бы служа мрачной рамой этому румяному здоровому лицу, с которого смотрят, вселяя боязнь и трепет, два белых жадных глазных яблока. Правой рукой он держит палку, которая для него не столько опора, сколько оружие. Он опирается на нее только локтем левой руки, и левой же рукой он подпирает коварно задумчивую черную голову, полную мыслей еще более черных, объясняя в это время Бассанио, что следует понимать под употребительным и до сих пор выражением «добрый человек». Рассказывая притчу о праотце Иакове и овцах Лавана, он как бы оплетает себя собственными словами и внезапно обрывает: «Лу, he was the third-»**, потом в течение долгой паузы он словно обдумывает то, что собирается сказать, видишь, как рассказ постепенно округляется в его голове, и когда он затем вдруг, как будто вновь отыскав нить своего повествования, продолжает: «Not take interest»***, то кажется, что слушаешь не роль, заученную наизусть, а речь, с трудом придуманную им самим. Кончая рассказ, он и улыбается, как автор, довольный собственным измышлением. Он медленно начинает: «Signor Antonio, many a

* Полуплащ, полусюртук (англ.).

** Приемником был третьим (англ.).

*** Нет, не проценты...

time and oft»*, пока не доходит до слова «*dog*», которое выбрасывает уже с большей резкостью. Злоба закипает при словах: «*and spit upon my Jewish gabardine... own*»***. Потом он подходит ближе, прямой и гордый, и с насмешливой горечью произносит: «*Wei! then... ducats*»****. Но вдруг спина сгибается, он снимает шляпу и произносит, униженно кланяясь: «*Or, shall I bent low... monies*»****. Да и голос его тоже становится униженным, лишь еле слышен в нем сдержанный гнев, на приветливых губах извиваются резвые змейки, только глаза не в силах притворяться, они неустанно пускают свои отравленные стрелы, и этот разлад между наружным смирением и внутренней злобой завершается при последнем слове (*monies* - денег) жутким смехом, обрывающимся внезапно резко, между тем как лицо, судорожно искаженное выражением покорности, некоторое время хранит неподвижность маски, и только глаз, злой глаз поблескивает на нем, грозный и смертоносный.

[...] Многие удачно переняли манеру его декламации, отрывистость его речи, ибо и попугай может с величайшим совершенством подражать голосу орла, царя воздуха. Но орлиный взор, смелый огонь, который может глядеть на родное ему солнце, глаз Кина, эту магическую молнию, это волшебное пламя - вот чего не смогла перенять обыкновенная театральная птица. Только во взоре Фредерика-Леметра, именно когда он играл Кина³⁵, я открыл нечто, представлявшее величайшее сходство со взглядом настоящего Кина.

Гейне Г. О французской сцене. Письма шестое и седьмое.
1837 //Гейне Г. Поли. собр. соч. Т. 6. М.;Л., 1936. С. 336,
428-430. Пер. А. Федорова.
Цитаты в пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Сэмюэл Тейлор Кольридж о Кине

[...] Кин оригинален, но он повторяется. Его быстрые переходы от высокой трагедии - к бытовым интонациям, хотя и производят потрясающее впечатление на зрителей, однако очень часто совершенно неравномерны. Смотреть исполнение Кина - то же, что читать Шекспира при блеске молнии...

ColeridgeS.-T. Table-Talk. London, 1 909. P. 25.
Пер. Л. И. Гительмана.

* Синьор Антонио, много раз и часто...

** пёс.

*** И плевали на жидовский мой кафтан.

**** Так; но теперь... червонцев.

**** Иль низко поклонившись... денег...

Критик У. Хэзлитт о Кине в роли Отелло (1816)

Отелло - самый яркий образ из репертуара Кина, и одновременно высшее проявление творческого гения на театре. Это должно быть признано без всяких оговорок.

Но исполнение Кина не всегда одинаково совершенно. В некоторых кусках роли оно противоречит нашим представлениям об образе Отелло. И дело заключается не в том, что внешний облик Кина не соответствует нашему представлению: Отелло у Шекспира высокого роста, а Кин - мал; Отелло у Шекспира черен, Кин - нет. Эти детали мы без труда прощаем актеру, забываем о них, когда смотрим спектакль.

Но Отелло у Шекспира не был на протяжении всей трагедии горячим и неистовым. Только доведенный до последних ступеней человеческого страдания он давал волю своему гневу и отчаянию. И в умении Шекспира показать, как эта благородная натура была доведена до такого состояния, проявился гений Шекспира и его глубокое знание человеческого сердца. Они сказались в умении Шекспира раскрыть силу и размах человеческой страсти от ее зарождения и до высшей точки развития.

В своем исполнении Кин - весь страсть, весь порыв, весь непреклонная воля. [...] Его чувства всегда торопятся к действию, они почти никогда не отдыхают. Слишком часто Кин пребывает в состоянии высшего напряжения страсти. [...] Однако в значительных кусках роли он сумел показать и всю величественность пафоса, в котором полностью отсутствовала эта стремительность действия. К таким кускам в первую очередь относится его монолог «Прощай, спокойствие», который представляет самый высокий и совершенный образец искусства Кина. Его голос наполнен низкими, как бы органными интонациями. Кин извлекает из души звуки, которые действуют на слушателя, как похоронная песня веков, обещающая блаженство. [...] Также великолепен весь третий акт «Отелло». Здесь исполнение Кина можно сравнить только с его же исполнением сцены после убийства короля Дункана из «Макбета»...

In: *Hazlitt W. Criticisms and Dramatic Essays of the English Stage.*
London, 1851. Пер. Н. В. Минц.

Цит. по: *Гительман Л. И. Зарубежное актерское искусство XIX в.*
С. 241.

Кин в роли Яго

Исполнение Кином роли Яго отличается многими находками, впервые сделанными этим актером. Его фигура и весь внешний облик в этой роли необычайно подвижны, а его умение сделать их предельно выразительными, чтобы с их помощью рас-

крыть образ нечеловеческой жестокости, — вызывает восхищение. [...] Кин очень разнообразен в роли Яго: в сцене с Родриго («насыпь денег в кошелек») он с большим мастерством показал истинные намерения Яго; но они были ясны только зрителям, и в то же время скрыты от Родриго. Кин использовал в этой сцене такие разнообразные краски, которые сделали ее жизненно-достовой. [...] Очень хорош он в эпизоде опьянения Кассио, и особенно тогда, когда поет песню, раскрывая в ней совершенно иные стороны натуры своего героя. Сцена, в которой Яго возбуждает ревность мавра, разработана Кином с особым искусством. Осторожность, тревога, внезапное торжество, обрывающееся страхом перед сильным и гордым умом, который Яго собирается ввести в заблуждение; моментальные и неожиданные, но психологически глубоко оправданные изменения в выражении лица и во всем поведении, когда Яго видел, что мавр то с доверием, то с сомнением обращал на него свой взгляд; кажущаяся искренность, когда он приводил свои доводы; негодование, настойчивость, когда он защищался от подозрения Отелло в его верности мавру, и в заключение хладнокровная и полная кажущегося достоинства преданность, с которыми он становился на колени и объявлял, что его друга Кассио «уже нет в живых», — все это завершало картину великолепной театральной выразительности, которая обещает наступление новой эпохи в искусстве сцены.

«Times». 1814. 9 May.

Цит. по: *ГительманЛ. И.* Зарубежное актерское искусство XIX в. С. 241-242. Пер. А. Г. Мовшенсона.

Кин в роли Джайлса Оверрича
(«Новый способ платить старые долги»
Ф. Мессинджера)

Роль сэра Джайлса Оверрича является бесспорно самым замечательным достижением Кина. В точном смысле слова этот образ является трагическим, так как в нем воссоздается живая картина неукротимых и ужасных страстей, обуревавших человека, которые вели его к совершению самых отвратительных преступлений. Хитрый, злобный, завистливый и иронический угнетатель, смелый убийца, который с помощью своей шпаги добивается осуществления всевозможных несправедливостей; негодяй, обладающий различными пороками, создавший в самом себе идола честолюбия, — таков этот образ. Кин придал ему сложность и в то же время неумолимо осудил его. Он раскрыл в нем свойственные ему лукавство, жестокость, грубость. В его исполнении это был тиран и разрушитель. Неожиданные отступления сэра Джайлса — напускное и коварное легкомыслие, вдруг

появляющееся в нем, - по замыслу Кина являлись частью его природы; они находились в ужасающей гармонии со всеми коварными замыслами и страстями, которые он скрывал только наполовину. [...] Почти с произвольным сарказмом произносил он всегда слова «лорд» и «достопочтенный», с которыми обращался к людям знатного происхождения; в них звучала ирония по поводу собственного тщеславия. [...]

В финале пьесы Кин показал огромное разнообразие и мощь страстей, бурливших в его герое. Кин первый на английской сцене раскрыл их с такой силой и психологической правдой.

Целый вихрь ярости, гнева, желания отомстить сметал каждого, кто вставал на его пути. [...] Но он сменялся отчаянием, таким же страшным, каким раньше был гнев, а затем и оцепенением. [...] Последний взгляд Кина, который он бросал на окружающих, покидая сцену, был страшен. Ничего подобного мы еще никогда не видели в театре...

«Times», 1816, 13 Jan.

Цит. по: *Гительман Л. И.* Зарубежное актерское искусство XIX в. С. 242-243. Пер. А. Г. Мовшенсона.

Уильям Чарлз Макриди (1 793-1 873)³⁶

Д. Г. Льюис о Макриди

У Макриди был сильный, богатый голос, в спокойных сценах способный к мягким переливам, хотя и легко переходивший в крик в местах патетических; в нем были звуки и задушевные, и вызывающие слезы. Декламировал он чопорно и неблагозвучно; но здравый смысл всегда заставлял его следовать за облеченной в стихотворную форму мыслью, и вы не могли заметить (как, например, в декламации Чарльза Кина и многих других актеров), чтобы он произносил слова, которые не совсем понимал. Впечатление разорванного и отрывистого стиха, хотя, пожалуй, и уничтожало свойственную ему музыкальность, но не поражало вас, по крайней мере, ложными ударами или беспричинно меняющейся интонацией. Фигура Макриди была хороша и лицо его выразительно.

Мы, может быть, лучше пойдем природу-его таланта, припомнив роли, в которых он играл с наибольшим успехом. Ролей этих было много, а разнородность их доказывала многосторонность его дарования; но характеры не были ни физически, ни нравственно велики. Они были скорее заурядны, чем идеальны, и давали мало простора для широкого разгула страстей, которые дают силу героям. Макриди был раздражителен, где ему следовало быть страстным, и сварлив, где приходилось быть ужасным.

В Макбете, например, нельзя лучше его передать колебания совести... Он был раздражителен и нетерпелив при насмешках и задоре жены; мучимый угрызениями совести, он был попросту противен: он крался в спальню Дункана как вор, собирающийся украсть кошелек, а не как воин, идущий похитить венец. В Отелло точно так же страсть его была раздражительностью, в его страданиях не было благородства. Гамлета он играл, по моему мнению, плохо, хотя надо отдать ему полную справедливость в том, что роль свою он продумал. Он был слезлив и раздражителен; он слишком часто прибегал к батистовому платку, чтобы быть действительно трогательным; как мне казалось, он и не сочувствовал этой роли, а то бы он сделал из нее одно увлекательное целое, между тем как теперь игра его была рядом отрывков и пятен. В короле Джоне, Ричарде II, Ягой Кассии он развертывал все свое недюжинное дарование. В роли Вернера³⁷ он представляет терзания слабого, разбитого характера почти так же хорошо, как страдания Кина в Отелло. Нельзя забыть его блуждающего взгляда и полного грусти голоса, когда сын бросает ему в лицо его собственное оправдание: *«Кто жвучил меня, что есть преступления, которые оправдываются обстоятельствами?»*. Не менее понятна его вспыльчивая раздражительность в роли Кассия, эту страсть он олицетворял лучше всего. В нежности у Макреде не было соперников; он с одинаковым успехом передавал как высокую нежность отца, так и рыцарскую преданность влюбленного. Ни один из молодых актеров, которых я видел в роли Клода Мельнота³⁸, не был так юношески пылок, как Макреде; вы совершенно забывали его шестьдесят лет, видя страстность, пылкость и гибкую подвижность его движений; а когда он ходил взад и вперед перед рампой, описывая прелестной Полине (Елене Фосит, с которой неразрывно соединен его Мельнот) жилище, в котором должна обитать любовь, - то его голос, взгляд и все движения были невыразимо увлекательны.

Действительно, можно было удивляться, как тот же актер в продолжение одной недели играл Клода Мельнота и короля Лира. Беспокойная раздражительность старца-короля была олицетворена превосходно; ему почти удалось сделать характер вероятным; и хотя Кин, должно быть, произносил страшное проклятие с гораздо большим величием, однако крикливая запальчивость Макреде вполне гармонировала с раздражительностью первых сцен. Он был артист до мозга костей; артист очень совестливый, серьезный и не пренебрегавший никакими средствами, которые давало ему искусство. Потому костюм его всегда был живописен. Иногда он был одет так мастерски, что, употребляя избитое выражение, казалось, сошел с полотна какого-нибудь древнего художника. [...]

Льюис Дж. - Г. Актеры и сценическое искусство. С. 32-45.

**Чарлз Диккенс. «Возвращение на сцену
подлинно шекспировского „Лира”» (1838)**

Все, на что мы только осмеливались надеяться, когда директором Ковентгарденского театра стал мистер Макриди, осуществилось в полной мере. [...] Он вернул театру подлинно-го шекспировского «Лира», которого наглое невежество изгна-ло отсюда почти сто пятьдесят лет назад³⁹.

[...] Беттертон⁴⁰ был последним великим актером, ко-торому довелось сыграть «Лира» прежде, чем трагедия была столь кощунственно исковеркана. [...]

[...] Публика, в течение трех вечеров переполнявшая зал Ковент-Гардена, доказала своим благоговейным вниманием - и даже чем-то большим, - как необходим Шут для действия, для всей трагедии. Он необходим для зрителя, как слезы для переполненного сердца; он необходим для самого Лира, как воспоминание об утраченном царстве - как ветхие одеяния былого могущества. [...]

Лир мистера Макриди, и раньше отличавшийся мастер-ским воплощением авторского замысла, еще более выиграл от возвращения в трагедию Шута. Это находится в полном соответ-ствии с толкованием образа. [...] За гордой надменностью и ко-ролевским безрассудством Лира крылось и нечто другое - не-что, искупавшее его обращение с Корделией. Растерянная пауза после того, как он отнимает у нее «родительское сердце», тороп-ливость и в то же время неуверенность, когда он приказывает позвать французского короля: «*Вы слышите? Бургундский гер-цог где?*» - сразу показывают нам, какого снисхождения он заслуживает, какой жалости, и мы понимаем, что он не владеет собой, и видим, как сильно и непобедимо владеющее им без-рассудство. Стиль игры Макриди остается тем же в первой боль-шой сцене с Гонерильей, где можно заметить столько правди-вых и страшных в своей естественности штрихов. В этой сцене актер поднимается на самые высоты страстей Лира, проходя че-рез все ступени страдания, гнева, растерянности, бурного воз-мущения, отчаяния и безысходного горя, пока наконец не бро-сается на колени и, воздев руки к небу, изнемогая от муки, не произносит грозного проклятия. В главной сцене второго дей-ствия есть тоже немало чудесных мест: его полная «*histerias passio*»* попытка обмануть самого себя, его боязливая, тревож-ная нежность к Регане, возвышенное величие его призыва к не-бесам - эти страшные усилия сдержаться, эти паузы, этот неволь-ный взрыв гнева после слов: «*Я более не буду мешать тебе. Прощай, дитя мое*», - и, как нам кажется, несравненная по глу-

* Истерия (лат.).

бокой простоте и мучительному страданию великолепная пере-
дача стыда, когда он прячет лицо на плече Гонерильи и говорит:

Тогда к тебе я еду.

Полсотни больше двадцати пяти

В два раза — значит, ты в два раза лучше.

И вот тут присутствие Шута позволяет ему совсем по-
новому подать коротенькую фразу, заключающую сцену, когда
вне себя от жгучего гнева, пытаясь порвать смыкающееся во-
круг него кольцо неизъяснимых ужасов, он вдруг чувствует, что
рассудок его мутится, и восклицает: «*Шут мой, я схожу с ума*!»
Это куда лучше, чем бить себя по лбу, бросая себе велеречи-
вый и напыщенный упрек.

А Шут в сцене бури! Только сам побывав в театре, мо-
жет читатель понять, как он тут необходим и какое глубокое
впечатление производит его присутствие на зрителей, худож-
ник-декоратор и машинист вложили в эту сцену все свое искус-
ство, великий актер, играющий Лира, превзошел в ней самого
себя - но все это бледнеет перед тем, что в ней появляется Шут.
Здесь его характер меняется. Пока еще была надежда, он пы-
тался лихорадочно-веселыми шутками образумить Лира, про-
будить в его сердце былую любовь к младшей дочери, но те-
перь все это уже позади, и ему остается только успокаивать Лира,
чтобы как-то разогнать его черные мысли. Во время бури Кент
спрашивает, кто с Лиром, и слышит ответ:

Никого. Один лишь шут,

Старающийся шутками развеять

Его тоску.

Когда же ему не удастся ни успокоить Лира, ни разве-
ять шутками его тоску, он, дрожа от холода, поет о том, что при-
ходится «*лечь спать в полдень*». Он покидает сцену, чтобы по-
гибнуть совсем юным, и мы узнаем о его судьбе, только когда
над телом повешенной Корделии раздаются исполненные не-
выразимой боли слова.

Лучше всего в сценах в степи Макриды удастся место,
когда он вспоминает о «бездомных, нагих горемыках» и словно
постигает совсем иной, новый мир. Но вообще этим сценам не-
сколько не хватает бурности, сверхчеловеческого безумия. Зри-
тель все время должен чувствовать, что главное здесь - не про-
сто телесные страдания. Однако беседа Лира с «Бедным Томом»
была необыкновенно трогательной, так же, как и две последние
сцены — узнавание Корделии и смерть, столь прекрасные и па-
тетичные, что они исторгли у зрителей искреннейшую и заслу-

женную дань совершенству. Показывая нам, как сердце отца не выдерживает переполняющего его отчаяния и разрывается с последним горестным вздохом, мистер Макриди добавляет последний завершающий штрих к единственному совершенному образу Лиры, какой знала Англия со времен Беттертона.

Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1963. Т. 28. С. 7-12.

Пер. И. Гуровой.

Чарлз Кин (1811-1868)⁴¹ _____

«Ричард II» Шекспира в постановке Ч. Кина (1857)

Я помню сцену [въезд Болингброка с плененным Ричардом - «Ричард II»] как будто это происходило вчера. Извилистые улочки, переполненные нетерпеливой толпой, каждый персонаж которой представляет собой отдельную личность, ведет себя естественно и непринужденно, казалось бы - повинаясь лишь своим сиюминутным прихотям. Люди смеются, толкают друг друга локтями, вздорят, развлекаются, как умеют, и ни на секунду не успокаиваются. В дверях, окнах и на балконах старинных домов, воздвигнутых по обе стороны сцены, теснятся взволнованные зеваки. Часть из них наблюдает за беснованиями толпы, иные вглядываются вдаль, пытаясь разглядеть приближающуюся процессию. С первыми отдаленными звуками труб улица превращается в хаос. Каждый в этой галдящей толпе людей пытается отвоевать себе лучшее место. Это продолжается, пока авангард гвардейцев не оттесняет людей вправо и влево, расчищая путь помпезной процессии. И дальше следует сценическое воплощение чудесного описания Шекспира:

На голову Ричарду из окон

Бросали злые руки всякий сор.

In: *Baker H. History of the London Stage and its Famous Players.*

London, 1904. P. 486-487.

Пер. В. Ленкова. (Цитата в пер. М. Донского.)

Сэмюэл Фелпс (1804-1871)⁴²

Критик о Фелпсе в роли Оверрича («Новый способ платить старые долги»)

В среду я видел Фелпса в роли сэра Джайлса Оверрича, этого Ричарда III обыденной жизни. Этот образ представляет собой возможное уродство; это действительно редкостное

чудовище, но вполне правдоподобное. [...] Вульгарный в своем честолюбии, он все же к концу пьесы приобретает какое-то величие благодаря тонкости своих приемов и необычайному дару приспособления. Его коварство безжалостно, но не мелко; его лицемерие страшно, но не низко. [...]

Я смог так прекрасно понять этот образ только благодаря Фелпсу [...]. Его гнев в заключительных сценах был страшен; зритель испытывал острую жалость, смешанную с ужасом; быстрые переходы от ярости к веселью и затем упадок, когда наступает ужасное душевное оцепенение, были волнующи; взгляд этого до сих пор бесстрашного безнравственного человека блуждал в дикой растерянности, как будто перед ним витали страшные видения сердец, которые он разбил. Затем наступает последнее потрясение, когда его дочь, для которой он все делал, сгибается перед его обезумевшим взглядом, и воспоминания терзают его сердце и душу. Я не хотел бы увидеть это снова; я испытывал почти то же, что лорд Байрон, когда он смотрел Кина в этой сцене: вид слабости, столь страшной и вместе с тем столь мучительно человеческой, «не полезен» для разума. Это заставляет человека содрогаться и вызывает «мысли вне пределов досягаемости нашей души». [...]

«Commercial Journal and Family Herald», 1 852.

Цит. по: *Гительман Л. И.* Зарубежное актерское искусство XIX века. С. 273-274.

«Кориолан» в постановке С. Фелпса (театр Седлерс-Уэллс, 1860)⁴³

Мистер Фелпс [...] играет национальные пьесы в помещении достаточно малом для того, чтобы все могли видеть, хотя лишь немногие могут оценить тончайшие оттенки выражения, свойственные мастерству актера; его труппа натренирована и приучена крепко поддерживать друг друга и выступает в каждой пьесе как целостный ансамбль. Сочетание музыки с драмой [...] не допускается в «Седлерс-Уэллс»; сцена всегда хорошо обставлена, и сценическое действие всегда служит выявлению поэтического замысла.

Мистер Фелпс открыл сезон двумя шекспировскими пьесами - «Как вам это понравится» и «Кориолан». «Кориолан» я видел и должен отметить правдивость и гармоничность постановки. Актерский ансамбль очень хорош, и хотя в труппе имеется несколько блестящих ведущих актеров, все они делают честь своей профессии [...] Римская толпа, прекрасно сгруппированная и дисциплинированная, не может быть лучше представлена, чем в лице первого гражданина, роль которого прекрасно исполняет мистер Льюис Болл. [...]

Гордость Кориолана героична и мужественна, и тщеславие ей абсолютно не свойственно. Похвалы ему скучны. Он есть то, что есть, а в его собственном мнении о себе это совсем немного, так как он судит о себе исходя из того, чем он чувствует себя в силах стать. Ему никогда не приходит в голову мысль сравнить себя с низким большинством. Для него не имеет значения, как живут другие люди; его разум продолжает парить на своих собственных высотах. Так, когда в лагере Каю Марцию, окруженному утомительной хвалой, которую он вынужден выслушивать, присваивается имя Кориолана - и когда к этой чести добавляется пожелание *«И пускай он носит это прозвище со славой!»*, мистер Фелпс показывает, что это предупреждение вызывает в его душе сознание своих высоких стремлений, и он поднимается на цыпочки вслед за своей парящей мыслью. Такое же движение придает величие словам (сказанным в ответ на реплику Волумнии: *«Осталась у меня одна мечта, но и ее исполнит Рим»*)

Нет, лучше

По-своему служить ему, чем править

Им так, как хочет чернь.

Этот прием используется Фелпсом не один раз, и он никогда не кажется показным, а, наоборот, всегда подчеркивает смысл.

Подобно тому, как помпезные процессии с постоянным грохотом барабанов и труб, составлявшие в добрые старые времена основу спектакля, в этой постановке лишь сопровождают, а не определяют развитие действия, - так и в роли самого Кориолана подчеркивается героическая гордость, сдержанность [...].

Изгнание Кориолана из Рима изображено в прекрасной сцене, в которой очень удачно показана толпа. Игра Фелпса здесь весьма примечательна. Кориолан был вынужден настояниями друзей и просьбами матери попытаться успокоить возбужденную толпу. Эта попытка сопровождается всеми знаками подавляемой страсти и нетерпеливого, но почти героического стремления вынести то, что для него является по сути дела жесточайшей пыткой. Когда трибун называет Кориолана изменником, он отшатывается, как от удара, и дает выход своему гневу. Но когда толпа решает изгнать его из города, он гордо поднимается на ступени, с которых, как со своей духовной высоты, он взирает на них с презрением, и чувствует себя своим собственным господином так же, как и господином Рима. С величественным презрением он отвечает им: *«Я изгоняю*

вас», — слова, которые Эдмунд Кин совершенно неверно произносил с несдерживаемой страстью.

Сценический эффект вида Анциума при свете восходящей луны, когда изгнанный Кориолан появляется у двери Авфидия, своего смертельного врага, задуман очень поэтично. Но наибольшее впечатление производит в последней сцене вид закутанной фигуры Кориолана, сидящего у тлеющей жаровни, которая изображает очаг его врага. [...] .

In: *Agate J. The English Dramatic Critics*. London, 1932.

Цит. по: *ГительманЛ. И. Зарубежное актерское искусство XIX в.* С. 274-277.

Мэри Бенкрофт (1839-1921)
и Сквайр Бенкрофт (1841-1926)

Современник о Бенкрофтах

[...] Миссис Бенкрофт стремилась испытать свои силы в высоком жанре. Успешные постановки пьес Робертсона⁴⁵ дали ей возможность целиком посвятить себя комедии. В комедиях Робертсона неизменно присутствовали две героини: одна - добродетельная и сентиментальная, другая - веселая и деловая. Последних неизменно играла миссис Бенкрофт. Казалось, что ее подвижное и выразительное лицо, блестящие глаза и плотная невысокая фигура были специально созданы для этих ролей. Она обладала способностью приближаться к границе вульгарного, не переступая ее, - очень важное качество для актрисы, имевшей дело с остротами Робертсона. И где бы ни требовалось проявить чувство, она умела выразить и радость и горе. В более поздний период своей творческой жизни она с большим успехом выступала в ролях, где возвышенные чувства были столь же необходимы, как и юмор. [...] Как комедийной актрисе миссис Бенкрофт принадлежит одно из первых мест среди актрис ее поколения.

Возможности мистера Бенкрофта-актера ограничены. Но в определенных пределах он обладает замечательным умом, тонкостью и дарованием. Его лицо не очень подвижно, а черты настолько четки, что самый искусный грим не может изменить их. У него громкий и звучный, но несколько резкий голос. Эти особенности, в сочетании с высокой и худощавой фигурой, оказались ему очень полезны при создании образов героев Робертсона, медлительных, цинично-сентиментальных военных. Драматург изобразил, но актер, можно прямо сказать, создал этот оригинальный и по существу своему современный, хотя и не очень приятный тип. [...]

Его отличительными чертами были спокойный юмор и блистательный ум. Недостаток изящества восполнялся мужественностью. Помимо пьес Робертсона, к числу его лучших ролей принадлежали Анри Боклер в «Дипломатии», сэр Фредерик Блоунт в «Деньгах», Фокленд в «Соперниках». Бесспорно, однако, что его высшим достижением был Трайплет в «Масках и лицах»⁴⁶, сценический шедевр, отличавшийся тонкой и причудливой характеристикой, образ, в котором смешное и печальное слились воедино.

Как антрепренер, мистер Бенкрофт обладал способностью находить и использовать счастливые возможности. Он проявлял ум и либеральность, понимая необходимость создания постановок социальной комедии, возникшей наряду с мнимой реалистической школой. Мы видели, как он долго и смело боролся с засилием французской драматургии. Его поражение было неизбежно. [...]

In: *Matthews B., Hutton L. The Life and Art of Edwin Booth and his Contemporaries.* Boston, 1907.

Цит. по: *Гительман Л. И. Зарубежное актерское искусство XIX в.* С. 281-282.

Германия

!

Актерское искусство

Иоганн Фридрих Фердинанд Флек (1757-1801)⁴⁷

Людвиг Тик о Флеке

1. Он был строен, невысок, но прекраснейшего сложения, у него были карие глаза, огонь в которых смягчала кротость, брови изящных очертаний, благородные лоб и нос, его голова в молодости имела сходство с головой Аполлона...

Его голос обладал колокольной чистотой и был так богат всеми чистыми тонами как нижнего, так и верхнего регистра, что поверит мне только тот, кто знал его, потому что для выражения нежности, просьбы и самоотверженности у него в распоряжении имелся настоящий шелест флейты, а на низких нотах его голос, звенящий как металл, ни на миг не переходил в скрипучий бас, который нас часто так раздражает, мог грохотать как гром в сдержанной ярости и реветь львом в неистовой страсти. Игра трагика, для которого писал Шекспир, по моему разумению, должна быть во многом сходна с исполнением Флека, ведь эти чудесные переходы, эти междометия, эти паузы, сменявшиеся бурным потоком слов, а также естественные звуки между ними, едва ли не комичные, и попутные мысли персонажа он передавал настолько естественно, что мы впервые поняли такой своеобразный пафос. Когда он выступал в этих больших произведениях, его озаряло нечто надземное, вместе с ним шел незримый ужас, и каждый звук, произнесенный его Лиром, каждый его взгляд проникал нам в сердце. В роли Лира я его предпочитаю великому Шредеру, потому что он исполнил ее поэтичней и соразмернее автору, не столь напирая на зарождение и развитие безумия, хотя и представил последнее во всем ужасающем величии.

...Воистину чудесно Флек выявлял юмор, без коего Шекспир не оставил ни одного своего трагического героя. Эта удивительная смелость, которой недостает большинству артистов, ибо, разумеется, не имея призвания, они не дерзнут соединить с серьезным отзвук комического и внести нечто детское, наивное даже в тона отчаяния и глубочайшего страдания, противореча самим себе или назовите это как угодно, - этот своеобразный талант составлял величие Флека и проявлялся предельно естественно, без напряжения. Не описать, что благодаря этому дару обретал во многих сценах его Макбет, равно как его Отелло или Лир.

Tieck L. Phantasmus. III. Berlin, 1845.

In: *Jacobs M. Deutsche Schauspielkunst.*

Berlin, 1954. S. 319-320.

Пер. М. Некрасова.

2. Множество характеров, которые должны быть созданы при помощи рассудка, совершенно не удавались ему, так как в них одна его творческая фантазия помочь ему не могла. Только она, без ясного сознания, без разложения характера на отдельные части, без того, чтобы уметь что-нибудь сказать о нем или изучить в процессе предварительной работы над ролью и особенно во время исполнения, так вдохновляла его и настолько выводила его из себя, что он буквально делал и вносил в трагедию сверхчеловеческое [...] Он был поставлен на правильную и высшую точку силой своей фантазии, как будто высший гений говорил и жестикулировал из него.[...] Часто он внезапно терял настроение, а с ним и понимание своей роли, хотя у него было доброе желание; часто он играл бесподобно хорошо, как бы случайно, лишь одну сцену, а всю пьесу плохо.

Tieck L. Phantasmus II. Berlin, 1828.

Цит. по: *Троицкий З. Карл Зейдельман и формирование*

сценического реализма в Германии. Л.; М., 1940. С. 64-65.

Флек в роли Валленштейна («Смерть Валленштейна» Ф. Шиллера)

1. Наверно, задача представить роль Валленштейна удовлетворительно и как единое целое, миновать все кажущиеся препятствия, соединить чудесное с обыкновенным, астролога с полководцем, чувствующего, доверчивого человека с одиноким замкнутым мечтателем не может быть легкой. Новее-таки тяжелее всего было наглядно и убедительно изобразить астролога с его верой в чудеса, с его учением, которое он страстно проповедует при любом, порой неподходящем случае.

Именно эту странность уловил Флек, чтобы сделать ее главенствующей в характере героя [...] Ощущалось, что этот полководец, втянутый в столь разнообразные и странные события, как бы живет в великом, пугающем безумии, и едва он возвышал голос, чтобы опять-таки заговорить о камнях и их влиянии, нас охватывал загадочный ужас - ведь как раз эта мнимая мудрость являла вопиющее противоречие с действительностью и ее требованиями.

*Tieck*L. Dramaturgische Blatter. I. Breslau, 1826.

In : *Jacobs* M. Deutsche Schauspielkunst. S. 21 5-21 6.

Пер. М. Некрасова.

2. Рассказ о сне, случившееся перед битвой под Лютценом, был шедевром исполнительского искусства и был задуман и исполнен целиком в духе фантастического Валленштейна. Как только перед его душой живо предстало воспоминание об этом сне, тон его сделался несколько мечтательным; ...он в самом деле во второй раз видел духовным оком лицо и так сильно был взволнован этим, что уже не замечал тех, кому рассказывал. Лево́й рукой он взялся сверху за высокую спинку стула... как человек, изнемогающий от зрелища некоего сверхъестественного мира. Голос и жесты начали живописать, и настолько живописать, что это где угодно было бы фальшивым, но здесь стало прекрасным.

*Минуты есть среди жизни человека,
В которые он ближе к безначальной
Душе вселенной и судьбе вопрос
Имеет право ставить ненапрасный.*

Такое начало должно вызвать напряженное внимание слушателей, и благодаря тону, в котором говорит г-н Флек, это удается в исключительной мере. Уже в следующих словах он становится абсолютно серьезным и торжественным:

*Пред взором умственным моим былая
И будущая жизнь моя носилась,
И вещая душа с судьбой утра
Грядущего всю связывала участь
Моих грядущих, отдаленных лет.
И я себе сказал: «Ты управляешь
Здесь столькими! Вслед за твоей звездой
Они идут и на твою главу.*

При этих последних словах он запрокинулся назад и коснулся лба кончиками пальцев вытянутой правой руки, ле-

вую с широко расставленными пальцами характерным жестом положив на грудь. Этот жест настолько выразителен, настолько живописен, что поначалу очень удивил меня; но все-таки в духе целого он не кажется мне преувеличенным. Он настолько характерен для тона, в котором г-н Флек исполнил эту сцену, [...] он показывает, сколь часто этот артист при живой манере исполнения касается самой границы между «достаточно» и «излишне».

Rhode J. G.J. F. Fleck//«Berlin». 1799. I.

In: *Jacobs M. Deutsche Schauspielkunst. S. 217-218.*

Пер. М. Некрасова. (Цитаты в пер. К. Павловой.)

Флек в «Ричарде III» Шекспира

Я никогда не видел, чтобы Ричарда III играли с такой страшной правдивостью, как этот артист. В его красноречивой мимике нечистая совесть отражалась, как в зеркале. Даже когда он как будто радовался, мышцы его лица непроизвольно подергивались, пальцы рук судорожно скрючивались и искали меч - он боялся врага, которого не видел. В его тоне было нечто рассудительное, что очень хорошо характеризует осторожного злодея, - но при этом он нередко выходил из своей роли. Его речь часто была слишком медленной, ее интонации отличались почти только длительностью, что выдавало *вкрадчивого* злодея, тогда как Ричард не боится насилия и творит свои замыслы с помощью меча. Эта рассудительная медлительность передавалась и движениям, и бросалось в глаза, что со словами «Мой меч достигнет вас, быстрый, как молния» - рука *медленно* ложится на меч...

Neue deutsche Dramaturgie, hrsg. von J. G. Rhode. Altona, 1798. Bd. 1.

In: *Jacobs M. Deutsche Schauspielkunst. S. 448.* Пер. М. Некрасова.

Людвиг Девриент (1784-1832)⁴⁸ _____

Эдуард Девриент⁴⁹ о Людвиге Девриенте

Его игра была чрезвычайно эффектна, пламенна, его образы были лишены той простоты природы, которой отличались творения Шредера; напротив, они были сильно подчеркнуты, выдавали возбужденное и чрезвычайно натянутое истолкование и часто находились на волоске от преувеличения, которое он один мог сделать искренним, - но все это было исключительно естественно, он видел людей такими, какими он их давал; никакого намерения произвести эти эффекты у него не было. [...]

Он носил роль, которую был занят, постоянно с собой в кармане. В трактире или в другом месте во время обычного разговора можно было увидеть, как он внезапно замолкал и по лицу его пробегали молнии внутреннего движения. Тогда его ничто не удерживало, он начинал говорить о «замечательном парне», которым он был занят, и тут он вынимал роль, читал ее каждому, кто внимательно слушал, и показывал роль в своей отрывистой манере, которая становилась понятной лишь благодаря его поясняющей мимике и жестам. Так его образы вырастали все живее от одного показа к другому.

* * *

ч

Костюм и грим он подготовлял задолго с величайшей тщательностью. На репетициях он педантично принимал все соглашения о мизансценах и обыгровке и во время спектакля точно следовал им. Он мог выйти из себя, если его партнер стоял не точно на том месте, где ему было нужно, или если разыгрывалась сцена не так, как было намечено. Он тогда легко мог заподозрить, что его вводили в заблуждение, чтобы испортить его игру.

Devrient E. Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 5 Bd.

Leipzig, 1848-1874. Bd. 3, 5.

Цит. по: *Троицкий З.* Карл Зейдельман... С. 71, 80.

Девриент в роли Франца Моора («Разбойники» Ф. Шиллера)

...Подобно бледному привидению, мечется в высоких пустынных залах замка преступник, сон которого нарушен ужасом, порожденным его совестью. Поднявшиеся дыбом волосы, бледные щеки и лоб, дрожащие губы, блуждающий окаменелый взгляд, дрожащие колени выдают его ужасное душевное состояние. С трудом он удерживает подсвечник в руке, пока старый Даниэль, разбуженный страшным криком, не подходит к нему робко и с сочувственным ужасом поддерживает падающего полубезумного Франца. Теперь Франц рассказывает свой сон. Здесь было бы дерзостью даже для могучего пера описывать его мимическую игру, прерывающийся голос, падение тела, посредством которых артист разделяет на крупные куски свой рассказ. Еще теперь я чувствую холодное застывание и окаменение души, захваченной этим страшным образом. Еще теперь я слышу тон его вопроса в конце рассказа: «Что же ты не смеешься?»

Rellstab L. Blumen und Ahrenlese. II Teil. Leipzig, 1836.

Цит. по: *Троицкий З.* Карл Зейдельман... С. 75-76.

Рихард Вагнер о Девриенте

На одном из берлинских спектаклей, где Людвиг Девриент играл короля Лира, по окончании последнего действия зрители еще некоторое время оставались как зачарованные в своих креслах, и при этом не слышно было ни обычных восторженных выкриков, ни грома аплодисментов, а, напротив, все сидели молча и недвижимо, позволяя себе лишь изредка что-то шептать, и никто не находил в себе силы, чтобы избавиться от волшебных чар, и даже не мог себе представить, что вот сейчас он спокойно отправится домой и будет вновь брошен в привычную жизненную колею, затерявшуюся вдруг где-то в немыслимой дали. Здесь была, бесспорно, достигнута крайняя степень действия возвышенного, и не кто иной поднял всех на эту высоту, как артист, будь то Людвиг Девриент или же сам Шекспир.

Wagner R. Uber Schauspieler und Sanger. Leipzig, 1872.

Цит. по: *Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 569.*

Пер. Г. Бергельсона.

Девриент в роли Фальстафа («Генрих IV» Шекспира)

Изображение этого характера из характеров было самым приятным из того, что можно себе только представить, и актер при этом словно отдавался весь исполнению роли Фальстафа и испытывал при этом наслаждение. К интересным моментам его игры относится тот, когда у Фальстафа крадут награбленное и он озлобляется на весь свет, и прежде всего на Генриха и Пойнса, которые, как он считает, поставили его под удар... Это ворчливое, а по существу злобное негодование, как его показывает актер, было неповторимо. Неудовольствие Фальстафа погибшей добродетелью мошенников, выражаемое им вперемешку с руганью в адрес всех трусишек и непрерывным требованием новых порций вина, достигало высокой степени оригинальности, на смену которой приходило его неизменное вранье. Наш толстяк предстал именно в том свете, в каком его и ожидали увидеть, и так заврался, что его не смущало, что он все больше и больше заговаривается и двое парней в клеенчатых накидках превратились в его рассказе в целое войско; при этом он уже забывал о людях в клеенчатых накидках, образ которых всплывал в памяти, и продолжал все больше и больше лгать. Не менее прелестной была сцена, в которой он, подражая манере короля, произносит полную достоинства речь, в которой порицает легкомысленного принца; при этом он с редким умением передавал характер короля, как его интерпретировал исполнитель этой роли (г-н Маттауш), и очень удачно

и с приятным юмором его копировал. К этому относится и забавный момент, когда он вербует сброд и защищает годность ста пятидесяти висельников самым искренним и добродушным образом: *«Пушечное мясо, они заполнят могилу не хуже других. Смертные люди, братец ты мой, смертные люди!»* Мне хотелось бы вообще все исполнение характеризовать как чрезвычайно сладостное и приятное; это ощущение лишь изредка нарушалось крайностями, например, в сцене, когда в бою Фальстафа должны пронзить шпагой. Это кажется ему уж слишком! Он тотчас же, притворившись мертвым, ложится на землю и предается отдыху.

Klingemann A. Kunst und Natur. I. Berlin, 1828.

In: *Jacobs M. Deutsche Schauspielkunst. S. 428-429.*

Пер. Н. Б. Поляковой.

Карл Зейдельман (1793-1843)⁵⁰ _____

Генрих Лаубе о Зейдельмане в роли Карлоса («Клавиво» И. В. Гете)

Его внешность и осанка были благородны, речь звучала несколько тяжело, как будто язык был слишком толст, а звук был несколько скрипящим. В первые минуты он удивлял, но чувствовали к нему уважение. Как будто умственная атмосфера витала вокруг этого человека, который говорил и жестикулировал необыкновенно спокойно. Эта умственная атмосфера наступала на нас все сильнее от фразы к фразе, и становилось ясно во всех мелочах, даже в маленьких паузах, когда говорили глаза или углы рта, становилось ясно в каждом легком движении руки: этот актер отличается от всех других, он точно знает, что говорит, он пережил значение каждого слова, он совсем не играет комедию, он - настоящий актер. И с этим быстро возникшим убеждением чрезвычайно быстро возрастало сочувствие публики, мертвая тишина воцарилась в театре, так как не хотели упустить ни одного дыхания этого Карлоса, и, когда он произнес последние неприметные слова второго акта и со сдержанным, но глубоко убедительным ударением сказал: *«Здесь опять кто-то делает глупость»*, весь зрительный зал единогласно вызвал Зейдельмана, весь зрительный зал проявил в возбуждении и в вызовах одно чувство: это первоклассный актер [...]

Впечатление его Карлоса для меня лично было решающим. В известном направлении оно для меня стало руководящим на всю жизнь. Таким именно уложилось во мне представление о хорошей, образной, убедительной речи. И то, что это

возможно в драме, в театре и так исключительно действенно, это меня собственно и привело к драме и к театру. На этом покоилась моя склонность к художественному творчеству; это я открыл здесь впервые. Что это было, что это есть в кратких словах? Придать речи убедительность путем правдивого воплощения ее духа.

Laube H. Gesammelte Werke: In 50 Bd. Leipzig, 1908-1910. Bd 40.
Цит. по: *ТроицкийЗ. Карл Зейдельман... С. 96-97.*

Зейдельман в роли Франца Моора («Разбойники» Ф. Шиллера)

Уже в первой сцене со стариком-отцом артист ошеломляет зрителей беспримерной способностью к лицемерию: *«Позвольте мне сперва отойти в сторону и пролить слезу сострадания о моем погибшем брате...»* С каким выражением искренней душевной скорби произносит Зейдельман эти слова. Он действительно отходит немного в сторону, так что старец его не видит и, повернувшись к зрителю, плачет. Мы видим его настоящие слезы, и если бы с детства каждый из зрителей не знал, что такое Франц Моор, эти слезы ввели бы в заблуждение самого спокойного и трезвого человека, вызвав в его душе сострадание горю Франца.

Но вдруг... Что смутило возникшее в нашей душе сострадание к плачущему? Что поразило нас в самое сердце подобно быстрому, но точному удару кинжала? Мы не успели еще дать себе отчета в том, что произошло и, всматриваясь внимательно в плачущее лицо Зейдельмана - Франца Моора, не замечаем в нем никакой перемены: скорбь и горе - единственные чувства, написанные на этом лице. И мы начинаем уверять себя, что это нам только показалось, что на одно мгновение, на одну еле уловимую частицу времени сквозь слезы и скорбь на его лице прорвалась самодовольная улыбка Мефистофеля, что глаза вспыхнули огнем затаенной радости, что судорога дьявольской насмешки молнией пробежала по плачущему лицу. Нет! Этого не было! Этого не могло быть! Но нет... Это было.

Мы осознаем, что это действительно было, когда Зейдельман начинает читать письмо своего «лейпцигского корреспондента». Он читает его, стоя за спинкой кресла, в котором сидит его отец. Левой рукой он с сыновней нежностью ласкает седины несчастного старца, с беспредельной любовью утешая его, а правой... Правой рукой Зейдельман держит лист бумаги, который он даже не читает: этим листком бумаги он поглаживает себе подбородок, затем стряхивает с кружев камзола не то крошки, не то пылинки и, наконец, доходит до того, что начи-

нает почесывать себе переносицу этим «письмом лейпцигского корреспондента»; в это время он произносит страшные слова, а его левая рука нежно гладит голову страдающего отца; но в то же время на его лице зритель отчетливо видит презрительно-безразличную улыбку и ледяное спокойствие глаз.

[...] Зейдельман говорит очень медленно. Его фразы постоянно прерываются довольно длительными паузами, которые артист заполняет чрезвычайно выразительной и энергичной мимикой. Эти паузы он использует для того, чтобы в самые «искренние» моменты Франца напомнить зрителю, что существуют два Франца Моора, видимый и невидимый, говорящий с отцом и молча договаривающийся с публикой. И публика этого не забывает... >

Наконец Франц Моор остается один. *«Утешься, старик! Ты уже не прижмешь его к своему сердцу: путь к нему завален для него, как путь дьяволу к небу...»*

Упоминание имени дьявола действует на этого закоренелого злодея подобно взрывчатому веществу. Внезапно спокойствие покидает его, и в состоянии экстаза Зейдельман-Франц предается патетическим восторгам по поводу предстоящей ему преступной деятельности. Его лицо преображается: уродливое, оно становится вдохновенным; жалкое, оно становится восторженно страстным. Магический круг проклятий, который он начертал вокруг отца, переродил этого злодея-уродца: урод стал демоном, могущественным и страшным.

Случайно его взгляд падает на зеркало, в котором он видит отвратительные черты младшего сына графа Моора. Зеркало возвращает его из состояния экстатического восторга к действительности: герой все-таки урод!

Огромная пауза. Зейдельман играет со своим отражением в зеркале. Сначала он пугается своего вида. Нервным движением хватает он зеркало и старается придать своему лицу более достойное, более мужественное и героическое выражение. Но зеркало не жлет... Ни малейших следов героического, такого, что могло бы импонировать самому Францу Моору. И в гневе быстрым движением взлетает рука уродца: еще миг, и зеркало будет разбито...

Но... рука его останавливается. Пауза. Франц застыл в неподвижности. Он раздумывает. И вот уже рука с зеркалом медленно опускается на стол. Лицо Франца медленно успокаивается: он нашел выход, нашел и объяснение:

«...она [природа] дала нам изобретательный ум...»
И снова знакомая улыбка появляется на лице Зейдельмана: демониическая улыбка лицемерия и коварства.

Зейдельман не торопится прочесть свой огромный монолог. Его Франц нашел себя и свою силу; он уже играет мыслями и фактами, людьми и событиями: он господствует над ними. Все увереннее, все свободнее течет его голос; и чем более циничные и разрушительные мысли он высказывает, тем тверже он звучит, тем спокойнее смотрит в зрительный зал лицо Франца Моора...

Из книги Г. Граубарга «Карл Зейдельман
в шиллеровском репертуаре». Берлин, 1858.
Пер. С. С. Игнатова.

Зейдельман в драме «Уриэль Акоста» Карла Гуцкова⁵¹

Несомненно самым замечательным в исполнении Зейдельманом роли Уриэля Акосты была трагическая сцена отречения...

Он появлялся в этой сцене торжественно-спокойный и трагически-бледный, причем медлительность его движений подчеркивала глубокие переживания, которые наполняли душу Акосты. Первые его слова: «Убейте, но скорее!» Зейдельман воспринимал отнюдь не как искреннее изнеможение души, как твердое решение подчиниться любому решению раввинов, а как дипломатический шаг, рассчитанный на то, чтобы путем внешнего смирения выйти победителем из схватки с ревнителями еврейских законов. Вся суть в том, что, по Зейдельману, Акоста не смирился, что он, сын своего времени, увидел в этой церемонии лишь средство сохранить себе возможности общения с людьми, на пользу которых направлена вся его философская и проповедническая деятельность, и решил побить своих противников, воспользовавшись их же оружием.

Вот почему так странно спокоен Зейдельман-Акоста при своем появлении перед судилищем раввинов. Вот почему так беспрекословно произносит он слова самоосуждения и даже не пытается возражать на издевательские и оскорбительные реплики Сантоса.

Медленно, отдельно начинает Зейдельман большой монолог Акосты перед судьями, и зритель понимает, что Акоста хитрит, подыскивает слова, которые должны наиболее удовлетворить его врагов. Но в то же время за его смиренными словами и формальным признанием своей неправоты чувствуется глубокая уверенность и убежденность в том, что прав он, Акоста, а не сидящие перед ним мудрые старцы.

Однако чем дальше углубляется Зейдельман в монолог Акосты, тем чаще прорывается сдерживаемое волнение, тем

больше становится опасность, что Акоста не сумеет до конца остаться тонким дипломатом и выдаст себя. [...]

На этой грани взволнованной несдержанности и игры в смирение ведет Зейдельман всю сцену вплоть до того момента, когда Уриэль остается один. Здесь он дает себе полностью раскрыться перед зрителем... Действительно, Акоста не сдался, не дал мучительным сомнениям в своей правоте потушить в себе искру страстного стремления к истине [...]

Во второй части сцены отречения, когда Акоста должен читать текст, заготовленный для него раввинами, Зейдельман-Акоста снова как бы прячется в свою скорлупу. И снова повторяется та же мучительная игра в смирение несмирившегося человека. Но артисту играть ее сейчас, пожалуй, еще труднее, чем в первой части этой сцены... [...]

Акоста - человек, а человеку не дано свершать сверхчеловеческих усилий. Он взял на себя непосильную задачу, и как бы уверен в себе он ни был - он не мог и не должен был осуществить ее до конца. Когда текст его отречения доходит до того места, где он посылает проклятье

*Моей руке, что книгу написала
И мать мою до смерти довела... —*

его спокойный и уверенный голос вздрагивает, он запинается, и с этого момента начинается то смятение Акосты, которое заканчивается его обмороком.

Зейдельман прав, считая, что внезапное смятение, охватившее его душу, не может найти выражения в постоянном усилении волнения Акосты [...]. Вот почему весь финал монолога Зейдельман произносил в тоне, резко дисгармонизировавшем с первой его половиной. Голос его становился отрывистым, каким-то незнакомым, он все менее и менее уверенно произносил слова, отдельные фразы оставались незаконченными, пока наконец все это не находило своего завершения в глубоком обмороке Акосты.

Fichtner G. ...die ich gesehen habe. Leipzig, 1897.
Пер. С. С. Игнатова.

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776-1822) о театре

Об актерском искусстве

Есть ли еще какое-нибудь искусство, которое было бы чуть ли не целиком основано на личности художника, кроме искусства сценического? Его условие - выставление напоказ

определенного лица, на что указывают уже сами слова «лицедей», «лицедейство». Однако при этом надо помнить, что выставление напоказ собственной личности есть как раз грубейшая ошибка актера. Истинный художник сцены должен обладать особой духовной силой, чтобы представлять себе заданный автором персонаж вживе, то есть со всеми внутренними мотивами, проявляющимися внешне в языке, жестах, походке. Во сне мы творим незнакомых людей, которые, как двойники, с полной достоверностью вбирают в себя чьи-то, даже самые незначительные черты. Этой умственной операцией, проводимой нами в темном для нас самих и таинственном состоянии сна, актер должен управлять в полном сознании, произвольно, короче говоря, исполняя то или иное произведение, он должен воспроизвести лицо, которое имел в виду автор, живо и достоверно, но одной умственной силы мало. К ней должен еще прибавиться тот редкий дар, благодаря которому художник владеет своей внешностью до такой степени, что каждое, даже самое малое его движение, обуславливается его внутренней волей. Речь, походка, осанка, жесты принадлежат уже не актеру как индивидууму, а лицу, которое, будучи творением писателя, предстало актеру достоверно живым и теперь излучает такой ослепительный свет, что актерское «я» меркнет и исчезает. Полное отрицание, вернее, забвение собственного «я» есть поэтому первое требование сценического искусства [...] Но большинство актеров, захваченных, к сожалению, пошлостью, пригоняют заданную роль к своей индивидуальности так, как пригоняет к их фигуре костюм, который они наденут, театральный портной. Не лицо, созданное писателем, видят они перед собой, а свое собственное... [...]

Гофман Э. Т. А. Необыкновенные страдания директора театра // Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 1. С. 401-402. Пер. С. Апта.

Об оформлении спектакля

Обычно не понимают истинной тенденции искусства декорации. Ничего нет смешнее желания добиться от зрителя, чтобы он, нисколько не утруждая собственной фантазии, действительно поверил в намалеванные дворцы, деревья и скалы, несмотря на их непомерную громадность и высоту. Особенно смешно это оттого, что из-за закоренелых предрассудков каждый миг случается что-нибудь, что одним махом разрушает иллюзию, которой стремятся добиться таким способом. [...] Пытаться приблизиться к природе и обмануть зрителя изображением в натуральную величину - это детская, бесполезная игра, в которую, однако, теперь повсеместно играют с помощью декора-

ций, при показе сражений, шествий и т.д. [...] Все должно быть подчинено драматическому действию, декорации, костюмы, все аксессуары должны служить тому, чтобы зритель, не зная, как именно оказался в настроении, нужном для того или иного момента действия, даже сам перенесся в тот или иной его момент. Из этого следует, что первым делом нужно тщательно избегать всего неподобающего, а затем глубоко проникать в собственно фантастическое, чтобы его исполнение окрыляло фантазию зрителя. Не как блестящая картина, существующая сама по себе, должна привлекать к себе взгляд зрителя декорация, нет, в момент действия зритель должен, не сознавая того, чувствовать впечатление от картины, среди которой движется действие [...]

При нынешнем нашем устройстве сцены актеры освещены одинаково сильно со всех сторон и кажутся поэтому прозрачными призраками, бесплотными, не отбрасывающими теней. Но уж совсем никуда не годится ослепительный свет, направленный снизу вверх на просцениум, он отвратительно искажает лицо актера, когда тот выходит совсем вперед, что из-за любезной ему суфлерской будки случается довольно часто. Только из-за этого нелепого освещения наши группы походят на китайские картины отсутствием осанки и перспективы. На каждую группировку распространяются, разумеется, правила композиционно и колористически хорошей картины, а из этого само собой следует, что в костюмах, особенно при выборе красок, надо непременно считаться стем, как действие сведет вместе отдельных лиц. Одежда может быть сама по себе очень красивой, но гармонию целого она может разрушить.

Там же. С. 432-434.

Режиссерское искусство немецкой и австрийской сцены

Людвиг Тик (1773-1853)"

О постановке Л. Тиком «Фауста» И. В. Гете⁵³

После торжествующего возгласа «Осуждена!» финал толковался некоторым образом в форме пантомимы. А именно: сцена разделена на две сводчатых залы. Через соединяющую их дверь входит Фауст и остается у нее. Теперь под конец, когда во вторую залу входит Мефистофель и Гретхен замечает его сквозь открытую дверь, ее охватывают одновременно ужас и отвращение. Она бросается замертво на соломенный тюфяк; Мефистофель вытаскивает Фауста через дверь во вторую залу,

и в этот момент первая зала наполняется белым китайским огнем, вторая - красным; в первую залу медленно спускается ангел с пальмовой ветвью, во второй торжественно поднимается вверх Мефистофель, а Фауст падает наземь.

* * *

«Собор»: к сожалению, по вине обстоятельств эта главная сцена пострадала больше всего; поэтому она лишилась всей своей возвышенности и силы. На заднем плане видна лишь освещенная церковь и из нее слышно пение, но неразборчивое и т. д. На площади перед ней одни выходят из церкви, другие заходят в нее, Гретхен среди последних не осмеливается в нее вступить; она на переднем плане и в одиночку лишь мысленно участвует в богослужении. То, что ей нашептывает злой дух, воспроизводит - с необходимыми мелкими изменениями - она сама, когда это в ней возникает, что психологически довольно верно, но чувством не воспринимается.

RochlitzF. Briefe am Goethe, 29. Auj. 1829; 12. Sept. 1829.

In: *Jacobs M. Deutsche Schauspielkunst. S. 44. Пер. М. Некрасова.*

Из новеллы Л. Тика «Юный столяр» (1836)

Художественная реконструкция елизаветинской сцены

Он [...] предложил перестроить театр и расположить сцену по всей длине вытянутого зала, а не как сейчас, когда она занимает половину помещения. Тем самым мы добиваемся [...] чтобы все зрители сидели к нам гораздо ближе, и получаем гораздо более широкий просцениум. Правда, тем самым теряется глубина сцены, но именно глубина раздражает меня в любом другом театре и бесконечно затрудняет игру хорошему актеру.

[...] На середине сцены, всего в нескольких футах от края просцениума, надо было поставить две колонны, которые бы сверху, на высоте в десять футов, держали довольно обширный балкон. Колонны стояли на трех широких ступенях, еще больше сужавших глубину просцениума. [...] Эти три ступени ведут ко внутренней маленькой сцене, которая иногда закрыта занавесом, иногда открыта; при надобности она изображает поле, пещеру или комнату; в нашей пьесе она сначала - кабак, где шумят пьяницы, а потом - садовая беседка, где насмешники внимают безумному монологу Мальволио. Верхний балкон в нашей комедии мы не используем, пусть даже Шекспиру и его современникам он был необходим; к нему справа и слева ведут довольно широкие ступени. На них сидели члены советов и парламентов, и хватало нескольких фигур, чтобы сцена вы-

глядела заполненной, потому что пространство справа и слева было ограничено и казалось, будто скамьи продолжают дальше. На ступени спереди и по бокам падали умирающие и, естественно, лежали гораздо живописней, чем в наших театрах; к свободным колоннам прислонялись персонажи, пребывающие в меланхолии или задумчивости; по ступеням справа или слева поднимался Макбет, а также Фальстаф в «Виндзорских насмешницах»; на верхнем балконе стояли горожане и вели переговоры с королем Иоанном и Филиппом Августом; здесь внизу, на возвышении, образованном ступенями, сидели король и королева в «Гамлете»; здесь был пиршественный стол Макбета, где являлся Банко. [...] Справа и слева на просцениуме могли стоять обособленно две группы, если одна стояла чуть в отдалении, то создавалось весьма естественное впечатление, что другая ее не замечает; еще естественней это было в случае двух отдельных лиц. Третья группа стояла или сидела выше, на внутренней маленькой сцене, которая тем не менее благодаря такому устройству оказывалась совсем близко к зрителям. Никто не заслонял другого, все было свободно и словно заключены в раму, отчего еще явственней становились картинность и живописность. [...]

Тот старинный театр, которому мы здесь подражаем в деталях, и сам играет в любой сцене, его можно даже причислить к главным действующим лицам, и он облегчает игру любому выходящему на сцену, помогает ему, поддерживает его, тот не стоит одиноко в пустом безлюдном прямоугольнике, но может в духовном и физическом смысле найти опору во всем и смотреться как картина в раме. Если мы хотим ставить Шекспира по-настоящему, не искажая его, нам придется начать с устройства театра, который был бы похож на его театр. [...]

Нам вообще не нужен занавес, закрывающий всю сцену спереди [...], так как и в театре у Шекспира его не было. Нам лишь надо позаботиться, чтобы благодаря отделке сцена изящно была связана с остальным залом и чтобы это не создавало излишних помех. У англичан все здание представляло собой ротонду или четырехугольник, и ряды лож соединялись с балконом, были почти что его продолжением, так что театр сам по себе являл прекрасно упорядоченное целое, и тем самым зрители как бы становились участниками спектакля, в точности как в греческом театре. Наше резкое разделение сцены и зрительного зала - совершенно нехудожественное и варварское; уже заранее, а особенно когда занавес открыт, здание выглядит так, будто от него отломили половину...

Tieck L. Der junge Tischlermeister // Tieck L. Schriften. Gesammelte Novellen. Berlin, 1854. Bd. 22. S. 264-269. Пер. М. Некрасова.

Тик о своей постановке комедии Шекспира

«Сон в летнюю ночь»

14 октября 1843 г. была сделана попытка поставить «Сон в летнюю ночь» Шекспира по-новому. Некоторым образом в подражание старому театру великого поэта было устроено возвышение, подъем на верхнюю сцену по лестнице, а само произведение исполнялось в три акта или, как сейчас любят говорить, отделения. Перемена декораций происходила лишь единожды, когда изображалось жилище ремесленников - актеров-любителей. Мендельсон, гениальный композитор, автор знаменитой музыки, в Берлине отсутствовал и на основе печатного экземпляра сочинил сопроводительную мелодию для пяти актов и подготовил характерные интрады⁵⁴, сопровождавшие выход персонажей. Этот причудливый, в высшей степени поэтический спектакль снискал всеобщий успех, очень часто исполнялся при большом стечении публики, и все наслаждались этим чудесным представлением. Оказалось, что новое устройство сцены очень подходит для произведений Шекспира, и автор этих строк твердо решил по высочайшему заказу несколько пьес великого поэта поставить так же, хотя его намерение поняли не совсем верно, что, вероятно, еще можно будет исправить, предприняв новые попытки. Но сооружение этих декораций и постановка опять-таки задержались из-за болезни, затруднения вызвала и смерть Мендельсона.

В целом представлением я могу быть доволен, потому что важнейшее получилось; только колыбельная, которой убаюкивают Титанию, как мне кажется, не удалась, так как ее поют два взрослых исполнителя очень сильным дискантом. Ведь такое пение скорей разбудило бы спящую, нежели усыпило. Но, возможно, музыкант не нашел детей, способных поэтично исполнить постепенно затихающую песню.

Но самым большим изъяном было неудачное исполнение роли Пэка. Поскольку среди молодых и невзрослых актеров выдающегося таланта не нашлось, на роль этого слуги-кобольда выбрали очень известную актрису, особо отличившуюся в ролях, которые требовали кокетства и веселости. Но эта артистка отнюдь не была озорной, плутоватой и забавной, тронуть сердца зрителей она пыталась чувствительностью; и наряд, в который она облачилась, был ослепительнее костюмов короля и королевы, однако поразила она зал и вызвала аплодисменты, лишь наполовину раздевшись. Это совершенное ложное толкование роли, возможно, свело на нет смысл и значение пьесы, а хуже всего, что и ее преемнице наверняка придется играть в том же духе, потому что публика привыкла к этому «поэтическому» образу.

Основа после своего превращения не выглядел непристойно; Лизандру при изменении его характера хотелось бы пожелать несколько больше грубости и вспыльчивости. На слишком узкой сцене не хватило пространства, чтобы как следует расположить последние группы в представлении о Пираме и Фисбе. Так было вновь постигнуто произведение великого поэта, которое находится в пренебрежении даже у англичан, исполняясь лишь редко и со значительными изменениями.

Tieck L. Der Sommernachtstraum, von Shakespeare // Tieck L. Dramaturgische Blatter. In 3 Bd. Leipzig, 1 852. S. 295-297.
Пер. М. Некрасова.

Тик о постановке своей комедии «Кот в сапогах»

«Кот в сапогах» был поставлен в Берлине (20 апреля 1844 г.) не по моему ходатайству, но по высочайшему приказу. Эта шутка еще времен моей юности, и это был в известном смысле первый пример такого комического фарса, в 1 798 году он очень забавлял и привлекал раньше столько внимания, что шутка пережила шесть изданий, которые быстро полностью раскупили.

Шутка и позже имела успех, потому что она написана безобидно и без горечи; только Ученый (Бёттихер), возможно, имел причину жаловаться, так как его надменная манера рассуждать о театре и актере, ничего не понимая в таковых предметах, была продемонстрирована достаточно ярко. Его слабое сочинение об Иффланде сейчас уже забыто.

Представление в Берлине можно было похвалить; только Пугало (Закон) явился в слишком обычном, человеческом облике, хотя он должен иметь во внешности нечто ужасное и пугающее. Публика вела себя так, как это более или менее всегда бывает и как это описано в моем фарсе. Когда занавес, наконец, упал и должен был произноситься эпилог, почти все удалились и пропустили необходимое заключение, подумав, что со всем уже покончено...

Tieck L. Der gestiefelte Kater, von L.Tieck // Tieck L Dramaturgische Blatter. S. 298. Пер. Е. Ткачевой.

Карл Лебрехт Иммерман (1 796-1 840)"

Иммерман о своей работе в Дюссельдорфском театре

Произведение писателя, я думаю, возникает из одной головы, поэтому, если рассуждать здраво, и воспроизведение такового тоже может проистекать только из одной головы. По-

этому, решив поставить пьесу, я читал ее актерам. Потом я проводил с каждым специальную отдельную читку, из которых строилась общая застольная репетиция. Если в ней я еще слышал разнбой в выражении, то места с изъянами актеры дорабатывали, а также, если ничто больше не помогало, произносили вслед за мной, пока целое в чтецком варианте нельзя было считать готовым [...]

Действие после этого я поначалу ставил в комнатных репетициях, часто включавших только отдельный акт, а иногда всего пару сцен. Я делал это в комнате, чтобы в голых, неуютных стенах исполнитель тем более учился напрягать свою фантазию и чтобы его не смущали лживые духи, которые ныне витают в помещении любого немецкого театра, демоны напыщенности, риторики или холодного ремесленничества. Только когда актеры были готовы исполнять произведение без всяких иллюзионистских подпорок, я шел с ними в театр. Я выпускал спектакль не раньше, чем каждый, вплоть до регистратора, научится делать свое дело хотя бы не хуже, чем ему позволяют натура и усердие.

Immermann K. Theater-Diarium // Kindermann H.

Theatergeschichte Europas: In X Bd. Salzburg, 1964. Bd. VI. S. 71.

Пер. М. Некрасова.

Иммерман о своей постановке «Гамлета» (1834)

...Призрак шествует сначала по самому заднему плану сцены, потом, во второй раз, по диагонали вперед, проходя между Бернардо и Марцеллом. Впрочем, он всегда выходит с одной и той же стороны и не погружается в землю, а уходит в пламя за кустом.

Сцена с актерами принадлежит к главнейшим в «Гамлете», потому что представляет собой решающий поворот в трагедии... Перед комедией со словами играют пантомиму, изображающую содержание действия, в точности как предписано в книге - на маленькой сцене. Ее сопровождает музыка... Благодаря этому малая комедия сменяется основным действием через такой промежуток времени, какой потребует, чтобы она стала важным сюжетом, каким должна быть по замыслу автора. Король и королева во время пантомимы болтают между собой по обычаю знатных персон... так душевнобольные не замечают ничего из того, что находится перед ними, и становятся внимательными, лишь когда начинается диалог.

Это полностью в духе Гамлета, жестоком и мечтательном - поджаривать дядю на медленном огне, причиняя ему мучение в два приема. Поскольку он обо всем размышляет чрез-

мерно много, то он может и будет размышлять так: при *одном* изображении дела на сцене злодей, до виртуозности изощренный в притворстве, еще, возможно, сумеет взять себя в руки, но *два* он вряд ли выдержит... Знатные персоны, особенно такого склада, как оба датских величества, могли бы проболтать и все действие-такое, конечно, бывает достаточно часто. Совершенно неестественная невнимательность короля и королевы, немая, недовольная, раздраженная игра Гамлета с Горацио - потому что он видит, что главная часть его замысла наполовину срывается, - взгляд Полония, по-талейрановски смотрящего перед собой, потому что он видит отравление... и совершенно непосредственное созерцание пантомимы Офелией - все это придает сценам правдивость, я бы даже сказал, самоотверженность. Сплошь контрасты, которые, верно уловленные и живо выраженные, позволяют поэзии именно в этой сцене заглянуть в самую глубь сердца... *Здесь* решился успех моего замысла.

О том, чтобы в замке была построена сцена... в книге не говорится нигде, и Гамлету в его состоянии, вероятно, нет никакого интереса воздвигать красивый театр. Любой маленький помост - ему хватило бы сцены такого рода, какие используются для школьных спектаклей, с самыми необходимыми сменными частями [...]

Преимущества этого расположения были очень велики - действие происходило в интимной близости от зрителей, все главные действующие лица были видны анфас, все выражения лиц и слова до крайности вняты. Все оттенки - от взгляда искоса, брошенного украдкой грешником на грешницу, до того, что обиженный сын тайком передает школьному приятелю, - передать было легче, и от стиха к стиху энергия происходящего на сцене возрастала. - Мертвая тишина в зале, и наконец при ликующем возгласе Гамлета *«Пусть раненый олень ревет, а уцелевший скачет»* и т. д. - ликование во всех углах, словно бы публика сама должна была отомстить за старого Гамлета. - Рядом с этим некая идиллическая картина, а потом контраст, когда король встает и вокруг него сплошь суматошные крики и беспорядочное движение, опять-таки производит сильное впечатление. - В маленьком театре нечто происходит лишь постольку, поскольку это влияет на основное действие. Поэтому ничего страшного, если *его* действующие лица видны лишь в профиль. Также неважно или, вернее, даже хорошо, если малая комедия выглядит как что-то ничтожное и ребяческое: тогда она как раз надлежащим образом оттеняет основное действие. Еще несколько замечаний: когда поднимается занавес III акта, Гамлет у меня сидит в кресле, которое после него займет

король. Актеры, которым он дает указания, стоят в ряд сбоку от него на маленьком театральном помосте, причем в костюмах, в которых они потом будут выступать в малой комедии. Это создает своеобразное, тонкое, романтическое возбуждение, особенно если костюмы пестры, даже несколько причудливы и тем сильнее контрастируют с простым черным платьем Гамлета. - Актрису, играющую королеву в малой комедии, я вывожу еще во втором акте среди других актрис, причем в костюме мальчика... Эта актриса ведет свою сцену с фальшивым пафосом, который Гамлет так клеймил.

Immernann K. Theater-Diarium // Jacobs M. Deutsche Schauspielkunst. S. 305-307. Пер. М. Некрасова.

Иммерман о своей постановке «Фауста»

И. В. Гете (1835)

В основу своей постановки я положил сценическую редакцию «Фауста», которой пользовались в Штутгарте, но при этом несколько сократил ее. Роль ученика была опущена, как и ночной монолог Вагнера. После разговора Фауста с Гретхен о религии события разворачивались очень быстро, а метафизически-софистические сцены снимались. Я свел шесть актов пьесы к пяти, считая, что до сцены усыпления Мефистофелем Фауста достаточно показать одно действие; в результате дважды в одном акте день сменялся ночью. [...] При первых звуках пения хора духов я раздвигал заднюю сцену комнаты Фауста, и тогда одна за другой появлялись три живые картины, служившие для выражения основной идеи песни. [...] Декорации кабинета Фауста с разнообразными физическими, естествоиспытательными и магическими приборами я велел написать заново. Для погребка Ауэрбаха были изготовлены огромные винные бочки. Были сделаны также различные безделушки (козел, кивающий головой, движущиеся совы, вздрагивающие лягушки) для адской кухни. Мефистофель должен был предстать в новой, жесткой, огненно-красной куртке, актеры, изображающие мартышек, - надеть серо-желтые шкуры с длинными хвостами. Духа Земли я хотел сделать бестелесным, фантазмагорическим, проецируя для этого его изображение при помощи волшебного фонаря. Принадлежащий ему текст должен был произноситься нарастающим в рупор за сценой.

Подготовка спектакля началась с читки пьесы. Затем были проведены две репетиции за столом и несколько на сцене. [...] Приготовления настолько шли до последнего часа, что уже перед самым началом спектакля я собственноручно написал еще жирными мазками каббалистические знаки в адской

комнате Фауста. Когда поднялся занавес, я испытал своеобразное наслаждение. В мрачном, смутно различимом кабинете лицо Фауста, склонившегося над книгой, освещенное ярким светом лампы, поразительно напоминало картину Рембрандта. Волшебный фонарь плохо действовал. На задней стене декорации нечто, напоминающее тень, скакало в разные стороны, но оно было столь небольшим и неясным, что скорее выглядело насмешкой над гигантским Духом Земли. В голосе, поющем в рупор, было что-то от крика ночного сторожа, все же остальное прошло достаточно сносно.

Сценическая интерпретация «Фауста» никогда не избегнет чего-нибудь варварского, но оно всегда будет появляться на подмостках как творение для театра.

Immermann K. Theater-Diarium // Jacobs M. Deutsche Schauspielkunst. S. 44-46.

Пер. Н. Б. Поляковой.

Генрих Лаубе (1806-1884)⁵⁶

Лаубе о своей деятельности в венском Бургтеатре” (1850-1867)

1. Цель состояла в том, чтобы достичь *репертуара*, который любой образованный человек мог бы назвать совершенным. Он должен был включать: все пьесы немецкого театра со времен Лессинга, сохранившие жизненность, далее, все пьесы Шекспира, которые обладают композиционной силой настоящих пьес и еще могут находить у нас подлинное сочувствие; наконец, немногие произведения романских народов, отличающиеся характерным своеобразием, как, например, «Федра», как «Донна Диана» и «Жизнь есть сон»; из современных же французов все те разговорные пьесы, которые хороши по форме и не противоречат нашим нравам. [...]

2. Чтобы достичь этой цели, было необходимо так *дополнить труппу*, чтобы обеспечить исполнителями все важные пьесы. Если бы добиться определенной полноценности не удалось, я поначалу был намерен довольствоваться посредственными силами, чтобы заполнить пробелы, и со всей самоотверженностью *выращивать* подрастающие молодые *кадры*, поначалу лишь посредственные. В первую очередь я стремился к пьесам, к полному репертуару... Мой идеал состоял в том, чтобы через несколько лет иметь возможность сказать любому заграничному гостю: поживи в Вене год, и ты увидишь в Бургтеат-

ре все классическое или еще живое, что в течение века создала для сцены немецкая литература; ты увидишь, что оставил нам, немцам, Шекспир, увидишь то, что наш строй мыслей и чувств способен перенять у романских народов. [...]

3. Театром... в наше время не должно руководить бюро, важнейшая работа дирекции может происходить только *на сцене*. Этой системе я на три четверти обязан своим успехом. Войска, как и актеры, одушевляются и вырастают, если вождь всегда с ними; если им досконально известен план сражения и пьесы; если они понимают, где слабые места позиции, где, следовательно, придется приложить удвоенные силы; если им показали, где со всей энергией придется добиваться решительного успеха.

4. Для нас в Вене, для кого актерство - искусство благородное, *целью этого искусства* был и остается ансамбль. Конечная цель стремлений актера для нас - *все полотно*, а не отдельная фигура. Спектакль как произведение искусства должен восприниматься целиком, а этого не получается, если отдельный актер недостойно выпячивает себя или вообще выходит за рамки.

Laube H. Gesammelte Werke. Leipzig, 1908. Bd. V.

In: *Kindermann H. Theatergeschichte Europas.*

Bd. VII. S.131, 136.

Пер. М. Некрасова.

Лаубе о принципах «словесной режиссуры»

Простое слово, сказанное слово - это *оружие актера*, оружие, направленное прежде всего на разум публики... Кто хочет действовать при помощи *простоты*, тому придется быть рациональным...

[Актеру следует] приводить лицо в соответствие с содержанием своей речи и давать знать о ней даже телу, рукам и ногам! *Представлять целое* ясно и отчетливо, не расплывчато, и говорить, даже если молчишь!

Театр, который хочет в первую очередь удовлетворять глаз, вредит уху; но для хорошего театра ухо - наиважнейший орган.

In: *Kindermann H. Theatergeschichte Europas. Bd. VII.*

S.135, 136, 137-138.

Пер. М. Некрасова.

**«Произведение искусства будущего»
(1849)**

...Высшей формой искусства является *драма*: она может достичь своего предельного развития в том случае, если *каждый вид искусства* будет присутствовать в ней в *своем предельном развитии*.

Истинная драма может родиться лишь из общего стремления всех искусств к самораскрытию перед всем обществом. Каждый отдельный вид искусства может раскрыть себя всему обществу с *предельной полнотой* лишь в драме, в соединении с остальными видами искусства, ибо цель каждого вида искусства достигается полностью лишь во взаимодействии всех его видов.

У архитектуры нет более высокой цели, чем создание для объединения представляющих самих себя людей помещения, необходимого произведению искусства для своего показа. Лишь то здание построено в соответствии с необходимостью, которое лучше всего отвечает какой-либо цели, поставленной человеком; высшей же целью для человека является цель художественная, высшей художественной целью является драма. [...] В совершенном театральном здании потребности искусства диктуют закон и меру всему - вплоть до мельчайших деталей. Эти потребности носят двоякий характер - это *деяние* и *восприятие*, они взаимно дополняют и обуславливают друг друга. *Сцена* должна прежде всего соответствовать всем пространственным требованиям совершающегося на ней общего драматического действия; затем она должна таким образом соответствовать этим требованиям, чтобы драматическое действие было доступно слуху и зрению зрителей. В устройстве *помещения для зрителей* все определяет необходимость того, чтобы произведение искусства воспринималось и зрительно и на слух; этой необходимости наряду с целесообразностью устройства должна отвечать и его красота, ибо зритель пришел ради произведения искусства, восприятию которого должно способствовать все, что доступно его глазу. Зритель целиком прикован к сцене; актер становится художником, лишь полностью растворяясь в публике. Все, что на сцене живет и движется, живет и движется стремлением быть увиденным и услышанным зрительным залом, который при относительно небольших размерах кажется со сцены актеру заключающим в себе все человечество. Публика же зрительного зала, представляющая общество, перестает существо-

вать для самой себя — она живет лишь в художественном произведении, в котором она видит саму жизнь, и на сцене, которая кажется ей целым миром. [...]

Танцор-мим преодолевает свою ограниченность в слове и в пении; музыкальное произведение получает общепонятное толкование благодаря миму и поэтическому слову в той мере, в какой оно способно слиться с движениями мима и со словом поэта. *Поэт же становится человеком в истинном смысле, поглощаясь в актере*; когда поэт ставит перед участниками художественного представления связывающую и направляющую всех цель, то эта цель из простого стремления становится реальной возможностью благодаря тому, что *поэтическая воля сливается с возможностью изображения*.

Ни одна из богато развитых возможностей отдельных искусств не останется неиспользованной в общем произведении искусства будущего, именно в нем они обретут свое подлинное значение. [...]

Оркестр, по своему существу противоположный сценическому природному окружению актера и поэтому совершенно справедливо помещенный вне сценического пространства (в углублении у переднего края сцены), - оркестр, однако, как бы одновременно замыкает сценическое окружение актера, расширяя неисчерпаемую *природную* стихию до столь же неисчерпаемой стихии художественного человеческого чувства. Это включает актера в природный и художественный круг, в котором он уверенно вращается подобно небесному телу и из которого он в состоянии слать во все стороны свои чувства и мысли, расширившиеся до бесконечности, подобно тому, как небесное светило повсюду шлет свои лучи...

Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig, 1850.

Цит. по: *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978. С. 237-238, 242-243. Пер. С. Гиждеу.

Италия

Актеры эпохи Рисорджименто

Густаво Модена (1 803—1 861)⁵⁹

Из книги Чельсо Сальвини⁶⁰

«Томмазо Сальвини»

[...] Искусство и отчизна. И отчизна превыше искусства. Театр — своего рода окоп, но, если нужно, этот окоп покидают, устремляясь туда, где больше опасность, чтобы служить идее. Служить, не только выступая в трагедиях Альфиери и Никколини⁶¹, полных политических намеков, но и непосредственной, смелой, действенной пропагандой, участвуя в тайных обществах, сочиняя прокламации, призывая к бунтам и восстаниям. Если же недостаточно участия души и ума, то отдать делу руки, подставить грудь под удары врагов - словом, пожертвовать родине всем!

[...] Оказавшись по ту сторону Альп⁶², актер ... находит утешение в обществе театрального монарха, именуемого Людовиком XI и вызванного к жизни Казимиром Делавином⁶³.

Удивительны парадоксы искусства: коронной ролью Густаво Модены, честнейшего человека, республиканца, революционера и заклятого врага тиранов, ролью, выше всех других оцененной историей, стал образ жестокого, кровавого деспота-братоубийцы. Это творение превосходит даже Саула⁶⁴. В нем чудесно переплелись трагическое и драматическое, расцвеченные живыми и сочными комедийными красками. Людовик, терзаемый страхом за совершенное злодеяние, представлял в исполнении Модены [...] полупарализованным после апоплексического удара, задыхающимся, с хриплым, слабым голосом и подергивающейся нижней губой. [...] Сцена беседы короля сарденнским отшельником [...]. Это единственная сцена

пьесы, где Делавинь сумел возвыситься до трагедии. Воздействие Модены было так сильно, что актер, игравший отшельника, временами, словно зачарованный, терял дар речи. Анджело Брофферлио⁶⁵ тоже оставил нам исключительно важное свидетельство: «Ни в чем не похожий на других, отбросив традиционные театральные условности, отказавшись от жестов, декламации, поз и осанки, свойственных комедиантам, Модена вывел на сцену человека, будь то король или мусорщик, со всеми его особенностями, естественной речью, во всей его жизненности, человека таким, каков он в общении с другом, с врагом, с возлюбленной, с отцом, наедине с самим собою, без лакировки, без грима, без котурнов, таким, как изображал его Альфиери, каким рисовал его Корнель, каким создавал его Шекспир, каким выходил он из рук Создателя.

В Париже я видел Тальма в „Гамлете“, в „Сулле“ Жуй, в „Карле VI“ Делавиня. Я нахожу, что Модена намного превосходит Тальма. О, если бы у Модены была Франция, чтобы аплодировать ему, Франция, столь высоко почитающая своих великих мужей, ибо она чтит свое собственное величие!.. Но, может быть, свободная Италия исправит ошибки Италии угнетенной?»... Брофферлио не получил ответа на свой вопрос - ему не довелось увидеть освобожденную Италию. Но даже, если бы он дожид до того, разве были исправлены ошибки? [...]

Salvini C. Tommaso Salvini nella storia del teatro italiano e nella vita del suo tempo. Bologna, 1955.

Цит. по: *Сальвини Ч. Томмазо Сальвини. М., 1971. С. 6.*

Пер. Е. В. Можаровской.

Эрнесто Росси о Густаво Модене

[...] Педагогические заслуги великого Густаво еще не получили у нас должного признания, хотя во вдохновенной книге Бонацци⁶⁶ «Модена и его время» им дана достаточно высокая оценка. Модена не был педантом. Он отлично знал, что есть два сорта актеров: одни играют, руководствуясь рассудком и способностью к подражанию, другие идут от сердца, ощущения, интуиция. Учитывая это, Модена тонко и умно пестовал тех и других. Первым он говорил: «Мальчики, смотрите на меня, внимательно слушайте, запоминайте мои жесты и интонацию», - после чего вставал перед ними и читал их роли. Вторым он, напротив, внушал: «Вам, я полагаю, не надо показывать, как держаться на сцене и произносить текст. Прошу вас об одном: сначала научитесь дома свободно владеть своим телом, не гнушайтесь уроками фехтования и танца; потом приглядитесь к тому герою, которого вам надлежит сыграть, повертите его и

так и сяк, поищите ключ к образу и, как только найдете, старайтесь постепенно вжиться в характер и отыскать в себе созвучные настроения. Когда же, наконец, вы почувствуете себя хозяевами положения, открывайте рот, и ваша речь польется легко и свободно». [...]

Росси Э. Сорок лет на сцене. Л., 1976. С. 105-106.

Сокращенный пер. Г. Шувалова.

Аделаида Ристори (1822—1906)⁶⁷

**«Франческа да Римини» Сильвио Пеллико
(Франческа — А. Ристори, Паоло — Э. Росси.
Париж, 1855)**

[...] Каждый понимал, что в этот вечер ему предстоит защищать не только свой актерский талант [...], но и славу своего отечества. [...] Поднялся занавес, и я, обратившись в слух, следил за поведением публики - как она встретит сцену Ланчотто и Гвидо⁶⁸, одобрит или ошибается? В зале стояла гробовая тишина. Мне, привыкшему к тому, что в Италии зрители перешептываются во время представления, стало казаться, будто я нахожусь в подземелье [...] Потом донесся сладостный голос Ристори, который вывел меня из мрачной пещеры на белый свет: «*Отец, дозвожь тебя обнять ...*» Бурные, но короткие рукоплескания, и снова тихо; это у нас в Италии публика аплодирует и притопывает. [...] Ристори играла сцену с отцом и супругом: ни хлопка, ни возгласа «браво», публика сидела, как неживая. Я сразу же утратил смелость....

Но вот слуга объявил о появлении Паоло - наступил мой черед выйти на подмостки. Я встряхнулся, как делают собаки, выходя из воды, и сказал себе: «Милый Паоло, теперь придется сражаться за Италию, как прежде ты сражался за Византию! Смелей! Покажи им свою доблесть!» И я порывисто вышел на сцену, как подобает воину, уставшему от ратных побед на чужбине и жаждущему обрести покой в объятиях любимой. Мой пламенный панегирик Италии, разбудивший в сердцах изгнанников-итальянцев патриотические чувства, был встречен горячими аплодисментами. Потом в зале даже затопали, и я понял, что рукоплещут мои соотечественники. Я приободрился, дышать стало свободнее, однако нервное напряжение не отпустило.

Во втором акте, в сцене встречи Паоло и Франчески в присутствии Ланчотто, когда с простодушием добряка-супруга Ланчотто словами: «Входи, мой брат» — почти заставлял жену

дружелюбно принять родственника, Ристори - Франческа чересчур бурно устремлялась навстречу Паоло, которого столько лет не видела, но тут же, осознав свою оплошность, стыдливо прятала лицо на груди супруга. Ристори сыграла это поразительно, и ее безотчетно-правдивый жест и точную передачу чувств публика наградила рукоплесканиями, на которые не очень-то щедры сдержанные французы. В это мгновение я почувствовал, что обрел уверенность, и тут же во мне проснулось желание быть достойным своей чудесной партнерши. И, когда в конце сцены, услышав слова Франчески: «Уйди, тебя я ненавижу!», я, точно раненый в сердце, ответил: «Прощай, Ланчотто» и, повернувшись к Франческе, укоризненно прошептал: «Франческа...», мне показалось, что ее лицо больше не выражало ненависти, - оно выражало благочестие и слепило красотой (недаром в монологе третьего акта я говорю: «Франческа, ты не женщина - богиня!»). Страсть Паоло я сыграл так правдиво, что и суровые парижане, смягчившись, дважды вызывали нас с Ристори...

И вот подошел знаменитый третий акт, та самая сцена, что чаровала не одно поколение, будила волнение в сердцах влюбленных юношей и девушек, а также обманутых мужей. «Милый Эрнесто, - сказал я себе, - тебе двадцать пять лет, дай волю своему сердцу и ощути его биение. Вообрази, что Ристори прекраснее, моложе и, если угодно, обходительнее, чем есть на самом деле, преврати ее в кумир своих юношеских грез и скажи ей от полного сердца: „Франческа, я люблю тебя, люблю! Моя любовь — отчаяние мое!“ Не забудь, что в последней строке заключена магическая сила, которая задевает душу зрителя. Ведь Паоло в отчаянье, оттого что любовь его запретна и преступна!» С этими мыслями я вышел на сцену и прочитал монолог. Но не успел я произнести: «Каким меня ты взглядом одарила! Франческа, ты не женщина — богиня!», как сразу ощутил, что созданный моей фантазией кумир стоит передо мной. И когда Паоло, встретившись с идущей в молельню Франческой, окликал ее по имени, я чувствовал, что дрожу всем телом, будто и вправду обращаюсь к своей возлюбленной: «У меня к тебе два слова!»

Помню, мне глаза застлала пелена, уши заложило, и обвалились в тот миг кровля на мою голову, я бы не увернулся от удара. [...] От возгласов «браво!» мы чуть не оглохли. Помнится, с каким вдохновением и величием Ристори восклицала: «О небо! Сколь велик твой дар!», а я вторил ей с искренней страстью влюбленного: «Франческа, я люблю тебя, люблю! Моя любовь — отчаяние мое!»[...]

Росси Э. Сорок лет на сцене. С. 179-181.

А. Ристори. Из этюда роли Марии Стюарт (драма Ф. Шиллера)

[...] Я сочла за лучшее, дав подробный анализ всех положений этой роли, показать, сколько труда должен вложить добросовестный актер, и какие подчас он встречает затруднения при воплощении исторического лица [...].

[...] Главной причиной ненависти к Марии Стюарт было то, что она наследовала при своем рождении три смертных греха, которые ей не были никогда прощены, а именно: она была законной королевой, католичкой и, главное, считалась самой красивой женщиной своего времени. [...]

[...] При первом же моем выходе было замечено тщательное изучение роли, тогда как по обычаю, вкоренившемся тогда в итальянских странствующих труппах, роли изучались наскоро, кое-как. Историческая точность костюма и прически, стройный стан, овал лица и бледность, конечно, вследствие волнения, мои белокурые волосы и вся фигура как нельзя более способствовали сходству с несчастной шотландской королевой и быстро привлекли ко мне симпатии публики.[...]

[...] Уже приступая к изучению роли, я поняла, как я должна была следить за выражением своего лица и за манерой себя держать, чтобы явиться на сцене настоящей королевой Шотландии. [...] Мое лицо должно было выражать ту душевную силу, которую не могли сломить в этой несчастной женщине ни преследования, ни муки, и которая помогала ей переносить с героизмом самые жестокие испытания. [...]

[...] При... [исполнении] третьего акта, являющегося наиболее существенной частью драмы⁶⁹ [...], я главные усилия употребляла на то, чтобы как можно более выдвинуть тот контраст, который существует между характерами двух родственниц и соперниц: из них одна глубоко несчастна, а другая решилась в сознании своего всемогущества сделать бедную Марию Стюарт своей жертвой. Чтобы лучше оценить справедливость моего толкования, следует обратить внимание на то обстоятельство, что сам автор, смело устраивающий встречу двух соперниц, делает это с исключительной целью воспользоваться эффектом противоположности и подчеркнуть справедливую гордость Марии Стюарт, которая считает себя законной королевой. Не следует также пренебрегать возможностью оттенить ее религиозное чувство, составляющее существенную черту ее характера и неотделимое от ее измученной души. [...]

В третьем акте Шиллер показывает нам, как может забыться и изменить своей природе благородная возвышенная душа, даже закаленная в скорби, ... когда дерзость и злоба пе-

реходят все границы человеческого терпения. Я входила на сцену быстрыми шагами, ...опьяненная свежестью парка... В... стихах этой сцены выражается [...] интересный контраст между наивным удовольствием и глубокой грустью.[...]

При виде Елизаветы я, задрожав, бежала в глубь сцены и пряталась там между кустами, но так, чтобы видеть оттуда лицо моей преследовательницы. Там, выслушав полные тщеславия слова [...], я говорила глубоко печальным голосом: «О Боже, нет души в ее чертах!» [...] Наконец, уступая мольбам⁷⁰, я медленно подходила к Елизавете и с очевидным усилием становилась перед ней на колени, ясно выражая, чего это стоило моей гордости. Но едва мои колени касались земли, как я с ужасом отодвигалась и бросалась в объятия Анны, которая во имя религии умоляла меня не упорствовать. Тогда я превозмогла себя, ласково поднимала мою верную кормилицу и давала понять, какую громадную жертву я приносила, склоняясь к ее просьбам.

[...] Я поднимала глаза к небу, прижимая к груди крест, висевший на четках; я жертвовала Богу своей гордостью и [...] обращалась к Елизавете спокойным и твердым голосом. [...] По знаку властного снисхождения Елизаветы я поднималась, печально вздыхая. Потом, вместо того, чтобы отвечать на ее обвинения, я покорным тоном перечисляла вынесенные мной несправедливости [...] доказывала, что в ней не было ко мне ни справедливости, ни сострадания, что она растоптала права людей и законы гостеприимства, заключив меня, равную ей королеву, в темницу, подобно гробу, отняв у меня друзей и моих слуг и отдав меня для полноты бесчестья во власть наглых судей. Наконец, под влиянием нетерпеливого жеста Елизаветы, я совершенно изменяла голос, мало помалу невольно переходила в разгневанный тон [...] Слыша презрительный тон, каким Елизавета говорила..., обвиняя Марию в преступлениях, которых она не совершала... [...] я ничем не пренебрегала, чтобы дать понять, каких усилий стоит мне переносить оскорбительное поведение этой женщины [...] между тем душа моя готова была возмутиться. [...] Тут я внезапно слабела и готова была упасть. [...] Убедившись из жестокого, ироничного и дерзкого тона Елизаветы, что она никогда не признает моей невинности и законности моих прав, я медленно повертывала голову в ее сторону, и мой долгий пронизывающий взгляд, сопровождаемый легкой иронической улыбкой, как бы говорил: «ты злоупотребляешь властью сильного над слабейшим». В то же время внезапное чувство возмущения против моей жестокой судьбы заставляет меня с горечью спрашивать Бога: «неужели я заслужила ее?» Но религиоз-

ное чувство быстро берет верх и, покорившись своей участи, я склоняю голову, уступая неизбежной силе и примиряясь со своим мученичеством, как с волей Божией. [...]

Существует несколько указаний на костюм несчастной Марии Стюарт в момент ее казни.

Но едва ли все эти указания имеют под собой историческую почву. Некоторые говорят, что она шла на казнь вся в красном со всей королевской пышностью; Шиллер же заставляет ее умирать в богатом белом платье с короной на голове под длинным черным вуалем и с распятием в руках. [...]

С первого представления я надевала костюм, который мне казался наиболее верным исторически. [...] Я была в Англии в 1857 году, когда [...] Лондонский Археологический институт устроил выставку всего, касающегося памяти несчастной Марии Стюарт. [...] Там я видела драгоценности, бывшие при ней до последней минуты ее жизни, [...], четки, которые она носила, с белой и синей эмалью (для сценического эффекта я сделала себе четки совершенно золотые), и вуаль, бывший на ее голове в то время, когда она всходила на эшафот, из белой шелковой материи с золотыми нитями, обшитый небольшим белым кружевом и украшенный королевскими гербами по всем четырем углам.[...]

Там была одна ...[картина], подлинность которой несомненна, [...] приписываемая кисти художника Майсенса. Мария стоит в платье из черного тисненого бархата, сверх которого накинута одежда без рукавов, по моде того времени. Ее шею окружает белое жабо, на голове белый кружевной убор [...] и белый же вуаль... покрывает ее всю. На шее небольшой крест из слоновой кости, и две небольшие цепочки скрепляют на груди мантию. Чтобы отнять у костюма его монашеский вид, я позволила себе сделать отступление в головном уборе и вуали. В правой руке она держит распятие с мертвой головой. [...]

[...] Перемена в моей манере держать себя весьма заметна в пятом акте. [...] Здесь я должна выражать чувства ... с кротостью жертвы, примирившейся со своим мученичеством. [...] Длинный черный вуаль покрывает меня с головы до ног. В моих руках распятие и письмо с черной печатью, заключающее в себе мою последнюю волю. [...] На моих устах играет улыбка, когда я говорю, что жду смерти, как друга, как исцелительницы моих страданий. [...] С любовью и кротостью отдаю я мои последние приказания. [...]

РисториА. Этюды и воспоминания. СПб., 1904.

С. 15, 17, 18, 19, 34-39.

Пер. Ек. Б-вой (Бекетовой).

Из книги «Сорок лет на сцене»

ОБ АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ

[...] Горе-теоретики уверяют, что пережить и прочувствовать образ вовсе не обязательно, что его успешное воплощение зависит лишь от мастерства актера! Упаси меня бог согласиться с ними! Конечно, мастерство - великая вещь. Оно помогает лепить характер, управлять душевными движениями и словесно их выражать, но носитель этого мастерства - живой человек. Можно ли, забыв о его переживаниях и ощущениях, утверждать, что, создавая образ, он действует лишь как придаток к своей технике, что все решает и над всем главенствует только она? Право же, заявлять так - значит ставить все с ног на голову. По-моему, актеры, чурающиеся естественности, ставшие рабами рассудочности и техники, глубоко не правы: они принимают светлячка за маяк. Искусство, основанное на голом мастерстве, духовно оскудевает. Чем больше оно отрывается от своей спутницы - правдивости чувств, тем скорее оно изменяет самому себе и превращается в ходульность. Я горжусь тем, что на спектакле живу жизнью моего героя, люблю, ненавижу, испытываю отвращение, проклинаю и отчаиваюсь вместе с ним. Моя постоянная цель - подлинность чувств, применительно к характеру героя, его общественному положению и эпохе. Достоверное воплощение образа, способность актера вжиться в изображаемый персонаж я и называю актерским искусством.

РОССИ ПРОТИВ РУССО

[...] Обвинения, которые бросали актерам, в особенности драматическим, различные писатели, начиная с Руссо и кончая Мирабо, несправедливы, преувеличены и порою просто ложны. В своем письме о театральных представлениях Руссо утверждает, будто комедиант выставляет себя напоказ за деньги. Какой вздор! Разве актер изображает самого себя? Он создает образ другого человека, а это совсем иное дело. Первая обязанность актера - скрыть свое «я» и перевоплотиться в изображаемый персонаж. Актер гораздо меньше выставляет напоказ свою личность, чем оратор или проповедник; он преследует цель более высокую и, по-моему, более полезную для общества, чем тот, кто говорит с трибуны или церковной кафедры. Оратор и проповедник влияют на слушателей словом, актер - действием. Проповедник вещает: сие есть порок и прегрешение; актер показывает порок воочию, ибо изображает его. Следовательно, актерское искусство выше и важнее ораторского

искусства. [...] Плата за труд не лишает артиста доброго имени и славы, а напротив, освящает и подтверждает их. Женевскому философу, почитавшему искусство комедианта чем-то непристойным, явно не хватало здравого смысла и беспристрастия.

ПРОТИВ МАСОК ДИАЛЕКТАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ

[...] Так называемые диалекты и маски заполонили театры, а актеры, надевшие маски, сразу приобрели популярность. Я, честно говоря, не знаю, какую пользу могут принести диалекты театральной драматургии и самому языку. Хотя я и убежденный сторонник единения Италии, все же считаю пресловутые диалекты настоящим злом и думаю, что национальное единство возможно при условии, если итальянцы станут говорить на одном языке, общем для всех. Проказы масок и их соленные шуточки смешат меня, но хвалить за это их не стану [...]. Упразднить диалекты я не хочу да и не могу - остается только пожалеть, если перед фарсом, этим, по-моему, убудочным жанром, распахнутся двери наших театров; лучше бы ему отправиться, куда следует. Я не утверждаю *ex cathedra**, что он испортит наши нравы, но совершенно убежден, что язык наш его стараниями будет изрядно испорчен. Тот самый язык, любовь и интерес к которому мы, бедные актеры-скитальцы, насаждаем за границей. Наша родина, мать изящных искусств, могла бы без особых усилий создать лучший в мире драматический театр, своеобразный и глубоко национальный.[...].

О МЕЙНИНГЕНСКОЙ РЕЖИССУРЕ²

[...] «Король Лир» требует от исполнителя напряжения всех его способностей, поскольку сохранить в нем равновесие между авторским замыслом и его сценическим воплощением так же трудно, как балансировать на острие иглы.[...] Мейнингенцы оказали мне поистине неоценимую помощь в постановке этой незнакомой им ранее трагедии. [...] Я впервые в жизни встретил такую однородную и слаженную труппу. [...] Из ... актеров никто особенно не выделялся, но зато все работало четко, добросовестно, безупречно. [...] Я не случайно употребил слово «постановка» - мне хочется несколько подробнее остановиться на этом термине, который может иметь два различных значения. Во-первых, всякая постановка есть решение технической задачи: она предполагает создание декораций, реквизита, костюмов, световых эффектов - словом, всего, что порождает иллюзию правдоподобия и помогает зрителю сосредоточиться на

* С кафедры, авторитетно (*лат.*).

содержании пьесы. Однако для меня постановка имеет еще одну важную и не менее интересную сторону - воспитание труппы. Это значит, что каждому из актеров надо разъяснить особенности воссоздаваемого им образа, исправить недостатки его произношения, выработать у него ясную, ничем не затрудненную дикцию; научить его быть наивозможно более правдивым и стремиться к естественности сценических и драматических эффектов; помочь ему точно и внятно раскрыть не впрямую высказанные мысли, философские идеи и замысел автора, чтобы произведение, как в целом, так и в частности, было доступным и понятным для зрителя. Это именно та задача, разрешить которую пытаются мейнингенцы. [...]

[...] Актер должен подумать над образом и овладеть техникой, которая поможет ему правдиво и естественно воплотить порученную ему роль. Главная его задача должна заключаться в размышлениях над образом, а не в поисках внешних эффектов, приводящих лишь к бесплодной напыщенности. Он обязан достичь такого совершенства, когда его трезвый расчет и кропотливая работа над ролью уже не будут видны, а движения и чувства покажутся зрителю естественными и вполне оправданными. [...] Я не убежден также в полезности погони за пышными декорациями и реквизитом. На мой взгляд, это пускание пыли в глаза, уловка, без которой может и должно обходиться драматическое искусство. По-настоящему нужно только одно - избежать исторических анахронизмов в обстановке и костюмах [...].

О «КАМЕННОМ ГОСТЕ» А. С. ПУШКИНА

[...] Во второй мой проезд я сыграл в Петербурге и Москве «Каменного гостя», встреченного публикой с живейшим интересом. [...] «Каменный гость» Пушкина - это, разумеется, нечто совсем отличное от испанского Дона Жуана Сорильи⁷³ или героя пьесы Гольдони. У него свое собственное лицо, ибо он изваян рукою мастера. С моей точки зрения, образ распутного идалго удался Пушкину больше, чем какому-либо другому поэту. Он заимствовал своего героя, но наделил его оригинальными чертами. Пьеса невелика - в ней всего три акта и около тысячи стихов; особенно хороша сцена соблазнения донны Анны подле статуи убитого командора, напоминающая мне то место у Шекспира, где Ричард III завоевывает любовь Анны рядом с телом Генриха, и сцена убийства соперника. [...] И вот что странно: я работал над многими «Дон Жуанами», в особенности над пьесой Сорильи, столь богатой патетическими местами, и всегда чувствовал себя скованным рамками стиха; разучивая же пьесу Пушкина⁷⁴, я совершенно не испытывал подобных затруднений,

усвоил роль всего за несколько дней и, играя ее, не ощущал ни малейшего утомления. Чья здесь заслуга - поэта, произведение которого дошло до сердца артиста, или артиста, вжившегося в произведение поэта, или поэта и артиста одновременно [...]. Как рад и горд был бы я, если бы мог взять автора за руку и вывести на сцену. Увы! Пушкин, еще молодым, слишком молодым, погиб на дуэли. Кто знает, сколькими бессмертными творениями обогатил бы он театр, оставшись в живых! [...].

РоссиЭ. Сорок лет на сцене. С. 89, 93, 167-168, 317-318, 263-264. Пер. Г. Шувалова.

Томмазо Сальвини (1828 — 1915)⁷⁵

Об искусстве актера

[...] Но стоило возникнуть острому спору или дискуссии о театральном искусстве, как он [Сальвини. - ред.] вмешивался с тем пылом, который свидетельствовал о неукротимости его страсти⁷⁶. Так, в 1891 году в английской и французской прессе завязалась полемика по поводу знаменитого «Парадокса об актере» Дидро. Противниками в этом сражении были Генри Ирвинг⁷⁷ и Бенуа Констан Коклен⁷⁸. Коклен - последователь Дидро: он, как и философ-энциклопедист, поддерживает тезис «хладнокровия», согласно которому актер должен быть на сцене спокойным, бесстрастным созерцателем своего персонажа и, контролируя себя, изображать чувства, его не волнующие. «Подобно опытному ученому, - заявляет Коклен, - он должен анатомизировать каждый трепещущий нерв и обнажать каждую артерию, оставаясь при этом невозмутимым, подобно античному божеству, чтобы поток горячей крови, вырвавшись из сердца, не уничтожил его труд». - Ересь! - восклицает Томмазо Сальвини в своей статье, помещенной в «Иллюстрационе Итальяна». Он утверждает, что актер должен переживать изображаемые чувства, и не только тогда, когда работает над ролью, но в большей или меньшей степени на каждом представлении, «контролируя чувство своими голосовыми и физическими средствами так, чтобы одно не помешало другому».

Кажется, что он продолжает дышать воздухом сцены, когда пишет: «Я просто стремлюсь *быть* изображаемым лицом: думать его мыслями, чувствовать его чувствами, рыдать и плакать вместе с ним, чтобы грудь моя наполнилась его волнениями, любить его любовью и ненавидеть его ненавистью. Тогда, оживляя создание, высеченное драматургом из мрамора, я облакаю его в его одежды, даю ему его голос, жесты, походку, словом,

его телесный, внешний облик, и так до тех пор, пока моя артистическая совесть не позволит мне воскликнуть: «Это он!» [...] «Коклен, вероятно, следуя так хорошо изложенным им взглядам, может одинаково искусно и с равным успехом выступать и в пустой комнате, и в переполненном зале... Я этого не могу. Я могу жить артистической жизнью лишь при свете rampe, и только симпатия и доверие зрителей позволяют мне заставить их переживать вместе со мною, симпатизировать мне...»

Сальвини Ч. Томмазо Сальвини. С. 276.

ПРИМЕЧАНИЯ

Франция

1 Этот декрет уничтожил театральную монополию во Франции и положил начало частному театральному предпринимательству. Также впервые было зафиксировано авторское право драматургов.

2 Монвель (Жак-Мари Буге) - актер Комеди Франсез с 1770 по 1806 г., драматург.

3 Франсуа-Жозеф Тальма - великий актер, реформатор сценического искусства. Первый во Франции исполнитель трагедий Шекспира (в переделках Дюсиса).

4 Карл VI в одноименной трагедии К. Делавиня (1826) - последняя роль Тальма.

5 Жан-Франсуа Дюсис (1733-1816) - драматург, переделал для французской сцены ряд трагедий Шекспира в духе классицизма.

6 Марий - герой трагедии А. Арно «Марий в Минтурнах» (1791).

7 Манлий — герой трагедии А. Лафосса «Манлий Капитолийский» (1698).

8 Нерон — герой пьесы Габриэля Легуве «Эпихариса и Нерон, или Заговор ради свободы» (1794).

9 Тит Ливий, Светоний, Тацит - древнеримские историки. См. с. 42-43.

10 Жак-Луи Давид (1748-1825) - знаменитый французский художник, друг и советчик Тальма.

11 Жермена де Сталь (1766-1816) впервые увидела Тальма на сцене в июле 1809 г. в роли Гамлета (в переделке Дюсиса).

12 Байяр - персонаж пьесы Дормана де Беллуа «Гастон и Байяр» (1768).

13 «Абуфар» (1795) - лучшая пьеса Дюсиса, написанная на оригинальный сюжет.

14 Премьера «Эрнани» вызвала ожесточенную полемику в литературно-театральных кругах и расколола Париж на сторонников и противников романтизма.

15 Персонажи - наемные убийцы: Скоронкоколо - в драме А. де Мюссе «Лорензаччо», Сальтабадиль - в драме В. Гюго «Король забавляется».

16 Марс (Анна Франсуаза Ипполита Буге) - дочь актера Монвеля. В Комеди Франсез с 1795 по 1841 гг. Не порывая с классицисти-

ческой традицией, она способствовала, однако, утверждению на сцене романтической драмы (Гюго и Дюма).

17 Жорж (Маргарита Жозефина Веймер) - трагическая актриса, в Комеди Франсез с 1802 г. В 1808-1811 гг. выступала в Москве и Петербурге. С 1817 г. - на сценах парижских бульварных театров, где играла мелодраму и романтический репертуар.

18 Имеется в виду Вольтер.

19 Пьер Бокаж - актер-романтик. Играл в театрах Одеон, Порт-Сен-Мартен и др.

20 Мари Дорваль - крупнейшая романтическая актриса. С 1818 г. — в театре Порт-Сен-Мартен. В 1834-1838 гг. - на сцене Комеди Франсез, затем снова на сценах бульварных театров.

21 Фредерик-Леметр (Антуан-Луи-Проспер Леметр) - романтический актер универсального дарования. Играл в театре Одеон, в бульварных театрах (Порт-Сен-Мартен, Гетэ и др.).

22 Рашель (Элиза Рашель Феликс) - великая трагическая актриса, с 1838 г. - в Комеди Франсез. Много гастролировала, в 1853 — 1854 гг. - в России.

23 Трагедия Вольтера (1760).

24 Мария Малибран (1808-1836) - великая оперная певица.

Англия

25 Джон Филип Кембл — актер и режиссер классицистского направления. На лондонской сцене - с 1783 по 1817 г.

26 Пенреддок - персонаж пьесы Ричарда Камберленда «Колесо Фортуны» (1795).

27 Сара Сиддонс — великая трагическая актриса. Из актерской династии Кемблов, сестра Джона Кембла. По приглашению Д. Гаррика в 1775 г. дебютировала в Друри-Лейне; в труппе с **1782 г. по 1812 г.**

28 Эдмунд Кин - крупнейший английский актер-романтик. **Начинал** в провинции, в Лондоне с 1814 г.

29 Джордж Генри Льюис (1817-1878) - английский критик, историк философии, ученый-физиолог.

30 Джайлс Оверрич - герой пьесы Ф. Мессинджера «Новый способ платить старые долги» (1625).

31 Караваджо (Микеланджело Мериджи, 1573-1610) - итальянский живописец. В своих картинах использовал контрасты света и тени.

32 Эдвард Мортимер - герой пьесы Джорджа Кольмана-младшего «Железная маска» (1796).

33 Дуглас Джеррольд (1803-1857) - известный английский сатирик, драматург, журналист.

34 Шева - персонаж пьесы Р. Камберленда «Еврей» (1794), последняя роль Л. Девриента (1832).

35 В пьесе А. Дюма «Кин, или Гений и беспутство» (1836, театр Варьете).

36 Уильям Чарлз Макриди (Макреди) - актер и режиссер. Дебютировал в Ковент-Гардене в 1816 г., руководил этим театром в 1837-1839, Друри-Лейном в 1841-1843 гг.

- 37 Вернер — герой драмы Д. Г. Байрона «Вернер, или Наследство» (1822).
- 38 Клод Мельнот — герой драмы Э. Бульвер-Литтона «Лионская красавица» (1838).
- 39 Речь идет о переделке Н. Тейта (1681), где отсутствовал образ Шута, были изменены многие сцены, сочинен счастливый конец (брак Корделии и Эдгара); ее играли актеры нескольких поколений, включая Д. Гаррика и Э. Кина.
- 40 Томас Беттертон - см. с. 139-140.
- 41 Чарлз Кин - актер и режиссер. Сын Эдмунда Кина. В 1850—1859 гг. руководил Принсес-Театр.
- 42 Сэмюэл Фелпс - актер и режиссер, ученик Макриди.
- 43 С. Фелпс пришел к режиссуре после 20-ти лет актерской деятельности. В 1844-1862 гг. руководил театром Сэдлерс-Уэллс на окраине Лондона; с 1863 г. - Друри-Лейном.
- 44 Мэри Бенкрофт (Уилтон, 1839—1921) - актриса, на сцене с 1845 г. Сквайр Бенкрофт (1841—1926) - актер и антрепренер. Совместно руководили в 1865-1880 гг. театром принца Уэльского, в 1880-1885 гг. театром Хеймаркет.
- 45 Томас Уильям Робертсон (1829-1871) - автор популярных пьес на семейно-бытовые темы (т. н. «драматургия чайной чашки и блюда»), театральный деятель.
- 46 «Дипломатия» - пьеса В. Сарду; «Деньги» (1840) - пьеса Э. Бульвер-Литтона, «Соперники» (1775) - комедия Р. Б. Шеридана; «Маски и лица» (1852) - пьеса Ч. Рида и Т. Тейлора.

Германия

- 47 И. Ф. Ф. Флек - основоположник сценического романтизма в Германии. В 1786—1801 гг. выступал в Берлине, где его роли видел и описал Л. Тик.
- 48 Людвиг Девриент - крупнейший актер немецкого романтизма. В 1809-1814 гг. играл в театре Бреславля, в 1815-1832 - в Берлине, где подружился с Э. Т. А. Гофманом.
- 49 Эдуард Девриент (1801-1877) - племянник Л. Девриента, певец, актер, историк немецкого театра.
- 50 Карл Зейдельман - крупнейший немецкий актер позднего романтизма, был близок кругу «Молодой Германии»; играл на различных сценах, с 1832 по 1843 гг. в Берлине.
- 51 Карл Гуцков (1811-1878) - драматург, член «Молодой Германии».
- 52 Людвиг Тик - писатель, член Йенского кружка романтиков, историк театра, один из первых режиссеров; в 1825-1842 гг. литературный руководитель и режиссер Дрезденского придворного театра, в 1842-1846 гг. работал в Берлине и в Потсдаме, где были поставлены его самые значительные спектакли.
- 53 Речь идет о постановке «Фауста» в Лейпциге в 1829 г. в честь 80-летия Гете; там были использованы постановочные приемы, ранее опробованные Тиком в Дрездене.
- 54 Интрада (*итал.*) - небольшое вступление к церемонии или музыкальному произведению.

- 55 К. Л. Иммерман - писатель и театральный деятель. В 1832 — 1837 гг. руководил «образцовой сценой» в Дюссельдорфе.
- 56 Генрих Лаубе - немецкий писатель, драматург, член кружка «Молодая Германия». Выдающийся режиссер и театральный педагог, разработал концепцию т. н. «словесной» («разговорной») режиссуры.
- 57 Бургтеатр - крупнейший театр Австрии, основан в 1741 г.
- 58 Рихард Вагнер - великий композитор, поэт и мыслитель; организатор Байрейтского театрального фестиваля (1876).

Италия

- 59 Густаво Модена - реформатор актерского искусства, политический деятель Рисорджименто.
- 60 Чельсо Сальвини - внук Томмазо Сальвини, его биограф, передающий много сведений со слов самого Т. Сальвини. Т. Сальвини был учеником Модены.
- 61 Витторио Альфиери (1749-1803) - великий драматург, близкий к классицизму; его политические трагедии активно ставились в эпоху Рисорджименто.
- Джованни Батиста Никколини (1782-1861) - поэт и драматург-романтик.
- 62 То есть в изгнании.
- 63 Речь идет о пьесе «Людовик XI французского драматурга К. Де-лавиня.
- 64 Заглавная роль в трагедии Альфиери, в которой Модена имел необыкновенный успех.
- 65 Анджело Бр офферио (1802-1866) - крупнейший театральный критик середины XIX в., революционер.
- 66 Луиджи Бонацци (1811-1879) - актер, партнер и близкий друг Г. Модены. Автор первой книги о нем.
- 67 Аделаида Ристори - великая актриса эпохи Рисорджименто.
- 68 Ланчотто - муж, Гвидо - отец героини.
- 69 Имеется в виду встреча двух королей, сочиненная Шиллером вопреки историческим фактам.
- 70 Спутников Марии.
- 71 Эрнесто Росси - великий актер эпохи Рисорджименто. Автор ряда теоретических статей и обширных мемуаров.
- 72 См. с. 342-346.
- 73 Хосе Соррилья-и-Мораль (1817-1893) - испанский драматург-романтик, автор пьесы «Дон Хуан Тенорью» (1844).
- 74 Перевод пьесы сделан секретарем Росси Джакомо Брицци, опубликован не был.
- 75 Томмазо Сальвини дебютировал в 1842 г., играл на разных сценах Италии. С 1869 г. постоянно гастролировал по Европе и Америке.
- 76 Речь идет о поздних годах жизни, когда Сальвини уже покинул сцену (в 1903 г.).
- 77 Г. Ирвинг - см. с. 312-319.
- 78 Б. К. Коклен - см. с. 307-312.

ТЕАТР РУБЕЖА
XIX-XX ВЕКОВ

Актерское искусство*

Франция

СараБернар(1844-1923)¹

В. И. Немирович-Данченко о Саре Бернар

Госпожа Сара Бернар - очень худая, среднего роста, довольно некрасивая, немоложавая женщина. Она стройна, но при худобе это очень обыкновенно. Кажется, природа отказала ей в очень многом. Но [...] с первого же выхода эта некрасивая, худая женщина удивляет вас своим поразительным изяществом. Внешность ее до мельчайших подробностей замаскирована изумительно. Ее походка и манеры в высокой степени красивы. Форма разговора дышит простотой, мелкие штрихи она бросает как будто незаметно и между тем ни один из них не ускользнет от вашего внимания. В такую женщину легко влюбиться. У такой актрисы есть чему поучиться. Эти достоинства развиваются перед зрителями во всей их прелести постепенно в каждой роли.

Немирович-Данченко В. И. Гастроли г-жи Сары Бернар // Русский курьер. 1881. № 218. С. 2.

Бернард Шоу (1856—1950) о Саре Бернар

Сара Бернар удачно использовала на своем живом лице те эффекты, каких достигают французские художники, придавая человеческому телу красивые краски земляники и

* Этот подраздел составлен кандидатами искусствоведения М. Б. Семеновой (С. Бернар, К.-Б.Коклен), И.А.Некрасовой (Ж. Муне-Сюлли) и Ж. О. Зарецкой (Г. Ирвинг) для Хрестоматии Л. И. Гительмана «Зарубежное актерское искусство XIX века». СПб., 2002. Здесь он представлен с сокращениями и в редакции Л. И. Гительмана.

сливок и кладя тени бледные и ярко-красные. Она красит уши в ярко-красный цвет, и они восхитительно выглядывают между двух легких прядей ее каштановых волос. Каждая ямочка скрыта розовым пятнышком, и концы пальцев Сары так нежно розовы, что они кажутся так же просвечивающими, как ее уши, и точно свет проникает через ее тонкие вены. Губы ее - точно только что выкрашенный почтовый ящик; ее щеки до истомных ресниц напоминают персик; она красива с точки зрения понятия о красоте, какое существует у ее школы, и неправдоподобна - с точки зрения просто человеческой. Но эту неправдоподобность легко прощаешь: несмотря на всю нелепость, которой никто не верит, и сама артистка - меньше всех, она так полна искусства, так умна, так знает свое дело и так смело показывает себя, что нельзя не быть к ней расположенным.

Шоу Б. Сара Бернар и Дузе (1 895) // Театр и искусство. 1 908. №50. С. 887.

Эрнесто Росси о Саре Бернар

[...] за все свои странствия не встречал актрисы более неровной. В самом деле, сегодня Сара Бернар играет как подлинный мастер реалистического театра, завтра она рабыня искусственности и штампа. Сегодня она полна вдохновения и огня, который исторгает из твоей груди возгласы восхищения, завтра, играя ту же самую роль, она оказывается вялой, робкой дебитанткой, скучной и невыразительной на сцене.

Сара Бернар совершенно непохожа ни на одну актрису прошлого или настоящего. Это абсолютно новый тип художника, странный, если угодно, но, тем не менее, новый. Все в ее творчестве и даже в личной жизни поражает эксцентричностью. Подобно тому, как нынешние врачи и философы нередко пытаются оправдать преступника ссылкой на его душевное расстройство, сегодняшние актрисы прикидываются нервными особами, чтобы прикрыть свои актерские недостатки. Правда, то, что у них выходит манерным, у Сары Бернар свойство природы, и то, что хорошо у нее, у остальных кажется пародийным и подражательным.

Росси Э. Сорок лет на сцене. Л., 1976. С. 226. Пер. Г. Шувалова.

Сара Бернар в роли Федры («Федра» Ж. Расина) (в оценке русской критики)

1. Она владеет позами, как будто все эти заученные до тонкости движения и повороты — ее естественные, нормальные манеры. С первого появления на сцену, когда она выступает измученная, ослабевшая, еле будучи в состоянии двигаться,

когда даже легкий покров ей кажется невыносимой тяжестью, и до самого конца, представляясь то во внезапном оживлении вспыхнувших надежд, то умоляющей и нежной, то гневной и разъяренной ревностью, то вновь смиренной и подавленной, и наконец умирающей, - она дает нам целый ряд удивительно красивых, умно и тонко рассчитанных движений, пластичных поз, из которых каждая могла бы служить моделью скульптору для выражения соответствующих состояний духа [...] Дикция ее представляла то сочетание простоты и музыкальности, естественной выразительности и приподнятости тона, которое со-общает чтению стихов Расина удивительное обаяние, без всякой ложной аффектировки [...] Сила Сары Бернар и заключается в том, что она нигде не отступает от естественности и правдоподобия, при всей условности выражения все же действительных чувств и ощущений. [...] То, что дает нам Сара Бернар, - удовлетворяет нашим представлениям о «ярости» безумно влюбленной женщины. А финал трагедии показался нам особенно значительным: то обстоятельство, что Сара Бернар не прибегает ни к каким внешним приемам, чтобы представить смерть от отравления, что, произнося свой последний монолог - покаянную исповедь измученной женщины и преступницы (этого признания у Эврипида нет), она садится в кресло, по виду спокойная и как бы полумертвая, и так и застывает в неподвижной позе с простертыми руками, с поблекшим взглядом, - это дает великолепный образ, словно раньше смерти умершей женщины, уничтоженной и отчужденной от мира роковыми последствиями непреодолимой страсти. Она до некоторой степени уже очистилась покаянием, но жизнь от нее ушла; ей не для чего жить.

Батюшков Ф. Д. Сара Бернар в «Федре» Расина // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 3. С. 59-61.

2. Артистка внесла в чувства Федры столько глубины, искренности, страстных порывов, ее рифмованным речам сообщила столько естественной драматической силы, что мы, пораженные страданиями царицы, готовы были простить ей ее ошибки и даже преступное жестокосердие: она не ведала, что творила! Ее личные страдания, казалось, искупили даже те испытания, какие, рядом с этими страданиями выпадали на долю других. Эти испытания бледнели пред страшной неотвратимой грозой, гремевшей над головою Федры.

Уже начало трагедии было, в сущности, продолжением этой грозы, начавшейся гораздо раньше, и теперь, с первым появлением Федры на сцене, достигшей полного разгара. Лицо артистки смертельно бледно, будто изнурено давнишними стра-

даниями, она едва передвигает ноги, поддерживаемая служанками, нам кажется - она близка к обмороку: до такой степени ей мучительно ярок дневной свет! И действительно, с ее лица в первые минуты не сходит выражение страшной внутренней боли, глаза пристально смотрят куда-то вдаль, - Федре рисуются картины ее первой счастливой молодости. Царица едва слушает Энону; но стоило той упомянуть имя Ипполита - и вся бездна страсти и муки поднимается в груди Федры, напрягает ее последние нервы, голос начинает звучать с необыкновенной силой. [...]

Так идет вся драма. Страдания ее достигают своего высшего напряжения и, кажется, сжигают каждый атом в организме царицы: тогда пред нами страшно напряженная речь, игра, исполненная драматизма и силы. Но несколько минут - и силы падают: пред нами картина полного, безотрадного отчаяния, будто нравственного онемения. [...]

Этим не исчерпываются драматические моменты в игре г-жи Сары Бернар. Федра знает минуты сравнительно ясные, - минуты, озаренные надеждой. Такова сцена, следующая после объяснения Федры с Ипполитом. Царица посылает Энону еще раз переговорить с суровым юношей. Она оправдывает его странное поведение непривычкой слышать любовные речи. В этом оправдании звучит тихое, ласковое чувство симпатии и какой-то материнской снисходительности. Федра будто в эту минуту видит самого Ипполита и любовно ласкает его непреклонную суровую голову. [...]

В сцене ревности г-жа Сара Бернар снова проявила свой художественный такт. Все условности ложноклассицизма исчезли, мы не слышали больше стихов, декламация не баякала нашего слуха. До нас долетали резкие отрывные речи страсти, все забывшей страсти, близкой к безумию.

*Меж них любовь! О нет, как обошли меня?
Как видеться могли? Где? Ис какого дня?*

Задаёт вопросы Федра сама себе - и будто боится крикнуть от боли: ведь она, очевидно, следила за каждым шагом Ипполита и вдруг узнает целый роман!.. Это была высокохудожественная, в античном смысле пластическая картина страданий: ни на одну минуту артистка не могла оскорбить самого требовательного слуха и зрения ни криком, ни жестом. Именно здесь сказалась несравненная эстетическая сила искусства г-жи Сары Бернар.

Иванов Ив. Спектакли г-жи Сары Бернар // Артист. 1 892.
№ 25. С. 162-163.

Сара Бернар в роли Маргариты Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына)

Шедевр Сары Бернар - Маргарита Готье - он памятен нам по нежной женственности и грации первых актов, по изяществу и стилю ее объяснений с отцом Дюваля, по этой, какой-то совершенно исключительной выразительности ее плачущих рук и рыдающей спины - и всего менее в сценах внутреннего переживания и великой скорби. [...] Нельзя лучше изобразить женщину определенного круга, дешевое великолепие ее социальной профессии и глубокое, где-то очень спрятанное чувство безысходной неудовлетворенности. Нет, тут не было «вселенского страдания», а был необычайной художественности документ социальной культуры [...]. Маргарита Готье у Сары Бернар сохранила все черты социального класса и типа. Артистка ни на минуту не забывает сама и не дает забыть другим, что она, прежде всего, «дама с камелиями», с которой случилась довольно редкая, однако, возможная история. Ее поглотила профессия. Это не условность для нее - веселье прожигаемой жизни. У нее это вошло в плоть и кровь.

Кугвль А. Сара Бернар // Кугвль А. Театральные портреты. Л., 1967. С. 326-327.

Сара Бернар в роли Гамлета

Она выводит перед нами Гамлета-неврастеника.

Мощная целостность образа выступает перед нами благодаря глубокой искренности и правдивости, с которой Сара Бернар раскрывает весь хаос ужаснейших, противоречивых, изменчивых и никогда всецело не подвластных воле настроений, столь свойственных неврастении. Потому что эти душевные переживания ничто иное, как сильнейшая неврастения, которая почти граничит с безумием. [...] С изумительной многосторонностью обрисовала Сара Бернар душевный образ Гамлета.

Гамлет не сумасшедший, но все время балансирует на границе безумия. Его взгляд, интонация, его возгласы, полубессознательные движения - все доказывает это. Какой едкий сарказм, какая тонкая ирония, какая гениальная насмешка, и какие краски для всего этого нашла Сара Бернар. Все это утрированное - почти болезненное. Этот мозг, внезапно вспыхивающий мощной мыслью и в ту же минуту готовый погрузиться в тьму безумия, подобен мозгу умирающего, озаренного предсмертным ясновидением. Играя своим безумием, Гамлет раздувает пламя, погасить которое было еще в его власти.

Были единичные моменты, когда принц Датский, в трактовке Сары Бернар, сам боялся вспышек своего безумия.

Эти моменты были самыми высокими, неподражаемыми в ее игре, особенно, в сцене с Офелией, когда принц нашел спрятанного Полония.

Тут артистка делает огромную паузу. Ее Гамлет не говорит. Он стоит безмолвный и неподвижный. Только глаза сверкают. Но в его многодумной голове, на секунду только, помутился рассудок и почва стала уходить из-под его ног. И в безудержно-грубом порыве злобы, лишенном всякого здравого смысла, безвольно выкрикивает он свои ужасные проклятия несчастной, ни в чем не повинной Офелии.

Я не знаю никого, кроме Достоевского, кто бы с такой же силой проникнул в глубину человеческой души, находящейся на роковой грани безумия. И все-таки этот Гамлет не был большим. Сила его гения стусевывала следы его душевной болезни.

Когда же от блестящих речей Сары Бернар - Гамлету пришлось перейти к действию, она с необыкновенной яркостью изобразила переживания Датского принца, переживания, за произвольной силой которых крылось надвигающееся безумие. Надо только вдуматься в поведение Гамлета во время представления и на празднестве. Ужасающее впечатление производят сцены, когда он крадется к трону, и его внезапный выпад против короля. А его смех! Как страшно прозвучал этот торжествующий смех, полный безумия, издевательства и ненависти!

Той же мощью была проникнута игра Сары Бернар в сцене после исчезновения тени отца Гамлета. Ее отступление под проклятиями друзей, ужас в ее глазах, убийственный страх перед словами духа - все это леденит кровь в жилах. В самой роли почти нет данных для этого - все создано артисткой.

Вант Г. Сара Бернар в роли Гамлета // Рампа и жизнь. 1911. № 51. С. 40.

Жан Муне-Сюлли (1841-1916)²

Муне-Сюлли в роли Ореста

(«Андромаха» Ж. Расина)

Из статьи франсиска Сарсе³ «Дебют Муне-Сюлли» (1872)

Г-н Муне обладает большими средствами, необходимыми, прежде всего, чтобы играть в трагедии. Внешность молодого артиста прекрасна и сразу располагает зрителей в свою пользу. Его осанка и умение носить древний костюм напоминают мраморную статую первоклассного скульптора. С первого момента появления на сцену и до окончания пьесы он неизмен-

но пользуется сочувствием зрителя. В этом спектакле артист весьма тщательно отнесся к своей внешности. Его грим и убрание головы производили впечатление человека, преследуемого неумолимой судьбой. Зрители могли уже заранее предугадывать, что рок приведет его к ужасным преступлениям. Нельзя не заметить, что беспорядочная прическа артиста была слишком изысканна и смахивала несколько на мелодраматическую: волосы его ниспадали на лоб и из-под них сверкал глубокий взгляд черных, как у араба, глаз, но для дебютанта это извинительно, — начинающему актеру погоня за эффектами идет больше, чем холодное приличие. Артист прекрасно владеет сильными телодвижениями и порывистым жестом. Понятно, что и тут есть некоторые недочеты и переигрывание, но годы не замедлят оказать свое благотворное влияние, и только тогда можно будет сказать, что все существо артиста исполнено изящества и пафоса и что все его порывистые жесты все же сохраняют некоторую гармоничность. Теперь же мы откровенно скажем артисту, что в этом заключается главный недостаток его игры и что ему много предстоит поработать в этом направлении. Если же артист не проникнется теперь же великим принципом, что в трагедии нет красоты, если она не умеряется сдержанностью, то его игра и особенно жестикуляция будут походить на припадки падучей и он по-пустому растратит свой прекрасный талант. Голос его звучит превосходно. У него не хватает едкости в иронии, а крики отчаяния недостаточно сильны, но зато там, где нужна нежность, голос его ласкает слух зрителя и не оставляет желать ничего лучшего.

Sarcey F. Le debut de M. Mounet-Sully (1872).

Цит. по: *Швыров А. В. Знаменитые актеры и актрисы в характеристиках, воспоминаниях и анекдотах.* СПб., 1902. С. 206-207.

Ф. Сарсе о Муне-Сюлли в роли Оросмана («Заира» Вольтера)

Возглас восхищения раздался, когда на сцену явилась ожившая акварель Реньо⁴, покинувшая свою раму: это был араб [...], и какие великолепные позы, полные достоинства, величия и грации! Поднимал ли он руку или опускал гармоничным движением длинные полы своего одеяния; застывал ли в глубине сцены у драпировок, на фоне которых вырисовывалась восточная красота его лица; даже тогда, когда он в порывах ярости бросался вперед, перегнувшись надвое, с повадками дикого зверя, - в любое мгновение он мог бы послужить моделью для живописца. А с каким изумительным жестом, вонзив кинжал в

грудь Заиры, он отбрасывал ее на подушки, куда ей предстояло упасть замертво!

Никогда он удачнее не использовал то ласкающую приятность, то гулкое громыханье своего изумительного голоса. У него были великолепные находки. В конце третьего акта: Оросман разгневан на Заиру, он начинает верить в ее виновность; он принимает решение не только порвать с нею навсегда, но со всей изысканностью восточных манер показать женщине дикую гордость и властный абсолютизм мусульманина. «Идем, - восклицает он,

*Идем — и чтоб врата все были на запоре;
Чтоб ужас царствовал у этих врат и горе;
Чтоб вновь невольники почуяли узду!
Цари восточные! Я вам вослед иду!*

Муне-Сюлли бросал этот куплет, который довольно-таки длинен, на одном дыхании, голосом полным, звучным, возбужденным, деспотическим. Он был как сорвавшийся с цепи лев, как поток, вспенивающий бурные волны. Эффект был огромен.

*Sarsey F. Mounet-Sully // Comediens et comediennes, I-re serie:
La Comedie-Francaise / notices par F. Sarsey. Paris, 1 876. P. 15.
Пер. И. Некрасовой. (Цитата из пьесы в пер. Г. Шенгели.)*

Муне-Сюлли в роли царя Эдипа («Эдип-царь» Софокла)

Эдип преимущественно прославил артиста во Франции. В Париже эта роль г. Муне-Сюлли одно время вытеснила все другие театральные увлечения парижан, и до сих пор всем французам и многим иностранцам памятны триумфы, одержанные артистом в трагедии Софокла пять лет тому назад на юге Франции в древнем римском театре. Триумфы были вполне заслужены; трудно представить, до какой степени г. Муне-Сюлли усвоил основные черты античного образа и воплотил его величие, сверхчеловеческую мощь и божественную красоту.

Прежде всего, внешность артиста - мы говорим о роли Эдипа - с первой же минуты раскрывает зрителю совершенно иные перспективы, какие он видел до сих пор. Артист будто вырастает, черты лица - величаво спокойны, гармонически прекрасны; и не будь на голове венца, в руке скипетра - мы не ошиблись бы: это — царь, царь - патриарх, полубог, с которым самый рок может вступить в достойную борьбу.

Перед нами целая гамма героических сил. Эдип несканзанно милосерд к своим подданным во время их бедствий.

В первом появлении на сцену голос его звучит могучими нотами, но за этой мощью чувствуется глубокая скорбь царственного сердца. Он, как отец, беседует со своим народом. Его непоколебимый авторитет — в его нравственной силе, в его для всех очевидном превосходстве над всеми. Он, подобно шекспировскому Лиру, может сказать о себе: «Король! Король с головы до пят». Таково первое впечатление. И оно останется неизменным до конца.

Посмотрите, с каким мужеством вперяет Эдип свои очи в темное прошлое и страшное грядущее! Он не сразу уступит воле непреодолимой судьбы. Он - как царь и полубог - ведет беседу с прорицателем. Для него Тирезий - человек, обыкновенный смертный. Эдип чужд суеверий толпы. Ему нужны факты, ясные, логические доказательства. Он склонит голову разве только перед стихийной силой, одинаково непобедимой для богов и людей. Г-н Муне-Сюлли крайне горячо ведет сцену с прорицателем. Его гнев еще больше возрастает, когда является Креон: царь думает, что Тирезий и Креон составили против него заговор и намерены объявить его искупительной жертвой за бедствия народа.

Но это - вспышка благородного духа: она постепенно остывает, Эдип требует того, чтобы Креон удалился с глаз долой. Раздумье, видимо, овладевает царем. Теперь каждое слово останавливает его внимание: он невольно предчувствует надвигающуюся бурю. Он принимается расспрашивать Иокасту об обстоятельствах, сопровождавших убийство Лая... С каким искусством артист воспроизводит нервную дрожь, которая начинает подкашивать царственное величие Эдипа! Сколько отчаяния в этом жесте, когда Эдип при последнем сообщении опускает голову. Иокаста хочет знать, что так мучает мужа, - и Эдип начинает рассказывать ей, как однажды на пиру один из гостей в состоянии опьянения обозвал его незаконным сыном...

Этот рассказ - один из лучших моментов во всех ролях г. Муне-Сюлли. Речь - проста, свободна от всякой риторики и эффектов. У артиста есть, очевидно, способность брать настоящие струны человеческого сердца, находить в своем голосе ноты, исполненные души и чувства. И, может быть, в такие минуты именно и сказывается *pars meliora** артистического таланта г. Муне-Сюлли — общечеловеческие, естественные, благородные свойства этого таланта. Рассказ - продолжителен, но «французский гений» риторики и декламации где-то далеко, и мы испытываем глубокое, истинно художественное наслажде-

* Лучшая часть (лат.).

ние... Почему не везде и не всегда такой тон, такой язык, такая правда?

Следующие сцены не так интересны. Они обыкновенны, из «Эдипа» их можно перенести в какую угодно французскую драму, - артист исполнил бы их с той же манерой. Все те же мотивы: борьба мучительных сомнений, трепетных ожиданий, стремительного нетерпения, бурного отчаяния... Артист в течение всей этой борьбы *велик*, но велик в театральном смысле: гремющий голос, картинные жесты, величественные угрозы жезлом - всюду классически строгая красота, но такая же холодная и бескровная, как античный мрамор. Гром и молнии наполняют сцену, но живого божества не чувствуется в этой грозе. Француз восклицает: «Какое величие! Какэто возвышенно!..» Но одно восклицание: «Как это хорошо сделано!» - будет здесь самой трезвой и справедливой критикой...

Трагедия оканчивается последним словом сценического натурализма. Еще за сценой слышны стоны несчастного героя, вот он перед нами и невольная дрожь охватывает зрителей. Эдип с выколотыми глазами, с лицом, залитым кровью... Это потрясающая картина, и драма слишком мрачна и тяжела, чтобы ее можно было ослабить даже французской речью.

Наши впечатления постепенно вырастают, но вдруг иллюзия рассеивается почти моментально: Эдип уходит из Фив, моля о проводнике. Его уводят, дают ему посох, хор напутствует страдальца речью, исполненной сострадания и глубоко религиозного чувства. Но артист делает столько жестов, идет по сценетаким размеренным, явно придуманным шагом, так *преднамеренно* вздрагивает, когда чувствует в руках своих посох, что мы в ту же минуту переносимся из античного таинственного мира на сцену новейшего французского искусства.

И все-таки Эдип - самый пышный лавр в венке г. Муне-Сюлли...

Иванов Ив. Спектакли г-на Муне-Сюлли // Артист. 1894.
№34. С. 234-235.

А. Р. Кугель о Муне-Сюлли в роли Отелло

Муне-Сюлли благороден. Я не нахожу другого слова. Он благороден, как его стиль, как его репертуар. Он идеалист. Он вносит на сцену тот неизъяснимый отпечаток благородства, умиротворяющей ясности, ту простоту средств - да, простоту, несмотря на кажущуюся нам приподнятость тона, - которой напрасно стали бы мы искать у итальянских трагиков. Он склоняется, по своей природе, по своим влечениям, к красоте духа и все низменное, грубое, чувственное отодвигает на задний

план. Особенно бросается это в глаза при исполнении им роли Отелло. Я не видал такого доброго, мягкого, доверчивого, как дитя, несмотря на ум и интеллигентность «венецианского мавра». В его любви совершенно затуманена чувственная страсть. Отелло любит Дездемону с чистотою и романтизмом Фердинанда в «Коварстве и любви». По оригинальной *mise en scene** Муне-Сюлли - *mise en scene* всей пьесы оригинальна, у артиста - Дездемона, уходя от Отелло в третьем акте, бросает на него сверху лепестки роз, которые он подхватывает горстью. И нужно видеть, как он любовно их собирает. Можно подумать, что это Зибель поет свою арию в «Фаусте»... Слова Яго он вначале встречает добродушною улыбкою. Наговоры должны быть методичны, повторны и сосредоточены для того, чтобы пробить толщу его идеализма, его широкого, светлого, гуманного чувства. Почему Отелло играют свирепым? Почему другие, как Сальвини, играют его жалким? Почему третьи, как Эмануэль⁵, играют его отвратительным? Что за вздор! Отелло чистый, наивный, верующий ребенок, живущий понятиями рыцарской чести, - поэт женской добродетели, поэт целомудрия и невинности! Он убивает Дездемону потому, что он рыцарь, а не потому, что его свирепое сердце не знает пощады. Нельзя иначе. *Tie—1a*”, как говорит Дюма. Может быть, это чересчур по-французски, но как выигрывает от этого Отелло, какими мягкими лучами освещается эта фигура вдвойне измученного и вдвойне подавленного человека! Терзания собственного сердца и терзания чести, которая себе не принадлежит.

Кугвль А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1899.

№47. С. 836-837.

Пеладан⁶ о Муне-Сюлли

Для воплощения отчаяния Прометея, мучений Ореста и святости Эдипа требуется такая амплитуда действия и такая гамма голосовых оттенков, что наши современные артисты прекрасно делают, что редко обращаются к таким ролям. За них мог взяться только такой эллин душой, как покойный Муне-Сюлли, только такой могучий талант. Бывали во Французской Комедии вечера, когда почти всем зрителям чудилось, что через мгновение под громоподобный голос артиста рухнут стены на сцене, и лев вырвется из клетки на свободу.

Это, действительно, был лев! Он не ходил, как все мы, а ступал. Он не говорил, а рычал. Своей индивидуальностью —

* Постановка (фр.)

"" Убей ее (фр.).

и против собственного желания! — он подавлял всех играющих с ним артистов, поистине возвышаясь, как Геркулес над пигмеями. [...]

Забудем ли мы его в Эдипе, когда он являлся на сцену окровавленный! Все мы содрогались, но и восхищались вместе с тем его внешним обликом. Однако далеко не все обращали внимание на драматическую сущность его игры. Крики, которые издавал за сценой несчастный супруг Иокасты, стоны во время сцены с хором - воззвание к богам, - все это превосходит трагическое искусство и носит в себе основы музыкальной драмы.

[...] Каким чудесным инструментом, каким божественным голосом наделила судьба артиста! Сколько в нем было гибкости, какое множество тончайших оттенков! Отличительной чертой Сюлли всегда оставалась музыкальность его дикции. Поневоле думаешь о бельканто в драме. [...]

Возможно, что Муне-Сюлли сам дошел до мысли, что некоторые места роли требуют музыкальной интерпретации, и сила его таланта была так велика, что большинство зрителей при выходе из театра, точно после оперы, повторяли его мелодии. Для того, чтобы добиться такого воздействия на публику, требовался исключительный талант. Не знаю, быть может, Сюлли придавал больше значения интонации, чем фразе. Он обожал звук как таковой, и часто, когда после спектакля я беседовал с ним в его уборной, он говаривал, что не знает ничего более прекрасного, чем звуки человеческого голоса...

Пеладан. Муне-Сюлли и Дионисијево действо // Театр и искусство. 1916. № 16. С. 322-323.

Констан-Бенуа Коклен-старший (1841-1909)⁷

Макс Нордау⁸ о Коклене

Природа при формировании его внешности как бы предназначила его на комические роли. Коклен скорее низкого, чем высокого роста, мало развит в плечах и своими кривыми ногами походит на старого гусарского вахмистра. Его лицо отличается пикантною неправильностью черт. Его вздернутый, задорно высовывающийся вперед нос, тонко очерченные губы, принимающие то дерзкое, то саркастическое выражение, и выразительные, несколько злые серые глаза - делают лицо на первый взгляд похожим на Вольтеровскую маску, хотя оно, в сущности, не имеет с последним никакого сходства.

Нордау М. Гот и Коклен // Нордау М. Собр.соч.: В 12 т. Киев, 1902. Т. 5. С. 220.

Ф. Сарсе о Коклене

Никто не скроен лучше, чем он, для того, чтобы представлять этих дерзких, великолепных мошенников старого репертуара, с такой блестящей живостью, с такой ослепительной фантазией, с такой потрясающей экстравагантностью, внося в шутовство нечто эпическое. Можно сказать, что в этих ролях Коклен не имеет себе равных [...] Глаза, нос и голос, особенно голос, являются наиболее мощными средствами его воздействия. Он произносит свои тирады одним духом, полной грудью, не слишком заботясь о нюансировке деталей, и этим он сильно захватывает публику, которая, в целом, получает огромное впечатление. Меткие слова, которые нужно выделять, [...] сверкают благодаря его дикции, подобно звонкому новенькому луидору [...] Именно старый репертуар доставил Коклену лучшие его творения [...] Можно сказать, что он возродил для нас очарование классического театра [...] Кто мог предполагать до него, что г-н Лояль, судебный исполнитель в «Тартюфе», имеет такую своеобразную физиономию? Его охотно принимали за третьестепенное лицо. Из этого третьестепенного лица Коклен сделал важного персонажа. Нет ничего более комичного, чем его вкрадчивые манеры, его слащавая речь, которая внезапно ожесточается, когда ему оказывают непочтительность. Судебный исполнитель набожен, это истинный палач Тартюфа.

Sarcey F. Coquelin // Comediens et comediennes... P. 12-14.

Пер. М. Б. Семеновой.

Актер Ваграм Папазян⁹ о Коклене

Основное свойство Коклена как комедийного актера состояло в том, что он никогда не старался смешить публику, но всей своей игрой подчеркивал комические положения, данные в пьесе драматургом. Поэтому его комизм временами балансировал на грани серьезного, и, смотря его в мольеровском «Скупом» или «Сирано де Бержераке» Ростана, публика легко и естественно переходила от смеха к слезам и обратно.

Впоследствии я имел удовольствие встретиться с Кокленом после представления мольеровского «Скупого». Я задал Коклену вопрос, как достигается такое положение, при котором он произносит свой заключительный монолог со слезами, тогда как публика все же хохочет.

- Кто же вам сказал, - ответил мне Коклен, - что «Скупой» представляет собой комедию? Это одна из тех пьес Мольера, которые воспроизводят глубокую трагедию человека, но передана эта трагедия в комической форме. У актера, играющего эту роль, должны быть драматические, я сказал бы даже

трагические, данные, однако при обязательном внешнем комизме. Так же как я, - закончил Коклен, - с моим животом, коротким ростом и не слишком сильным голосом, в силу всех этих данных не могу и не должен играть царя Эдипа, точно так же Муне-Сюлли вследствие его прекрасного певучего голоса, пропорционального роста, чудной внешности и мягких движений никогда не сможет играть «Скупого».

Папаян В. По театрам мира. Л.; М., 1937. С. 65.

Коклен в роли Маскариля («Смешные жеманницы» Мольера)

[...] Коклен дает здесь как бы вихрем несущийся этюд, разработанный; однако, до последней детали. Красивый и изящный лакей, прыткий, пронырливый, выступает как жених. Он восхищенно извивается, чаруя прекраснодушных барышень, он ухмыляется, воркует; преисполненный самопоения, он облизывается, как кошечка; он тает от жеманства, он дрожит от самодовольного, сладкого, остроумного веселья. Нужно видеть красочную фигуру галльского фарса, воплощенную настоящим французом. Здесь Коклен на высоте [...] Восхищаешься смесью техники и веселья. Правда, он остается все тем же: скорее развлекатель, чем творец образов, даже когда он изображает Наполеона. Более мастер слова, чем творец. Более человек, воздействующий голосом, чем отображение человека.

Керт А. Schauspielkunst. Berlin, 1905.

Цит. по: Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX-XX веков / Под ред. А. А. Гвоздева. М.; Л., 1939. С. 37-38. Пер. А. Г. Мовшенсона.

Теофиль Готье о Коклене в роли Фигаро («Женитьба Фигаро», «Севильский цирюльник» Бомарше)

В Комеди Франсез проявил свое дарование и выдвинулся на первый план очень умный актер, которого до сих пор приходилось видеть лишь в скромной тени второго и третьего плана. Мы имеем в виду дебют Коклена в «Женитьбе Фигаро». Это было неожиданно для всех! В самом деле, Фигаро - эта труднейшая и сложнейшая роль, требующая хладнокровия дипломата, демонического ума, гибкости клоуна; Фигаро - это сверкающий парадокс, это дьявольское веселье, это неистощимое воображение, эта издевка, вооруженная легкокрылыми стрелами, эта дерзость, всегда уверенная в себе и никогда не теряющаяся - все это было у Коклена, новичка, почти незнакомца! Но роль Фигаро не легче сыграть, чем роль Альцеста,

Дон Жуана или Гамлета; для этого мало быть даже превосходным актером!.. Сколько изучения, сколько раздумий, сколько трудов надо положить на эту роль! Вы отдаете себе в этом отчет?!.. - И все же Коклен, этот молодой человек, обреченный играть «полезностей», превосходно сыграл Фигаро. Как это могло случиться? Произошло это оттого, что он молод, что он остроумен, оттого, что он ловок, оттого, что он одержим желанием пробить себе дорогу и завоевать себе место под солнцем. Вот поистине превосходные доводы: они стоят больше, чем закостеневшие традиции, заученные интонации или картинные позы, заимствованные со старинных гравюр [...]

Последний спектакль «Севильского цирюльника» показал, что после Монроза, после Ренье¹⁰, в Комеди Франсез есть еще Фигаро, достойный Бомарше. Этот Фигаро - Коклен. В этой роли, столь блестящей и столь опасной, он обнаружил великолепный пыл, сверкающее веселье и ту легкость молодости, которой бурлит образ цирюльника, всегда действенного, всегда стремительного, всегда ко всему готового, чьи слова так же ослепляют ум, как блески его куртки ослепляют глаза. [...]

In: *Journal intime de la Comedie-Francaise (1852-1871)* /

Publie par G. d'Heylli. Paris, 1 879. P. 369. Пер. М. Б. Семеновой.

А.В. Луначарский о Коклене в роли Сирано де Бержерака

Сирано создан Ростаном словно под диктовку темперамента и вкусов Коклена. У Коклена он прежде всего гасконский бреттёр, богема с острой шпагой, острым умом, острым языком. Коренастая фигура, заносчивая посадка головы, вздернутый кверху знаменитый нос трубой, хулиганство в движениях, находчивость гавроша в речи. Уж потом вы узнаете, что острословие этого веселого солдата доходит до степени большого литературного таланта. Во всяком случае вы понимаете, что вояка этот, между прочим, и поэт в часы досуга, потому что богатое воображение не умещается в обыденной шутливости.

Драма сознания собственного безобразия у Коклена вытекала отсюда же. Сирано - Коклен честолюбец, который любит успех у толпы и хотел бы успеха у женщин, но остановлен на пути к головокружительному положению первого кавалера Парижа проклятием своего уродства.

Наконец, золотое сердце Сирано, его великодушие, его ненависть ко лжи и низкопоклонству - все это опять-таки являлось естественным делом у идеального солдата [...]. Дайте ему [Коклену] побольше контрастов комического и героического — и он увлечет театр в порыве смеха и восхищения. Это любимей-

ший вид его юмора: смешная и над собой подтрунивающая героическая фигура.

Луначарский А. В. Сирано первый и Сирано второй (1913) // *Луначарский А. В.* Театр и революция. М, 1924. С. 423.

О гастролях Коклена в России¹¹

После цикла представлений Коклена у наблюдательно-го зрителя в памяти остается, словно портретная галерея, группа необыкновенно характерных голов, неотступно стоящих перед воображением, как будто с этими людьми он действительно сталкивался в жизни и выделил их из повседневной толпы, а не увидел их в обманчивом свете сценической иллюзии. Плутовское лицо Скапена, не утратившее бойкости, несмотря на старость, подкрашиваюся к проказнику (в «Господине Скапене» Ришпена), и фанфаронские гримасы Маскариля в «Смешных модницах» - действительно принадлежат двум различным людям, типичным с головы до ног. Старческие образы Ноэля (в «Радость пугает»¹²) и раввина Зихеля (в «Друге Фрице»¹³) еще менее сходны между собой; вчерашний плотоядно всматривающийся Тартюф, с масляными глазками и лицемерными ужимками, превращается сегодня в глуповатого провинциала-роялиста Шантелора (в «Депутате из Бомбиньяка»¹⁴) и так же живо переносит зрителя в житейские условия конца нашего века, как мольеровский ханжа уносил его за два века назад. Превращение полное, а, между тем, этот человек почти отвергает гримировку и довольствуется лишь самым необходимым из ее средств. [...]

Быть может, многие заметили, что он как будто избегает вычур гримировки, изменения лица затейливым париком, бородой и т. д. Эта смелость возможна только при условии необыкновенно выработанной мимики лица... Все говорит в этом лице - брови, складки и линии щек, подмигивающие или комически поднятые горе глаза, в два-три мгновения несколько настроений наглядно пронесутся по его чертам; быть может, ничего не сказал в это время актер и это только немая сценка, но она стоит нескольких десятков слов... Что ни роль, то новое доказательство совершенства этой мимики лица.

Веселовский Алексей. Гастроли Коклена // Дневник артиста. 1892. № 1.С. 23.

Коклен. Из книги «Искусство актера» (1886)

Когда живописцу нужно нарисовать портрет, он сажает перед собой модель, закрепляете помощью кисти все черты, которые может подметить его опытный взгляд, переносит их на холст волшебной силой искусства — и творение его окончено.

Актеру же надо сделать еще один шаг: он должен сам раствориться в созданном им портрете, который должен говорить, действовать, двигаться в своей раме - на сцене - и создать у зрителей иллюзию подлинности действующего лица.

Когда актер создает портрет, - другими словами, свою роль, - он, прежде всего, путем внимательного и многократного чтения должен проникнуть в намерения автора, выяснить значение действующего лица, его верность истине, воспроизвести его по собственному замыслу и, наконец, увидеть его таким, каким он должен быть. С этого мгновения его модель готова.

Теперь, подобно живописцу, он схватывает каждый штрих и переносит его, но не на холст, а на самого себя; он приспособливает к своему второму «я» все элементы изображаемого характера. Он видит на воображаемом им Тартюфе тот или иной костюм - и надевает его на себя; он видит его поступь - и подражает ей; он замечает те или иные черты воображаемого лица своего героя - и воспроизводит эти черты. Он приспособляет к этим чертам собственное свое лицо, так сказать, выкраивает, режет и сшивает собственную кожу, пока критик, таящийся в его первом «я», не почувствует себя удовлетворенным и не найдет искомого сходства с Тартюфом. Но это еще не все: это было бы только внешним сходством, подобием изображаемого лица, но не самим лицом; надо еще, чтоб актер заставил Тартюфа говорить тем голосом, какой ему слышится у Тартюфа. И, наконец, чтоб определить весь ход роли, надо заставить его двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать, как Тартюф, т. е. вложить в него душу Тартюфа [...]

Итак, сначала глубокое и внимательное изучение характера; потом первое «я» создает силой воображения образ, а второе «я» воспроизводит его в соответствии с характером - такова творческая задача актера.

Коклен Б.-К. Искусство актера. Л.; М., 1937. С. 24-25.

Пер. А. Г. Мовшенсона.

Англия

Генри Ирвинг (1838-1905)¹⁵

Ирвинг в роли бургомистра Маттиаса (драма Л. Льюиса «Колокольчики»¹⁶)

Ирвинг не пытается сыграть на нашей глупой сентиментальности - он лишь показывает нам, как обстоит дело: перед нами, совершенно очевидно, человек, сильный духом, который

в момент слабости совершает ошибку и становится преступником; он сознает, что делает, - идет на преступление умышленно, но (и тут уже начинается трактовка Ирвинга) действует автоматически, как будто движимый какой-то властной, неодолимой силой.

Вернемся, однако, к моменту его первого появления на сцене. Сбросив с себя шубу и отряхнув снег на половине перед дверью, он проходит к стулу, стоящему в центре (Ирвинг всегда был в центре - он не страдал комплексом неполноценности), садится, стягивает с ног сапоги и надевает туфли, [...] сидящие за столом мужчины, лениво попыхивая трубками и потягивая вино, медлительно рассказывают, что как раз перед его приходом они говорили о том, что не припомнят такой бури с той зимы, когда пропал польский еврей.

К моменту, когда говоривший добирался до этих слов - его рассказ был намеренно затянут, - Ирвинг успевал надеть вторую туфлю. Он сидел, наклонившись вперед, и длинными пальцами обеих рук застегивал на ней пряжки. Вдруг мы видим, как его пальцы замирают, не докончив своей работы; голова застывает в неподвижности... и вот ужасающе медленно, со скоростью улитки, его руки, все еще неподвижные и оцепенелые, ползут вдоль ноги вверх... весь он, тоже как будто бы скованный оцепенением, постепенно, почти незаметно для глаза распрямляется, подается назад, слегка откидываясь на спинку стула.

Застыв в этой позе, он сидел с устремленным перед собой неподвижным взором, который был обращен на нас, зрителей, долгих десять-двенадцать секунд, - уверяю вас, эти секунды казались нам вечностью! - после чего произносил глубоким и непередаваемо красивым голосом: «Ах, вот о чем вы говорили». И как только смолкал его голос, откуда-то издалека раздавался монотонный вибрирующий звон колокольчиков.

Вот он сидит все в той же позе, глядя прямо на нас; вот сидят, покуривая и думая о чем-то своем, другие действующие лица, замершие в покойных позах, так что движется лишь дымок из трубок... и звенят, звенят, звенят колокольчики - только этот неумолчный звон, и ничего больше. И снова, уверяю вас, как бы нарушался естественный ход времени: время тянулось томительно медленно, как тянется оно, когда мы страдаем и хотим, чтобы время шло скорее, а оно стоит на месте.

И начиналась новая фигура его танца.

Медленно-медленно он отворачивается от нас (глаза его продолжают каким-то образом общаться с нами), наклоня голову вправо, - это движение вмещает в себя долгое путеше-

ствии в поисках истины. Он всматривается в лица людей справа от него - нет, они ничего не слышат! И опять он медленно поворачивает голову, склонив ее вниз, - новое мучительное путешествие через тоннели мысли и страдания, — пока, наконец, его взгляд не упирается в лица людей слева от него... эти тоже безмятежны... нет, не слышат! Каждый занят своим делом: кто по-сасывает трубку, кто вяжет, кто мотает шерсть, кто тихо и неторопливо жует над тарелкой. Над всей этой сценой повисает бесконечно долгое, тягостное, разбивающее нам сердца молчание, и звенят, надрывно звенят колокольчики. Обескураженный, скованный тревогой, он встает, вернее, каким-то незаметным скользящим движением переходит в стоячее положение — никто и никогда не видел другой такой медленно поднимающейся фигуры! Слегка приподняв одну руку, чуткие пальцы которой красноречиво рассказывают о тревожащих его звуках, он спрашивает так, как спросила бы испуганная чем-то женщина, которая не хочет, чтобы ее страх передался окружающим: «Вы слышите? Слышите - колокольчики звенят на дороге?» «Колокольчики?» - бурчит себе под нос человек с трубкой. «Колокольчики?» - бормочет между двумя затяжками второй курильщик. «Колокольчики?» - переспрашивает жена. Все они, кажется, слишком сонны, слишком убаюканы уютом, чтобы почувствовать что-либо... увидеть что-либо... что-либо понять... В тот момент, когда они вяло твердят, что ничего не слышат, он, вдруг пошатнувшись, начинает дрожать всем телом; у него стучат зубы, а пряди волос, упавшие ему на лоб, извиваются, словно клубок маленьких змей. Все в комнате тотчас же вскакивают на ноги и бросаются на помощь: «Простудился»... «Отведем его в постель»... Так завершается одно мгновение великолепного танца - лишь один короткий момент, - и тут же возникает следующий за ним - еще один; каждая фигура этого танца раскрывается во всем изяществе своего рисунка, во всей глубине своего замысла и завершается, чтобы смениться новой.

КрэгЭ. Г. Генри Ирвинг // КрэгЭ. Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 112-114. Пер. В. В. Воронина.

А. В. Луначарский об Ирвинге в роли Гамлета

[...] горький, желчный, средневековый Чацкий с любящим сердцем и колючим от скорби умом, которого давал незабвенный Генри Ирвинг. [...]

Завидев Офелию, издали приближающуюся, Ирвинг, словно пораженный в самое сердце идеей, что новое положение должно заставить его вырвать с корнем из своего сердца нежный цветок любви, быстро отходит в сторону. Почти со стра-

хом и в то же время с нежностью, глядя издали на любимую, он шепчет с бесконечной грустью: «Офелия! О нимфа, помяни меня в своих святых молитвах». Лишь позднее, после вступления, полного тревоги и любви, когда колыхание занавеса напоминает Гамлету, что Офелия - дочь Полония и может быть при- манкой к западне, тон Гамлета - Ирвинга резко меняется.

Луначарский А. В. Шекспировские спектакли (1913) //

Луначарский А. В. О театре и драматургии: В 2 т.

М., 1958. Т.2. С. 181.

Ирвинг в роли Яго («Отелло» Шекспира)

***Из воспоминаний Эллен Терри*¹⁷**

Ирвинг в роли Яго нравился всем. Впервые в жизни он понял, что значит всеобщее признание. По-моему, ничто не характеризует его в этой роли лучше, чем определение Уолкли¹⁸:

«Дерзкий итальянец, подлинный соотечественник Борджиа, или, вернее, больше, чем итальянец - дьявол во плоти, итальянизированный англичанин».

Несмотря на то что он был настоящим дьяволом, его окружало общее обожание. Он был так обаятелен, так правдиво играл «честного» Яго, полного сочувствия и к Отелло, и к Дездемоне, и к Родриго, ко всем, кроме своей жены. Только наедине с собою, да в сценах с женой, обнажал Яго - Ирвинг свою злобную натуру. Невозможно забыть, как в первом акте он щипал виноград, медленно ел его и выплевывал косточки с таким видом, словно каждая из них была добродетелью, от которой он с отвращением избавлялся. И в Яго, и в Ромео Ирвинг продемонстрировал свою способность воплощать разные типы пылких итальянцев - прекрасных и вероломных людей, от которых никогда не знаешь, чего ждать - любовного сонета или предательского удара в спину. [...]

Терри Э. История моей жизни. Л.; М., 1963. С. 205-206.

Пер. И. Разумовской, С. Самостреловой.

Ирвинг в роли Томаса Бекета, архиепископа Кентерберийского («Бекет» А. Теннисона)

Трудно проанализировать впечатление, производимое Бекетом мистера Ирвинга и решить, какая часть его определяется замыслом и усилиями Ирвинга-актера, а что можно просто отнести на счет обыкновенных физических данных. Последний элемент несомненно достаточно важен. Для мистера Ирвинга практически невозможен провал, если он воссоздает на сцене аскетический характер священнослужителя. Его выра-

жение лица, его манеры, экспрессия - все это в высшей степени соответствует образу значительного духовного лица. Природа создала его для воплощения властителей церкви: он мог довести внешнюю зрелищную сторону сценического характера до совершенства, и при этом дипломатические черты роли оказывались не менее яркими. Таким образом, определенная часть его успеха в роли Бекета связана с его индивидуальными особенностями и может быть «засчитана» ему как актерская удача лишь настолько, насколько личные свойства могут быть отнесены к процессу сознательной творческой работы. Каждый осознающий себя индивид является творцом в том смысле, что он создает вокруг себя определенное пространство; это в большой степени верно для актеров вообще и для мистера Ирвинга особенно. Но в Бекете мистера Ирвинга существует нечто гораздо большее, чем индивидуальные природные данные актера, здесь присутствуют воображение, стройная композиция, а также представлен удивительный феномен молитвы. [...]

Если бы актер полагался только на собственные личностные качества и играл роль, не затрачивая при этом никаких дополнительных усилий, то ничто, кроме деталей сценического костюма, не отличало бы Бекета Г. Ирвинга от его кардинала Вулси («Генрих VIII»). На самом же деле эти два персонажа не просто ярко индивидуализированы, они, можно сказать, резко контрастируют друг с другом.

Вулси был прежде всего государственным священником, Бекет — героический священнослужитель. Хитрые уловки, политика, личные амбиции, жажда власти были руководящими силами у кардинала; архиепископ же воодушевлен пылкой, простодушной, почти фанатической преданностью церкви, не запятнанной ни своекорыстием, ни хитростью. Такой Бекет может соответствовать или не соответствовать исторической действительности. Но это, несомненно, Бекет А. Теннисона, воплощенный мистером Ирвингом с очевидной симпатией, безукоризненной точностью и очарованием. По правде сказать, он совсем не великий гений, этот Томас Кентерберийский. Но он впечатляет нас силой характера - отвагой, мужеством и исключительной отзывчивостью - гораздо больше, чем мощью ума.

Archer W. [«Becket»] // Irving L. Henry Irving: The Actor and His World. London, 1989. P. 557-558. Пер. Ж. Зарецкой.

Бернард Шоу об Ирвинге

[...] Истина заключается в том, что Ирвинг не интересовался ничем, кроме как самим собой, и, собственно, даже самим собой он интересовался как некоей вымышленной лично-

стью, живущей в вымышленном окружении. [...] Когда он играл Бекета, у его зрителей не возникало никаких сомнений в том, что он великий государственный деятель и священнослужитель; когда он появлялся в образе Векфильдского священника - каждый седой волосок его парика, казалось, свидетельствовал о том, что он ученый и богослов; когда зрители видели его в «Карле I», они понимали, что патрон Ван-Дейка¹⁹ не может не быть знатоком живописи.

И тем не менее этот актер, который благодаря огромному обаянию и редкой индивидуальности был способен создать вне сцены какую угодно иллюзию о себе, на сцене не мог создавать художественную иллюзию высокого класса. Он создал только одну роль, и этой ролью была роль Генри Ирвинга. Его Гамлет не был шекспировским Гамлетом, а его Лир - шекспировским Пиром: и тот и другой были воплощением вымышленного Ирвинга, поглощавшего все интересы живого Ирвинга. Своим потрясающим и длительным успехом его Шейлок был обязан тому, что Ирвинг категорически отказался увидеть в этом герое разоблаченного злодея трагедии. «Венецианский купец» превратился в «Мученичество Ирвинга», и это было, признаться, интереснее, чем «Мошенничество Шейлока». [...]

Shaw B. Sir Henry Irving // Neue Freie Presse. Wien. 1905. 20. Okt.

Цит. по: *Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. С. 479-482.*

Пер. Е. Корниловой.

Эдвард Гордон Крэг²⁰ о творчестве Ирвинга

Ирвинг порвал со многими традициями, но он не порвал с древнейшей из традиций - работать не покладая рук.

А это что-нибудь да значит - работать не покладая рук в возрасте пятидесяти одного года: нести на собственных плечах не только свой «Лицеум», но и весь английский театр в целом; направлять его развитие и все время опережать его; одну за другой ставить пьесы Шекспира, а в промежутках придавать нечто шекспировское постановке других пьес! [...]

После Ирвинга должен был наступить потоп!

Может быть, в глубине души вы считаете, что для потопы не было достаточно основания? Основание было: Ирвингом завершалась великая плеяда английских актеров.

Он вобрал в себя все старые английские традиции; исключил из этих традиций все, что было для него непригодно; ярко выявил, разработал и развил дальше то, что осталось. А потом он взорвал все это! Разлетевшиеся обломки были с жадностью подхвачены, и многие из нас, подобравших эти обломки, несомненно считали себя восприимчивыми старому наследия. [...]

Каждый миг, проведенный Ирвингом на сцене, был исполнен значения... каждый звук, каждый жест был преднамеренным; все вместе это составляло танец с четким ритмическим рисунком. Казалось бы, в таком исполнении нет ничего естественного - сплошная искусственность, - и все же оно сверкало всеми красками жизни, дышало естественностью. Прекрасный стиль!

Надо ли говорить о том, что продуманная, отработанная, ритмичная пластика его фигуры дополнялась столь же отработанной мимикой лица; однако некоторым моим читателям, возможно, невдомек, что это умение управлять своим лицом, вплоть до придания ему полной неподвижности, представляло собой маску.

Некоторые актеры закрашивают одно лицо и делают себе другое; они даже могут накладывать эти лица друг на друга, добавляя новое лицо с каждой новой ролью. Но беда в том, что этим актерам просто нечего сказать лицом. Само собой разумеется, что если вам есть что высказать своим лицом, то чем скорее оно превратится в маску, тем быстрее оно у вас научится говорить. Ведь маска никогда не суетится; она терпеливо ждет и при малейшем воздействии становится выразительной; она оживает и говорит.

Ирвинг был целиком за эти легкие, исполненные смысла воздействия. Он не терпел небрежности, бесформенности. Все, что бы он ни делал, делалось тонко, изящно, экономно; всякая его работа имела строго определенную форму - ничего неуклюжего, приблизительного, сделанного наспех.

Непосредственность он ценил, но сам редко позволяя себе быть непосредственным: в его исполнении все было продумано заранее. Безыскусственность, за которой не чувствуется искусства, претила ему. Ведь он не просто любил свою профессию - искусство актера было его религией. Играть по наитию, как бог на душу положит, - такая непосредственность, если на ней не лежала печать вдохновения, была в его глазах признаком идиотизма.

В результате каждый слог и каждая пауза, каждый шаг и каждый взгляд были у него настолько хорошо отработаны и сведены в единое целое, насколько это вообще возможно. [...]

Ирвинг удивлял нас всегда; в трагедии он наводил на публику ужас: источником этого чувства был не испуг, как от внезапного удара грома, а то мучительное оцепенение, в которое погружается вся притихшая природа перед грозой. Подобную предгрозовую атмосферу создавал Ирвинг. И вот вспышка - удар - вы чувствуете: в тишине, без треска и грохота,

произошло что-то жуткое. [...] Сила, которая нанесла удар и ослепила нас, исчезла, вновь укрывшись в своем тайном святилище. Ирвинг в трагедии был подобен не бушующей грозе, а грозе, которая собирается и затем, разразившись, обрушивает всю свою мощь в одном разряде. Зная о том, мы с замиранием сердца ждали этого момента.

Еще раз скажу: игра Ирвинга была естественной и вместе с тем в высшей степени искусственной. Он был естественен в том смысле, что не походил ни на обезьяну, ни на бога - каждый его персонаж был человеком. Его искусственность была сродни кажущейся ненатуральности некоторых растений - мы не называем их искусственными цветами, потому что на самом деле это живые цветы. Исполнению Ирвинга была присуща экзотическая, величественная и отстраненная искусственность орхидеи или кактуса; его роли отличались такой искусной композицией, что их можно назвать архитектурными построениями; они привлекали к себе, как привлекает нас все стройное. [...]

Вам скажут, что он «всегда был Ирвингом», но говорят это лишь потому, что людям больше нечего сказать.

Крэг Э. Г. Генри Ирвинг // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. С. 94-95, 121-124. Пер. В. В. Воронина.

Эллен Терри (1847-1928)²¹

Из книги Э. Г. Крэга²²

«Эллен Терри и ее тайное „я”» (1931)

Эллен Терри была прирожденной актрисой, и каждая ее новая роль, больше того, каждое ее выступление становились для нее рождением заново. Ее игра не была *сделанной* в том смысле, в каком было сделанным исполнение Ирвинга. Ее исполнительская манера, непосредственная, сердечная, свободная, являла собой прямую противоположность ирвинговской.

[...] Эллен Терри была истинной дочерью Шекспира; когда она говорила шекспировской прозой, было похоже, что она лишь повторяет то, что слышала сегодня утром у себя дома. Казалось, это дается ей без всякого труда, и люди непосвященные полагали, что это делается так же легко, как выглядит; такая легкость, рассуждали они, не может быть игрой - должно быть, это то, что называют «естественностью». [...]

Начать с того, что Э.Т., еще не вымолвив ни слова, сразу же сблизала, соединяла всех нас, сидящих в зрительном зале. Не думаю, что она достигала этого в силу своих женских чар. [...]

В отличие от казавшегося неподвижным Ирвинга — он мало перемещался по сцене — она была вся движение. [...]

У Эллен Терри приковывало внимание все ее существо в целом; даже если бы ей на голову накинута мешок, она сумела бы завладеть залом. А вот если бы ей связали руки и ноги, эта задача стала бы для нее много трудней. Отсюда следует, что движение было сильной стороной ее исполнительской манеры. И действительно, какой скользкой стремительностью отличались ее выходы! Как быстра и легка была ее размашистая походка, сколько широты было в ее жестах! Ее сценическая речь лилась плавно и обладала многокрасочной выразительностью.

Она не слишком полагалась на то, что мы называем физическим действием; ее сила заключалась в способности перевоплотиться в любое действующее лицо и зажить с ним одной жизнью, «влезть в кожу своего персонажа», как принято говорить среди актеров.

И еще надо сказать о ней, что она виртуозно владела искусством скрывать искусство. Хорошая актриса всегда стремится тщательно спрятать все следы подготовки тех эффектов, которые она производит; выйти без малейшего эффекта, просто незаметно проскользнуть на подмостки, оказаться на сцене и не показать, как она попала туда, - вот к чему стремилась Эллен Терри. [...]

Она не старалась поразить - производимые ею эффекты были сильны (она никогда не разменивалась на мелочи), но именно сильны, а не ошеломляющи. Она как бы распространяла свою личность на весь зал, вбирала в себя сцену, партер, амфитеатр, галерку и даже воздух театра, сливалась воедино со всем этим и являла себя - всегда являла себя - зрителям. Казалось, она носит в себе огромный запас не столько энергии, сколько способности одаривать - мы всегда могли быть уверены, что ни в какой момент не обрушит она на нас громы и молнии риторики, но потрясет своей душевной щедростью. [...]

КрэгЭ. Г. Эллен Терри и ее тайное «я» // КрэгЭ. Г.

Воспоминания, статьи, письма. С. 84-85. Пер. В. В. Воронина.

Италия

Элеонора Дузе (1858-1924)²³ _____

Дузе о своем актерском самочувствии

[...] Играть? Какое противное слово! Если говорить только об игре, я чувствую, что никогда играть не умела и никогда не сумею. Эти бедные женщины из моих пьес, все они до такой

степени вошли в мое сердце, в мой ум, что, когда я играю, я стараюсь, чтобы их как можно лучше поняли сидящие в зрительном зале,— будто бы мне самой хочется их утешить, ободрить... Но кончается тем, что именно они исподволь, потихоньку ободряют меня!... Как, почему и с каких пор возникло это глубокое, бесспорное и необъяснимое взаимопонимание, слишком долго и слишком трудно рассказывать, особенно если стараться быть точной. Все дело в том, что в то время как все относятся к этим женщинам с недоверием, я их прекрасно понимаю. Пусть они солгали, пусть обманули, пусть согрешили, пусть родились порочными, но если я знаю, что они плакали, они страдали из-за обмана, измены или любви, - я на их стороне, я за них, и я копаюсь в их душах, копаюсь не потому, что мне доставляет удовольствие наблюдать мучения, а потому что женское сострадание куда глубже и сильнее мужского.

Цит по: *Синьорелли О.*²⁴ Элеонора Дузе. М., 1975. С. 41.
Пер. А. С. Короткова.

Федерико Гарсия Лорка о гении Дузе Из лекции «Теория и игра duende» (1933)

[...] Бес - это сила [...], дух земли [...] способен появиться в любом искусстве, но самое широкое поле для него [...], где ... необходимо присутствие живого человека, исполнителя - ведь их формы постоянно рождаются и умирают, контуры оживают только в настоящем мгновении.

Часто бес музыканта переходит к исполнителю, но порой, когда композитор или поэтишены беса, тогда бес исполнителя - что очень интересно - создает новое чудо в искусстве, только внешне похожее на первоначальную форму. Так было с Элеонорой Дузе: одержимая бесом, она искала бездарные пьесы, чтобы добиться в них триумфа, благодаря собственным силам...

Garcia Lorca F. Teoria y juego del duende. Madrid, 1933.

Цит по: *Синьорелли О.* Элеонора Дузе. С. 42.
Пер. Н. Малиновской.

П. Д. Боборыкин²⁵ о творчестве Дузе

...По-видимому, из всего, что замечаешь в ней, самым своеобразным является жест. В некоторых сценах, особенно в эмоциональных, почти каждое слово сопровождается у нее же-

* «Duende» (*исп.*) - домовый, лар, пенат, гений, в цитируемом переводе - «бес». Лорка вкладывал в него понятия: соль, стержень, смысл таланта.

стом. Я бы сказал, что ее длинные руки - это крылья ее разума, которые служат ей, чтобы доносить до каждого зрителя смысл того, что она говорит [...]

...В игре почти всех наших актеров и актрис наблюдается определенная трафаретность, однообразие. Они говорят одним тоном всей прибегают часто к паузам, совершенно необъяснимым для зрителя. Это зависит, пожалуй, оттого, что актеры и актрисы не знают своих ролей [...]. Дузе и в этом смысле революционизировала исполнительское искусство. Она всегда знала роль.

Вот на каких простых вещах основывается ее оригинальность. Как актриса она обладает редкой силой чувства, громадным артистическим умением, работает над ролью с бесконечным терпением. Многие считают, что такая работа не нужна, однако истинные знатоки сцены придерживаются обратного взгляда. Дузе не только сама говорит на сцене естественным голосом, с подкупающей простотой, с редким чувством меры, но, по-видимому, хочет научить этому искусству и других, создать школу...

[...] Зрителям и особенно зрительницам кажется, что в этой актрисе, обладающей каким-то секретом и умеющей выразить всю правду, они угадывают собственную душу. Им кажется, что их душа воплотилась в этой бледной, печальной, прекрасной женщине, что она раскрывает не только их самих, но и других. Дузе обладает качеством, свойственным некоторым истинным артистам, - она умеет добиться впечатления самыми простыми средствами.

Синьора Дузе играет в полном смысле слова по-своему. Манера ее игры совершенно индивидуальна, оригинальна, кажется порой небрежной, а между тем она продуманна. Кажется напряженной, а она органична, она не удивляет и не срывает нас «сильными средствами», но соблазняет, очаровывает, привлекает каким-то ароматом правды, неотразимым обаянием непосредственности, трепетом страсти, которая клокочет, переливается через край и захлестывает всех, сидящих в зале.

Все, что относится к мимическому выражению самых затаенных движений женской души, достигло в игре этой артистки высшей художественной правды, силы, грации и оригинальности. По творческому реализму в мимике душевных состояний Дузе не знает себе соперниц среди современных знаменитостей театра, не исключая и Сары Бернар. Она одинаково поражает своей игрой и когда дает нам чувствовать тончайшие изгибы нравственных волнений любящей или страдающей женщины, и когда воспроизводит на наших глазах

характерные минуты физиологических состояний... Она не боится никакой правды. Подобная игра всего опаснее для артистки, если в ее распоряжении нет огромного запаса жестов и мимических черт, находящихся в полнейшем соответствии с правдой психофизиологического характера. Это как бы живая энциклопедия самых точных наблюдений и знаний, какие можно приобрести только путем многолетнего серьезного труда.

Боборыкин П. Д. [Дузе] // Артист. 1892. № 22. С. 74.

Особенности артистического облика Дузе

Из воспоминаний русской актрисы

М. А. Крестовской²⁶

[...] Внешность Дузе казалась всегда характерной именно для ее сегодняшней роли. Она точно гипнотизировала публику своим лицом и фигурой, от нее нельзя было оторвать глаз, и, самое главное, она каждый раз казалась совсем иной. И рост ее, на самом деле средний, казался то высоким, то очень высоким. Это, конечно, зависело не от ее туалета, но главным образом - от ее настроения. Про ее наружность всегда можно было сказать, что она и «типична» и «оригинальна». Ее нервное лицо освещалось не снаружи, а изнутри - в этом-то и была ее особенность и высшая красота. Когда, бывало, она взволнуется своей ролью, каким-нибудь ее моментом, она совершенно преобразалась... На сцене, на глазах у публики она краснела и бледнела, а ведь это чрезвычайно много значит. У нее всегда все зависело отданного настроения. Атак, когда ее лицо ничего не выражало, то это были только более или менее обычные черты лица и ярко выраженная усталость. Глаза - красивы и очень выразительны. Но когда где-то там внутри загорался огонек, тогда ее нельзя было узнать: лицо Дузе становилось неотразимо, оно приковывало к себе в момент ее творчества. Оно было молодо и красиво, и всегда разнообразно.

Дузе не гримировалась, никогда не надевала париков, не надевала корсета. У нее была такая сильная творческая воля, что ей служило все ее существо: взгляд, губы, брови, лоб, каждое движение. У нее была еще одна особенность - реквизит оживал в ее руках; цветы, письмо любимого человека, обручальное кольцо Норы - все эти вещи жили в ее руках.

Но самое главное, что ее отличало от всех актрис того времени, - это то, что она играла не текст роли, а ее *подтекст*. К. С. Станиславский пришел к этому термину, когда стал ставить Чехова. На губах Дузе вы читали не произнесенные ею слова, а в глазах — не оформленные в слова, но промелькнувшие мысли. Герхардт Гауптман сказал про нее: «Дузе - это само искус-

ство, его олицетворение», а Бернард Шоу, сравнивая Дузе с Сарой Бернар, сказал: «Сара Бернар - это изощреннейшее искусство, а Дузе - это сама жизнь».

Цит по: *Синьорелли О.* Элеонора Дузе. С. 63-64.

Элеонора Дузе в роли Джульетты

[...] Дузе было около четырнадцати лет, когда [...] ей пришлось играть Джульетту. У нее не было хороших костюмов, было только одно очень простое белое платье. [...] и она купила сколько могла белых роз. [...] На сцену она вышла с розами в руках и при виде Ромео одну розу уронила к его ногам... А во время сцены на балконе она оборвала лепестки нескольких роз и осыпала ими голову Ромео. Все остальные розы она положила на грудь умершего Ромео. Так она играла Джульетту, когда ей было всего четырнадцать лет. А когда я смотрела ее в Москве, ей было уже тридцать лет. Но у нее была очаровательная деталь, говорившая о том, что шекспировской Джульетте всего четырнадцать лет: Дузе в походке своей показывала, что Джульетта в первый раз надела длинное, со шлейфом платье. Она оглядывалась радостно на свой шлейф, стараясь идти в длинном платье так, чтобы оно ей не мешало. Словом, «девочка в новом платье» — и это она играла прелестно. Потом очень сильно провела монолог с отравлением, и это было так сделано, что зрители начинали бояться за нее, не было бы здесь какого-нибудь обмана или ошибки со стороны монаха - уж очень она ярко эту сцену играла, просто страшно становилось...

Из Воспоминаний М. А. Крестовской // *Синьорелли О.*
Элеонора Дузе. С. 62-63.

Люсьен Гитри²⁷ о Дузе

Я трижды видел ее на сцене [...]. В первый раз в Петербурге 35 лет назад: она играла «Даму с камелиями», «Фернанду»²⁸ и «Клеопатру». Ей было тогда 29 лет. Рассказать, что она представляла собой в ту пору как женщина и актриса, я, кажется, не в силах. Проще сказать, что тот, кто ее видел и слышал, испытывал восторг. Она была одновременно и женщиной, каких уж не бывает, и женщиной, которая грядет. Она была также той, что заставляет вас казнить ужасным раскаянием и тоской за то, что была обездолена и ввергнута в отчаяние, ибо она сверхчеловеческим образом являла собой всепокорную жертву, целиком поглощенную страданием; она просто была самым вместилищем безысходных мук.

Она была так чудно хороша в роли несчастной любовницы, что казалась объята сладким упоением. Она как бы взы-

вала с улыбкой к страданию и боли: «Ну же, за мной! Чтобы поквитаться за все причиненные мне вами раны, я сделаю вас неотразимыми для всех!» И она делала страдания такими же прекрасными, как счастье.

И вот, в полном обладании мастерством, которое одно приносило ей и удовольствие, и радость, и гордость, - с момента выхода на сцену и до падения занавеса - она пребывала внутри своей роли от начала и до конца пьесы, ничем не пренебрегая, ничего не упуская. Нет, нет, наоборот: это ее героиня ни на миг не покидала, не отпускала ее, ежесекундно бросая ей вопрос, который так требовательно бросают порой друг другу влюбленные: «Скажи скорее, о чем ты думаешь? Скорее!» И она отвечала персонажу именно так, как отвечают влюбленные: «О тебе». Только она это еще и доказывала - точно, убежденно, красноречиво. Разумеется, она играла все целиком, поскольку иначе и не могла. Она не могла бы сказать себе: «я сыграю концовку третьего акта, смерть в конце четвертого, - и это все». Так она не умела.

Невозможно было поверить, а между тем это было правдой, невозможно было поверить, что эта женщина, эта актриса, восхитительная и обожаемая, которая знала все о своем ремесле, вплоть до потаенных его уловок, что она никогда ими не пользовалась. Ода! Все тонкости ремесла ей были известны, но, поистине, она, кажется, ни разу не применила ни одного «приема», даже играя в пьесе под названием «Клеопатра»²⁹, — да простит меня Господь за забывчивость, кажется, это была пьеса Шекспира. В последнем акте она достигала вершины.

Рабыня приносила египетской царице, возлежавшей на груди подушек, корзиночку экзотических цветов. Под цветами скрывался аспид, чей смертельный укус молниеносно освобождал Клеопатру навсегда от нестерпимой жизни.

Guity L. Interview // Le Gaulois. 1 924. 23 avril.

In: Antona-Traversi C. Eleonora Duse, sua vita, sua gloria, suo martirio. Pisa, 1926. P. 174-175.

Пер. М. Молодцовой.

Новая драма и становление режиссуры

Хенрик Ибсен (1828-1906)³⁰
о драматическом искусстве

Из статьи об актере Антоне Вильгельме Вихе³¹ (1857)

[...] Вихе прибыл к нам в начале периода, изобиловавшего внутренними раздорами и конфликтами, когда уже начинала пробуждаться идея национальной сцены³². Но никакие письменные выкладки, никакое логическое доказательство необходимости такого учреждения не в состоянии так легко и скоро подвинуть разрешение вопроса, как живой пример, и вот в этом смысле Вихе несомненно содействовал развитию национальной сцены. Он внес с собою нечто новое в театральную сферу и в сознание публики; в его игре было так много сильной, горячей поэзии молодости, сценические воплощения его были запечатлены такой духовной чистотой, глубоким сознанием святости и высокого назначения искусства, вдохновенным стремлением не к грубому подражанию действительности, а к правде, к высшему символическому воспроизведению жизни, к единственному, из-за чего действительно стоит бороться в мире искусства и что все-таки еще мало кем признается. Драгоценное значение такого артиста, одаренного к тому же всеми внешними данными, в такой период, когда духовная жизнь идет как бы ощупью, когда зарождающееся искусство ищет образцов и, если отсутствуют люди прогресса, поневоле должно прибегать к представителям традиций, - значение это должно быть ясно для всех и каждого. То и дело слышатся сетования на то, что прошло время великих художников сцены, что и Theatre français³³ пережил свой блестящий период, и датский театр только вспоминает свое великое прошлое, и в Германии нет больше ни Экхофов, ни Ифландов, ни Шредеров³⁴. До известной

степени это правда, но вина за это лежит на авторах и особенно на новейшей французской школе³⁵. Из мастерских парижских драматургов ежегодно выходят настоящие шедевры, в смысле техники, которые самым печальным образом содействуют виртуозности за счет сути искусства; эти филигранные работы, рассчитанные единственно на то воздействие, которое достигается обточенными репликами, не могут не низводить искусства на низшую ступень, в область сценических эффектов. Удивляться ли после этого тому, что в наше время среди актеров так мало истинных артистов! Ведь благодаря чему прежние артисты становились великими? Благодаря тому, что в их время на сцене изображалось по преимуществу общее, а не частное, - нечто, имевшее общечеловеческое значение, а не нечто, созданное лишь случайной модой или извращенным общественным порядком. Что же делать артистам нашего времени? Обратите внимание на их репертуар; ведь он на девять десятых состоит из упомянутых французских изделий, которые к тому же совершенно чужды нашему национальному духу. Великой признательности заслуживают поэтому те артисты, которые способны вести свою ладью по этому узкому фарватеру, не сажая ее на мель, и к числу таких-то артистов принадлежит Вихе. Есть два пути: или самому опуститься до внешней виртуозности, или поднять ремесленное изделие до уровня художественного произведения. Истинного артиста достоин лишь последний путь, и по нему-то шел Вихе. Посмотрите его, например, в «Завоеванной невесте» в роли Жоржа Бернара, этого подрумяненного представителя реализма; во что превратился этот образ в художественном исполнении артиста? Не заставляет ли нас тут художественность исполнения забыть, что автор дает нам в сущности лишь трактат на социальную тему в драматической форме? Каждое истинно художественное исполнение в то же время является и безусловно поэтическим; но эта поэзия у Вихе носит совершенно национальный, северный характер; если мы вникнем в наше народное творчество, богатырские песни, саги и т. д., мы найдем в них те же самые основные условия воздействия - бессознательный символизм, душевное величие и спокойствие, признание значения настроения, которые в большей или меньшей степени одухотворяют все согретые жизнью образы, создаваемые Вихе на сцене.

Но одно зато должен помнить сам Вихе: его пребывание у нас не просто ангажемент, а миссия, которой он и не в праве изменять.

Ибсен Г. Поли. собр. соч.: В 4 т. СПб., 1909. Т. 4.
С. 231-233. Пер. А. В. и П. Г. Ганзен.

**Из статьи «„Деревенская история“³⁶
на сцене Кристианийского театра» (1857)**

[...] Наше время - по преимуществу время фотографии, искусного ремесленничества; техника, в тривиальном значении слова, - единственное, чем склонна восхищаться публика. Поэтому и театр - если смотреть на него с финансовой точки зрения, как на предприятие коммерческое, - совершенно прав, продолжая по-прежнему держаться новейших изделий французской драматургии, которые издавна служат столпами его репертуара. Эти произведения по большей части как раз отличаются совершенством техники и потому нравятся публике; кроме того, они не имеют ничего общего с настоящею поэзией и потому, пожалуй, нравятся публике тем больше. [...] Среди нашего удивительно благоразумного общества найдется немало людей, полагающих, что пьеса вполне заслуживает отрицательной аттестации в качестве неправдивой и нездоровой, раз она не изображает действительности с фотографической точностью. Для таких людей действительность и правдивость однозначны, и раз не дано точной копии с первой, нечего искать и второй. И надо отдать справедливость нашей публике - она вполне последовательна в этом своем воззрении на искусство. Повсюду - и в национальной галерее, и на литературных чтениях, и т. д. - можно услышать в публике одни и те же замечания, из которых явствует, что, например, ландшафт получает в глазах зрителей свою истинную ценность тогда лишь, если последние узнают в нем знакомую местность, если вид, как говорится, похож. Таково же и отношение публики к сцене: пусть последняя дает лишь то, что может дать действительность, ни больше, ни меньше. Лишь весьма немногие из публики ищут в драматическом искусстве какой-то возвышающей силы; зато тем чаще требуют от него морали, поучения и сообщения разных «полезных сведений». [...] Так вот еще один шаг по пути реализма - и мы оставим позади нашу нынешнюю фотографическую точку зрения: много и ожидать нельзя. Где же, однако, будет тогда следующий пункт остановки? Утилитарная наука уже указала дорогу - изобрела искусственный процесс, который дает так называемые «оттиски природы» и с помощью которого всякого рода реальные предметы копируются с мельчайшими подробностями, со всеми посторонними примесями, со всей случайной грязью. Вот какое указание дано нашему современному искусству и поэзии! И пусть они поставят себе такую цель, - тогда они могут быть уверены в симпатиях публики, тогда им удаст-

сы популярнейшим образом разрешить свою высшую задачу: да узнают люди в произведениях искусства самих себя!

Ибсен Г. Собр. соч.: 8 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 616-617.

Пер. В. Г. Адмони.

Из статьи «„Лорд Вильям Рассел”³⁷ на сцене Кристианийского театра» (1857)

[...] В сущности, мы не вправе требовать от исторической трагедии непременно «исторических фактов», - достаточно «исторических возможностей»; мы вправе требовать не подлинных исторических лиц и характеров, а духовного склада и образа мышления данной эпохи. [...] Настоящее одобрение пьесы, истинная победа поэта достигаются непосредственным усвоением его произведения народом, а не настроением, подогретым историческими воспоминаниями.

В той же мере, в какой исторической трагедии в общем не следует выполнять вышеприведенное требование исторической верности, ей приходится сопротивляться традиционным требованиям, которые предъявляются трагедии вообще. Принято требовать, чтобы выступающие в трагедии лица проявляли известную величавость, возвышенность и благородство души, а соответственно этому и некоторую возвышенность мыслей, чувств и выражений, - это должно заменить в современном искусстве древнегреческие котурны; должно создаваться чувство, что мы находимся за пределами повседневной будничной жизни. Но как раз благодаря этому, однако, чаще всего получается совсем не то впечатление: мир, рисуемый таким поэтическим произведением, оказывается чуждым зрителю; между последним и борющимися и погибающими героями не устанавливается тесной внутренней связи, - и герои эти погибают при полном равнодушии публики. [...]

Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. С. 620-621.

Пер. В. Г. Адмони.

Из статьи «Два театра в Кристиании» (1861)

[...] Произведение искусства в значительной мере основывается на стиле исполнения, который отличается и должен отличаться своеобразием в каждом из жанров драматургии. Стиль исполнения, всю духовную манеру актерской игры, или как это явление еще можно назвать, ни один театр не может заимствовать у другого, не утрачивая своей самостоятельности и не ставя себя в то положение, которое переводчик занимает по отношению к оригинальному автору. С националь-

ной точки зрения стиль, естественно, столь же важен, как и с чисто эстетической. [...]

Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. С. 631. Пер. В. Г. Адмони.

Из статьи «Театральный кризис»

(1862)

[...] Негласный уговор между театром и артистом заключается в том, что артист не только предоставляет в распоряжение театра свои природные способности и приобретенные знания, но и пронизывает всю свою деятельность духом истинного, живого служения искусству, которое он ставит своей единственной целью. Он должен считать честь театра своей честью, чувствовать на себе часть ответственности за деятельность театра, за его общее направление и, прежде всего, никогда не позволять себе смотреть на сцену лишь как на рамку для проявления личной виртуозности. [...] Уж сколько раз говорилось, что артисты - жрецы искусства. Да, так *должно было бы быть*. Но от жреца, *истинного* жреца требуется не одно жреческое красноречие; требуется еще и дух истинного жреца. У нас недавно один пастор грозил покинуть лоно государственной церкви, если проектируемый храм не будет воздвигнут в удобной для него близости к пасторскому жилищу. Вот в таком-то смысле и только в таком, как этот пастор - пастор, наши артисты - жрецы, раз они не задумываются отказаться от того, что должно было бы быть высшим смыслом жизни, чуть только от них потребуется немножко побольше работы, побольше участия в ежедневном обиходе театра. [...] История театра в других странах приводит глубоко трогательные черты, свидетельствующие о солидарности между артистами, о их самоотвержении в интересах художественного учреждения, с которым они были связаны, и о признательности артистов публике, вместе с которой они призваны трудиться. История нашего театра покажет итог талантов и многосторонних дарований, - итог, равный которому, пожалуй, в состоянии представить немногие другие театры; но история нашего театра окажется бедна примерами самоотвержения артистов ради идеи, чертами, указывающими на истинно живой художественный корпоративный дух, свидетельствами того, что наши артисты сознавали обязательства, возложенные на них самим призванием. [...] *Нашим артистам до сих пор не доставало благодати самоотвержения*, а это никому не обходится даром. Для человека, служащего идее, которому закрыта возможность испытать, ради идеи, нужду или другие страдания, одним путем меньше к достижению величия. [...]

Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. С. 637-638. Пер. В. Г. Адмони.

**Из статьи «Театр»
(5 октября 1862 г.)**

[...] Ни в коей мере нельзя удовлетвориться тем, чтобы каждый актер учил и разрабатывал свою роль и вникал в нее; если он не изучит вплоть до тончайших нюансов также и роли своих партнеров, то он неизбежно ошибется в чем-нибудь из того, чему автор придает величайшее значение, и вся постановка до известной степени будет испорчена. Здесь дело не только в том, чтобы своевременно подать реплику, а в том, чтобы подать ее так, как этого с необходимостью требует предшествующая, и предпредшествующая и предпредпредшествующая реплики. Правда, для достижения этого нужны серьезные репетиции, репетиции в достаточном количестве, на которых актеры всесторонне испробовали бы свои силы.

Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. С. 644-645.

Пер. В. Г. Адмони.

**Из статьи «Театр»
(26 октября 1862 г.)**

[...] На сцене можно с успехом показать художника, поэта, скульптора и музыканта, но не актера. Театральная декорация может представлять замок, церковь или какую угодно местность, но она не может сама представлять сцену. Если это сделать, то разрушается иллюзия, а вместе с ней исчезает и всякое художественное впечатление. Еще хуже, если, как это происходит в данной пьесе³⁸, начинается обмен репликами между актерами, с одной стороны, и суфлером и оркестрантами, с другой стороны. Если артист выходит за рампу, то он в буквальном смысле слова переступает границы своего искусства. Вообще отнюдь не полезно посвящать театральную публику в закулисные тайны; мир, лежащий за сценой, должен оставаться скрытым миром; если зритель научится здесь слишком многому, то это лишит его впоследствии цельного наслаждения, так как он не сможет, даже если захочет, забыть о том, что узнал, и в том случае, когда это необходимо. Но если, несмотря на все это, подобную пьесу все же решаются ставить, то ее надо четко локализовать. Коварные козни и интриги должны быть приспособлены к той действительности, которую мы знаем, потому что уж если иллюзия нарушена, то надо вообще от нее отказаться. [...]

Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. С. 649-650.

Пер. В. Г. Адмони.

**Управляющему Кристианийским театром
Харальду Хольсту в связи с постановкой пьесы
«Столпы общества» (от 21 ноября 1878 г.)**

[...] Роли с самого начала должны быть хорошо выучены, ибо в противном случае крепкий ансамбль в этой пьесе окажется невозможным. Кроме того, я попросил бы, чтобы темп исполнения в течение всего спектакля и, конечно же, в наиболее сильных и волнующих сценах был более быстрым и оживленным, нежели это принято в Кристианийском театре. Расположению групп актеров и вообще мизансценам будет уделено, я надеюсь, надлежащее внимание. Любого выхода действующих лиц на авансцену следует избегать, а конфигурацию персонажей нужно менять с частотой, какую предполагает правдоподобие; вообще каждая сценическая картина должна, насколько это возможно, отражать действительность. Недостаточно вдумчивые актеры могут попытаться придать персонажам пьесы некоторую карикатурность. Надеюсь, однако, что подобного не произойдет. Ненарочитость и естественность во всем - вот чего я главным образом хочу. [...]

Ibsen H. Brev 1845-1905: Ny samling. Oslo; Bergen; Tromsø, 1979. <Bd.> I: Brevteksten. S. 233 (Ibsenarbok 1979).

Пер. А. А. Юрьева.

**Директору Королевского театра в Копенгагене
Эдварду Фаллесену в связи с постановкой пьесы
«Враг народа» (от 12 декабря 1882 г.)**

[...] Смею просить Вас, чтобы мелкие роли в четвертом действии были, по мере возможности, поручены искусным актерам; чем больше в толпе будет характерных, индивидуализированных, правдоподобных фигур, тем лучше. [...]

In: Ibsen H. Samlede verker: Hundrearsutgave. Oslo, 1946. Bd. 17. S. 493. Пер. А. А. Юрьева.

**Директору Кристианийского театра
Хансу Скрёдеру в связи с постановкой пьесы
«Враг народа» (от 31 декабря 1882 г.)**

[...] Из Вашего письма, полученного мною вчера, я узнал, что роли обоих мальчиков в моей пьесе поручаются двум актрисам. Это привело меня в некоторое замешательство, поскольку я усмотрел здесь свидетельство того, что нет надлежащего внимания к тому духу, в каком написана эта вещь и в каком ее требуется играть.

Поручать роли мальчиков дамам можно, на худой конец, в оперетках, водевилях или в так называемых романтических пьесах, ибо все они не требуют в первую очередь безусловной иллюзии; ведь на подобных спектаклях зритель всякую секунду вполне осознает, что он сидит в театре и смотрит театральное представление.

Но если играется «Враг народа», дело обстоит совсем иначе. У зрителя должно быть такое чувство, будто он незримо присутствует в гостиной доктора Стокмана. Все здесь должно быть реально, и оба мальчугана - тоже. Поэтому их никак не могут играть переодетые актрисы в завитых париках и корсетах. Женскую фигуру не скроешь ни платьем, ни брюками, ни курткой, и зритель никогда не поверит, что перед ним двое настоящих школьников младшего возраста. Каким же образом даму, вдобавок зрелую, можно заставить выглядеть десятилетним ребенком?

Поэтому обе роли необходимо должны играть дети, в самом крайнем случае девочками с еще не развитыми формами; и тогда прочь корсеты, а на ноги пусть наденут захудалые мальчишечьи сапоги. Само собой разумеется, надо также хорошенько отрепетировать мальчишеские повадки. [...]

Ibsen H. Brev 1845-1905: Nysamling. <Bd.> I:

Brevteksten. S. 269.

Пер. А. А. Юрьева.

Норвежской актрисе Люции Вольф (от 25 мая 1883 г.)

[...] Стихотворная форма причинила сценическому искусству чрезвычайно много вреда. Артисту, репертуар которого состоит из современных пьес, не следовало бы произносить ни единого стиха. Стихотворная форма навряд ли будет иметь значительное применение в драме ближайшего будущего, так как едва ли будут мириться с нею поэтические замыслы будущего. Поэтому она исчезнет. Искусственные формы вымирают ведь так же, как вымерли несуразные животные формы древности, когда их время миновало.

Трагедия в пятистопных ямбах в наше время столь же редкое явление, как птица удад, сохранившаяся в количестве всего нескольких экземпляров на одном из африканских островов.

Я сам за последние семь-восемь лет едва ли написал хоть одно стихотворение, посвятив себя исключительно несравненно более трудному искусству писать простым, правдивым языком действительной жизни. И Вы стали замечательной ху-

дожницей благодаря такому языку. Гладкий стих никогда не помогал нам подкупить чье-либо суждение. [...]

Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. С. 71 6-71 7.

Пер. А. В. и П. Г. Ганзен.

**Шведскому актеру и постановщику
Августу Линдбергу в связи с показом в Копенгагене
и Стокгольме спектакля «Привидения»
(от 2 августа 1883 г.)**

[...] Язык должен звучать естественно, и манера выражения должна характеризовать каждое действующее лицо в пьесе; ведь люди никогда не говорят одинаково. В этом отношении многое можно исправить на репетициях; во время репетиций ясно слышно, где диалог звучит неестественно и принужденно, и эти места следует изменять и переделывать до тех пор, пока не будет достигнута полная достоверность реплик и их соответствие речевым формам действительности. Воздействие пьесы во многом зависит оттого, чтобы зрителям казалось, будто они слышат и видят нечто такое, что совершается в действительной жизни. [...]

Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. С. 71 8.

Пер. В. Г. Адмони.

**Августу Линдбергу в связи с показом
в Кристиании спектакля «Привидения»
(от 19 августа 1883 г.)**

[...] Я решительно возражаю против того, чтобы пьеса показывалась в театре на Мёллергатен³⁹. Это помещение такое маленькое и тесное, а расстояние между публикой и актерами столь ничтожно, что никакого настоящего воздействия добиться невозможно. [...]

Я хотел бы также, чтобы это мое произведение повсюду игралось без использования оркестра - как перед спектаклем, так и между актами. [...]

In: *Ibsen H. Samlede verker: Hundrearsutgave. Bd. 1 7. S. 521 -522.*

Пер. А. А. Юрьева.

**Хансу Скрёдеру в связи с постановкой
в Кристианском театре драмы «Дикая утка»
(от 14 ноября 1884 г.)**

[...] Мне, между прочим, казалось, что Ялмара должен играть Реймерс⁴⁰. Эту роль надо исполнять без какого бы то ни было оттенка пародийности, без тени осознания у актера, что в его репликах есть хоть какой-нибудь налет комизма. У него в

голосе есть что-то подкупающее, говорит Реллинг, и именно это надо в первую очередь передать. Он искренен в своей чувствительности, его меланхолия выражается в красивых формах; отсутствует всякая аффектация. [...] Самым трудным образом, с точки зрения актерского воплощения, является Грегерс. [...]

С точки зрения сценического ансамбля и постановки пьеса во всех отношениях требует подлинной естественности и на всем должна лежать печать действительной жизни. Большое значение имеет и освещение: оно иное в каждом акте, и замысел заключается в том, чтобы оно соответствовало тому основному настроению, которое особым образом характеризует каждый из пяти актов. [...]

Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. С. 721-722.

Пер. В. Г. Адмони.

**Норвежской актрисе Софи Реймерс
в связи с постановкой драмы «Росмерсхольм»
в Кристианийском театре (от 25 марта 1887 г.)**

[...] Единственный совет, который я могу Вам дать, - это совет внимательно прочитать всю пьесу целиком и обратить особое внимание на то, что говорят о Ребекке другие персонажи. Во всяком случае, раньше наши актеры совершали часто большую ошибку — они учили свои роли как нечто изолированное, не проявляя достаточного интереса к месту, занимаемому персонажем во всей пьесе как целом. [...]

Впрочем, используйте также Ваши наблюдения и впечатления из действительной жизни.

Никакой декламации. Никаких театральных интонаций. Ничего напыщенного, торжественного... Каждому настроению придайте верное, естественное выражение, соответствующее жизни. Никогда не думайте о той или иной актрисе, которую Вы видели. А держитесь жизни, которая кипит вокруг Вас, и играйте живого, настоящего человека. [...]

Ибсен Г. Собр. соч. Т. 4. С. 723-724.

Пер. В. Г. Адмони.

Август Стриндберг (1849-1912)⁴¹

**Стриндберг о французском театре
и Театре Либр Андре Антуана**

Театр, в особенности парижский, долгое время оставался своего рода торговопромышленным предприятием, где первой двигательной силой был капиталист. Потом набирали

штаб любимых артистов, заказывали авторам роли, играли на дивах, и вот возникла драматургия для див, с Дюма и Пальероном⁴² во главе.

Таким ложным путем старались основать театр и драматическое творчество, потому что пьесы не принимались на сцену, если не было ролей для знаменитостей, и во многих современных пьесах, написанных для Theatre Francais, за главными фигурами чувствуется Коклэн и Рейшамбер⁴³, а характер этих фигур сплошь да рядом искажается, чтобы они подошли к средствам излюбленных артистов. И весь репертуар, выросший на Саре Бернар и Ристори, совершенно никуда негоден.

Но всякий раз, когда театр предоставлялся в распоряжение автора, возникало и истинное драматическое творчество, включая сюда Шекспира и Мольера, а с репертуаром вырос и актер, в чем ведь и состоял правильный путь от главного к второстепенному.

Когда Антуан в Париже, в зале у площади Пигаль, открыл свои представления по подписке⁴⁴, у него не было ни капитала, ни артистов, ни театра, и сам он не был ни автором, ни артистом, но у него был репертуар, и он знал, что дело должно иметь успех и без рекламы.

Он был простым служащим в газовом обществе, но он проникся верой, что, раз имеется репертуар, не будет недостатка и в артистах. Поэтому он начал собирать таких же дилетантов, как он сам, которые собирались по вечерам по окончании занятий и репетировали до полуночи и даже дольше. [...]

Между тем, чтобы вернуться к Антуану, у него было живое чувство, что новый репертуар нельзя играть при участии старых актеров, и поэтому он начал сначала. Но в то же время он был убежден, что новая психологическая драма, возникновение которой он предугадал и несколько примеров которой у него было под рукой, не должна представляться на большой сцене, где происходили турниры, а потому и начал свою деятельность в зале и с любителями, и вот после шестимесячной работы *Свободный театр* приветствовали, как передовое явление, когда осмеиваемая в то время, поруганная, гонимая «Сестра Филомена» братьев Гонкуров из романа перешла на сцену⁴⁵. [...]

Этим я отнюдь не утверждаю, что *так оно и должно быть*; и Свободный Театр вовсе не начинал своей деятельности составлением какой бы то ни было программы, не провозглашал никакой эстетики, не имел в виду создать ту или иную школу. Авторам была предоставлена полная свобода, и театральная афиша отмечала самые различные формы; новое и старое поочередно, до таких старых вещей, как трагические шествия,

мистерии и пантомимы; и из уложения современной эстетики было вычеркнуто даже предписание, будто бы нельзя переносить действие в далекие исторические времена; все ограничительные законы отменены, и только вкус и потребности современного духа должны определять художественную форму.

Может быть, это и есть освобождение искусства, возрождение, разрыв с чудовищной эстетикой, старающейся сделать людей несчастными, желающей превратить театр в политический манеж, в воскресную школу, в молельню? Может быть!

И пусть у нас будет такой театр, где можно ужасаться самому ужасному, смеяться над смешным, играть с игрушками; где можно видеть все и не оскорбляться, хотя бы пришлось увидеть то, что до сих пор было скрыто за богословскими и эстетическими ширмами, хотя бы даже пришлось преступить старые условные законы; - пусть у нас будет свободный театр, где дана свобода ко всему, лишь бы не было недостатка в таланте, лишь бы не было лицемеров и глупцов!

А если у нас и не будет никакого театра, то все же нам нужно будет жить!

СтриндбергА. О современной драме и современном театре // СтриндбергА. Поли. собр. соч. М., 1908. Т. 1.С. 11-12, 14, 24, 25. Пер. Ю. Балтрушайтиса.

У меня вряд ли найдется несколько иллюзий для того, чтобы заставить актера играть перед публикой, а не с публикой, хотя это было бы желательно. Я не мечтаю о том, чтобы видеть спину актера в течение всей важной сцены, но я горячо желаю, чтобы решительные сцены не проходили у суфлерской будки, как дуэты, в расчете на аплодисменты, и желал бы, чтобы они исполнялись на указанном положении месте. Стало быть, никакого переворота, а лишь незначительные видоизменения, потому что, превращая сцену в комнату без четвертой стены и, стало быть, ставя часть мебели спиной к зрительному залу, можно, пожалуй, повредить впечатление. [...]

*СтриндбергА. Поли. собр. соч. Т.1. С. 45.
Пер. Ю. Балтрушайтиса.*

**Из статьи «Натуралистическая драма»
(1889, предисловие к драме «Фрекен Жюли»)**

[...] Мне представлялось, что театр вступил на путь упразднения, как вымирающая форма, для восприятия которой мы лишены необходимых условий. В пользу такого предположения говорит и сплошной театральный кризис, охвативший теперь всю Европу, как в значительной мере и то обстоятельство,

что в культурных странах, выдвинувших величайших мыслителей эпохи, а именно в Англии и Германии, драматическое творчество умерло, как большей частью и остальные изящные искусства.

В других странах снова поверили в возможность создать новую драму, наполняя старые формы содержанием новейшего времени; но частью новые мыслители еще не успели стать настолько доступными большинству, чтобы оно могло понять их; частью же партийная борьба настолько возбудила умы, что чистое бескорыстное восприятие не могло возникнуть там, где оно противоречило всему заветному и где рукоплескания или свист большинства оказывали столь явное давление на умы, какое только возможно в зрительном зале; частью же не удалось отыскать новую форму для этого нового содержания, и новое вино разорвало старые бутылки [...]

Всякое событие в жизни - и это довольно новое открытие! - вызывается обыкновенно целым рядом более или менее глубоко лежащих мотивов, но зритель в большинстве случаев выбирает то, что более в подъем его суждению или что наиболее выгодным образом поддерживает честь его способности судить. [...]

Сгриндберг А. Поли. собр. соч. Т. 1. С. 29-30, 32.

**Из письма Стриндберга режиссеру
Августу Фальку⁴⁶ по поводу постановки
драмы «Отец» (1908)**

[...] Общие пожелания: играйте пьесу так, как Линдберг⁴⁷ играл Ибсена, то есть не трагедию и не комедию, а нечто среднее.

[...] Помните: Ротмистр - не грубый солдат, но ученый, сумевший подняться над своим положением. Деталь: в третьем акте он появится в вязаной рубашке с короткими рукавами: под мышкой он держит пачку книг, в другой руке - пилу.

[...] Если Лауру будет играть молодая красивая женщина, она должна стать жесткой, чтобы внешность не смягчила ее суть, а влияние на мужа нельзя было бы свести к ее привлекательности. Если же актриса окажется старше, надо усилить материнский аспект роли и немного недоиграть жесткость характера.

Пастор - обычный пастор, серьезный, поглощенный своей ролью, ни в коем случае не комический персонаж.

Доктор - обыкновенный доктор, раздираемый, с одной стороны, женским напором, и чувством товарищества по отношению к мужчине, с другой.

Strindberg's letters. Vol. 1 (1862-1892). London, 1992. P. 259.

Пер. И. С. Цимбал.

Стриндберг об актерском искусстве **«Меморандум директора к труппе Интимного театра»**

[...] Актерское искусство - самое трудное и в то же время самое легкое из всех искусств. Однако оно почти не поддается определению, как не поддается определению красота. Это не притворство, потому что большой артист не притворяется, напротив, он искренен, правдив и прост, а вот примитивный комик - тот и правда с помощью маски и костюма делает все, чтобы притвориться кем-то другим. В то же время актерское искусство нельзя рассматривать и как подражание, хотя плохие актеры чаще всего обладают поистине демонической способностью изображать известных людей, а вот истинному артисту в этом даре отказано. Актер - рупор автора, но исключительно в определенном смысле, да и то с оговорками. Эстетика относит актерское искусство к числу не самостоятельных, а производных видов искусства. Ведь оно не существует само по себе, без авторского текста. Актеру не обойтись без автора, тогда как автор, на крайний случай, может обойтись без актера. [...]

Очень нелегко сказать, что делает человека актером, какие качества ему необходимы, но все же я попытаюсь назвать некоторые из них.

Актер должен прежде всего уметь сосредоточиться на роли, то есть сосредоточить на ней все свои мысли и не отвлекаться от нее. Тому, кто играет на каком-нибудь инструменте, известно, к чему приводит невнимательность. Тогда ноты расплываются, а пальцы блуждают по клавишам или струнам, ударяют по ним невпопад, и тут уж непременно растеряешься, даже если выучил пьесу.

Второе условие: актер должен обладать фантазией, способностью настолько живо представить себе и персонаж, и саму ситуацию, чтобы то и другое обрело зримую форму.

Вероятно, актер погружается в своего рода транс, забывая о самом себе, и в конечном счете становится тем, кого должен играть. Это похоже на лунатизм, но все же не совсем. Если потревожить актера в подобном состоянии, заставить очнуться, он растеряется, даже оцепенеет. Поэтому на репетициях я никогда не вмешиваюсь в игру актеров; я видел, как мучается актер, когда его прерывают: очнувшись, он стоит как потерянный, и ему нужно время, чтобы вновь погрузиться в прежнее состояние, вновь обрести настроение и интонацию.

Искусство актера - самое зависимое, он ведь не может просто продемонстрировать его и заявить: «Это мое». Его игра неизбежно пострадает, если партнер по сцене должным образом не откликнется на нее, не поддержит своей игрой, тогда

невольно собьется на неверный тон, и сколько бы он ни старался - все равно эффекта не будет. Артисты зависят друг от друга, и мне не раз приходилось видеть, как какой-нибудь невыносимо самовлюбленный актер старался переиграть соперника, словно бы стремясь вытеснить его со сцены, чтобы безраздельно завладеть вниманием публики.

[...] Если актер однажды нашел удачный способ выражения самых обыкновенных чувств и его находка была хорошо принята, то обычно он склонен пользоваться им когда надо и когда не надо: с одной стороны, ему так удобней, с другой стороны, прием уже снискал успех. Но это всего лишь манерность, а не игра. Публика сама толкает на это своих любимцев, но критике со временем это надоедает, она-то и произносит роковой приговор. [...]

Щедрая, богатая натура не замыкается в пределах роли, в игре прорывается индивидуальность, что обычно встречаются благосклонно, даже если артист отклоняется от роли. Если этот актер может выбирать для себя роли, ему обеспечена жизнь на сцене до конца его дней, хотя он всегда одинаков и играет самого себя. Однако репертуар его ограничен, не в своей пьесе он сразу обнаружит свои слабости.

Истинно большой артист полностью выявляет возможности роли, к тому же облагораживая и обогащая ее своей личностью. И вообще, истинный артист играет любые роли - и делает это с удовольствием, пусть в одних случаях с большим, в других - с меньшим.

Артист должен владеть ролью, а не роль - артистом. Это значит: пусть он не даст себя заморозить, опьянить словами чуть ли не до головокружения. Пусть держит себя в руках, не играет на публику, но это удастся ему лишь тогда, когда роль не только запечатлится в памяти, но овладеет воображением. Тогда роль крепко западет в душу актера, сознание же предохранит от ошибок. Роль, которая не проникла в душу, обратится в пустые слова и вообще никак не прозвучит или же прозвучит фальшиво. Но наибольшая угроза нынче - это излишний рационализм, который способен обратиться в холодную рассудочность, в расчет на эффект, наигрыш и т. д.

Артист - это иллюзионист, он должен создать иллюзию, будто он - не он, а некто другой. Если он обладает сильной, богатой натурой, она обязательно проявится на сцене и станет той силой, что творит великих артистов. Сила эта с трудом поддается определению, и овладеть ею нельзя - она есть некое общее превосходство фантазии и наблюдательности, чувства и вкуса, самообладания. Большой артист подобен всем

другим, у него нет никаких особых и поразительных качеств — просто он всем наделяет щедрее других.

Присутствуя в качестве автора пьесы на генеральных репетициях, я неоднократно наблюдал, как артист создает образ вразрез с моим замыслом. Если я был убежден, что его игра — результат продуманной работы и не нарушает действия в целом, я предоставлял актеру поступать по-своему. Лучше дать ему возможность сыграть свой персонаж так, как он его задумал, чем разрушить его творение, которое представляет собой единое, связанное целое. Конечно, автор должен лучше всех знать свою пьесу и то, что хотел ею сказать. Но он мог и оторваться от нее настолько, чтобы позабыть многие подробности, и потому быть несправедливым к актеру, у которого они свежи в памяти, - в таком случае автору лучше признать свою неправоту. Мне же доводилось видеть актеров, которые подавали второстепенный персонаж много лучше и убедительней, чем я мог мечтать. Сплошь и рядом после генеральной репетиции я вынужден был признавать: видит бог - не моя это работа, но она хороша, местами — лучше, местами — хуже.

И потому я всегда придерживался правила: актеру надо предоставлять как можно больше свободы, а не то он всю жизнь будет оставаться всего лишь учеником...

Strindberg A. Oppna brev till Ontima teatern (1908).

Стриндберг А. Первое Письмо к Интимному театру //

Писатели Скандинавии о литературе. М., 1982. С.280, 281 — 282, 284, 285-286. Пер. О. Вронской.

Натурализм в театре

Саксен-Мейнингенский театр

Об особенностях постановок мейнингенцев

[...] Дело не в том, будто бы герцог Мейнингенский указал своей эпохе направление к жизненной правде или художественности, он не изобретал ни исторического костюма, ни замкнутой декорации интерьера, ни промежуточного занавеса или раздельного пейзажного фона. Все это уже было создано раньше. Ему или любому другому режиссеру оставалось только протянуть руку. Задача заключалась лишь в том, чтобы использовать все это в его духе и добиться его эффекта. [...] Мейнингенцев упрекали также за излишний реализм их постановок. Главным опровержением этого упрека служит то, что они выбирают для своих постановок преимущественно пьесы идеального характера, и высокая драма получила у них новую жизнь. Так же сильно говорит в их пользу то, что они в известной степени отстаивали неприкосновенность литературного оригинала, по возможности устраняя привнесенные в текст искажения и разъясняя всю неоправданность и антихудожественность такого варварского вмешательства, нарушающего волю автора. Мейнингенцы отвергали только те крайности идеального направления, которые на сцене выражаются в виде напыщенного пафоса, пустой декламации и ложной чувствительности [...] В остальном же они как раз стремились примирить натурализм с идеализмом, соединить красоту с правдоподобием, следуя в этом великому примеру некоторых из величайших писателей: Шекспира и Гете.

Prolss R. Das herzoglich Meiningen'sche Hoftheater, seine Entwicklung, seine Bestrebungen und die Bedeutung seiner Gastspiele. Leipzig, 1887.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. СПб., 2004. С. 27. Пер. И. П. Стребловой.

Из книги актера и режиссера Карла Грубе «Мейнингенцы» (1905)

[...] Я хочу сравнить безнадежную односторонность гиперсовременных театральных деятелей [...] с поистине гениальной разносторонностью мейнингенской режиссуры, чье реформаторское начало проявлялось в классическом фарсе о мнимом больном с такой же силой, как в «Юлии Цезаре»⁴⁹ и в «Праматери» Грильпарцера⁵⁰. Подлинное режиссерское искусство вообще впервые появилось на немецкой сцене только с приходом мейнингенцев, которых сейчас спешат объявить устарелыми.

Позвольте мне логически аргументировать это положение. [...] Я считаю себя вправе, отнюдь не впадая в византийское раболепство, провозглашать герцога Мейнингенского (не потому, что он - герцог, а потому что он - гениальный режиссер) истинным реформатором искусства театральной постановки, что, кстати, подтверждает и Пауль Линдау⁵¹, у которого есть следующее меткое наблюдение:

«Эти бесчисленные и бесконечные репетиции под руководством герцога разительно отличаются от всего, что обычно делалось прежде. Совершенно новым было отношение к статистам в массовых сценах. Если раньше к ним, как и всюду, относились, как к некоей *quantite negligeable**, то теперь они стали рассматриваться как важный, участвующий в развитии действия фактор, от которого зависит общая картина. Было решительно отброшено старое понятие „хора“, то представление о „статистах“, которое подразумевается под этим театральным термином. Всех актеров, невзирая на лица, включая так называемых „премьеров“ и „премьерш“, обязали выступать в немых ролях, когда они не были заняты другими творческими задачами. Исключений не делалось ни для кого. Первая трагическая героиня выходила в „Прециозе“⁵² в костюме цыганки и качала в гамаке черномазого маленького уродца, а первый любовник отвешивал в „Есфири“ земные поклоны перед погруженным в задумчивость Агасфером. Вызванные из казармы солдатские команды и нанятые в городе женщины, девушки и дети из добропорядочных бюргерских семейств проходили тщательную подготовку и выступали на втором плане под предводительством опытных профессиональных актеров, которых ставили во главе крупных и мелких групп опекать статистов. Немым ролям придавали индивидуальный характер: там были сангвиники и флегматики, отчаянные крикуны и смиренные люди, которые успокаивали соседей, льстивые подхалимы и бешеные спорщики, разбитные бабенки

* Незначительная, ничтожная величина (*фр.*).

и домовитые хозяйки, рьяные участники происходящего и праздные зеваки - все эти типы и еще множество других мог выловить в толпе внимательный взгляд. Однако не в этом заключалась самая цель репетиции. Главной задачей, которая ставилась и которая достигалась режиссурой, было возможно более достоверное отражение жизни, как в каждой отдельной роли, так и в изображении толпы».

В этом коротком пассаже Линдау сформулировал, в чем заключалась режиссерская реформа, осуществленная герцогом: он отменил деление на «виртуозов» и «статистов», вместо них на сцене жила руководимая единой волей масса, которая служила автору!

Где еще, кроме этого театра, можно было увидеть такое до 1874 года?

[...] Все лучшие постановки в Берлине, Мюнхене, Вене и т. д. опираются [ныне. - Л. Г.] на основы, заложенные благодаря мейнингенскому принципу, который состоит в том, что искусство театра заключается в соединении всех сценических средств, направленных исключительно на одну цель — служение авторской воле.

Дурной обычай балаганного актерства перекраивать драму на потребу одной виртуозной роли навсегда разбился об искусство режиссуры, завещанное нам мейнингенцами.

Grube K. Die Meininger. Berlin; Leipzig, [1905].

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 27-30.

Пер. И. П. Стребловой.

Адольф Л'Арронж (1838 - 1908)⁵⁴.

«Мейнингенцы»

И тут вдруг объявились мейнингенцы. До тех пор мало, что было известно о маленьком придворном театре в Мейнингене и о режиссерском мастерстве увлеченного сценическим искусством герцога. Но после первого же представления «Юлия Цезаря» во время берлинских гастролей мейнингенцы обрели мировую славу. Настоящим откровением было использование всех технических средств для воссоздания внешней картины изображаемой эпохи: декорации, мебель, костюмы, оружие, реквизит - все в точности повторяло быт Римской империи. На протяжении десятков лет никому, кажется, еще не приходило в голову так разорваться на постановку похороненной в пыли театральных библиотек какой-нибудь старинной драмы Шекспира или другого классика. [...] Сегодня мы знаем, сколько тысяч людей привлек этот старый «Цезарь». Какими аплодисментами публика награждала мейнингенцев, с каким восторгом всюду

принимали их постановки классических произведений, и какими толпами публика валила на их представления.

[...] Я скажу о своих собственных: по моим наблюдениям, достоинства и прелесть этого, равно как и всех других спектаклей мейнингенской труппы, отнюдь не сводятся к внешней эффектности постановочных средств. [...] если бы это была их единственная заслуга, то вряд ли они добились бы такого устойчивого успеха. [...] Заслуга мейнингенцев гораздо значительнее: они впервые создали такую целостную постановку; ничего подобного до них не было в Германии. Никогда еще на немецкой сцене не видели таких выразительных массовых сцен, какие показали мейнингенцы. Достаточно вспомнить народные сцены в «Юлии Цезаре», атаку кирасиров в «Смерти Валленштейна»⁵⁵. Все попытки режиссеров добиться от усталых, замученных хористов, равнодушных и бестолковых статистов осмысленного участия в том, что происходит на сцене, заканчивались прежде дружным смехом зрительного зала. Как же поступили мейнингенцы? Не гонясь за знаменитостями, они набрали в труппу побольше актеров, в основном начинающую молодежь, которой платили сравнительно небольшое жалование; но среди них попадались развитые и увлеченные люди, как правило, достаточно восприимчивые, чтобы понять, чего от них хотят. Кроме того, всем актерам, включая ведущих, вменялось в обязанность участвовать в массовых сценах тех спектаклей, где они не были заняты в главных ролях. Из этого актерского материала, наделенного сообразительностью и усердием, мейнингенская режиссура создала новое явление на немецкой сцене: хор, который не просто участвовал в действии, но стал одной из его движущих сил. Благодаря чему получили, наконец, свое воплощение те замыслы автора, которые прежде существовали лишь в идеале, но никогда не претворялись в жизнь.

Говоря о главном - об исполнении отдельных ролей, приходится, конечно, признать, что актеры, выступавшие у мейнингенцев, не были выдающимися представителями своей профессии и что ту или иную роль нам доводилось видеть в исполнении знаменитых актеров, которые играли интереснее, одухотвореннее и эффектнее; однако совершенно не правы придирические и насмешливые критики, которые используют этот аргумент как доказательство, утверждая, будто бы все искусство мейнингенцев заключалось в художественном оформлении спектакля. Пускай иной раз бывало, что кому-то из мейнингенских актеров не удавалось со всей полнотой выразить то, что, по мнению наиболее тонких и мыслящих ценителей, заключает в себе этот образ по замыслу автора, и другие лучше воплоща-

ли его идею, однако же все знатоки согласны между собой в том, что никогда прежде не было такого ансамбля, такого целостного представления классической драмы. Удача здесь состоит в том, что благодаря неустанному труду ум и любовь к искусству сумели добиться того, чтобы без участия выдающихся актеров создать ансамбль, в котором каждый персонаж, во всяком случае, соответствует тому образу, который замыслил автор. Ансамбль, для которого в центре внимания всегда стоит идея произведения, на которой строится все здание спектакля. Ансамбль, умеющий в действии, в ситуациях и во внешнем обрамлении выразительно и эффектно доносить до зрителей каждое настроение, вложенное в них автором и чутко уловленное режиссером, вызывая глубокое сопереживание публики.

[...] В истории театра мейнингенцы воздвигли себе памятник, который нескоро будет разрушен временем. К сожалению, я вынужден прибавить, что их поучительный пример, убеждающий в том, что достойной целью является законченная и цельная постановка, лишь немногих заставил серьезно задуматься. За исключением нескольких больших театров (например, Придворного театра в Мюнхене, а в новейшее время - Королевского театра в Берлине), в большинстве остальных, как это ни прискорбно, все осталось по-старому, и постановкам серьезных произведений там не уделяют должного внимания. Что касается меня, то мейнингенские спектакли оставили во мне такой глубокий след, что их уроки пробудили у меня желание продолжить начатое ими дело и самому попробовать силы на этом пути. Их опыт придал мне впоследствии храбрости, когда вместе с некоторыми выдающимися театральными деятелями мы рискнули взяться за создание Немецкого театра в Берлине.

L'Arronge A. Deutsches Theater und Deutsche Schauspielkunst. Berlin, 1896.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 31-34.

Пер. И. П. Стребловой.

Андре Антуан (1858-1943)⁵⁶

Из книги «Театр» (1932)

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО А. АНТУАНА КРИТИКУ ФРАНСИКУ САРСЕ, ОПУБЛИКОВАННОЕ В ГАЗЕТЕ «ТАН» (1887)

Мсье,

Известно ли вам, что быть директором даже увеселительного заведения не слишком веселое занятие. Я организую

шесть или восемь представлений Театра Либр, целую серию на следующий сезон. У меня будут пьесы Золя, братьев Гонкур, Ришпена, Катюля Мендеса, Коппе⁵⁷ и других, все знаменитые писатели откликнулись на мой призыв весьма благосклонно. А что же молодые? Что-то их не видать, хотя я стучался всюду: в студии, литературные объединения, кабаре и маленькие компании. До сегодняшнего дня моими посетителями были только старые господа и пожилые дамы, от которых пахло провинцией, и которые приносили мне стихотворные произведения, как будто я только об этом и мечтал!

Чем это вызвано? Не стали ли директора случайно менее невежественными, чем их обычно изображают? Помилуйте, мсье, спасите Театр Либр, который того и гляди превратится в галерею знаменитостей вместо того, чтобы быть, как мне этого хотелось бы, пристанищем для молодых и творческой лабораторией. У вас ничего нет? А мне казалось, что вы должны получать их пачками. Умоляю вас, пришлите мне произведения и авторов.

Преданный вам Антуан.

О ПЕРВЫХ СПЕКТАКЛЯХ ТЕАТРА ЛИБР

Театр Либр показал 30 марта [1887] в зале галереи «Элизеде-Боз-Ар» у подножия Монмартрского холма свой первый спектакль, который имел огромный успех, а пресса на следующий день писала чуть ли не о триумфе.

22 сентября [1887]. - Два первых спектакля ТеатрЛибр наделали много шума. Дали одноактную пьесу «Жак Дамур», инсценировку одной из новелл Золя, сделанную Леоном Энником, который после того, как его отверг Порель⁵⁸, был прямо на небесах. И сразу показалось, что родился новый театр, а вторая премьера, 30 мая, «Сестры Филомены», написанная двумя молодыми писателями Артуром Билем и Жюлем Видалем по роману братьев Гонкур, сразу же заметно выделила эту небольшую группу любителей.

О ПЕРВОЙ ПОСТАНОВКЕ ИБСЕНА

[...] 30 мая [1890] - «Привидения» Хенрика Ибсена.

Можно сказать, что когда поднялся занавес перед первым представлением этой пьесы, в зале не было и двадцати человек, которым было бы известно имя Ибсена. А между тем тремя годами раньше Жак Сен-Сер из «Фигаро», особо осведомленный о европейской драматургии, указывал в «Ревю д'Ар Драматик» [номера за март и апрель 1887 г.] на важность его театральных работ. Через несколько месяцев Жюль Лемэтр в

своих колонках в «Деба» [1 б и 19 августа, 2 и 9 сентября] провел замечательное и пронизательное изучение его репертуара.

В то же время Эмиль Золя направил такое письмо директору Театра Либр:

«Дорогой мсье Антуан,

Я взял на себя смелость направить к вам мсье Луи Эссема, который переводит „Привидения“, пьесу Ибсена, о которой у нас с вами был разговор. Я полагаю, что вы сочтете эту пьесу столь же любопытной, как и „Власть тьмы“, по крайней мере, с живым интересом ознакомитесь с ней как с литературным произведением».

Но каким непростым оказалось это предприятие! Эта драма была до того «чем-то другим», что, несмотря ни на что, пришлось рассчитывать на доброе отношение публики Театра Либр, которую мы иногда раздражали. Возможно, надо было показать пьесу какому-нибудь французскому драматургу или по крайней мере попросить совета у заслуживающих доверия людей. И вот как-то вечером на рю Бланш после репетиции Катюль Мендес, Анри Сеар и Жорж Ансей⁵⁹ присутствовали на читке этой драмы Ибсена. Я им сказал, что вижу в этой драме нечто огромное, что было бы непростительно ее скомпрометировать неудачной постановкой, а также я считал, что кто-нибудь из наших драматургов должен взять на себя ответственность, а возможно и честь за подобное открытие. Слушавших, также как и меня, захватила трагическая красота произведения. Однако Катюль Мендес высказал предположение, что подобная пьеса у нас невозможна; Сеар считал, что в ней недостаточно ясности для наших латинских умов и считал необходимым добавить пролог, основанный на рассказе госпожи Альвинг из первого действия, в котором ее бы увидели молодой, когда она застаёт своего мужа с матерью Регины. Жорж Ансей прямо мне сказал: «Не трогай ее, это - шедевр. А если и есть, возможно, длинноты, то они, без сомнения, из-за перевода. Облегчи жизнь своим актерам, убери лишнюю болтовню, но тебе в руки попало нечто действительно великолепное».

Встал вопрос о переводе. Тот, который был у нас на руках, был сделан с немецкого [...]. Граф Прозор, в то время посланник России в Мюнхене и сосед Ибсена, жившего в то время в этом городе, предложил свой перевод, который нас еще меньше удовлетворил. Родольф Дарзан, в то время секретарь Театра Либр, предложил услуги одного своего друга из Гавра, хорошо знакомого с литературами северных стран, поскольку он долго прожил в этих странах подделам своего отца, связанным с поставками леса.

Он попросил его сделать дословный перевод, весьма точный, а потом доработал его. Я написал Ибсену письмо, с тем, чтобы получить от него разрешение и изложить условия, в которых его произведение будет поставлено. После извещения Ибсена о нашем переводе, скандинавский мэтр ответил нам двумя письмами, одно из которых было адресовано Дарзану, а другое мне:

«Мсье Родольфу Дарзану,

Мсье, я имел честь получить от вас письмо, а позже и оттиск вашего перевода моей драмы „Привидения“. Примите мбюискреннюю благодарность и за то, и за другое, а также мои извинения за то, что я только сегодня выполняю свой долг в отношении вас.

Меня приятно удивило ваше полнейшее владение норвежским языком, а ваш дружеский интерес, с которым вы относитесь к моему литературному творчеству, очень меня обрадовал.

У слова *haandsraekning* нет никакого двойного значения. Оно выражает идею доброжелательной помощи в случае опасности. Этим словом Освальд хочет сказать, что в случае необходимости он хотел бы, чтобы кто-то согласился дать ему яд, если он будет не в состоянии принять его сам. [...]»

«Мсье Антуану.

[...] После основания Театра Либр я с живейшим вниманием следил за деятельностью вашего интересного предприятия.

Я также испытал огромное удовлетворение, когда узнал о том, что вы намерены поставить мою пьесу „Привидения“ на сцене руководимого вами театра.

Поскольку перевод, выполненный мсье Дарзаном, который он мне прислал, мне представляется вполне подходящим и соответствующим оригиналу, я не имею каких-либо возражений против того, чтобы в Театре Либр прибегли бы к переводу, выполненному мсье Дарзаном, несмотря на мои обязательства по отношению к мсье Прозору.

Я с огромным интересом жду результатов ваших трудов. С благодарностью за ваш доброжелательный прием, оказанный моему произведению, примите наилучшие пожелания и пр.

Хенрик Ибсен.»

По правде говоря, в день премьеры «Привидений» Ибсена⁶⁰ во Франции знали лишь редкие эрудиты. И все-таки уже давным-давно, начиная с 1883 года, творчество великого норвежца было признано повсюду: в Аугсбурге «Привидения» игрались в 1886 году, также и в Мейнингене в присутствии самого Ибсена, а на следующий год - в Дрездене. Открытие берлинского Театра Либр⁶¹, основанного по образцу парижского,

состоялось 29 ноября 1889 года пьесой «Привидения». Новелли и Цаккони⁶² играли эту пьесу в Италии, а с 1891 года пьесу давали в Лондоне.

Antoine A. Le Theatre. Paris, 1932. V. I.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 37-40.

Пер. Ю. Н. Федорова под ред. Л. И. Гительмана.

Отто Брам (1856-1912)⁶³

Из статьи «Для зачина»

(в журнале «Фрайе Бюне», 28 января 1890 г.)

Мы открываем свободную немецкую сцену для современной жизни.

В центре наших устремлений мы поставим искусство - новое искусство, которое всматривается в действительность и современные условия жизни.

[...] Лозунгом нового искусства, золотыми буквами начертанном на знамени молодого поколения его ведущими представителями, является правда; того же требуем и добиваемся мы: правды и еще раз правды на всех жизненных путях. Не объективной истины, которая ускользает от человека в пылу борьбы, а индивидуальной правды, свободно почерпнутой из внутренних убеждений и свободно высказанной; той правды независимого духа, в которой ничего не надо затушевывать и нечего приукрашивать и которая поэтому имеет только одного противника, одного извечного врага, имя этого заклятого врага ложь во всех ее ипостасях.

Никакой иной программы мы не выдвигаем на этих страницах. Мы не присягаем на верность никаким доктринам и не возьмем на себя смелость навязывать оковы мертвых правил искусству и жизни, которым свойственно вечное движение. Наши устремления связаны с тем, чтобы внимательно присматриваться не к тому вечно прошедшему, которое, не желая мириться со своим исчезновением, силится раз и навсегда заключить бесконечные возможности человечества в рамки установившихся традиций и застывших правил, а с тем, чтобы изучать все новое и развивающееся. Мы с почтением склоняемся перед великими творениями предшествующих эпох, но не из них заимствуем для себя нормы и правила нашего существования; ибо не тот, кто усвоил представления былых эпох, способен понять движущие силы современной духовной жизни, а лишь свободно мыслящий современный человек, который откликается душой на новые запросы своего времени.

В воинственные времена можно, приложив ухо к земле, расслышать поступь еще незримых приближающихся отрядов. Воттаки мы в наше беспокойное время, исполненное творческой энергии и воли к обновлению, будем внимательно прислушиваться к беспорядочному шуму надвигающихся перемен, чтобы уловить в нем еще сокрытую от наших взоров грядущую новизну. Пожелаем же, чтобы никакие теории, никакие освященные временем образцы не стали препонами на пути векового развития, в котором заключается сущность человеческого рода. Приветствуя новое, нельзя не объявить непримиримую войну; старине, в борьбе с которой потребуются весь арсенал духовного оружия. Воюя со стариной, мы боремся не с живым наследием прошлого, не с великими путеводными звездами человечества, а с мертвым старьем, с косными правилами и отжившей критикой, которая буквально повторяет свои затверженные истины, мешая продвижению нового. Мы воюем с определенными явлениями, а не с личностями [...].

Жизнеспособные ответвления современного искусства вырастают на почве натурализма. В соответствии с интеллектуальными интересами нашего времени это искусство ставит своей целью познание естественных сил, которые управляют нашей жизнью, и с неподкупной правдивостью показывает мир таким, каков он есть. Дружественно относясь к натурализму, мы собираемся пройти с ним изрядную часть пути, однако не будем удивлены, если в какой-то непредвиденной точке дорога вдруг сделает поворот, и перед нами неожиданно откроются новые горизонты искусства и жизни. Ибо бесконечное развитие человеческой культуры не привязано ник каким доктринам, даже самым новейшим. С этим убеждением и с верой в вечное обновление и развитие мы открыли Свободную сцену для современной жизни.

In: *Brahm O. Theater. Dramatiker. Schauspieler. Berlin, 1961.*

Цит. по: *Искусство режиссуры за рубежом. С. 40-42.*

Пер. И. П. Стребловой.

«Натурализм и театр»

[...] Новая литература революционна, театр - консервативен. В этом заключается главная проблема. Среди всех прочих институтов ни один так не привержен существующему положению вещей, ни один не исполнен такой враждебности к новшествам, как театр. Какова бы ни была причина, по которой он противится всему новому - будь то пietet, приверженность традиции, желание передать новому поколению прекрасное наследие прошлого или же простое рутинерство и старческое

упрямство, в любом случае театр во всех его формах и во все времена был и есть консервативен. Напротив, литература - всякая живая литература - революционна. Не в смысле политики, а в смысле духовного содержания. [...]

...теперь действительно пойдет речь о предприятии, к основателям и руководителям которого принадлежу я сам - я говорю о берлинской «Свободной сцене».

Предприятие было затеяно по примеру французов: имеется в виду Theatre Libre [Театр Либр. - Л. Г.] в Париже. Как всегда в театральных делах, мы, немцы, снова оказались неоригинальны и для борьбы с французскими влияниями позаимствовали оружие в Париже. Скажем четко и прямо: для того, чтобы новое направление завоевало себе место в нашем театре, ему придется дюйм за дюймом отстаивать его в борьбе с французским театром. Салонная пьеса, созданная усилиями Дюма и Сарду и породившая бесчисленные немецкие подражания, эта некогда живая, а ныне опустившаяся до уровня ремесленной поделки салонная драма, по форме и содержанию враждебна натурализму.

[...] На почве Франции вырос и противник этого искусства: Эмиль Золя. В сотнях статей, в неустанных вариациях одного и того же пожелания он выдвигал требование «/e *naturalisme au theatre*», и, чтобы служить этой цели, Антуан основал свой Theatre Libre.

Парижский Theatre Libre, созданный по инициативе частного лица, является предприятием отчасти коммерческого характера.

Наша «Свободная сцена» совершенно не имеет в виду коммерческих целей; ее учредителями стала группа писателей (преимущественно критиков), которые хотели оказать поддержку делу натурализма и с этой целью решили в первую очередь развязать ему язык: «Здесь Родос, здесь пляшите!»⁶⁴ - кликнули мы клич. И немецкие писатели на него отозвались - пришли и стали плясать. Здесь речь не о том, чтобы перечислять заслуги «Свободной сцены». Я лишь обозначу принципы ее организации, а затем постараюсь на одном примере показать значение этих представлений.

Внешне «Свободная сцена» представляет собой добровольное общество.

Такая форма организации обыкновенно выбирается ради независимости от цензуры. Поскольку наши представления не являются публичными, а даются только для членов общества, нам удалось поставить, например, «Привидения» Ибсена. Кста-

* Натурализм в театре (фр.).

ти, это сочинение до сих пор не разрешено к постановке в других театрах Берлина. Таким образом, мы избавлены от многих забот, которые другим театрам чинит цензура.

[...] Итак, на утренниках «Свободной сцены» собирается по воскресеньям в Резиденц-Театре не обыкновенная публика, а члены общества. Этот небольшой круглюдей, число которых не достигает и тысячи, остается всегда постоянным. В нем есть друзья и противники нашего предприятия. Общество отнюдь не представляет собой собрание единомышленников: нигде разногласия не звучат так громко, нигде не происходит такого резкого столкновения различных мнений, как во время представления «Свободной сцены». Поскольку одно это уже является залогом желаемой «свежести» в атмосфере зрительного зала, поскольку в нашем случае заведомо исключена всякая возможность для возникновения сектантского духа, который обыкновенно является самым опасным спутником закрытых художественных кружков, это придает еще большее значение нашему театральному начинанию, благодаря той отличительной особенности всякого театра, которая состоит в широте его влияния: кроме того, что любое театральное событие становится известно только тысячам слушателей, весть о нем (пускай и поверхностная, односторонняя, искаженная, но тем не менее - весть) доходит еще и до сотен тысяч читателей.

Ибо театр и сегодня еще остается, несмотря на все пороки, которые вызваны рутинной и косностью, несмотря на пышно расцветающую в нем посредственность и тот вечно вчерашний дух, которым веет с подмостков, - несмотря на все это театр остается громадной культурной силой, он обладает таинственной властью, покоряющей людские сердца и заставляющей их биться сильнее. Не только то, что мы видим сами, но и то, что видят и переживают, глядя на сцену, другие, возбуждает наше сочувствие, в особенности, когда там видят нечто новое, небывалое. Единственное представление «Привидений» в берлинском Резиденц-театре, состоявшееся четыре года тому назад, сделало для распространения и понимания Ибсена столько, сколько не в силах была бы сделать никакая литературная агитация, потому что только тут среди широкой публики стало известно это дерзкое сочинение, и затем это жизненное творение Хенрика Ибсена с молниеносной быстротой распространилось по сценам Германии, Франции, Англии.

В широком воздействии театра довелось убедиться на собственном опыте одному молодому драматургу, чьи произведения впервые были поставлены «Свободной сценой» и чей талант, по моему субъективному мнению, по глубине и значи-

тельности ставит его выше всех остальных драматургов. Я говорю о молодом силезце Герхарде Гауптмане⁶⁵, чья социальная драма «Перед восходом солнца» впервые прошла на «Свободной сцене» 20 октября 1889 года; вскоре за ней последовала его пьеса «Праздник мира. Семейная катастрофа», а сейчас перешла с закрытой сцены на открытые подмостки его новейшая трагедия «Одинокие». Гауптман может, почти как Байрон, сказать о себе: «Однажды я проснулся и обнаружил, что знаменит». Правда, его успех имел отчасти скандальный характер, потому что вместе с признанием навлек на автора не менее шумное и бурное возмущение публики. Пожалуй, что даже дерзкий автор «Разбойников» не произвел такого оглушительного впечатления на простодушную публику Штуттгарта и сам Байрон не нагонял такого страху своей безнравственностью на великосветских ревнительниц благопристойности, какой вызвал в те шумные дни Гауптман, осмелившийся раздражить чопорное ханжество немецкого бюргера. О ужас! *Shocking! Most shocking!** Он посмел яркими красками изобразить быт родной Силезии, падение нравственности в среде разбогатевших крестьян!

О самых щепетильных вещах он говорит с той святой прямолинейностью юности, в которой только глупость могла заподозрить какие-то несерьезные мысли. Еще не успев познакомиться с театром и требованиями сцены, молодой автор использовал ее особенности с чутьем прирожденного драматурга, даже тогда, когда он на первый взгляд, казалось бы, нарушал ее каноны, и при всей резкости черт сумел нарисовать очень жизненную картину, поэтому ему, конечно же, было предъявлено обвинение, которое приходится выслушивать многим современным поэтам: будто бы он нарочно с нечистоплотными целями выставляет на первый план изображение половых отношений. Ведь именно в этой сфере так удобно обосновалась старая традиция со всей ее лживой условностью; сконструировав некое абстрактное понятие, именуемое у нее «любовью». Эта так называемая любовь представляет какую-то загадочную вещь непонятного происхождения, вечную и неизменную по своей природе. Короче говоря, нечто такое, что в своей изысканной фантастичности не подчиняется никаким естественным законам. Обратив свой взор на такое идеалистическое искажение реального жизненного явления и занявшись пристальным изучением физиологических причин, которые на самом деле определяют отношения полов, натурализм, возможно так же, как его почтенные предшественники, пришел к односторонне-

* Скандал, неприличие! (англ.)

му взгляду на этот вопрос, однако же, его преувеличения объясняются законом действия и противодействия: одна крайность порождает другую, и скоро между ними восстановится равновесие. Только оставьте в покое мораль, которой здесь ничего не грозит, и не переходите на личности, когда хотите критиковать художественное произведение! [...]

[...]Такой же реалистической, как обстановка на сцене, как литература, должна стать, а вернее, уже становится игра актеров; в этом направлении идет очень быстрое развитие. Идеалистический стиль актерской игры: скульптурные позы, декламация — все более отступает перед стремлением к одушевленной естественности; когда сегодня мы видим на сцене классические произведения веймарского периода литературы, то они говорят с нами уже не в веймарском стиле, а на языке современного реалистического искусства. В этом отношении современному натурализму тоже еще предстоит выполнить в театре важную миссию: он поставит перед немецким театром большие задачи в области актерского мастерства и в союзе с театром поможет выработать новый исполнительский стиль. Первые попытки в этом направлении мы уже видели в постановках Ибсена и на спектаклях нашей «Свободной сцены». При этом мы могли наблюдать, как вырастают силы самого заурядного актера, когда ему приходится решать по-настоящему интересную задачу. [...] Лишь там, где возможна творческая работа, где актер сам создает новый образ, где он воплощает не роль, а настоящих живых людей, исполнительское мастерство может подняться на истинную высоту, чтобы стать вровень с поставленной задачей. Как раз там исполнительское искусство ожидают наивысшие триумфы, где оно сумеет понять и сообщить покоренному, жадно внимающему слушателю сущность нашего времени - дух от духа нашего и плоть от плоти нашей. Какие великие задачи ждут актеров в образах, наполненных всеми оттенками современной жизни, которые созданы, например, Хенриком Ибсеном! Сколько исполнителей откроют для себя истинную природу своих талантов, а не комедийных марионеток, которые пляшут на сцене по прихоти своего изобретательного автора!

[...] Натурализм и театр: сегодня они еще далеки друг от друга, еще не сошлись, и мы - те, кто старается их соединить, лучше всех понимаем, что находимся только в самом начале нового движения, дальнейшее течение которого невозможно в точности предсказать. Чем ближе соприкоснутся эти две могучие силы, чем прочнее будет заключенный между ними наступательный и оборонительный союз, тем большую выгоду

извлекут из него оба участника: театр вновь придет в движение после долгого застоя, приток новой крови спасет его организм от грозившего ему паралича; а натурализм, соприкоснувшись с самым консервативным из искусств, освободится от своих крайностей и, обретя чувство меры, научится разумному самоограничению. Этот процесс не будет внезапным, и никто не может заранее сказать, к чему он, в конце концов, приведет. Однако, как ни сложится это движение, в одном мы твердо уверены: только пройдя школу натурализма, театр может восстановить свое влияние на духовную жизнь Германии: это для него единственный путь, другого я не вижу. [...]

[...] Ибо театр - тот театр, который принадлежит серьезному, а не развлекательному искусству, - имеет только одно будущее: современный театр будет театром натурализма, иначе его не будет вообще.

In: *Brahm O. Theater. Dramatiker. Schauspieler.*

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 44, 50-55.

Пер. И. П. Стребловой.

Символизм в театре

Поль Фор (1872-1960)⁶⁶

«Вокруг Театра д'Ар»

Мир театра был погружен в натурализм, когда появился символизм. Эти два течения должны были соединиться уже позднее в наших «отражениях» Шекспира. Натурализм, ведомый смелым мореплавателем и чудесным человеком, каким был Антуан, не мог прийти к поэзии. Он был лишь более значимой видимостью повседневной человечности. Поэзия, в которой человек изучается чувственно или только с внешней стороны, не могла завести достаточно далеко. Истинная поэзия театра - это углубленная психология: Антуан был способен понимать это. Он искал в театре нечто, что могло бы сравниться с Достоевским. Но где найти авторов такой силы? Он создал постнатурализм (Метенье, Алексис⁶⁷ и др.). И это именно то, с чем мы сражаемся. Однако ему удалось вновь придать мощную простоту словам и игре актеров. Антуан был мандарином, который имел свой Китай.

Тип пьесы, который мы хотели бы найти у современников, это «Лорензаччо» самого шекспировского француза - Мюссе. Для поддержания нашего «дела» нам пришлось обратиться к елизаветинцам, ибо у нас было больше поэтов, чем драматургов, и мы были способны думать не только о Вилье де Лиль-Адане, Метерлинке, Ван Лерберге, Лафорге⁶⁸...! Компенсировался этот недостаток постановками стихов. Мы создали синтетическую декорацию по причине также ее простоты: сценическое пространство, которое позволило нам играть, например, Марло, Метерлинка и Шелли⁶⁹ в одной декорации; и первыми мы использовали темноту в зале. Наши актеры имели два дара: дар представлять стихи ритмически и дар играть «естественно», как у Антуана.

Я оставил Люнье-По - моего второго режиссера - в надежде, что театр обратится к Шекспиру. Но Люнье-По выбрал северян. Впрочем, хороший выбор. Это правда, что он открыл «Убю»⁷⁰. Жарри действительно принес нам нечто иное.

In : Encyclopedie du Theatre contemporain. P., 1957. V. I. P. 24.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия. СПб., 2004. С. 66. Пер. В. И. Максимова.

Из доклада об истории Театра д'Ар

1. Уже в эту эпоху можно было сказать, что царствование Скриба и Лабиша... закончилось. В театре, так же как и в литературе, единственным центром, противостоящим, хотя и довольно слабо, бульварной литературе, был натурализм.

Нечто другое, что... называется идеалом, в ту пору подвергалось издевательствам и насмешкам, но именно об этом я, в силу своей молодости⁷¹, мечтал более всего. Итак... в ту эпоху я противопоставил могущественному театру - Театру Либр, театру натуралистическому - мой Театр д'Ар, театр идеалистический.

Поэты и актеры, мы стали плотниками, портными, механиками, декораторами, рабочими сцены... и если нам не хватало актеров, мы, поэты, работали вместо них. [...] Между тем были среди нас и настоящие артисты, впоследствии ставшие знаменитыми⁷².

2. О ПОСТАНОВКЕ «ПЕСНИ ПЕСНЕЙ» П.-Н. РУАНАРА (11 ДЕКАБРЯ 1891 г.)"

Светящиеся проекции меняли свет в каждой сцене, ритмизуя, если можно так выразиться, более или менее значительные порывы страсти, одновременно менялись запахи. Во всех верхних ложах зала поэты и рабочие сцены нажимали на пульверизаторы, распространяя пахучие, даже слишком пахучие волны. Некоторые шутники начали, что было сил, шмыгать носом так, что спектакль мог закончиться в озорном беспорядке, если бы священная гвардия поэтов (Верхарн, Поль Клодель, Мореас, К.Дебюсси⁷⁴ и др.) не установила дисциплину. За неимением лир, были скрещены трости.

Зал разделился на две группы: символистофилов и символистофобов. Ход спектакля осложнялся спорами и возгласами энтузиазма. Где-то в районе контроля раздался револьверный выстрел. [...]

Там был и Сарсе⁷⁵, которому пришлось провести неприятные четверть часа среди молодых поэтов, чью ненависть он на себя навлек. Кто-то из наиболее рьяных символистов подложил петарды под его кресло... Посреди представления, когда

толстяк Сарсе стал смеяться слишком громко, выведенный из себя Сен-Поль Ру⁷⁶, свесившись с первого яруса, воскликнул: «Если вы не прекратите смеяться, я упаду вам на голову!»

In: *Knowles D. La Reaction idealiste au theatre depuis 1 890.*

P., 1934. P. 139-140, 153, 160.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 66-67.

Пер. В. И. Максимова.

Жюль Ренар⁷⁷ о «Песни Песней» П.-Н. Руанара (Из дневника, запись 23 декабря 1891г.)

[...] «Песнь Песней» - вещь новая. Мой механизм запахов, над которым столько насмехались (насмешка хорошего тона!), возник естественным образом. Все источает запах в «Песни». Однако мне следовало использовать калорифер, в крайнем случае - печь, из которых эти запахи веяли бы теплом. Вместо этого мне дали господина с пульверизатором в ложе. Впрочем, какой вечер! Весь мир был ко мне враждебен. Вы понимаете, что здесь ощущалось что-то новое. Я рисовал декорации сам.

Renard J. Journal 1887-1910. P., 1965. P. 106-107.

Пер. В. И. Максимова.

Из интервью Фора газете «Жюстис» (19 апреля 1892 г.)

Но мы понимаем театр не так, как его понимают обычно. Всегда хотят трюков, уловок, формулировок, реализма, мы не хотим ничего этого. И мы настолько мало следуем традиции, что готовы представить - если хотите, декламировать, - недIALOGизированные произведения, такие, как «Неудача» Стефана Малларме и «Ворон» По⁷⁸.

In: *Knowles D. La Reaction idealiste au theatre depuis 1 890. P. 1 68.*

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 68.

Пер. В. И. Максимова.

Из письма Фора

За исключением [Метерлинка] и П. Клоделя, символлисты не казались тогда особо одаренными в области театра.

Наша попытка? Это был все-таки первый во Франции опыт театра чисто идеалистического. Чем больше я [...] становился поэтом, тем меньше я понимал, что означают слова: чисто идеалистический. Я думал теперь о театре человеческом и лирическом одновременно, о шекспировском. Долой тенденциозность!

In: *Knowles D. La Reaction idealiste au theatre depuis 1 890. P. 1 70.*

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 68.

Пер. В. И. Максимова.

О. М. Люнье-По о Театре д'Ар

Любительские театры, возникающие в большом количестве, энергично пробуют свои силы; завязываются новые дружеские отношения. Мы объединяем свои средства и вкладываем их в небольшое ателье на улице Пигаль 28, которое до этого снимал один Пьер Боннар⁷⁹, - причем я стал одним из первых, кто через какое-то время не смог платить свою долю; именно здесь сложилось братство, которое не распадется в течение пятнадцати лет. [...]

Нас было четверо - заправлявших там, на улице Пигаль 28: Морис Дени, Эдуар Вюйар⁸⁰, Пьер Боннар и я. Именно в этой маленькой мастерской почти под самой крышей углового дома на пересечении с улицей Лабрюйер родились как художественное явление неотрадиционалисты, которых первым обнаружил Арсен Александр⁸¹. [...]

Мы знаем, что годом раньше Антуан спектаклем «Привидения» (1890) запустил волка в овчарню натурализма⁸². Сам Золя, великий Золя, указал Антуану на эту пьесу. Антуан предчувствовал ибсеновский символизм; он пытался искать новые формы, но у него не хватало смелости, чтобы сбросить ярмо, а главное - чтобы вырваться из среды паразитов, заслонявших от него истину, превращавших его в музейное чучело, возносивших его на пьедестал, на высокую ветвь, как редкую птицу феникс, - из среды тех, кто пел ему дифирамбы в театральных и литературных кафе. Октав Мирбо в начале 1891 года запустил большую подрывную кампанию в связи с «Принцессой Мален» Метерлинка⁸³, и от Антуана потребовалась готовность перестроиться. [...]

Театр д'Ар принял эстафету у Театра Микст, который основал все тот же Поль Фор вместе с Теодором Ривьером⁸⁴. Поль Фор, возможно, и сам хотел играть, но у него не было времени для работы над собой: слишком смуглая внешность, грубый голос, громкая, но невнятная речь - его физические данные явно не располагали к исполнению тех оригинальных произведений, которые он давал нам читать. И поскольку я никак не мог решить, какой путь из имеющихся следует избрать, - а я хотел действовать, - я стал подумывать, не попытаться ли мне счастья в старом Эсколье⁸⁵ или в Театре д'Ар... [...]

Тогда же я познакомился с Каме⁸⁶ (ставшей позже мадам Поттешер), актрисой удивительного поэтического темперамента, с редким сильным и очень красивым голосом, поставленным на службу глубокому чувству; играя, она инстинктивно стремилась овладеть не какой-то одной ролью, но всем произведением в целом. В роли Первой дочери она была блистатель-

на. «Непрошенная», начатая при общей апатии публики, пробудила дремавший зал и в итоге закончилась полным триумфом, а на следующий день весь Париж говорил об этом удивительном и трагичном фламандце, о котором ходили самые фантастические истории.

Товарищеские отношения с Полем Фором постепенно перешли в новую стадию. Поль Фор страдал особой театральной болезнью, болезнью, от которой я бы его излечил, если бы он был способен хоть немного думать о результате, но отхотел все делать красиво, дорого, а поскольку у него совсем не было денег, он строил свои воздушные замки в воображении. Он был поэт, и его театр осуществить на сцене было невозможно. [...]

В зале «Альказар» (сегодня [11 декабря 1891] - предместье Пуасоньер, дом 8 или 10) «Песнь Песней» - представление, изобилующее красками и ароматами, - вызвала бурную реакцию традиционной театральной публики, которая, впрочем, начинала меньше интересоваться Театром Либр. Мы закончили «Слепыми», которые были приняты очень хорошо!

Lugne-Poe A. M. La Parade. Souvenirs et impressions de theatre.

Т. 1: Le Sot du tremplin. P., 1930.

Цит. по: Французский символизм. Драматургия и театр. СПб., 2000. С. 166, 167, 169, 174-175, 177, 178.

Пер. Ю. Федорова.

Орельен Мари Люнье-По (1869-1940)⁸⁷

Люнье-По об организации театра Эвр

[...] Мы были полны решимости идти все вперед и вперед. Времена грубого театра прошли. Те люди, которые начинали в этом театре - авторы, художники и даже критики, - все шли к нам. В их суете, в их разговорах сквозили предательство и разочарование: было бы глупо не воспользоваться этим и не пойти дальше... [...]

Как только мы сняли зал Буфф-дю-Нор, то начали репетировать, а тем временем Эдуар Вюйар взялся с помощью нескольких наших хороших друзей - Пьера Боннара, Рансона, Серюрье⁸⁸ - разрисовать все декорации на промерзшей земле склада декораций на улице Шапель, рядом с бюро доставки северной железной дороги. [...]

Так к чему же мы пришли тогда, в конце 1893 года? Хотя мы и были еще мальчишками, мы поняли, что пришло время приложить наши силы к чему-то большему, чем «Пеллеас»⁸⁹.

Давайте взглянем на манифест того времени, который сегодня выглядит явно недоработанным: «Театр дошел до худших крайностей реализма, реализма, перенесенного на склоне лет в театральную пьесу...» Мы хотели «Необходима контрреволюция...» о-ля-ля! [...]

Опыт показал, что мы были правы. Сам тот факт, что мы смогли, ценой жертв, жить, свидетельствует о том, что мы действовали в ответ на непреложную потребность. [...]

Все шло так, как и предусматривалось. Леопольд Лакур представил «Росмерсхольм», и «Росмерсхольм» имел успех, во многом благодаря содействию Эдуара Вюяра и Германа Банга⁹⁰.

Эдуар Вюяр творил чудеса выдумки и изобретательности, создавая сценическое оформление и атмосферу.

Декорации ко второму действию придали нашей игре изысканность и домашний уют. Впервые в Париже Ибсена играли. Драма была представлена прекрасной литографией Вюяра, первой из серии литографированных программ, которыми Эвр гордился⁹¹ [„.]

В тот вечер, когда мы давали «Росмерсхольм», мы попросили выступить нашего друга Леопольда Лакура, а перед премьерой «Врага народа» поэт Лоран Тайад был готов представить пьесу Ибсена нашим зрителям. Лоран Тайад — автор произведения «В стране скотов»⁹², против которого мы выступали.

Lugne-PoeA. M. La Parade. Souvenirs et impressions de theatre.

Т. 2: Acrobates. P, 1931.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 69, 71-73, 74.

Пер. Ю. Н. Федорова.

Люнье-По о постановке «Короля Убю»

Альфреда Жарри

(10 декабря 1896 г.)⁹³

Было бы любопытно, полагаю, попробовать поставить эту вещь (без всяких дополнительных расходов) примерно в таком духе:

1. Маска для основного персонажа, Убю; эту маску я мог бы в случае необходимости вам предоставить. Но, полагаю, вы сами уже подумали о проблеме масок.

2. Лошадиная голова из картона, которую он мог бы повесить себе на шею, как в старом английском театре, для двух конных сцен; это вместе с другими деталями было бы в духе пьесы, поскольку я хотел сделать «гиньоль»⁹⁴.

3. Выбрать одну-единственную декорацию, или, еще лучше, единый задник, отказавшись от подъемов и опусканий

занавеса во время цельного акта. Как в гиньолях, какой-нибудь прилично одетый персонаж появлялся бы на сцене и вешал плакат, обозначающий место, в котором происходит действие. (Заметьте, что я убежден в «суггестивном» превосходстве плаката с надписью над обычной декорацией. Ни декорация, ни массовка не смогут создать образ польской армии, совершающей марш по Украине.)

4. Отказ от толпы на сцене, которая часто выглядит нелепо и раздражает своей бессмысленностью. Один солдат в сцене-парада, один - во время толкотни, когда Убю говорит: «Какая куча народу, какая беготня, и т. д...»

5. Выбрать специальный «акцент» или, лучше, специальный «голос» для основного персонажа.

6. Костюмы должны, насколько это возможно, не ассоциироваться ни с каким конкретным местом и временем (что лучше передаст идею чего-то вечного); предпочтительно современные, поскольку сатира современна; и вызывающие неприязнь, потому что от этого события драмы покажутся более жалкими и страшными. [...]

Скандал! - Другого слова подобрать невозможно. Первые реплики вызвали настоящий гвалт; знаменитая первая фраза (одна из самых шокирующих в пьесе) состоит из шести букв - из шести, не из пяти!⁹⁵

Зал был набит битком - это уже не раз описывали (10 декабря 1896). Зрители стали уходить с самого начала; некоторые бурно протестовали, но не уходили. Куртелин⁹⁶, встав ногами на откидное сидение, кричал: «Разве вы не видите, что автор над нами издевается!..» Жан Лоррен⁹⁷, тоже в ярости, ретировался. Поднялся крик, свист... Описание Рашильд очень точно воссоздало картину события.

...Занавес поднялся, открыв взорам странную декорацию. В глубине сцены - скромный камин из черного мрамора, в котором горит огонь, с двумя открывающимися створками посередине; этот камин служил одновременно дверью. Вокруг камина - снежный пейзаж с намеком на что-то польское. Это было экстравагантно... или, скорее, кошмарно! В полумраке выделяется Клод Террасе со своей развевающейся шевелюрой, дирижирующий оркестром. Напрягая слух, он пытается следовать за действием на сцене, перекрываемым общим гвалтом, и время от времени хладнокровно ударяет в свои металлические тарелки, скорее, на глазок, подобно тому, как собаки ловят мошек.

Жемье⁹⁸, в ярости, осыпаясь то бранью, то криками восторга, в маске, стесняющей движения, вдруг пустился в ка-

кую-то невероятную джигу, которая постепенно заставила зал замолчать и которую он танцевал не останавливаясь, пока, в конце концов, не плюхнулся на суфлерскую будку и не уселся на ней, свесив болтающиеся ноги прямо в зал... - Передышка! Зал был сбит с толку, и Жемье удалось захватить его внимание... Он смог без помех закончить свой монолог.

Lugne-Poe А. М. La Parade. Souvenirs et impressions de theatre.

Т. 2: Acrobaties.

Цит. по: Французский символизм. С. 196, 209-210.

Пер. В. Каплуна.

Из речи Альфреда Жарри (1873—1907) перед представлением «Короля Убю»

Поэтому вы имеете полное право усмотреть в г-не Убю какие угодно намеки - или простую марионетку, карикатуру, сделанную неким школьником на одного из своих учителей, олицетворявшего для него все гротескное, что имеется в мире". Именно этот вариант представит вам сегодня театр Эвр. Несколько наших актеров решили отказаться на два вечера от собственной индивидуальности и играть, соединив себя с маской, - чтобы как можно точнее стать внутренним человеком и душой тех больших марионеток, которые вы сегодня увидите. Поскольку пьеса ставилась в спешке и в основном на голом энтузиазме участников постановки, Убю не смог получить свою подлинную маску, очень, впрочем, стесняющую свободу движений, и его спутники, второстепенные персонажи, будут, как и он, иметь весьма приблизительный наряд. Чтобы полностью стать марионетками («Король Убю» - это пьеса, написанная не для марионеток, но для актеров, играющих, как марионетки, - что не одно и то же), мы использовали, и это очень важно, балаганную музыку с оркестровкой, сделанной для медных, гонгов и морских сигнальных рожков; к сожалению, мы не успели собрать все эти инструменты к сегодняшнему вечеру. Не будем слишком строгими к театру Эвр: для нас было особенно важным, чтобы Убю был воплощен на сцене гибким талантом г-на Жемье. [...]

Декорации выполнены очень точно, ибо это легкий способ сделать так, чтобы действие пьесы происходило в вечности, например, год тысяча какой-то можно обозначить выстрелами из револьвера; кроме того, вы увидите двери, которые открываются в лежащие под голубым небом снежные долины, каминные со стоящими на них часами, которые раскалываются для того, чтобы оказаться дверьми, и пальмы, зеленеющие в изножках кроватей для того, чтобы их могли объедать слоники, сто-

ящие на полочках для книг. Что же касается нашего отсутствующего оркестра, нам, в итоге, придется сожалеть лишь о тембре звука и его интенсивности, поскольку темы «Убю» будут исполняться за кулисами несколькими пианино и литаврами. Действие пьесы, которая сейчас начнется, происходит в Польше, то есть нигде.

In: *Rachilde*. Alfred Jarry, ou Le Surmale des lettres. P, 1 928.

Цитпо: Французский символизм. С. 230, 231. Пер. В. Каплуна.

**Антонен Арто. «В театре Эвр»
(«Кредиторы» Стриндберга, «Электра» Гуго
фон Гофманстала, переведенная Полем Строщи
и Эпстейном)**

..А в Эвре играют. Здесь нет парадности, нет теоретизирования и здесь трудятся с любовью. Постановка доработана спустя долгое время¹⁰⁰. Известно, что театр это условность, в которой естество воображаемое, и оно возникает в душе актера. Прежде всего - старейшина¹⁰¹, такой хороший, который является мэтром и еще великим актером. А также Ибсен, Стриндберг, Метерлинк, оказавшие неоценимую услугу. Нет ни промежуточной Голубятни¹⁰², ни рассуждений, ни предисловия к «Кромвелю»¹⁰³ и манифестов Дада¹⁰⁴. Есть Ибсен, Стриндберг, Метерлинк, постоянно возвращающиеся к нам, подобно тому, как Христос возвращается в таинстве Евхаристии. Есть Люнье-По, который сегодня в девять часов вечера встречается с Теклой¹⁰⁵. И это именно Люнье-По, а не Адольф¹⁰⁶, потому что перед нами человек, а не исполнитель, и потому что он находится в атмосфере подлинности. Есть Жан Сармен, замечательный скульптор, немного больной, умирающий от раны в висок на следующий вечер. Есть, наконец, Текла, которая бессознательно любит двух мужчин и которая представляется нам одной из самых больших актрис своего времени.

Если бы Ван Донген был здесь, он увез бы Клитемнестру ради ее глаз, которыми наполнено ее лицо¹⁰⁷.

Но мадам Депре¹⁰⁸ осталась бы, ибо ни Оскар Уайльд, ни кто другой не были способны вложить в уста трагедийной актрисы столь неслыханные крики, достаточно героические, чтобы достигать вершины этого темперамента.

Ни страсть мадмуазель Фернель, ни разум мадам Мюлло и Мелвиль, ни профессионализм месье Вебера, Ферме и Десмаре¹⁰⁹ не могут оставить равнодушными.

Artaud A. Œuvres complètes. P, 1980. T. 2. P. 133.

Пер. В. И. Максимова.

**Из книги «Искусство театра. Диалог первый»
(1905)**

О ПРИРОДЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Режиссер: Театральное искусство - это и не исполнение, и не пьеса, и не декорации, и не танцы; однако оно составляется из всех тех элементов, из которых состоят эти вещи: из действия, являющегося душой актерской игры; слов, являющихся плотью пьесы; линий и красок, представляющих собой основу декоративного оформления; ритма, который является существом танца.

Театрал. Из действия, слов, линий, красок, ритма! А какой из этих компонентов важнее всего для искусства театра?

Режиссер. Все они важны одинаково, как одинаково важны все цвета для живописца и все ноты для музыканта. Впрочем, в одном отношении действие можно считать главенствующим. Действие играет в театральном искусстве такую же роль, как рисунок в живописи и мелодия в музыке. Театральное искусство берет начало в действии - движении - танце.

Режиссер. [...] подобно тому как вы не должны путать драматическую поэзию с драмой, вам не следует смешивать драматического поэта с драматургом. Первый пишет для читателя или слушателя, второй - для театрального зрителя, Вы знаете, кто был прародителем драматурга?

Театрал. Нет, не знаю, но полагаю, что это был драматический поэт.

Режиссер. Ошибаетесь. Прародителем драматурга был танцор. А теперь скажите мне, из какого материала драматург сделал свою первую пьесу?

Театрал. Наверное, он воспользовался словами - подобно тому, как это делает лирический поэт.

Режиссер. Опять ошибаетесь; впрочем, так думает буквально каждый, если не считать тех, кто специально изучал природу драматического искусства. Так вот, драматург сделал свою первую пьесу из действия, слов, линий, цвета и ритма, и он искусно использовал все пять этих факторов, с тем чтобы произвести на нас глубокое впечатление, воздействуя на наше зрение и на наш слух.

О ЗАДАЧАХ РЕЖИССЕРА

Театрал. По-вашему, режиссер выше актеров?

Режиссер. Да. Режиссер занимает по отношению к актеру точно такое же положение, как дирижер по отношению к оркестрантам или издатель по отношению к печатнику.

Театрал. И вы считаете режиссера не художником, а ремесленником?

Режиссер. Когда он интерпретирует пьесы драматурга посредством своих актеров, декораторов и прочих ремесленников, он ремесленник, мастер высокой квалификации; когда же он научится использовать действия, слова, линию, цвет и ритм, он, возможно, станет художником. Тогда нам больше не понадобится помощь драматурга, ибо наше искусство станет рассчитывать на свои собственные силы. [...]

Режиссер. Вы спрашиваете, в чем состоит его ремесло? Скажу вам. Его работа как интерпретатора пьесы, написанной драматургом, заключается примерно в следующем: он берет из рук драматурга экземпляр пьесы и обязуется дать верное ее истолкование на основе полученного им текста (не забудьте, что я говорю только о самых лучших режиссерах). Затем он читает пьесу, и уже во время первого чтения его мысленному взору явственно предстают цвет, тон, рисунок движения и ритм всей постановки. Что до сценических ремарок, описания декораций и прочих указаний, которыми автор может снабдить свой текст, то с ним режиссер считаться не обязан, ведь если он знает свое дело, для него не найдется там ничего полезного.

Театрал. Простите, я не вполне вас понимаю. Не хотите ли вы сказать, что, когда драматург взял на себя труд описать декорации, в которых должны будут двигаться и говорить созданные им персонажи, режиссер может пренебречь этими указаниями.

Режиссер. Примет он их во внимание или нет, значения не имеет. Он, прежде всего, должен позаботиться о том, чтобы сценическое действие и декорации соответствовали стихам или прозе пьесы, заключенной в ней красоте, ее смыслу. [...]

Реформа какого-нибудь одного театрального ремесла окажется почти безрезультатной, а то и вовсе безрезультатной, если одновременно с нею в том же театре не будет произведена реформа всех прочих театральных ремесел. *Оттого, насколько твердо будет усвоена эта истина, зависит все дело возрождения искусства театра.* Ведь театральное искусство, как я вам уже говорил, складывается из усилий великого множества специалистов: актеров, декораторов, костюмеров, осветителей, плотников, певцов, танцовщиков и т. д. и т. п., - и поэтому с самого начала следует отдавать себе полный отчет в том, что театру требуется не частичная, а полная реформа; нужно постоянно помнить о том, что в театре одно конкретное дело, одно ремесло самым непосредственным образом связано со всеми прочими театральными ремеслами и что беспорядочные, бес-

системные усовершенствования обречены на провал. И только методическое, последовательное продвижение вперед обеспечит успех.

Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. С. 166-167; 170-171, 182. Пер. В. В. Воронина.

Крэг об актерском искусстве

Из статьи «Артисты театра будущего» (1907)

Отсюда следует, что актер, желающий сыграть, ну, скажем, того же Отелло, должен обладать не только щедрой натурой, из которой он почерпнет богатство исполнительских красок, но также живым воображением, которое подскажет ему, какими красками следует воспользоваться, и умом, благодаря которому он будет знать, как донести это богатство до нас. Вот почему идеальный актер должен быть человеком широкой натуры и недюжинного ума. О его широкой натуре нет надобности говорить: она должна вмещать в себя все. Об уме же его можно сказать вот что: чем тоньше этот ум, тем меньше свободы он себе дает, сознавая, как много зависит от действующей рука об руку с ним эмоции, и тем меньше свободы даст он своей помощнице - эмоции, понимая, сколь полезен для нее строжайший контроль. Наконец, интеллект создаст такое разумное сочетание ума и эмоций, при котором идеально сдержанный душевный жар никогда не дойдет в работе до точки кипения с характерным для этого состояния лихорадочным метанием. Совершенства достигнет тот актер, чей ум сумеет постичь все богатства собственной артистической натуры и показать их нам через идеально найденные символы. Исполняя роль Отелло, он не станет метаться по сцене, принимать угрожающие позы, бушевать, вращать глазами и стискивать кулаки, чтобы заставить нас поверить, что его герой одержим ревностью, - нет, он устремит свой мысленный взор в сокровенные глубины, изучит все, что там таится, и, перенесясь затем в иную сферу, сферу воображения, создаст некие символы, которые, не прибегая к изображению голых страстей, тем не менее ясно расскажут нам о них.

Со временем идеальный актер, который будет поступать таким образом, обнаружит, что эти символы создаются преимущественно из материала, лежащего вне его личности.

Но более подробно мы остановимся на этом в конце нашего разговора, когда речь у нас пойдет о том, что актер - такой, каким мы его знаем сегодня, - в конечном счете должен будет исчезнуть, претворившись во что-то другое. Только при

этом условии в нашем театральном царстве можно будет увидеть подлинные произведения искусства.

А пока что не забывай о том, что из всех когда-либо живших актеров ближе всего подошел к воплощению идеи совершенного актера, сознательно контролирующего свою природу, Генри Ирвинг. [...]

Я бы сказал, что лицо Ирвинга являлось связующим звеном между тем спазматическим и нелепым выражением человеческого лица, которое использовалось театрами на протяжении нескольких последних веков, и масками, которые станут применяться вместо человеческого лица в скором будущем.

Попробуй поразмыслить над всем этим, когда ты потеряешь надежду на то, что тебе когда-нибудь удастся в достаточной мере контролировать свою собственную природу, получающую выражение в мимике твоего лица и в движении твоего тела. Можешь быть уверен: помимо твоего лица и твоего тела есть еще нечто такое, чем ты сможешь воспользоваться и чем тебе будет легче овладеть. [...]

Театры всех стран, восточных и западных, возникли и развились (пусть даже развитие обернулось упадком) из движения - движения человеческого тела. Это нам доподлинно известно из истории. Но прежде чем человек взял на себя столь серьезную ответственность, начав использовать самого себя как средство для передачи этой красоты, на свете жило иное, более мудрое племя людей, использовавшее для этого другие средства.

На первых порах танцовщики были жрецами и жрицами, веселыми и жизнерадостными; очень скоро они деградировали, превратясь в некое подобие акробатов, а в конце концов достигли высот мастерства как танцоры балета. Актер появился как отзвук на появление поэта-музыканта. Я вовсе не хочу сказать, что возрождение танца знаменует собой возрождение древнего искусства театра, ибо я не считаю, что идеальный танцор является совершенным средством для выражения совершенства движения. Идеальный танцор или танцовщица, используя силу либо изящество тела, могут многое сказать о силе и изяществе, свойственных природе человека, но они не в состоянии выразить всего, ни даже его тысячной доли. Это относится как к танцорам, так и ко всем тем, кто использует в качестве средства выражения свое собственное тело. Увы! Тело человека отказывается быть послушным орудием даже для разума, обитающего в этом теле.

Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма.
С. 192-194, 210.

Из статьи «Актер и сверхмарионетка» (1909)

Актерская игра - не искусство. Поэтому неправомерно говорить об актере как о художнике. Ведь художнику враждебно все случайное. Искусство являет собой полную противоположность тому хаосу, который создается вследствие беспорядочного нагромождения многих случайностей. Всякое искусство предполагает предварительный замысел. Из этого явствует, что при создании какого бы то ни было произведения искусства допустимо использовать лишь такие материалы, с которыми можно заранее планировать. Человек не принадлежит к числу таких материалов.

Все существо человека стремится к свободе; поэтому в нем самом уже заключено доказательство его непригодности как *материала* для театра. В силу того, что в современных театрах пластика актеров и актрис используется именно как материал, на всем, что предлагают театры зрителю, лежит печать случайного. Жесты и телодвижения исполнителя, выражение его лица, звуки его голоса - все это находится во власти его эмоций. Художник должен постоянно ощущать веяние эмоций; они волнуют его, но не выводят из равновесия. Другое дело - актер: эмоция *завладевает* им, ей становятся послушны все его члены. Он попадает в полное ее распоряжение, движется словно в горячечном сне или в припадке безумия, бросаясь из стороны в сторону. Его голова, руки, ноги, если даже они не перестали еще его слушаться, настолько слабы перед напором его страстей, что готовы в любой момент выйти у него из повиновения. Напрасны любые его попытки урезонить самого себя. [...]

Вот если вы обнаружите в природе новый материал, который еще не использовался человеком для выражения своих мыслей, то тогда вы смело можете утверждать, что вступили на путь создания нового искусства. Ибо вы обретете то, при посредстве чего сможете создавать его. Вам останется только начать. Театр, насколько я понимаю, еще не нашел своего материала.

Что до меня, то я согласен с этим последним высказыванием живописца. Мне не улыбается перспектива состязания с усердным фотографом, и я всегда буду стремиться получить нечто противоположное копии той жизни, которую мы видим. Эта земная полнокровная жизнь, столь милая нам всем, по моему, не создана для того, чтобы ее изучали и потом снова предъявляли миру, пусть даже в условном изображении. По моему, моя цель должна, скорее, состоять в том, чтобы уловить далекий отблеск той духовной сущности, которую мы называем смертью; чтобы воссоздать прекрасные черты воображаемого мира. Говорят, они мертвы и холодны. [...]

В Европе оформилось движение противников подобных декоративных эффектов, которые утверждают, что великие пьесы выигрывают, когда их представляют на фоне самой простой обстановки. Это движение, безусловно влиятельное, уже распространилось от Кракова до Москвы, от Парижа до Рима, от Лондона до Берлина и Вены. Режиссеры видят эту подстерегающую их впереди опасность; они понимают, что стоит людям однажды осознать этот факт, стоит им один раз вкусить прелесть постановки без декораций, как они пойдут дальше и пожелают увидеть пьесу, поставленную без актеров, а затем пойдут еще дальше и еще дальше, так что в конце концов *они*, а не режиссеры, произведут коренную реформу театрального искусства.

В выводе о театре без актеров есть своя логика. Уберите со сцены реальное дерево, избегайте от реальной манеры исполнения, разделайтесь с реальностью действия, и вы уже на пути к упразднению актера. Именно это и должно произойти в будущем, и мне приятно видеть режиссеров, которые уже сейчас поддерживают эту идею. Упразднив актера, вы упраздните средство, с помощью которого создается и насаждается низкопробный сценический реализм. Со сцены будет изгнана живая фигура, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, — живая фигура, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти.

Актер должен будет уйти, а на смену ему грядет фигура неодоушленная - назовем ее сверхмарионеткой, куда она не завоевала права называться другим, лучшим именем. [...]

Разве не можем мы с надеждой ожидать, что в один прекрасный день нам будет снова явлено изображение человека или символическое существо, созданное, как и встарь, умением художника, благодаря чему мы вновь обретем ту «благородную искусственность», о которой говорил древний автор? [...]

Вот почему нам следует научиться делать эти образы заново — не довольствуясь более марионеткой, мы должны будем создать сверхмарионетку. Сверхмарионетка не станет соревноваться с жизнью и скорее уж отправится за ее пределы. Ее идеалом будет не живой человек из плоти и крови, а скорее, тело в состоянии транса: она станет облекаться в красоту смерти, сохраняя живой дух. [...]

Я искренно мечтаю о возвращении в театр символа - сверхмарионетки; стоит ему только прийти и показаться нам, как его полюбят с такой силой, что мы сможем вернуть себе древнюю радость участия в праздничных церемониях: снова люди будут, ликуя, восславлять сотворение мира, воспевать

земное существование и обращаться с благостной и счастливой молитвой к смерти.

Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. С. 213-214, 223, 226-228, 233.

Из статьи «Господа, Марионетка!» (1912)

Марионетка через свои две добродетели - послушание и молчание - оставляет своим сыновьям богатое наследство. Он оставляет им обещание нового искусства.

Марионетка - маленькая фигура, но породившая великих, которые, при условии, что они сохранят эти две необходимые вещи, послушание и молчание, смогут сохранить свой род. В тот день, когда они возжаждут большей власти, они падут.

Этих детей Марионетки я назвал Сверхмарионетками и довольно долго писал о них¹¹¹.

Кто может сказать, что послужит нитями для Сверхмарионетки, что будет водить его? Я не верю в то, что эти нити будут механическими или материальными. Нити, протянутые от Божества к душе любого поэта, - вот что могло бы управлять им. Разве у Бога не найдется таких нитей еще для одной фигуры? Не могу в этом усомниться.

Я никогда не поверю ни во что иное.

Может быть, пять лет назад, когда я писал об этой новой фигуре, которая должна была стать символом человека, - и окрестил ее Сверхмарионеткой, - вы ожидали увидеть реальные металлические или шелковые нити?¹¹²

Надеюсь, что еще пять лет будут достаточно долгим сроком, чтобы вы смогли выбросить эти путающиеся нити из вашей головы.

In: *Craig E. G.* The Theatre Advancing. New York, 1963.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 101.

Пер. А. Ю. Зубкова.

Крэг о сценографии

Из статьи «Артисты театра будущего» (1908)

Самое главное - декорационное оформление спектакля. Бесплезно рассуждать о том, что, мол, декорации развлекают, потому что речь здесь идет не о том, как создать некие развлекательные декорации, а о том, как создать на сцене обстановку, гармонирующую с замыслом поэта.

Возьмем, к примеру, «Макбета». Мы с тобой знаем эту вещь назубок. Где происходит действие пьесы? Как выглядит место ее действия, каким оно представляется сначала нашему мысленному взору, а потом — нашему глазу?

Я вижу две вещи. Я вижу высокий, почти отвесный утес и вижу влажное облако, окутывающее его вершину. [...]

Вотты спрашиваешь меня, какими должны быть форма и цвет этого утеса. Ну а какими линиями изображают высоту, какие линии характерны для всякого высокого утеса? Пойди взгляни на них и тотчас же перенеси увиденное на бумагу. Важен не сам утес, важны *линии и их направление*. Но бойся сделать их крутыми- они никогда не будут слишком круты. И помни о том, что даже на маленьком клочке бумаги ты можешь провести линию, которая словно взлетает вверх на целые мили. То же самое ты сможешь изобразить и на сцене своего театра, ибо все дело - в пропорции, а не во внешнем правдоподобии.

КрэгЭ. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. С. 197-198.

Крэг о Московском Художественном театре

Из статьи «Искусство театра. Диалог второй» (1910)

В Европе распространено убеждение, будто русским меньше, чем кому бы то ни было, свойственно интересоваться искусством. В этом отношении у русских такая же репутация, как у нас, англичан. Кроме того, бытует ходячее мнение, будто русские — народ малокультурный, но их Художественный театр наглядно демонстрирует, что это мнение в корне неправильно. Можно сказать, это подлинно национальный театр в лучшем смысле слова, потому что его пайщикам дороги интересы своей родины. Этот театр, как я уже говорил, несомненно совершит гастрольные поездки по европейским культурным центрам, и такие гастроли явят Европе тонкость, высокую культуру и отвагу русских. Короче говоря, это очень дальновидное коммерческое начинание самого широкого масштаба, и англичанам хорошо бы последовать их примеру. Деньги, вложенные в Московский Художественный театр, не выброшены на ветер, и в скором времени мы с вами увидим, какие плоды все это принесло.

КрэгЭ. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. С. 252.

Из «Письма Джону Семару»¹¹³ (1908)

Сейчас я живу в России, в шумной Москве; меня тут принимают актеры первого здешнего театра, прекраснейшие люди, каких мало на свете. Это не только замечательные, радужные хозяева, но и превосходные актеры.

Сулержицкий, Москвин, Артем, Леонидов, Качалов, Вишневский, Лужский, Балиев, Адашев, Лилина просто восхитительны; Книппер, когда захочет, бывает великолепно; некоторые исполнители в «Синей птице» очень талантливы, особенно Коонен. Добавьте к ним еще сотню актеров и актрис, обещающих превратиться со временем в могучую и сплоченную театральную силу. Притом, учтите, они все до одного умницы, энтузиасты своего дела, упорные труженики, каждый день работающие над новыми пьесами, каждую минуту обдумывающие новые идеи. [...]

У меня сложилось впечатление, что русские актеры - члены труппы Московского Художественного театра, как никакие другие актеры в Европе, получают огромное интеллектуальное наслаждение, играя спектакль. Все их постановки изумительно хороши, и будь то пьеса из современной жизни и с современными настроениями или же пьеса-сказка, их художественную манеру всегда отличают уверенность, тонкость, мастерство. Ни малейшей небрежности. Все сделано на совесть, всерьез - серьезность, как я уже говорил, является характернейшей чертой этого русского театра.

Цит. по: Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. С. 290-292.

«Гамлет» в МХТ (преьера 1911 г.)

Из письма Крэга К. С. Станиславскому (5 сентября 1909 г., Флоренция)

Завтра начинается работа над «Гамлетом», и если все пойдет хорошо, к началу ноября я ее закончу. Позже я напишу Вам о костюмах.

Я надеюсь, Ваши плотники и механики найдут способ сделать так, чтобы ширмы с легкостью поворачивались и каждая створка двигалась с минимальными трудностями. Думаю, что надо попробовать прямо сейчас, так как мой замысел этой сцены требует легкого перехода от одного положения к другому, - в этом Ваши механики могут оказать мне большую помощь.

Мне кажется, что в последней сцене я придумал нечто замечательное, создающее ощущение грандиозности Творца в сравнении с жизнью или смертью одного человека.

Чем больше я перечитываю «Гамлета», тем яснее я вижу Вас. Не могу поверить, что что-либо, кроме абсолютной простоты, может создать ощущение тех высот, до которых поднимается Шекспир, - а ближе всего к этим высотам в Вашем театре подходит Ваша игра в «Дяде Ване». Именно это мне не

удалось выразить Вам, когда я был в Москве. Что может быть выше и прекраснее, чем та простота, с которой Вы играете в современных пьесах? Я имею в виду именно Ваше исполнение. Разве мысль в «Гамлете» развивается и воплощается в слова не так же, как в чеховских пьесах? Если в «Гамлете» и есть места, в которых слова не так просты, как у Чехова, то есть и другие, являющие собой воплощение простоты. Разве слова становятся менее простыми оттого, что они не так разговорны? Было бы ужасно, будь это так. Так как это означало бы, что Шекспир не был великим художником.

Не могу выразить, как бы я хотел видеть Вас в «Гамлете». Ничего лучшего театральные подмостки не могли бы представить - всякий раз, думая о московском спектакле, я говорю о том, что потеряет сцена, лишенная Вашего присутствия. Я совершенно уверен, что Качалов будет очень хорош и понравится в Москве, - но я убежден, что, сыграв Вы эту роль, Вы заставили бы задуматься всю потрясенную Европу.

Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма.
С. 299-300.

Записи Крэга для беседы с участниками спектакля

19 НОЯБРЯ 1909 г.

Я совершенно не хочу, чтобы вы актерствовали, играя эту пьесу из жизни королей и принцев, поскольку это всегда производит впечатление неискренности - и, к нашему позору, зовется «театральностью».

Но не следует впадать и в другую крайность - потому что, в таком случае, вы будете казаться обывателями, которые никогда в жизни не видели королевского двора или короля и не имеют представления о Королевском величии. [...]

Запомните, что высшей точкой вдохновения является не предельное возбуждение, но, напротив, предельное спокойствие. Это переживание, доведенное до своего апогея... почти транс. У этого состояния есть тысячи названий, оно может принимать мириады форм. Мы называем его мудростью.

Это переживание в чистом виде, все постороннее отброшено.

20 НОЯБРЯ 1909 г.

Еще никому не удавалось с помощью раздумий увидеть небо. Человек видит и осознает его только с помощью чувств.

Тщетным было бы думать, слушая музыку... ее надо просто впускать в свою душу с помощью чувств.

Так и с нашим Гамлетом. Пусть ваши мысли отдохнут, внимайте красоте пьесы с помощью зрения и слуха и не забывайте о том, что называется потрясением, ибо оно имеет непосредственное отношение к вашим действиям.

30 НОЯБРЯ 1909 г.

Основное отличие Шекспира от современных драматургов в том, что они выводят реальных людей - мужчин и женщин, а он создает символы. [...]

Именно Страсть, а не Характер является основной движущей силой всей трагедии Ромео и Джульетты. И лишь в тех случаях, когда автор хочет ввести элемент комизма, он обращается к Характеру.

Мне рассказал это мой друг Йейтс, наш великий ирландский поэт.

Для меня секрет исполнения пьесы заключается в способности актера понимать Страсть... накал Страсти, спокойствие Страсти, ее экстаз, и в посвящении всей своей жизни созданию техники, способной передать этот экстаз тем, кто смотрит спектакль.

Гамлет - избранник... и все же он любит Офелию... и в этом проявляется его избранность; и все же он убивает Полония... и в этом тоже избранность...

Как же так? - спросите вы. Потому что он создание Воображения, потому что он рожден Поэтом. Он не принадлежит реальности.

КрэгЭ. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. С. 282-293.

Уильям Батлер Йейтс (1865-1939)¹¹⁴

«Трагический театр»(1910)

В преимущественно трагическом искусстве можно различить приемы, призванные исключить или ослабить характер, уменьшить хватку этого повседневного настроения, обмануть или заглушить присущее ему чересчур ясное восприятие. Если реальный мир и не отвергается целиком, он показывается лишь мельком, и на те места, которые мы оставляем пустыми, мы призываем ритм, пропорциональность, стилистический рисунок, образы, напоминающие нам о неохватных страстях, о смутности прошлых времен, обо всех химерах, что витают над гранью забытья; если же мы живописцы, то будем выражать личное чувство через идеальную форму: прибегнем к символизму, создававшемуся поколениями, к маске, в глазные прорезы кото-

рой проглядывает развоплощенная сущность, к стилю, вобравшему умение стольких мастеров, что трудно отыскать в нем намек или сходство с современностью; или же опустим какую-то из составляющих реальности, как это происходит в византийской живописи - ведь там нет ни массы, ни объемности; и вот, в высший миг трагического искусства, нас посещает странное ощущение - как будто волосы становятся дыбом. [...]

Трагическое искусство - искусство страстное, потопляющее преграды, смущающее разум, - волнует нас тем, что заставляет погружаться в мечту, захватывает и затягивает столь сильно, что почти ввергает в забытье. Фигуры на сцене увеличиваются до такой степени, что, можно сказать, становятся самим родом человеческим. Мы ощущаем, как наше сознание резко распахивается - или же медленно расширяется, словно некое озаренное луной и кишашее образами море. То, что находится перед нашими глазами, постоянно исчезает и снова возвращается в миг возбуждения, им же и вызванного, и чем сильнее оно завораживает, тем больше мы забываем о нем.

Йейтс У. Б. Видения. М., 2000. С. 231-233.

Пер. Т. А. Заркович.

**Йейтс о значении Эбби-театр
и о путях дальнейшего развития театра
Из статьи «Народный театр
(Письмо к леди Грегори¹¹⁵)» (1919)**

Мы первые создали истинный Народный театр, и это удалось нам потому, что мы не обратились к местному колориту или к какой-либо жанрово ограниченной драме, чья новизна была бы недолговечной, а сделали первыми то, для чего мир созрел и что будут делать все лучше и лучше повсюду в мире: мы наделили способностью говорить те немые сословия, у которых - и свой взгляд на жизнь и свое достоинство, но притом общая верность внешней правде - правде конторы и рабочего цеха, газеты и улицы, правде технократов и правде политиков. [...]

Однако не такой театр хотели мы поначалу создать, и его успех был для меня разочарованием и неудачей. [...]

Вы и я, и Синг¹¹⁶, забыв о календаре, вознамерились вернуть театр Шекспира, а, возможно, даже Софокла. [...]

Нападки на «Молодца» были вызваны его стилем, его видением; когда публика называла Синга «декадентом», - а это повсюду излюбленный упрек со стороны приверженцев внешней правды, - она была прежде всего встревожена тем, что у самой не все ладно дома. Разве могли все они, ненавидящие одиночество, полюбить то, что рождено одиночеством? И ни

разу не приходилось мне слышать, что те, кто громче всех смеется на Ваших комедиях, похвалили бы их изящный, музыкальный слог, столь созвучный стихам, благодаря чему их можно временами поставить в ряд лучших комедий мира. [...]

Мне хочется для себя создать непопулярный театр, с публикой, напоминающей тайное общество, куда допускаются лишь немногие избранные. [...]

Больше всего меня беспокоит вопрос, каким образом новое искусство, нуждающееся в столь изощренной технике, сделает свои первые шаги перед теми, кто столько видел, как сказал Мольер о придворных своего времени. Чем заслужат наши певцы и танцоры теплый прием у тех, кто слушал Шаляпина во всех его ролях и видел все номера русского балета? [...]

Человек, любящий поэзию, театр и изобразительное искусство, получает в таком произведении, какое я себе представлял, преимущество перед профессиональным актером. Профессиональный актер оказывается тут любителем, любитель же - подготовлен всей своей жизнью, и я долго еще не забуду репетицию «У Ястребиного источника», когда г-нЭзра Паунд¹⁷, никогда до того не игравший на сцене, репетировал в течение получаса, заменяя отсутствовавшего главного исполнителя. На профессиональной сцене исчезли даже те формы внутренней актерской игры, которые были прежде. Там, где идут от сопереживания и наблюдения, уже нет места величавому интеллекту Ирвинга и благородству нечеловеческой страсти Сальвини - слишком сокровенны они в своем одиночестве. [...]

Популярный театр тем временем должен становиться все более объективным; все более отражать общее умонастроение, раскрывать те простые чувства, которые роднят всех людей, очищаясь в то же время от сентиментальности - этих обломков обветшалой популярной культуры, стремясь притом не столько почувствовать и вообразить, сколько понять и увидеть. И пусть те, в ком преобладает индивидуальность, для кого главное - это почувствовать и вообразить, - лучше уйдут из такого театра, чтобы их присутствие в нем не стало обманом, не нарушило бы созданной им достоверности. Риторика д'Аннунцио, мелодрама и зрелищность позднего Метерлинка есть следствия неискренности субъективных людей, которые благодаря недюжинному таланту научились удерживать зрителя, им чуждого. Чтобы быть понятными этому зрителю, они вынуждены огрублять свое искусство, облекать его в конкретную форму, искажать. [...]

Две великие силы мира, которые во времена Шекспира взаимно проникали друг в друга, теперь разъединились по-

добно тому, как в эпоху Ренессанса разделились речь и музыка, и это дало им обоим новую свободу; теперь необходимо позаботиться о подмостках для современной лирики, для искусства, столь близкого к чистой музыке, для той энергии, которая освободит искусство от подражания и теснее свяжет актерскую игру с искусством декорации и танцем.

Ййтс У. Б. Избранные стихотворения лирические и повествовательные. М., 1995. С. 201-202, 204, 206-210.
Пер. Е. Сквайре.

Ййтс о японском театре

Из статьи «Несколько благородных японских пьес» (1916)

Однако это стремление к простоте - не из простой экономии. Почти три столетия технический прогресс делал человеческий голос и движения все менее выразительными. Я очень долго ломал голову над тем, почему сцены, которые волнуют, когда их читают вслух или произносят на репетиции, во время спектакля кажутся глухими и тусклыми. Я упрощал декорации, и, например, «Песочные часы»¹¹⁸ игрались то перед зеленым занавесом, то среди ширм цвета слоновой кости, изобретенных Гордоном Крэгом. И с каждым упрощением голос понемногу восстанавливал свою значительность, но все же, когда стихи достигали по своему напряжению, скажем, «Кубла Хана» или «Оды Западному Ветру»¹¹⁹, наиболее типичных современных стихов, я все равно чувствовал, что звук идет как бы из-за прозрачной завесы. Открытие сезона, мощное освещение, значительное расстояние между мной и актерами разрушали интимность. Я ловил себя на мысли об актерам, которым нужно было только развернуть циновку в каком-нибудь восточном саду. [...]

Моя пьеса стала возможной благодаря японскому танцору, чей танец я видел в мастерской художника, в гостиной и на очень маленькой сцене с превосходным освещением. Но только в студии и в гостиной, где для освещения использовался тот свет, к которому мы больше всего привыкли, я действительно видел его как трагический образ, взволновавший мое воображение. Там, где никакое специальное освещение, никакие декорации не создавали искусственного мира, он мог, когда поднимался с пола, где сидел скрестив ноги, или когда выбрасывал вперед руку, удалиться от нас в какой-то более могущественный мир. Поскольку это отделение достигалось исключительно человеческими средствами, он уходил как бы только в глубины сознания. И с каждым таким непостижимым уходом

человек снова и снова понимал, что мера величия всех искусств может быть только в их интимности. [...]

Любое художественное произведение всегда сохраняет некоторую дистанцию от жизни, и эта дистанция, раз выбранная, должна удерживаться, несмотря на посягательства напирающего мира. Стихам, ритуалу, музыке и танцу вместе с действием требуется помощь жеста, костюма, мимики, устройства сцены для того, чтобы удержать дверь закрытой. Наши лишённые воображения искусства берут кусочки мира сами по себе, какими мы их знаем, и помещают их фотографии, если можно так выразиться, в изысканные или простые рамки. Но искусства, которые меня интересуют, как бы отделяя от мира и от нас группу фигур, образов, символов, позволяют нам на несколько мгновений проникнуть в глубины души, которые до сих пор были слишком деликатны, чтобы принять нас. [...]

Следовательно, вполне естественно, что я обращаюсь к Азии в поисках сценической условности, более формальных лиц, хора, не принимающего участия в действии, и, вероятно, движений, копирующих движения марионеток в кукольных театрах четырнадцатого века. Маска даст мне возможность заменить лицо какого-нибудь «безликого» актёра или лицо, покрашенное в соответствии с собственной вульгарной фантазией, замечательным произведением скульптора и приблизить публику к пьесе настолько, чтобы можно было слышать каждую интонацию. Маска никогда не воспринимается лишь как размазанное лицо, и как бы вы к ней ни приблизились, она всегда остаётся произведением искусства¹²⁰. Мы ничего не потеряем и остановив движение черт лица, так как глубокое чувство выражается движением всего тела. [...]

Театр Но стал популярным в Японии на исходе четырнадцатого столетия, впитав в себя танцы, исполнявшиеся в синтоистских храмах в честь духов и богов или при дворе молодыми придворными, в большой степени старинную лирическую поэзию. Свою философию и окончательную форму он получил, вероятно, от жрецов созерцательной школы буддизма. [...]

Когда пришла нынешняя революция¹²¹, после короткого периода непопулярности представления театра Но были впервые показаны в некоторых церемониальных публичных театрах. [...]

Лица актёров закрыты масками и за основу их движений взяты движения кукол: известнейшие японские драматурги писали исключительно для кукол¹²². Быстрое или медленное движение, короткая или длинная пауза, и затем снова движение. Они поют столько же, сколько говорят. На сцене присут-

ствует хор, который описывает место действия и комментирует их мысли, но никогда не становится участником действия, как в греческом театре. В момент кульминации вместо смятения чувств мы видим танец, последовательность поз и движений, которые могут представлять свадьбу, битву или страдания какого-нибудь духа в буддистском Чистилище.

Yeats W. B. Certain Noble Plays of Japan (1916).

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 83-85, 87-88.

Пер. А. Ю. Зубкова.

Адольф Аппиа (1862-1928)¹²³ _____

Из книги «Произведение живого искусства» (1917-1918)¹²⁴

Гл. 1 ЭЛЕМЕНТЫ

1. Драматическое искусство включает в себя прежде всего текст (с музыкой или без); это его литературная (и музыкальная) сторона. Этот текст доверен живым людям, которые его декламируют или поют и тем самым представляют на сцене жизнь. Его скульптурная и живописная сторона проявляется, если используют живописные декорации, о которых мы поговорим позднее. Наконец, архитектура также может в большей или меньшей степени окружать актера и зрителей, так как зал входит в драматическое искусство со своими оптическими и акустическими требованиями; однако архитектура полностью подчинена конкретным целям, которые касаются ее лишь косвенно. Драматическое искусство, кажется, заимствует какие-то элементы у каждого из других искусств. Может ли оно ассимилировать их¹²⁵? [...]

Движение, подвижность, вот основной согласующий принцип, который будет управлять единством различных форм искусства, чтобы они совпали, одновременно, в заданной точке, в драматическом искусстве; и, так как он объявляется единственным и необходимым, он будет определять иерархию этих видов искусства, подчиняя одни из них другим, в целях гармонии, которой они тщетно пытались достичь в одиночку.

Но вся загвоздка в том, как применить движение к тому, что мы называем изящными искусствами, которые по природе своей неподвижны? Как применить его к слову, а в особенности к музыке, чье существование протекает исключительно во времени, и которые в равной мере неподвижны по отношению к пространству? Каждое из этих искусств своим совершенством, своей законченностью обязано этой неподвижности, и если мы лишим их ее, не потеряют ли они своего единственного смыс-

ла? Или, по крайней мере, не ограничится ли до минимума их значимость?

Здесь встает второй вопрос, и его решение будет определять наши изыскания, направлять наши действия. Движение, само по себе, не является элементом: движение, подвижность - это состояние, способ существования.

Живое и подвижное тело актера представляет движение в пространстве. Его роль основательна. Без текста (с музыкой или без) драматическое искусство перестает существовать; актер — носитель текста; без движения другие искусства не могут принять участия в действии. Одной рукой актер завладевает текстом, в другой он держит связку пространственных искусств, затем он неизбежно соединяет обе руки и создает этим движением единое произведение искусства. Живое тело также является создателем этого искусства и удерживает секрет иерархических связей, которые объединяют его различные факторы, поскольку он находится во главе их. [...]

Appia A. L'csuvre d'art vivant // Appia A. CEuvres completes: in 4 t. Lausanne, 1988. Т. 3.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 106-107, 109, 110.
Пер. А. Б. Ульяновой.

2. Человеческое тело, живое и подвижное, представляет, таким образом, на сцене связующий элемент, и, в этом качестве, оно должно выдвинуться на первый план. Его пластичность приближает его к скульптуре и архитектуре, но определенно отдаляет его от живописи. Кроме того, мы видели, что: пластичность призывает к себе саму жизнь света, в то время как живопись является лишь ее фиктивным изображением. Определив все это, обобщим еще раз предыдущие положения, близко относящиеся к тому, что мы называем изящными искусствами, искусствами пространственными. Все они - живопись, скульптура, архитектура - неподвижны; они ускользают от времени. Живопись, не будучи пластичной, более всех ускользает от пространства и, следовательно, от действительного света.

Ее огромные жертвы компенсируются возможностью изображать пространство с помощью фиктивного выбора; а ее техника позволяет ей выбрать почти неограниченное количество предметов изображения, которые она фиксирует своими средствами, внушая контекст посредством выбранного момента. Ее участие в идее длительности в некотором роде символично. - Скульптура пластична, она живет в пространстве и, таким образом, участвует в жизни света. Как и живопись, она умеет внушить контекст выбранных и остановленных ею движений;

но она делает это уже не символично, а реально и материально. - Архитектура - это искусство создания пространств, определенных и ограниченных, предназначенных для присутствия и развития живого тела. Она выражает этот факт как своей высотой, так и глубиной, и наслоением тяжелых элементов, вес которых обеспечивает прочность. Это реалистичное искусство; применение фикции является в нем роскошью. Пространство лежит в самом определении архитектуры, а время - в ее применении. Итак, это самое счастливое из всех изящных искусств.

Мы проанализировали три элемента, собранные в одной руке актера: три неподвижных искусства, искусства пространственных.

Попытаемся прояснить наше понимание временных искусств - текста и музыки - которые актер притягивает другой рукой и непреодолимо хочет к ним присоединить.

Напомним, что, рассматривая текст и музыку с постановочной точки зрения, мы не касаемся, по крайней мере, в данный момент, вопроса о драматическом, литературном или музыкальном творчестве.

Покинув пространство, со скрытой длительностью или без, мы оказываемся исключительно во времени. Идеальный и неуправляемый характер временных ремарок слишком хорошо известен, чтобы вновь к нему возвращаться. Отметим только, что этот идеал времени утверждается исключительно в искусстве.

Appia A. Œuvres completes. T. 3. P. 365. Пер. А. Б. Ульяновой.

гл. 2. ЖИВАЯ ДЛИТЕЛЬНОСТЬ

3. Тело действует «под гнетом» материальных необходимостей. Душевные эмоции возникают в пространстве при помощи жеста. Однако жесты не выражают прямо движений нашей души. Их интенсивность меняется и их длительность лишь косвенно связана с мерцаниями нашей скрытой внутренней жизни. Мы можем страдать в течение долгих часов и показать это жестом в течение одной секунды. Жест в нашей повседневной жизни - только знак, указатель, ничего более. Актеры это знают и подчиняют свою игру противоречивости двух длительностей: длительности нашей внутренней жизни и длительности, от нее отличной, длительности телесного движения, являющегося следствием движения души. Во времени, следовательно, мы живем иначе, нежели в пространстве; это болезненное противоречие разрушает целостность нашего бытия. И нам было бы суждено из-за этого навсегда остаться беспомощными сре-

ди жизненных загадок, если бы не направляющая, все себе подчиняющая властительница — музыка. Эта властительница, в свою очередь, является порождением нашей духовной жизни и наших чувств.

ГЛ. 3. ЖИВОЕ ПРОСТРАНСТВО

Сила тяготения и неподатливость, жесткость неодушевленных объектов - необходимые условия существования живого пространства. Эти условия диктуют выбор тех или иных линий. Тело обладает определенной структурой и не в наших силах ее изменить: движения - жизнь тела в длительности. Пространственные линии, выбор которых целиком зависит от нас, должны всегда находиться в напряженном противостоянии телу. [...]

Музыка определяет движения тела последовательностью длительностей, тело переносит пропорции этих длительностей в пространство, а неодушевленные формы противопоставят телу своей твердостью - так как без этого сопротивления тело и пространство лишены жизни. На этом остановимся и замкнем круг, за его пределами нет ничего. Из всех средств мы изначально имеем лишь музыку, все остальное автоматически возникает через посредничество живого тела.

ГЛ. 5. СЛИЯНИЕ

Чем больше живописец будет тяготеть к скульптуре, тем менее он будет живописцем, чем больше скульптор занимается поисками атмосферы, окружения, тем менее он скульптор и т. д. [...] Чем менее драматический автор делает своего героя зависимым от места действия, тем более он драматург. Постановщик скажет то же, что говорит драматург, кощунственно специализировать эти две функции. Мы можем, таким образом, установить, что если автор не выполняет обе эти функции, на самом деле он не способен выполнять ни ту, ни другую, поскольку из взаимопроникновения этих функций только и может родиться *живое* искусство. За очень редкими исключениями этого искусства мы еще не имеем, также как и такого артиста. Мы имеем эти функции разделенными, наше драматическое искусство покоится, с одной стороны, на авторе, с другой - на постановщике, опираясь то более на одного, то на другого. Должно же оно опираться лишь на себя. [...]

Итак, характерная вещь, все серьезные усилия по формированию нашего театра инстинктивно устремляются в сферу постановки. В сфере текста колебания вкуса дали нам классицизм, романтизм, реализм и т. д.; эти стили покушались на права друг друга, соединялись (признаваясь в том или от-

крещиваясь) и посылали, не сговариваясь, безнадежный зов декоратору. Несмотря на многообразие возможностей, мы топчемся на месте. Многочисленные сценические указания автора, сделанные им в тексте пьесы, создают эффект наивности, - так ребенок во что бы то ни стало хочет войти в свой маленький пейзаж из веток и песка. [...]

Вместо того, чтобы смело приняться непосредственно за саму постановку, обрушиваются на *драматическую проблему в целом*. Действительно, для каких уже существующих пьес мы хотим реформировать сцену? Что является для нас критерием? Мы хотели бы принимать во внимание только сцену, и она ускользает, сама по себе - что она такое? Конечно, ничто. Именно из-за желания сделать что-то из нее самой по себе мы так решительно удалились от Искусства. [...]

В драматическом искусстве тоже существуем только мы. Нет зала, нет сцены без нас и вне нас. Нет зрителя, нет пьесы без нас и вне нас. Мы сами - пьеса и сцена, мы - наше живое тело, так как именно тело их создает. Драматическое искусство - добровольное и свободное творчество этого тела. Наше тело - драматический автор.

[...] Произведение драматического искусства - единственное произведение искусства, которое сливается со своим автором. Оно единственное, чье существование определяет не зритель. Поэма должна быть прочитана, живопись, скульптура - увидены, музыка — услышана: произведение драматического искусства живет, автор его оживляет. Зритель приходит в этом убедиться, и тем ограничивается его роль.

Произведение живет само по себе и без зрителя. Автор его выражает, владеет им и созерцает его одновременно. Наши глаза, наши уши воспринимают лишь ответ и отзвук. Зеркало сцены - всего лишь замочная скважина, через которую мы воспринимаем проявления жизни, для нас не предназначенной.

Аппиа А. Живое искусство. Сб. статей. М., 1993.

С. 71, 76, 77, 82-83, 89-90, 91. Пер. А. Бобылевой.

Гл. 6. СОТРУДНИЧЕСТВО

Идея сотрудничества неявно содержится в идее живо-го искусства. Живое искусство включает в себе Сотрудничество. Живое искусство социально; это в абсолютной мере общественное искусство. Не изящные искусства становятся доступны всем, а все поднимаются до искусства. Это вновь напоминает нам о том, что живое искусство будет результатом дисциплины - дисциплины коллективной. [...]

Музыкальный опыт, произведенный в собственном теле, может лишь благоприятно подготовить того, кто его почувствовал, и направить его к темам, которые живое искусство знает и должно выражать, одновременно отдаляя его с помощью ожившего телесного чувства и тем, предназначенных для других, неподвижных искусств. Живое искусство обращается к человеку в целом, и чем больше жизни его сотрудники могут привнести в него, тем выше станет его миссия. Живое «ремесло» одновременно очень простое и очень сложное. Его теория проста, поскольку она требует определенной самоотдачи; но применение требует тщательного изучения, так как не каждый может действовать интегрально. Отсюда принцип Сотрудничества, или кооперирования. И можно заметить, что этот принцип является для нас гарантией чисто человеческих качеств произведения; специальные условия, которые, как мы видели, принадлежат области Знака (в противоположность Выражению), больше касаются индивидуума, чем коллектива. [...]

Мы должны представить глазам, дать услышать ушам вечную драму, скрытую за историческими нравами, событиями, костюмами. А на это способно лишь живое искусство в своей совершенной чистоте, в своей высшей идеализации. Итак, патриотический праздник будет колебаться между исторически определенным драматическим Указанием и своим содержанием вечной человечности вне определенной исторической эпохи. В Женеве, в июле 1914 года, первый акт Июньского Праздника¹²⁶, большого патриотического зрелища в ознаменование вступления Женевы в швейцарскую конфедерацию, сочиненный и поставленный Жак-Далькрозом¹²⁷, дал грандиозный и беспрецедентный пример этого исторического феномена. Он реализовал одновременность обоих принципов. Зритель смотрел одновременно на ожившие исторические сюжеты, сама последовательность которых создавала величественное драматическое действие, и на их чисто человеческое Выражение, освобожденное от исторических рамок, как священный комментарий и преобразенная реализация событий. Этот акт был безусловным открытием, героически завоеванным автором и его сотрудниками!

Цит. по: Французский символизм. С. 363, 367, 368-369.

Пер. А. Б. Ульяновой.

Театр Макса Рейнхардта (1873-1943)¹²⁸

М. Рейнхардт. Из статьи «О театре, который мне видится в будущем» (1901)

В будущем мне видится такой театр, который вернет людям ощущение радости, который возвысит их над серой убогой повседневностью и позволит вдохнуть ясный и чистый воздух прекрасного. Я чувствую, что люди сыты тем, что они вновь и вновь находят в театре собственную нищету, и они тоскуют по более ярким краскам и возвышенной жизни.

Это не означает, что я хочу отказаться от великих достижений натуралистического драматического искусства, от правды и подлинности, которых до того никогда не достигал театр! Даже если бы я хотел, я бы не смог этого сделать. [...]

У театра лишь одна цель: Театр, и я верю в театр, который принадлежит актеру. Не должен господствовать лишь чисто литературный подход к театру, как это было в последние десятилетия. Так было потому, что литераторы завладели театром: я актер, я сочувствую актеру, и для меня актер является естественным центром театра. Он был им во все времена великих взлетов театра. Театр обязан дать актеру право показывать себя со всех сторон, действовать по многим направлениям, давать возможность вкусить радость от игры, от превращения. Я знаю, что в актере скрыты озорные, скрыты созидательные силы, и меня иногда подмывает спасти для нашего слишком дисциплинированного времени что-либо от Commedia dell'arte, только чтобы давать иногда актеру возможность импровизировать, выходить за рамки дозволенного. Я буду предъявлять высочайшие требования к своим актерам. Я потребую большего, чем правда и подлинность. Я хочу, чтобы вокруг меня были красивые люди, и я хочу, прежде всего, слышать красивые голоса. И хочу сохранить выхолощенное искусство речи, каким оно было когда-то в старом Бургтеатре¹²⁹, только не с пафосом того вре-

мени, а с пафосом сегодняшнего дня. Я приглашу самых лучших мастеров декламации, и я сам буду неутомимо трудиться над этой задачей, пока не добьюсь музыки слова. [...]

Вы не подозреваете, как на самом деле легко хорошо изображать натуралистические пьесы. Актером становишься лишь тогда, когда доказал, что можешь сыграть Шекспира. Я хочу играть Шекспира. Я знаю запах скуки, который свойственен постановкам классиков, и я понимаю публику, когда она остается снаружи, я знаю, какую паутину пафоса и пустой декламации накладывает на эти произведения застывшая традиция придворных театров. Эту пыль долой! Нужно играть классиков по-новому; нужно их так играть, как будто они поэты сегодняшнего дня, а их произведения - это наша сегодняшняя жизнь. Нужно смотреть на них новыми глазами, чувствовать себя захваченными такой же свежестью и беззаботностью, как если бы это были новые произведения; нужно понимать их в духе нашего времени, передавать средствами современного театра, играть, используя лучшие достижения нашего современного драматического искусства. Благородное старое вино нужно заливать в новые мехи. И поверьте мне, оно будет очень вкусным.

In: *Max Reinhardt*. Schriften, Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin, 1974. S. 64-67.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 55-57.

Пер. Л. Шатик.

Рейнхардт об актерском искусстве

«Речь об актере»

Когда мы говорим о театре, главное место в нем необходимо отвести актеру, ибо ему, и только ему принадлежит театр. Говоря это, я имею в виду не только актера как профессиональную категорию, я думаю в первую очередь об актере - мастере, творце.

Все великие драматурги были актерами, независимо от того, достигали ли они успеха в этом ремесле. Я отвожу актеру такое же место, как и руководителю театра, режиссеру, композитору, архитектору, художнику, и, безусловно, нельзя забывать об этом - актеру-зрителю. Ибо драматический талант зрителя имеет для театра почти такое же значение, как и талант актера.

Играть перед публикой, не одаренной театральным талантом, талантом комедианта, - это невыносимо ужасно.

Зритель тоже должен играть, сопереживать актеру, чтобы заставить родиться настоящий театр - искусство самое редкое, самое сильное, настоящее искусство, объединяющее в себе все остальные виды творчества. [...]

Отсутствие душевных движений - одна из самых тяжелых болезней нашего века. Состояние дел в обществе развратило даже актера - человека театра, призвание которого - изображать чувства.

Когда людей из поколения в поколение приучают с детства подавлять в себе свои чувства, эмоции, в конце концов ничего не остается, и нечего больше ни подавлять, ни освободить. Как актер может вырваться вечером из реальности, которая обступала его весь день, и на спектакле в театре совершить волшебный прыжок, чтобы превратиться в сумасшедшего короля, безграничные страсти которого рушат все вокруг, как ему заставить поверить зрителя, что он умирает от любви, что он убивает из ревности?

Характерная черта нашего театра состоит в том, что в нем почти больше нет настоящей любви, влюбленных героев.

Когда актер на сцене говорит «я тебя люблю», тут же раздается музыка флейт, которая призвана обозначать поэтический настрой и лирическое состояние героя.

Вибрацию души заменяет вибрация скрипок, без их подсказок нельзя было бы отличить «Я люблю» от «Как у тебя дела?». Женщины - актрисы гораздо более импульсивны в передаче чувств, так как они ближе к природе, чем мужчины. В прежние времена, когда актеры вели бродячий образ жизни, в их среде воспитывались индивидуальности несравненно более крупные и оригинальные. Их страсти были сильнее, их переживания были более выразительны, демонические чувства яркие и пронзительны. У них не было других интересов, кроме своей работы. Они были актерами телом и душой.

Теперь тело актера прекрасно развито и тренировано, но душа анемична, слаба, и жизненные интересы невняты.

Конечно, все эти соображения превращаются в ничто перед внезапным чудом актерского гения, но гениев мало, а театров много. [...]

Сущность актерского дара, о котором я говорю и в который верю, легко обнаружить в детях. Они почти все в этом смысле гении от рождения. Их способность подражания и вживания в изображаемое безгранична, и творческая тенденция, выражающаяся в их играх, стихийна и действительно гениальна. Они стремятся сами и открыть мир, и устроить его по-новому. [...]

Они с быстротой молнии превращаются в то, что видят, и претворяют во что угодно все, что хотят. Могущество их воображения необычайно. Так должны существовать и актеры.

Шекспир - одно из величайших чудес театра. Он одновременно был поэтом, актером и постановщиком. Он созда-

вал пейзажи и воздвигал при помощи слов здания всех архитектурных стилей. Он выковывал чудесный мир с его землей, цветами, морем, бурями, солнцем и звездами, и среди всего этого - человека со всеми его страстями. Людей, невероятно грандиозных и вместе с тем глубоко человеческих. Шекспир вечен. Как вечен бессмертный актер, искусством которого движет человеческое сердце.

Я знаю, театр сейчас в опасности, он увядает в формах сегодняшнего дня. Шум и лихорадочная жизнь большого города, давая ему средства к существованию, лишили его вместе с тем атмосферы праздника, драматического подъема и элементов неожиданного.

Таким образом, театр в скором времени может превратиться в жалкое ремесло продажной женщины... Но страсть к театральной игре и к ее созерцанию - первозданный инстинкт человека. [...]

Я верю в бессмертие театра, так как верю в бессмертие актера. Это способ сохранить свое детство с его даром, чтобы играть до конца своих дней. Драматическое искусство несет освобождение, ибо долг актера не скрывать, а выявлять. И цель театра - это показать истину вершин человеческого духа. [...]

Актер одновременно и скульптор, и статуя, он на границе реальности и мечты, одной ногой в одном, а другой — в другом мире.

Reinhardt M. Rede iiber den Schauspieler (1929) //

Max Reinhardt. Schriften, Briefe, Reden... S. 324, 326, 327.

Пер. Е. Ткачевой.

Из интервью Рейнхардта (1916)

В елизаветинском театре актеры, несмотря на отсутствие декораций, плохие костюмы, были более счастливы, чем в современном театре, потому что публика не смотрела ни на что, кроме как на индивидуальное искусство актера. [...] С этого момента моей целью стало снова изменить ту сцену, которую я сам вызвал к жизни. На первом плане должно стоять искусство актера.

Reinhardt uber seine Kunst// Max Reinhardt. Schriften, Briefe,

Reden... S. 266. Пер. Е. Ткачевой.

Рейнхардто режиссерском искусстве

Берется пьеса. Во время чтения необходимо выделить взволновавшие вас места. Различные виденья возникают очень быстро, и их надо усмирять. Иногда приходится читать по многу раз, пока не покажется верный путь. Иногда он не является вовсе.

Затем думаешь о распределении главных и небольших ролей, обозначаешь главное, суть пьесы. Видишь окружающий героев мир, среду, обстановку, то есть весь внешний облик пьесы.

Случается, что актеры точно созданы для роли, случается, что роли - точно под этих актеров. Прочитана, готова для репетиций пьеса. Но никогда не бывает абсолютного подобия. Плохо, когда драматург пишет для своих, известных ему актеров, и списывает роли для них с их же жизни, подгоняет персонажей под актеров. Так поступали Шекспир, Мольер, Нестрой, Шольц¹³⁰ и другие. Когда драматург является и режиссером, объективная реальность пропадает.

В конце концов, появляется полное зрительное и звуковое виденье спектакля. Видишь каждый жест, каждый шаг, мебель в комнате и освещение леса, слышишь каждую интонацию и повышение голоса, напевность определенных фраз, паузы и изменения темпа действия. Чувствуешь каждое движение, порыв, слышишь каждый глоток и вздох. Строишь сцены взаимодействия между партнерами по роли, ищешь звуковую и световую партитуру. Основание, объяснение для этого найдется позже. Это пишется как помощь себе самому. Не надо никому отчитываться, почему ты видишь и слышишь это именно так. Это тяжело записывать и поэтому нет никаких заметок для устных объяснений актерам. Изобретается своя система знаков и символов. Хороший актер поймет и выстроит.

Режиссер разыгрывает все роли. Режиссер рассказывает актерам об их ролях, обсуждает самое существенное.

Потом начинается читка. Режиссер не обращается к деталям. Это задача актера - образовать их вокруг основной задачи. Режиссер дает радость работы. И актеры от этого верят в себя и в свои роли, даже самые маленькие.

Режиссер прислушивается к времени, ищет и сражается за новые идеи. Он постоянно играет со случаем.

Reinhardt M. Das Regiebuch (1911)//

Max Reinhardt. Schriften, Briefe, Reden... S. 257. Пер. Е. Ткачевой.

О спектакле «Царь Эдип» (1910)¹³¹

Постановкой «Царя Эдипа» Рейнгардт сделал решительный шаг: он перенес спектакль в цирк. Предоставим слово самому Рейнгардту: «Когда я избрал цирк для моей постановки «Царя Эдипа», то, разумеется, речь шла не о внешнем копировании античного театра. Я ставил себе задачей вдохнуть новую жизнь в трагедию Софокла, исходя из духа нашей эпохи, я хотел приноровить ее к требованиям и условиям нашего време-

ни. Мне не могло даже прийти на ум пытаться возродить ту античную сцену, предпосылками которой являются открытое небо и маски. При установлении связи между современной и древней сценой я видел существенное в том, - не знаю, удалось ли это, - чтобы снова создать масштабы, с которыми так тесно было связано воздействие античного театра. Во время этого моего первого опыта ясно и четко обнаружилось одно ценное обстоятельство: произведения, при постановке которых декоративная деталь должна отступить на задний план, вновь дают актеру желанную возможность стоять посреди зрителей, будучи свободным от всякой иллюзорности декораций. Отсюда происходит контакт между актером и публикой, из которого рождается совершенно неожиданное и неведомое воздействие. Зритель оказывается много теснее связанным с действием, нежели это имело место прежде».

...Значение Рейнгардта прежде всего заключается в том, что он умеет найти для каждой пьесы соответствующий ей стиль, а для каждого массового хора ему одному свойственные нюансы в звуке и цвете. Жуткая в своем однообразии картина пораженного чумой народа в «Царе Эдипе» требовала при сценическом воплощении меньшей дифференциации, чем народный ход в «Эдипе и сфинксе»¹³². Однако Рейнгардту и здесь представлялся случай проявить в режиссерской трактовке толпы всю свою баснословную технику. Весь хор - численностью до пятисот человек - разбит на группы, которые вливаются на цирковой манеж через разные входы. У входов толпа остается более тесно сплоченной, чтобы создать впечатление, будто еще новые массы людей теснятся сзади. Мимическое оживление превосходно. Когда толпа с мольбой простирает руки, то сначала поднимается одна рука, затем другая, для того чтобы зритель воспринял усиление, удвоение этого массового жеста. Все поворачивают голову к тому, кто говорит в данное мгновение; самые оживленные места диалога сопровождаются более сильными или более слабыми стонами. Превосходно построена акустическая сторона воздействия толпы. Как чудесно первое появление народа: вначале толпа находится еще далеко, мы слышим только низкое равномерное жужжание, постепенно превращающееся в стоны и вопли, причем они поднимаются тоном выше; потом до нас долетают отдельные слова: «Помоги нам, царь Эдип!», вожаки вбегают на арену цирка, а за ними вся толпа. С таким же искусством Рейнгардт уже раньше поставил приближение толпы в сцене Роллера в «Разбойниках» и в «Мессинской невесте»¹³³ в сцене перед появлением хора.

Более длинные речи хора снова поделены между отдельными группами: одна из хоровых групп начинает, другая вступает за несколько слов до того, как кончает предыдущая группа; группа, стоящая всего дальше, позади остальных, - в нее входят самые низкие голоса, - тянет последнее слово еще в течение нескольких мгновений. Отсюда проистекает восхитительное угасание звука, которым Рейнгардт умеет производить такое сильное впечатление. Акустическое построение полностью соответствует мимическому: движения, которые охватывают всюземлющую толпу, обычно возникают в самых передних группах и прокатываются к стоящим позади.

Обращения к богам произносятся нараспев. Когда толпа у Гофмансталя - Софокла удалилась, ее участие в действии кончается. Рейнгардт же оставляет ее поблизости, она и в дальнейшем сопровождает кульминационные моменты диалога своими воплями и стонами, глухо доносящимися издали, и таинственно угасающим возгласом всей толпы: «Царь Эдип!» - заканчивается весь спектакль.

Lohmeyer W. Die Dramaturgie der Massen. Berlin; Leipzig, 1913.

Цит. по: Хрестоматия под ред. А. А. Гвоздева. С. 266-268.

Пер. А. Г. Мовшенсона.

ПРИМЕЧАНИЯ

Актерское искусство

1 Сара Бернар - великая актриса. В 1862 г. дебютировала в Комеди Франсез, затем играла в бульварных театрах Жимназ, Порт-Сен-Мартен и др. Снова в Комеди Франсез с 1872 по 1880 гг. С 1880 г. - актриса-гастролерша. В России выступала в 1881, 1892, 1908 гг. В 1898 г. приобрела театр Ренессанс, ставший «Театром Сары Бернар».

2 Жан Муне-Сюлли - трагический актер. С 1868 г. работал в театре Одеон, с 1872 г., после выступления в «Андромахе», - первый актер Комеди Франсез. Гастролировал в России в 1894, 1899 гг.

3 Франсиск Сарсе (1827-1899) - авторитетнейший театральный критик Франции конца XIX в., стоял на консервативных позициях, не принимал режиссерский театр.

4 Анри Жорж Реньо (1843-1871) - французский художник-ориенталист.

5 Джованни Эмануэль (1848-1902) - итальянский трагический актер. В 1893 г. гастролировал в России.

6 Жозефен Пеладан (1859-1918) - французский писатель-мистик, драматург.

7 Констан-Бенуа Коклен (Коклен-старший) - великий актер. В Комеди Франсез в 1860-1886 гг. (амплуа комического слуги). Затем создал собственную гастрольную труппу. В 1897 г. возглавил театр Порт-Сен-Мартен. Автор книг по теории актерского мастерства.

- 8 Макс Нордау (Зюдфельд, 1849-1923) - австрийский философ, писатель, общественный деятель.
- 9 Ваграм Папазян (1888—1968) - великий армянский трагический актер; выступал в разных странах, с 1922 г. - в СССР.
- 10 Монроз (Антуан Марсиаль, 1811-1883) - актер Комеди Франсез, прославившийся в комических ролях.
- Ренье (Франсуа Жозеф Пьер Тузе, 1807-1885) - знаменитый комедийный актер, учитель Коклена.
- 11 Коклен выступал в России в 1882, 1884, 1889, 1892 и 1903 гг.
- 12 Одноактная комедия Дельфины де Жирарден (1854).
- 13 Пьеса Э.Эркмана и П.-А.Шатриана (1887), по их одноименному роману.
- 14 Комедия А.Биссона (1884).
- 15 Генри Ирвинг (Джон Генри Бродрибб) - великий актер, режиссер, театральный деятель. Начал в провинции в 1856 г. На лондонской сцене - с 1866 г. В 1878-1898 гг. возглавлял театр Лицеум.
- 16 На основе романа Э. Эркмана и П.-А. Шатриана «Польский еврей».
- 17 Эллен Терри (см. сноску 21) была постоянной партнершей Ирвинга в Лицеуме.
- 18 Артур Бингем Уолкли (1855-1926) - театральный критик газеты «Тайме».
- 19 Антонис Ван Дейк (1599-1641) - великий фламандский художник, работал в Англии при Карле I (1634-1641).
- 20 О Крэге см. с. 366-376. Крэг начинал как актер в Лицеуме под руководством Ирвинга (1889-1897).
- 21 Эллен Алиса Терри - из актерской семьи, начала выступать в 1856 г. в детских ролях в труппе Ч. Кина (см. с. 252). В 1878—1902 гг. - ведущая актриса театра Лицеум. В 1902-1903 гг. играла в постановках Э. Г. Крэга.
- 22 Э. Г. Крэг - сын Э. Терри и Эдварда Уильяма Годвина, архитектора и театрального художника.
- 23 Элеонора Дузе - великая актриса, играла на сцене с детских лет; в 1880-1886 гг. - в труппе Чезаре Росси; в 1887 г. создала свою труппу и гастролировала по всему миру. В 1891—1892 и в 1908 гг. выступала в России. В 1909 г. оставила сцену, но вернулась в 1921-1924 гг.
- 24 Ольга Синьорелли - биограф Дузе, автор книги о ней (1943). В последние годы жизни актрисы была ее служащей. Дузе не хранила личных бумаг и писем. В книге Синьорелли много следов личного общения с Дузе.
- 25 Петр Дмитриевич Боборыкин (1836-1921) - русский писатель, драматург, критик и теоретик театра.
- 26 Предоставлены в рукописи Ольге Синьорелли.
- 27 Люсьен Гитри (1860-1925) - известный французский актер; в 1882-1891 гг. играл в Санкт-Петербургском Михайловском театре.
- 28 Пьеса В.Сарду, роль Клотильды.
- 29 Трагедия «Антоний и Клеопатра».

Новая драма и становление режиссуры

30 Хенрик Ибсен - великий норвежский драматург, основоположник «новой драмы».

31 Антон Вильгельм Вихе (1826-1884) - датский актер. С 1851 по 1860 гг. играл в Кристианском театре, где в то время выступала датская труппа, сыграл 138 ролей в пьесах различных жанров (трагедия, мелодрама, водевиль и фарс).

32 Имеется в виду период, предшествовавший образованию в 1852 г. в Кристиании (ныне Осло) национальной школы актер-любителей, которая спустя два года была преобразована в постоянно действующую профессиональную труппу. До того, как в Бергене в январе 1850 г. открылся «Норвежский театр» («Det norske Theater»), в стране, обретшей политическую независимость от Дании в 1814 г., существовал лишь датский театр. Упоминая о «внутренних раздорах и конфликтах», Ибсен подразумевает полемику между т. н. «даноманами» (сторонниками датского культурного влияния) и представителями «национального романтизма».

33 Т. е. Комеди Франсез.

34 Конрад Эгоф, Август Вильгельм Иффланд, Фридрих-Людвиг Шредер - великие актеры XVIII в. См. раздел V.

35 Подразумевается школа т. н. «хорошо сделанной пьесы», крупнейший представитель которой - Эжен Скриб (1791-1861).

36 Народная пьеса с песнями ихором, переработка Ханса Кристиана Андерсена (1805-1870) драмы немецкого писателя С. Г. Мозенталя (1821-1877) «Крестьянский двор».

37 Историческая трагедия норвежского поэта-романтика и драматурга Андреаса Мунка (1811-1884).

38 Т. е. в фарсе «Она должна получить дебют» датского драматурга и журналиста Эрика Бега (1822-1899) - автора более ста популярных комедий и водевилей. Названная пьеса является переделкой с французского.

39 Театр, где в 1852-1863 гг. играла норвежская труппа, которую с 1857 по 1862 гг. возглавлял Ибсен.

40 Йероним Арнольд Реймерс (1844-1899) - норвежский актер; Ялмар Экдал, впервые сыгранный им 11 января 1885 г. в Кристианском театре, - одна из лучших его ролей.

41 Юхан Август Стриндберг - великий шведский писатель, драматург, историк, лингвист, ученый-естественник, художник, фотограф. Один из крупнейших авторов новой драмы. Пробовал себя в актерской профессии. В 1889 г. он со своей женой актрисой Сири фон Эссен предпринял попытку создания собственного театра. Однако Скандинавский экспериментальный театр в Копенгагене просуществовал недолго, поставив лишь несколько пьес Стриндберга.

К его драмам обращаются режиссеры европейских театров: О. Брам («Отец», 1890), А. Антуан («Фрекен Жюли», 1893), О. М. Люнье-По («Кредиторы» и «Отец», 1894).

42 Александр Дюма-сын (1824-1895) - один из создателей жанра т. н. «проблемной пьесы» (piece a these); автор «Дамы с камелиями» (1852).

Эдуар Пальерон (Пайерон) (1834-1899) — автор популярных пьес, постоянно ставившихся в Комеди Франсез.

43 Коклен - вероятно, Эрнест Александр Оноре Коклен-младший (1848-1909), брат Б.-К. Коклена; постоянно играл в Комеди Франсез с 1868 г.

Сюзанна Рейшамбер (Решенберг) (1853-1924) - одна из ведущих актрис Комеди франсез 1880-х гг. (играла с 1868 по 1898 гг.). Выступала в пьесах Э. Пайерона, в «Воронах» А.Бека.

44 Антуан ввел в Театре Либр систему абонементов на спектакли.

45 «Сестра Филомена» - роман братьев Э. и Ж. де Гонкур, инсценированный Артуром Билем и Жюлем Видалем. Одна из первых постановок в Театре Либр (1887).

46 Август Фальк (1882-1938) - шведский актер и режиссер, постановщик спектаклей Интимного театра, организованного в Стокгольме под руководством Стриндберга. Театр открылся 26 ноября 1907 г. пьесой «Пеликан» и просуществовал до 11 декабря 1910г.; было поставлено 24 пьесы Стриндберга, некоторые специально созданы для этой труппы. Также Стриндберг написал несколько открытых писем Интимному театру (первое - 26 июля 1908 г.)

В постановке «Отца» (1887) летом 1908 г. Стриндберг принял непосредственное участие.

47 Август Линдберг (1846-1916) - шведский актер и режиссер. В 1880-е гг. много играл Ибсена. См. с. 334.

Натурализм в театре

48 Саксен-Мейнингенским придворным театром с 1866 г. руководили герцог Георг II, его жена актриса Эллен Франц и режиссер Людвиг Кронек (1838-1891). В 1874-1890 гг. этот театр активно гастролировал в странах Европы, в 1885 и 1890 гг. - в России.

49 Речь идет о комедии Мольера «Мнимый больной». «Юлий Цезарь» - трагедия У. Шекспира.

50 Франц Грильпарцер (1791-1872) - австрийский писатель, драматург, историк театра. «Праматерь» (1817) - романтическая трагедия.

51 Пауль Линдау (1839—1919)- немецкий режиссер, драматург, критик, театральный деятель. В Мейнингенском театре в 1880—1890 гг.

52 «Прециоза» (1823) - зингшпиль П.-А. Вольфа с музыкой К. М. фон Вебера.

53 «Эсфирь» (1848) - пьеса ф. Грильпарцера.

54 Адольф Л'Арронж - немецкий драматург, театральный деятель, режиссер. В 1883 г. основал в Берлине Дойчес Театер (Немецкий театр), которым руководил до 1894 г.

55 Трагедия Ф. Шиллера, заключительная часть трилогии «Валленштейн» (1798-1799).

56 Андре Антуан - французский актер и режиссер. В 1887-1894 гг. возглавлял основанный им Театр Либр (Свободный театр). В 1897-1906 гг. руководил театром своего имени (Театр Антуан);

в 1906-1914 гг. - театром Одеон. После 1914 г. посвятил себя театральной педагогике, критике и театроведению.

57 Огюст Жан Ришпен (1849-1926), Катюль Мендес (1841-1909), Франсуа Коппе (1842-1908) - известные литераторы и популярные драматурги той эпохи.

58 Поль Порель - директор театра Одеон.

59 Анри Сепар (1851-1924), Жорж Ансей (1860-1917) - драматурги, близкие к школе Э. Золя.

60 О спектакле «Привидения» в Театре Либр см.: *Гительман Л. И.* Из истории французской режиссуры. Л., 1976.

61 Антуан Мейтеввидутеатр Фрайе Бюне О. Брама (см. с. 350-356).

62 Эрмете Новелли (1851-1919) - итальянский актер, прославившийся в комедиях и фарсах; также играл драматические роли. С 1884 г. во главе собственной труппы.

Эрмете Цакони (1857-1948) - итальянский актер-гастролер; тяготел к натурализму. Играл с Элеонорой Дузе.

63 Отто Брам (Абрамзон) - немецкий театральный критик, режиссер. В 1889 г. по образцу Театра Либр создал в Берлине театр Фрайе Бюне (Свободная сцена) с ориентацией на натурализм. В 1890 г. основал журнал под тем же названием. В 1894-1905 гг. возглавлял Дойчес Театер, а в 1905-1912 гг. - Лессинг-театр в Берлине.

64 Латинская поговорка, восходящая к басне Эзопа: «Здесь Родос, здесь и прыгай», т. е. покажи здесь, что ты умеешь делать в другом месте.

65 Герхардт Гауптман (1862-1946) - крупнейший автор новой драмы в Германии.

Символизм в театре

66 Поль Фор - французский режиссер, поэт и драматург. В 1890 г. организовал Театр Микст. В июле 1890 г. произошло слияние Театра Микст с Театром Идеалист, руководимым Луи Жерменом. В ноябре организован Театр д'Ар. После закрытия Театра д'Ар в 1892 г. целиком ушел в поэзию.

67 Оскар Метенье (1859-1913) и Поль Алексис (1847-1901) - драматурги-натуралисты, их пьесы шли в театре Либр.

68 Тетралогия Огюста Вильеде Лиль-Адана (1838-1889) «Аксель» репетировалась в Театре д'Ар в июне 1891 г. (не завершено). Были поставлены пьесы Мориса Метерлинка (1862-1949) «Непрошенная» и «Слепые» (обе - 1891), «Почувявшие» Шарля ван Лерберга (1892), поэма Жюль Лафорга «Феерический собор» (1891).

69 Были поставлены «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло (1892) и «Ченчи» Перси Биши Шелли (1891).

70 О постановке «Короля Убю» см. с. 362-365.

71 В 1890 г. П. Фору не было еще и 18 лет.

72 Маргерит Морено, Луиза Лара, Жоржетта Каме, Абель Таррид, Поль Франк, Поль Муне и другие, и, конечно же, Люнье-По.

73 Каждому из восьми эпизодов спектакля соответствовала определенная доминирующая нота, определенный цвет оформления и определенный запах. Партитуры были выстроены в соответствии с

новейшими психологическими теориями. Музыка — Фламан де Лабрели, оформление Руанара.

74 Эмиль Верха рн (1855 - 1916) - бельгийский символист, поэт и драматург. Поль Клодель (1868—1955) - поэт и драматург католического направления. Жан Мореас (1856-1910) - поэт-символист, автор манифеста «Символисты» (1886). Клод Дебюсси (1862—1918) - композитор, основоположник импрессионизма в музыке. Пьесы Клоделя и Верхарна позднее ставил Люнье-По в театре Эвр.

75 Франсиск Сарсе - см. сноску 3.

76 Сен-Поль Ру (1861 -1 940) - французский поэт-символист.

77 Жюль Ренар (1864-1910) - писатель, драматург; его пьеса «Рыжик» ставилась А. Антуаном (1900) с С. Депрев главной роли.

78 В Театре д'Ар ставились стихи и поэмы символистов и близких к ним поэтов. Поэма С. Малларме «Неудача» была показана 19 марта 1891 г., «Ворон» Эдгара По (в переводе С.Малларме, в декорациях Эдуарда Мане) - 20 мая 1891 г.

79 Пьер Боннар (1867-1 947) -художник, участник группы наби.

80 Морис Дени (1870-1 943) - французский художник, теоретик искусства. Соединил принципы постимпрессионизма и неотрадиционализма. В 1888 г. создал объединение художников-наби (от древнееврейского navi - пророк).

Жан Эдуар Вюйар (1868-1940) - художник, участник группы наби. Автор многих афиш к спектаклям театра Эвр. Оформил первый спектакль Эвр «Росмерсхольм».

81 Арсен Александр — влиятельный парижский художественный критик 1880-1890-х гг. Поддерживал импрессионизм, критически относился к постимпрессионизму и модерну.

82 Говоря о «волке», Люнье-По имеет в виду Ибсена. Под «ибсеновским символизмом» в 1880-е гг. подразумевалась не символистская эстетика, а символичность образов в его пьесах.

83 Октав Мирбо выступил в печати с поддержкой М. Метерлинка, назвав его современным Шекспиром.

84 Теодор Ривьер - парижский скульптор (работал с 1 876 г.). Скорее всего, Люнье-По имеет в виду Анри Ривьера (1864-1951) - художника и гравера, который в 1886-1898 гг. руководил парижским театром Ша Нуар, работавшим в эстетике китайского теневого театра.

85 Эсколье («Кружок школяров») - любительский театр при Лицее Кондорсе, основанный Люнье-По и Жоржем Бурдоном в 1886 г. В 1892 г. Люнье-По поставил здесь «Женщину с моря» Ибсена.

86 Жоржетта Каме - исполнительница ведущих ролей во многих спектаклях символистских театров: в Театре Микст (1890), Театре д'Ар («Мадам Смерть», «Непрошенная», «Слепые»), Эвр («Женщина с моря», «Враг народа»).

87 Орельен-Мари Люнье-По - французский актер, режиссер, антрепренер. Играл в Театре Либр. С мая 1891 г. в Театре д'Ар. В 1893 г. создал театр Эвр, которым руководил до 1929 г. Написал воспоминания «Парад» (4 т., изданы в 1930-1 946 гг.).

88 ПольРансон (1861-1909), Поль Серюзье (1864-1927) - художники-наби, оформляли спектакли в Театре д'Ар и Эвр.

89 «Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка - постановка Люнье-По с актерами театра д'Ар (17 мая 1893 г.), ознаменовавшая начало истории театра Эвр.

90 Герман Банг (1857-1912) - датский писатель-натуралист, критик, режиссер (ставил спектакли в Дании и Германии). Пропагандист драм Г. Ибсена; пользовался его доверием.

91 Программы к спектаклям Эвр - самостоятельные художественные произведения в эстетике модерна (авторы, помимо Э. Вюяра, - П. Боннар, М. Дени, П. Серюзье, П. Рансон, А. де Тулуз-Лотрек, Ф. Валлотон, Э.Мунк).

92 «В стране скотов» (1891) - книга Л. Тайада по вопросам искусства.

93 «Король Убю» в истории театра - рубежная постановка, отделившая ортодоксальный символизм от более сложных стилистических образований.

94 Тип народного театра, возникший в Лионе XVIII в. У романтиков - гротескная, эпатажирующая театральная форма (преимущественно кукольная). В 1898 г. на Монмартре открыт театр Гран Гиньоль, пародирующий мелодрамы и «триллеры» XIX в.

95 Папаша Убю постоянно произносит слово «merdre», изменяя французское слово «merde» (дерьмо).

96 Жорж Куртелин (Муано, 1861-1929) - писатель, поэт, сказочник, популярный комедиограф.

97 Жан Лоррен (ПольДюваль, 1855-1906) - художник, литератор, журналист, сочетающий принципы натурализма и модернизма.

98 Фирмен Жемье (1869-1933) - исполнитель роли Убю; выдающийся актер и режиссер, основатель TNP (Театр Насьональ Полюер, 1920).

99 Жарри подразумевает здесь историю возникновения образа Убю, выдуманного автором еще в школьные годы.

100 «Кредиторы» А. Стриндберга впервые поставлены Люнье-По в конце первого сезона Эвр (21 июня 1894 г.) и возобновлены после долгого перерыва, вызванного сначала отдалением Стриндберга после постановки «Отца», затем кризисом театра Эвр; пройдя несколько этапов эволюции своего творчества, Люнье-По вновь обращается к драме Стриндберга в 1920 г.

101 Старейшина - Люнье-По, игравший Густава. Другие роли исполняли Франс Эллиз (Текла) и Жан Сармен (Адольф). Это была принципиально новая постановка «Кредиторов»; в первой редакции Люнье-По играл Адольфа - более утонченного и обреченного на поражение (Густав - Рамо).

102 Голубятня - театр Вьё-Коломбье, созданный в 1913 г. Жаком Копо (см. с. 431-434).

103 Предисловие к «Кромвелю» В. Гюго (1827) - манифест театрального романтизма.

104 Дада - дадаизм, интернациональное авангардное художественное направление, возникшее в 1916 г. в Швейцарии.

105 Здесь и далее Арто намеренно перемежает имена героев и исполнителей, желая разрушить грань между вымыслом пьесы и реальностью жизни.

106 Вероятно, ошибка - Арто подразумевает «Люнье-По, а не Густав», тем более, что последующий текст о Ж. Сармене относится как раз к роли Адольфа.

107 «Электра» Гофманстали впервые поставлена в сезон 1908-1909 гг.

Корнель Теодор Мари Ван Донген (1877-1968) - голландский художник, работавший во Франции, принадлежал к группе фовистов. Персонажи его картин часто имеют огромные, наполненные светом глаза, как бы проступающие сквозь маску лица. Клитемнестру в спектакле играла Люсиль Нико.

108 Сюзанна Депре (Шарлотта Бувале, 1874-1951) - ведущая актриса театра Эвр, играла Электру.

109 Актрисы Фернель, Мюлло, Мелвиль, актеры Роже Вебер, Ферме, Десмаре - участники спектакля «Электра».

110 Эдвард Гордон Крэг - великий английский режиссер и сценарист. Актер лондонского театра Лицеум (1889-1897), режиссер (с 1893), гравер (с 1898), теоретик искусства (с 1905), издатель журнала «Маска» (1908-1929). С 1904 г. жил и работал за пределами Англии.

111 Концепция актера была сформулирована Крэгом в 1907 г. в статьях «Артисты театра будущего» и «Актер и Сверхмарионетка», вошедших в книгу «Об искусстве театра». Главное качество Uber-marionette, как актера будущего, - вневличностный характер игры. Крэг подчеркивал, что это проблема не сугубо театральная, а общечеловеческая. Тем самым Uber-marionette является лишь частью ницшеанской концепции сверхчеловека.

112 Крэг выступает против вульгарных трактовок Uber-marionette. Речь идет о подчинении актера режиссерской воле, как воле автора спектакля. Но в данной статье автор уточняет, что актером управляет божественное начало, заключенное в его душе. Кроме того выдвигается идея Uber-marionette как «символа человека», что сближает Крэга не только с символистскими концепциями, но и с идеей «Двойника» актера, принадлежащей А. Арто.

113 Джон Семар - автор большинства статей в журнале «Маска», литературный псевдоним самого Крэга.

114 Уильям Батлер Йейтс - ирландский поэт, драматург, критик и теоретик искусства, организатор нескольких театров, создатель Национального театра в Дублине (1902).

115 Изабелла Августа Грегори (1852-1932) - ирландская писательница, собирательница фольклора, драматург, одна из ярких фигур «ирландского возрождения».

116 Джон Миллингтон Синг (1871-1909) - ирландский драматург. Его самая известная пьеса «Удалой молодец, гордость Запада» поставлена в Эбби-театр в 1907 г.

117 Эзра Луис Вестон Паунд (1885-1972) - англо-американский поэт, создатель поэтических направлений имагизма и вортицизм-

ма; теоретик, переводчик со многих языков, включая японский, композитор, экономист. На репетициях в Эбби-тиэтр он заменил японского танцовщика Митио Ито.

118 «Песочные часы» - пьеса Йейтса, поставленная в Ирландском национальном театре в 1903 г.

119 «Кубла Хан, или Видение во сне» (1797-1798) - программная поэма С. Т. Кольриджа. «Ода Западному Ветру» (опубл. 1820) — стихотворение П. Б. Шелли.

120 Идея маски как идеальной формы искусства возникает у Йейтса уже в «Трагическом театре». С начала 1910-х гг. он стремится сделать маски персонажами своих пьес. Согласно его концепции, сложившейся к 1916 г. с опорой на принципы восточного театра, маска откровенно скрывает невыразимую сущность. Маска Йейтса перекликается с крэговской концепцией сверхмарионетки и соответствует общей, ницшеанско-символистской идее отказа от субъективизма на сцене.

121 Революционный переворот в Японии (1868) привел к переходу власти в руки императора и началу радикальных реформ.

122 К XVII в. в Японии сформировался кукольный театр дзерири, в котором работали крупнейшие драматурги, среди них Тикамацу Мондзаэмон (1653-1724).

123 Адольф Аппиа - швейцарский музыкант, художник, теоретик искусства, театральный деятель. Работал в различных театрах, первые режиссерские опыты осуществлены в Париже (1903). Развивал вагнеровские идеи. Один из создателей Института музыки и ритма в Хеллерау под Дрезденом, совместно с Э.Жак-Далькрозом (1912).

124 Книга имеет посвящение Э. Жак-Далькрозу и Уолту Уитмену. В названии обыгрывается трактат Вагнера «Произведение искусства будущего» (см. с. 279-280).

125 Аппиа, как и в ранних работах, опирается на идеи Вагнера, однако позиция его существенно меняется. Если для Вагнера танец, музыка и поэзия - «три старшие сестры», которые слетаются в едином хороводе и в него же включаются «младшие сестры», то Аппиа строит драматическое искусство не на слиянии других искусств, а на возникновении сугубо сценических элементов.

126 «Июньский праздник» - спектакль Института музыки и ритма (1914, режиссер Фирмен Жемье, хореограф Анни Бек).

127 Эмиль Жак-Далькроз (1865-1950) - швейцарский композитор и педагог, создатель системы музыкально-ритмического воспитания, один из родоначальников современного танца. Преподавал в Женевской консерватории, создал школу ритмопластики, участвовал в создании Института в Хеллерау.

Театр Макса Рейнхардта (1873—1943)

128 Макс Рейнхардт (Гольдман) - австрийский режиссер, работал в Берлине и Вене. В 1894-1904 гг. - актер у О. Брама в Дойчес Театер. Создатель и руководитель ряда театральных предприятий: театральное кабаре «Шум и дым» (1901), Малый театр (1902),

Новый театр (1903), Зальцбургский театральный фестиваль (1920), Комедия (1925). С 1905 по 1933г. (с перерывами) руководил ДойчесТеатер. В 1933-1938 гг. работал в венском Йозефшадттеатре. В 1938 г. эмигрировал в США.

129 Имеются в виду традиции, заложенные в период руководства Бургтеатром Г. Лаубе (см. с. 277-278).

130 Иоганн Непомук Нестрой (1801-1862) - прославленный австрийский комедиограф и актер.

Бернард Шольц (1831-1871) - немецкий писатель, журналист, автор исторических пьес.

131 «Царь Эдип» Гуго фон Гофмансталя по трагедии Софокла поставлен на арене цирка Шумана в Берлине.

132 Пьеса Гофмансталя «Эдип и сфинкс» поставлена Рейнхардтом в Дойчес Театер в феврале 1906 г.

133 Драмы Шиллера, поставленные в Дойчес Театер: «Разбойники» (1908), «Мессинская невеста» (1910).

РАЗДЕЛ VIII

ТЕАТР XX ВЕКА

Франция

Театр Комеди Франсез в XX в.

Этапы истории

КОМЕДИ ФРАНСЕЗ В ПЕРИОД РУКОВОДСТВА
ЭМИЛЯ ФАБРАС (1918-1936)¹

Театр осуществляет постановки от 130 до 150 пьес в год, количество, иногда расцениваемое как чрезмерное. В этом широком спектре много возобновлений, а также премьер классических авторов. В 1922 г.² все пьесы Мольера возобновлены и блестяще сыграны, что получает международный резонанс. Девять пьес Гюго, две - Виньи, все комедии Мюссе представлены к столетию романтизма, в 1927 г.³, а Фабр обрабатывает и в эффектной форме ставит на сцене драму «Лорензаччо». В Комеди входит новое поколение драматургов: Рейналь, Сарман, Обэ, Вильдрак, Ашар, Кокто, Клодель, Сюпервьель, Дювернуа⁴.

Политическая нестабильность вызывает брожение умов, что отражается на многих постановках театра. «Скелет» Дени Амьеля и Обэ выглядит как поношение французской армии: волнения в зале, обращение в Палату Депутатов, стычки во Французском Театре. «Рюи Блаз» («О! неподкупные министры...»), «Каприз» («эти министры - трактирные пройдохи...») становятся бунтарскими пьесами. После триумфальной премьеры каждое представление «Кориолана»⁵ Шекспира дает повод для столкновения в зале фашистов и антифашистов. [...] Фабр, на которого возлагают ответственность за шекспировское поджигательство, смещен. Начальник генеральной сыскной полиции, месье Томе, назначен для руководства Комеди. Огромный скандал, он провоцирует организацию священного союза в защиту Фабра. Сорок восемь часов спустя после отставки Фабр снова занимает место в своем кабинете.

После годов процветания Комеди Франсез испытывает последствия тяжелого финансового кризиса 1930 года. Пра-

вительство отказывается увеличить субсидии и персональные вознаграждения, ставшие явно недостаточными. Катастрофа предотвращена благодаря подписанному контракту о ежедневном радиовещании пьес текущего репертуара.

Комеди начинает испытывать охлаждение публики. Театры Картеля в большой моде, и признаком хорошего тона становится игнорирование самых прекрасных спектаклей «пыльного театра» на улице Ришелье.

Правительство Народного фронта приходит к власти в 1936 г. Оно немедленно дает понять, что расположено предоставить значительные субсидии Комеди Франсез, но некоторые члены Парламента не простили «Кориолана» Эмилю Фабру, и отставка администратора становится негласным условием решения Национального собрания.

ПЕРИОД РУКОВОДСТВА ЭДУАРД БУРДЕ⁶

(1936-1940)

13 августа Национальная ассамблея вотирует испрашиваемую субсидию. В тот же вечер пресса объявляет об уходе Фабра в отставку «по собственной просьбе» и о назначении Эдуара Бурде с 15 октября; четыре режиссера: Бати, Копо, Дюллен, Жуве - его заместители. Бурде - драматург, режиссер, директор театра. Его назначение воспринято с симпатией и любопытством. От правительства Бурде добивается формального обязательства не позволять никакой политике вмешиваться в сферу театра. Он приходит в Комеди с исключительными полномочиями. Единолично он решает выбор произведений для постановки, назначает режиссера, устанавливает распределение ролей - деликатная процедура, при которой он не хочет принимать ни в какой расчет традиционные права шефов амплуа. Увольнения актеров сокращаются, темп работ возрастает [...].

С изящной вежливостью Бурде открывает свое администраторство постановкой «Авантюристки», комедии, подписанной и поставленной его предшественником: огромный успех. Потом он берет в Комеди Франсез Мориака, Пиранделло, Жироду, Мартена дю Тара, Ромена Роллана⁷. Опытный директор театра, Бурде знает, какую роль играет Весь-Париж при запуске пьесы, и он превращает «генеральные репетиции» Комеди Франсез в самые изысканные вечера. [...]

Франция вступает в войну летом 1939-го. Февральским вечером 1940-го, во время затемнения в Париже, Бурде сбит грузовиком и тяжело ранен. Копо соглашается временно взять на себя администрирование в Комеди⁸.

ПЕРИОД РУКОВОДСТВА
ПЬЕРА ЭМЕТУШАРА (1947-1953)

Пьер-Эме Тушар, университетский преподаватель, ставший журналистом, эссеист и главный Инспектор Спектаклей в Дирекции Искусств и Словесности. 5 апреля 1947 г. он становится администратором Комеди Франсез, оснащенной двумя залами, покинутой своими самыми знаменитыми актерами в тот самый момент, когда должна быть образована дублирующая труппа, и избегаемой современными авторами. Спустя некоторое время ему удается вернуть во Французский Театр Эскайда, Клариона, Дебюкура, Шеврие, Леду, Рене Фор и пригласить несколько актеров из бульварных театров, показавшихся ему уместными в Комеди, прежде всего Жана Маре, Марию Казарес и Анри Роллана. При его администрации [...] число со-съемтеров вырастает от 17 в 1947 году до 30 в 1953-м. [...].

Chevalley S. La Comedie Francaise hier et aujourd' hui. Paris, 1979. P. 56-61. Пер. М. Б. Семеновой.

Из воспоминаний П. Э. Тушара

1.

Итак, в одно прекрасное апрельское утро я переступил порог администраторских служб Комеди Франсез. [...] Широкая темная лестница, на которой тут и там мерцали золотые отсветы от старых рам, взволновала меня, как церковная паперть. Эмиль, старый привратник [...] проводил меня в мой кабинет - маленькую комнату, от стен до потолка обтянутую великолепными и угрюмыми настенными коврами, приколочеными здесь одним из далеких предшественников. Он указал мне на мое кресло позади прекрасного стола времен Людовика XV. [...].

Я не очень хорошо помню, кто туда входил в апреле 1947 г.; вероятно, старейшина Дени д'Инес, Ионнель, Жан Вебер, Мартинелли, Мейер и Берто. Во всяком случае, мне сообщили, что Дом находится в руках «клана», состоящего из трех последних. Я немного знал Мейера и Берто. Первого я оценил в его постановке «Женитьбы Фигаро»⁹. Второй показался мне великолепным в роли Иуды в пьесе Поля Рейналя «О страдающем при Понтии Пилате», которую играли в Люксембургском зале. Что касается Мартинелли, его только что взяли на Блэза Кутюра в «Асмодее» Франсуа Мориака: я торопился отправиться на спектакль, не сомневаясь, что это посещение принесет мне опыт, который многое прояснит. [...]

Зал Ришелье доставлял гораздо меньше забот. Его публика осталась ему верной, несмотря на недавний кризис, и проблема устройства репертуара едва ли стояла здесь. «Андрома-

ха» [Расина], возобновленная без шумихи Эскандом, который согласился быстро пересмотреть спектакли по многим классическим пьесам, значившимся в афише, «Андромаха» добилась настоящего триумфа благодаря потрясающему исполнению Анни Дюко, умная чувствительность которой произвела редкое чудо: исполнить пожелания «модернистов», врагов пафоса, и традиционалистов, не разочаровав самых требовательных приверженцев старого трагического стиля. За «Андромахой» следовало возобновление «Беттины», в то время как Жан Мейер, с чудесным декоратором Жаном-Дени Малькле, весело готовил постановку комедии Мериме «Испанцы в Дании».

Это была третья постановка Жана Мейера со времени моего прибытия в Комеди. После провала «Глупых от любви», водевильный темп которых оказался чрезмерным, я рекомендовал ему поупражняться на более драматическом произведении, и предложил ему поставить «Месяц в деревне», где его острое чувство драматической ситуации действительно позволило ему создать вокруг Ивонны Годо и нашей новой приглашенной, Жанны Моро, атмосферу душную и напряженную, соответствующую духу пьесы. С «Испанцами в Дании» он собирался освоить сферу изощренной фантазии, требующую крайнего чувства меры и точности. Он бросился в работу с тем рвением, которое он вносил во все, и которым его так несправедливо попрекали. Я помню еще тот обед, во время которого он начертил на бумажной скатерти длинный прямоугольник, необходимый ему, чтобы объяснить мне замысловатый механизм, который он мечтал опробовать в этой пьесе со сложными декорациями. [...]

2. «МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ» (1951)

«Мещанин во дворянстве», с его дивертисментами, является тем самым типом классической пьесы, который позволяет представить широкой публике зрелище одновременно с произведением. Как раз оказалось, что город Страсбург желает сотрудничества с Комеди Франсез для своего летнего фестиваля: я предложил поставить «Мещанина» в Страсбурге, важное место партитуры Люлли оправдывало включение этого произведения в программу музыкального фестиваля. Соглашение позволяло нам пользоваться бюджетом, необходимым для реализации этого обременительного проекта. Мейер с энтузиазмом согласился взять на себя постановку, хотя время его было крайне ограничено. [...]. Сюзан Лалик выполнила декорации и костюмы, а Андре Жоливе оркестровал великолепную партитуру Люлли со скрупулезной тщательностью и большим искусством. Состав исполнителей строился вокруг Сенье и включал в

себя: Бретти, Мейера, Шарона, Ирша, Эсканда, Сабуре, Дени д'Инес...

Мы уже были обязаны многими чудесами Сюзан Лалик, но когда ее декорации впервые появились на сцене, рассеянные по залу актеры и я сам, все мы на мгновение онемели от удивления и волнения. Все то, что наше представление о веке Людовика XIV может вызвать в памяти величественного и роскошного, но с мерой и вкусом, было выражено в этом чуде искусства и изобретательности. Двамя месяцами ранее я видел макет, не лишенный привлекательности, но его воплощение превзошло возглаго я мог вообразить. Точность пропорций была такова, что вся эта малая декорация, казалось, продолжала архитектуру зала и превращала ансамбль в чудесный дворец, где нувориш, господин Журден, мог выставить напоказ все свое тщеславие. [...]

Я всегда буду помнить тот восторженный прыжок, который проделал Сенье¹⁰, когда увидел эти декорации, среди которых он собирался сыграть самую главную партию в своей актерской жизни. Он был подобен бегуну, который чувствует, что грунт хорош. Роль господина Журдена - одна из тех, которые больше всего пугают исполнителей. Пьеса играется редко, и каждое ее возобновление - как премьеры, как прыжок в неизвестность. [...] Хотя он довольно тяжело переносил юмор Мейера, он чувствовал поддержку в точных и правильных указаниях режиссера, его персонаж обладал очарованием добродушия, детской наивностью, с элементом чувствительности, которая возвращала человечность этому, почти гротескному, характеру. Со своей стороны Мейер, руководивший происходящим как в пьесе, так и на сцене, нашел в Ковьеле одну из своих лучших ролей. Бретти дала будущим исполнительницам Николь показательный урок добросовестности, динамизма, ума. В целом распределение ролей было наилучшим, какое только труппа могла произвести. Дивертисменты, в очаровательных костюмах Сюзан Лалик, отличались роскошью мечты о тысяче и одной ночи. В Страсбурге успех был триумфальный. В другой раз мы дали этот спектакль в Париже, на закрытом заседании, для членов интернационального конгресса ЮНЕСКО: он оказался одним из самых удачных средств нашей художественной пропаганды. Наконец, в начале нового сезона, в октябре 1951 г., пьеса была представлена парижской публике, прием превзошел наши самые честолюбивые надежды. [...]

3.ЖАН МАРЕ¹¹

Вопреки мнению большинства в Комитете театра, я пригласил Жана Маре, и он должен был дебютировать 14 ян-

варя в «Британике», с собственными декорациями и в собственной постановке. Это приглашение кинозвезды, сопровождаемое рекламой, значительность первой роли, которая была ему поручена, и особенно возложение ответственности режиссуры на дебютанта, все это создало явно скандальный набор фактов, использование которых было слишком заманчивым, чтобы отказать от их выгоды.

Фактически я уже давно вел переговоры с Жаном Маре, и, начиная с моего прихода в Комеди, я ему предлагал поступить сюда. Я уже указывал на нехватку в нашей труппе трагиков и на невозможность найти преемника Ионнеля для некоторых ролей из его репертуара. Жан Маре был сорокалетним мужчиной, которого нам не хватало. С его внешностью, блеском, царственной поступью, трагическим дарованием он, мне казалось, способен стать не только Нероном, но и Пирром, Титом и, может быть, однажды, Полиевктом или даже Альцестом. Он действительно был кинозвездой; но его слава давала ему возможность самому выбирать, принимая в расчет нужды Комеди, сроки съемок своих фильмов. [...].

Никогда я не присутствовал на генеральной, более драматичной, чем та, дебютная, Жана Маре. Зал был «сделан» и усеян гостями, решившими помешать ему играть. Использовали классическое средство, состоявшее в аплодисментах по всякому поводу, даже, если угодно, в середине реплики либо самой жертвы, либо ее партнеров. Из моей литерной ложи я видел лицо Маре, желтое под гримом и истекающее потом. В антракте, уверенный, что он лишился мужества, я выскочил на сцену: и нашел его улыбающимся без бравады, с той трогательной приветливостью, которая глубоко укоренена в его характере. Мысль, что он мог бы отказаться, не приходила ему в голову.

Я окружил Маре первоклассным составом исполнительцев, включающим Мари Белль, Рене Фор, Жана Шеврие, Луизу Конт, и уже одно качество их исполнения обеспечивало успех постановки: но, впав в заблуждение, в котором хотели упрекнуть меня, все желали видеть только его, а в нем - только звезду. Игра была испорчена, и это было сделано самой публикой. На следующих спектаклях демонстрации возобновлялись какое-то время, потом бойцы утомились. Наконец, можно было увидеть постановку «Британика» такой, какой она была. И она осталась в моей памяти как одна из самых прекрасных среди виденных мною постановок, мощных, погруженных в атмосферу трагедии. Жан Маре быстро отбросил ту медлительность жестов, которую он принес из кино. Тудикцию, со смещенными ударными слогами, которая утомляла своей монотонностью, но он

сохранил почти магический дар *присутствия*, который не позволял зрителю отвести глаза даже во время его молчания, и походку полубога, производившую впечатление, когда его окутывал большой красный плащ, что идет само античное величие.

Touchard P. A. Six anneees de Comedie Francaise: Memoires d'un administrateur. Paris, 1 953. P. 20-21, 25, 62-63, 77-80, 172-175, 180-184.

Пер. М. Б. Семеновой.

Экспериментальный театр

Театр Лаборатория «АрэАксьон» (1 91 9-1933)¹²

Рашильд¹³ об открытии Театра Лаборатории «Ар э Аксьон»

Я не защищала мадам Пара, во-первых, потому, что это не мое ремесло, во-вторых, потому, что ее творение само себя защищает. Действительно, нет никакой причины нападать на того, кто, имея возможность спокойно оставаться в прекрасной маленькой «партии» Комеди Франсез, сдался на милость театра молодежи и попытался осуществить желание всех молодых во все времена: другой театр, сцена, чтобы говорить тут *другие вещи*. Я видела, как мадам Пара совершила художественный подвиг в оформлении витражей в «Бычьей коже». И другой подвиг в передаче дикции и облика старой женщины, матери в «Зарождении мертвеца» Марселя Л'Эрбье: из этой роли, труднейшей из всех, длящейся десять минут, [...] она создала чудесное творение, и зал, до этого равнодушный, почувствовал себя тронутым до глубины сердца [...].

Mercure de France. 1919. 16 aout // *Corvin M. Le Theatre des recherches entre les deux guerres: Le Laboratoire Art et Action. Lausanne, s. a. P. 1 1 8.* Пер. М. Б. Семеновой.

Луиза Лара о постановке «Полуденного раздела» Поля Клоделя(1921)¹⁴

«Полуденный раздел» особенно замечателен тем, что Автор одновременно занимает положение возле своих персонажей и в то же время - в нас самих, лицом к нам. Постановка этого произведения предоставляет каждому его долю в отношениях между персонажами, сценой, зрителем. Внешние признаки отрывочного и унифицированного показа ясно обозначены. Ситуации абстрактные и конкретные идут параллельно, чтобы сходить до бесконечности, логически распределяются

согласно сценическому развитию: итак, достаточно предоставить каждому его часть исполнения [...]. Пораженные двумя главными достоинствами «Раздела», мы их развели и свели, объединив их в воображении: так объективные части были сыграны на сцене среди подвижных декораций, а субъективные — внутри декораций, созданных прожектором. [...] Большинство сцен было сыграно в темноте, простая проекция на задник символизировала персонажей и стремилась передать и обобщить душу каждого из них [...].

Comœdia illustre. 1921. 20 dec. // *Corvin M.* Le Theatre des recherches entre les deux guerres. P. 253-254.

Пер. М. Б. Семеновой.

Р. Конья о Лаборатории «Ар э Аксьон»

Это упорный труд, искренний, терпеливый, добросовестный, труд, который длится годами, в тишине, без шумихи, без кривлянья и рекламы; вот чем месье и мадам Отан-Лара находят в себе силы заниматься без усталости, без суеты, в их живописной студии на улице Лепик [...]. Не лишним будет сказать, какие сокровища воображения, ума были потрачены за несколько лет на маленькой сцене ради спектаклей, таких разных [...].

В «Ар э Аксьон» ведут наиболее трудные поиски. Эта группа продолжает свои опыты по преобразованию для сцены некоторых произведений, которые, не будучи написаны с этой целью, на самом деле содержат в себе движение, динамизм, поддающиеся театральному выражению. Темой последнего спектакля явилось произведение Рабле. М-ль Акакиа, автор сценографии, придумала чудесные большие маски, удачно соединяющие стилизацию и бурлеск, что внесло неожиданную ноту в коллектив, спектакли которого часто отличались строгостью. Декорации и костюмы были крайне просты, чтобы сконцентрировать внимание на этих больших масках.

Beaux-Arts. 1931. № 3 // *Corvin M.* Le Theatre des recherches entre les deux guerres. P. 138—139.

Пер. М. Б. Семеновой.

Сюрреализм в театре

Гийом Аполлинер (1880—1918)¹⁵

Предисловие к драме «Груды Тиресия» (1916)

Чтобы охарактеризовать мою драму, я воспользовался неологизмом, да простится мне это, так как случается со мной

нечасто. Я придумал прилагательное «сюрреалистская», что отнюдь не означает «символистская» — как предположил в своем драматургическом обозрении г-н Виктор Баш, - а достаточно точно определяет ту тенденцию искусства, которая, если она и не новее всего того, что существует под солнцем, то, по крайней мере, никогда еще не служила для формулирования никакого кредо, никакого художественного или литературного постулата.

И чтобы попробовать, если и не обновить театр, но хотя бы сделать индивидуальное усилие, необходимо вернуться к самой природе, но не имитировать ее как в фотографии.

Когда человек захотел симитировать движение, он создал колесо, на ногу непохожее. Так же он поступил с сюрреализмом, не подозревая об этом. [...]

Говорят, что я пользовался приемами мюзик-холльных представлений, не знаю только, в какой момент. Но этот упрек меня совсем не смущает, потому что народное искусство - это прекрасный источник, и, черпая из него, я бы себя возвысил. Все мои сцены следуют естественным образом одна за другой в соответствии с сюжетом, мною придуманным, центральное место в котором занимает определяющая все ситуация - детей производит на свет мужчина, — новая для театра и для литературы; однако она не должна шокировать более, чем некоторые невероятные изобретения романистов, основанные на так называемых научных чудесах. [...]

На мой взгляд, это искусство будет современным, простым, стремительным, с сокращениями или преувеличениями, которые понадобятся, если возникнет потребность фразировать зрителя. Сюжет будет достаточно общим, чтобы драматическое произведение, основу которого он составит, могло бы влиять на умы и нравы, напоминая о долге и чести.

В зависимости от ситуации трагическое может возобладать над комическим или наоборот. Но я думаю, что отныне с трудом будут выносить театральное произведение, в котором эти элементы не будут сталкиваться, так как сегодня человечество и современная молодая литература обладают такой энергией, что самое большое несчастье обнаруживает тотчас свой смысл и возможность быть рассмотренным не только с точки зрения доброжелательной иронии, позволяющей смеяться, но и с точки зрения подлинного оптимизма, утешающего и рождающего надежду. [...]

В заключение добавлю, что, выделяя из современных литературных устремлений некую свою тенденцию, я никоим

образом не претендую на создание школы, а прежде всего протестую против того обманчиво правдоподобного театра, который является самой типичной формой нынешнего театрального искусства. То правдоподобие, что подходит, бесспорно, для кинематографа, совершенно противопоказано, по-моему, драматическому искусству.

Как мне представляется, единственным стихом, пригодным для театра, является гибкий стих, основанный на ритме, на теме, на дыхании, способный приспособливаться ко всем театральным потребностям. [...]

ПРОЛОГ К ПЬЕСЕ

Театр в форме круга с двумя сценами:
Одна в центре, другая - в форме кольца,
Окружающего зрителей и позволяющего
Показать возможности нашего современного искусства,
Объединяя без видимой связи, как в жизни,
Звуки, жесты, цвета, крики, шумы, музыку,
Танец, акробатику, поэзию, живопись,
Хоры, движения и множество декораций.
Вы найдете здесь действие,
Обрамляющее центральную пьесу и дополняющее ее,
Переходы настроения от патетики к бурлеску,
И разумное использование невероятного.
Актеры, составляющие коллектив или нет,
Не являются обязательно частью человечества,
Но принадлежат всей вселенной, так как
Театр не должен быть иллюзией реальности.
Справедливо, что драматург пользуется
Всеми доступными ему миражами.
Справедливо, что он заставляет разговаривать
Неодушевленные предметы,
Если ему это нравится.
И пусть он считается с понятием времени
Не больше, чем с понятием пространства.
Его вселенная - это его пьеса,
Внутри которой он — бог-творец,
Имеющий в своем распоряжении
Звуки, жесты, поступки, толпы и цвета
И ни с одной лишь целью:
Фотографировать то, что называют срезом жизни,
Но чтобы показать жизнь истинную во всей ее полноте.

Ведь пьеса должна быть настоящей вселенной
С природой как ее творцом.

А не только воспроизведением маленького кусочка
Того, что нас окружает или что было когда-то.

*Apollinaire G. Les Mamelles de Tiresias // Apollinaire G. Œuvre
poétique. Paris, 1956.*

Цит. по: Театр. 1988. № 4. С. 153-155.

Пер. Т. Б. Проскурниковой.

Иван Голль (1891-1950)¹⁶

«Сверхдрама» (1919)

Завязалась трудная борьба, борьба на пути к новой
драме, сверхдраме.

Первой драмой была драма древних греков, в кото-
рой боги мерялись силами с людьми, драма великая, потому
что боги удостоили человека того, чего он с тех пор никогда не
удостаивался. Драма означала колоссальное увеличение мас-
штабов действительности, это было пифическое погружение¹⁷
в бездну мощных страстей, нечеловеческих страданий, все было
окрашено в сверхреальные краски.

Затем появилась человеческая драма, в центре кото-
рой был человек. Душевный разлад, психология, проблемы,
рассудок. Учитывается только одна реальность, одно царство,
отсюда ограниченность масштаба. Все вертится вокруг одного
отдельно взятого человека, а не человека вообще. Общая жизнь
не получает достаточного выражения, и никакие массовые сце-
ны не достигают мощи античного хора. О серьезности этого про-
бела можно составить себе представление по неудачным пье-
сам прошлого века, вся цель которых заключалась в интересном
замысле, в вызывающем адвокатском пафосе, или же они про-
сто носили описательный, подражательный характер.

Сейчас новый драматург чувствует, что близится по-
следняя решительная схватка: человеку предстоит наконец ра-
зобраться с вещественным и животным началом как в себе са-
мом, так и в окружающем мире. Идет проникновение в царство
теней, которые сопутствуют реальности, скрываясь за каждым
явлением действительности. Лишь победив их, можно надеять-
ся на освобождение. Поэт должен вновь осознать, что есть иные
миры, кромешного, который доступен нашим пяти чувствам: есть
сверхмир. С ним ему предстоит разобраться. Это отнюдь не
означает, что он должен впасть в мистику, романтизм или кло-
унаду, свойственную искусству варьете, хотя в них можно най-
ти нечто общее: сверхчувственное начало.

Сперва придется разрушить все внешние формы. Установку на разум, на мораль, — все формальности нашей жизни. Человек и явление жизни будут показаны в самом обнаженном виде, и, ради усиления эффекта, они будут рассмотрены под увеличительным стеклом. Великой драме это было изначально известно: греки выступали на котурнах, Шекспир беседовал с духами умерших титанов. Люди совсем забыли, что символ театра - маска. Черты ее неподвижны, неповторимы и незабываемо выразительны. Она неизменна, неотвратима, она - судьба. Каждый человек носит маску; античный человек называл ее своей виной. Дети ее боятся и кричат, когда видят. Самодовольного, рассудочного человека нужно заново научить крику. Для этого существует театр¹⁸. И разве произведение высочайшего искусства - какое-нибудь божество черной Африки или египетский фараон не является перед нами зачастую в виде маски?

В маске заключен особый закон и это - закон драмы. Нереальное становится фактом действительности. На мгновение нам доказывают, что самая банальная вещь может быть ирреальной и «божественной» и что именно в этом заключается величайшая истина. Не в рассудке заключена истина; ее открывает поэт, а не философ. Живую, а не надуманную. Далее демонстрируется, что любое событие - от великих потрясений до бессознательного вздрагивания моргающих век — имеет чрезвычайное значение для общего течения жизни в этом мире. Театр не должен работать только с «реальной» жизнью, и он превращается в «сверхреальный», когда знает о вещах, скрывающихся за видимой оболочкой явлений. Чистый реализм был величайшим заблуждением на всем пути развития литературы.

Искусство существует не для удобства жирного буржуа, не для того, чтобы он мог спокойно покачать головой и вздохнуть: «Да, да! Так-то и бывает на свете, а теперь, друзья, пойдемте-ка в буфет немножко перекусить!» Искусство, которое хочет воспитывать, исправлять и вообще каким-либо образом воздействовать на людей, должно поражать их, как громом, и вырывать из обыденности, должно их пугать, как маска пугает ребенка, как Еврипид пугал афинян, которые, шатаясь, выходили после его представлений. Искусство должно превращать человека снова в ребенка. Простейшее средство для этого - гротеск, при условии, что он не вызывает смеха.

Людская глупость и монотонность безмерны, поэтому их не проймешь никакими средствами, кроме безмерно сильных. Пускай же новая драма забудет о мере и норме.

Поэтому современная драма будет использовать все средства, которые сегодня вызывают эффект маски. К ним мо-

гут, например, относиться граммофон как маска голоса, электрический плакат или мегафон. Актеры должны играть в несоответствующих масках, которые обозначают характер персонажа грубыми внешними средствами: увеличенным ухом, белыми глазами, ходулями. Этому физиогномическому гротеску, который мы, кстати сказать, не относим к гротескным преувеличениям, соответствует гротескность действия: пускай ситуация будет поставлена с ног на голову, чтобы она произвела большее впечатление; пускай какое-то высказывание будет выражено через свою противоположность. Это вызовет приблизительно тот же эффект, какой получается, если долго и пристально смотреть на шахматную доску; при этом начинает казаться, что черные поля становятся белыми; а белые черными; понятия начинают смещаться там, где мы приближаемся к истине.

Наша цель - театр. Наша цель - ирреальная истина. Мы подходим к сверхдраме.

Die neue Schaubühne. 1919. № 1.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 214-216.

Пер. И. П. Стребловой.

Антонен Арто (1896 - 1948)¹⁹

«Манифест театра, который не успел родиться» (1926)²⁰

В эпоху смятения, в которую мы живем, в эпоху, обремененную богохульством и вспышками безграничного отрицания, когда все ценности, как художественные, так и нравственные, кажется, исчезают в бездне, о которой ни одна из бывших эпох развития духа не может дать ни малейшего представления, я имел слабость подумать, что смогу создать театр, смогу по крайней мере попытаться возродить значимость театра, ныне всеми отвергаемую, но глупость одних, злая воля и низкая подлость других вынудили меня отказаться от этой мысли раз и навсегда.

В напоминание об этой попытке лежит передо мной следующий манифест:

...января 1927 г. театр А... дает свое первое представление. Его основатели живейшим образом ощущают ту безнадежность, которую влечет за собой попытка создать такого рода театр. И они решаются на это не без угрызений совести. Проманхнуться здесь нельзя. Ясно, что театр А... не является каким-то деловым предприятием. Он представляет собой попытку группы из нескольких человек поставить на карту все, что у них есть. Мы не верим, мы больше не считаем, что в мире существует то,

что можно бы назвать театром, мы не видим той реальности, с которой может быть соотнесено это название. Опасность страшного смятения нависла над нашей жизнью. Никто не станет отрицать, что мы переживаем в духовном отношении критическую эпоху. Мы верим в любую угрозу невидимых сил. Но именно с этими невидимыми силами мы вступаем в борьбу. Мы себя целиком отдаем тому, чтобы раскрыть определенные тайны. Мы хотим разделаться, прежде всего, с хламом желаний, грёз, иллюзий, верований, приведших в конце концов к той лжи, в которую уже никто не верит, и которую, видимо, в насмешку продолжают называть театром. Мы хотим вернуть к жизни некоторые образы, но образы явные, осязаемые, не замаранные вечным разочарованием. Мы создаем театр не для того, чтобы играть пьесы, а для того, чтобы научиться выявлять в некоторой материальной, реальной проекции все то, что есть в духовной жизни темного, скрытого и неявленного.

Мы не стремимся вызвать иллюзию того, чего нет, как это делалось до сих пор и даже всегда считалось главной задачей театра, - напротив, мы хотим показать зрителю некоторые картины, некоторые неразрушимые, незыблемые образы, которые будут обращены прямо к духу. Отдельные предметы, вещи, даже декорации на сцене будут восприниматься непосредственно, без смещения смысла; в них надо будет видеть не то, что они изображают, а то, чем они в действительности являются²¹. Постановка на сцене, в прямом смысле этого слова, и сами перемещения актеров будут восприниматься всего лишь как видимые знаки невидимого тайного языка. Ни одного театрального жеста, который бы не влек за собой всей роковой неизбежности жизни и таинственных пересечений воображаемого²². Все, что в жизни имеет вещий, провидческий смысл, соответствует некоторому предчувствию, рождается от плодотворного заблуждения духа, в соответствующий момент будет показано на нашей сцене.

Ясно, что наша попытка тем более опасна, что она взращена мечтой о самореализации. Но следует понять, что мы не испытываем страха перед небытием. Мы верим, что в природе нет такой пустоты, чтобы человеческий дух в какой-то миг не смог ее заполнить. Ясно, на какое жуткое дело мы отважились: мы хотим ни больше, ни меньше как взойти к самим человеческим или нечеловеческим источникам театра, с тем, чтобы воскресить его в его целостности.

То, что есть смутного и магнетически завораживающего в наших мечтах, темные пласты сознания, более всего привлекающие нас в духовной жизни, — мы хотим, чтобы все это в

блеске восторжествовало на сцене, даже ценой гибели нас самих, даже если нас осмеют после страшного провала. И мы не боимся упреков в предвзятости мнения, которые может вызвать наша попытка.

Мы представляем себе театр как настоящую магическую операцию. Мы рассчитываем не на зрительное восприятие, не на простое волнение души; мы хотим вызвать, прежде всего, определенную психологическую эмоцию, которая могла бы обнажить самые тайные побуждения сердца.

Мы не считаем, что жизнь стоит показывать такой, как она есть, мы не думаем, что стоит делать какие-то попытки в этом направлении.

Мы сами вслепую движемся к некому идеальному театру. Нам лишь отчасти известно то, что мы хотим сделать и как это можно осуществить на деле, но мы полагаемся на случаи, на чудо, которое произойдет, раскрыв перед нами то, чего мы еще не знаем, и которое передаст свою высшую внутреннюю силу тому костному веществу, из которого мы всеми силами пытаемся что-то вылепить.

И независимо от успеха наших спектаклей, те, кто придут к нам, поймут, что они становятся соучастниками мистической операции, в результате которой значительная зона в области духа и сознания может быть окончательно спасена или окончательно погублена.

Антонен Арто
13 ноября 1926 г.

P. S.²³ - Эти гнусные революционеры на бумаге, которые хотели бы нас уверить (как будто это возможно, как будто слова могут повлечь за собой какие-то последствия, как будто мы уже в ином месте не определили навсегда свою жизнь), - так вот, эти грязные скоты хотели бы нас уверить, что заниматься сейчас театром есть дело контрреволюционное, как будто Революция - это запретная идея, и ее запрещено касаться раз и навсегда.

Для меня нет запретных идей [...].

Artaud A. Œuvres complètes. Paris, 1973. Т. 2. P. 28-33.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 220-222.

Пер. Г. В. Смирновой.

А. Арто. «Театр „Альфред Жарри” в 1930 году»²⁴

ДЕКЛАРАЦИЯ. - Театр «Альфред Жарри», осознав поражение театра под напором все более широкого развития техники мирового кинематографа, видит свою задачу в том, чтобы, пользуясь *чисто театральными средствами*, способствовать

крушению театра, каким он стал ныне во Франции, привлекая к этой разрушительной работе все литературные и художественные идеи, все положения психологии, все приемы пластики и т. п., на которых этот театр зиждется, и пытаюсь хотя бы на время увязать идею театра с самыми жгучими вопросами современности.

ИСТОРИЯ. - С 1 927 по 1 930 гг. Театр «Альфред Жарри», несмотря на величайшие трудности, поставил четыре спектакля.

Первый спектакль был показан в Театре де Гренель вечером 1 -го и 2-го июня 1 927 г. В него включены:

«Сожженное чрево, или Безумная мать», музыкальный эскиз Антонена Арто. Лирическое произведение, юмористический обнажавший конфликт между кино и театром.

«Таинства любви» (в трех картинах) Роже Витрака. Ироническое произведение, воплотившее на сцене беспокойство, удвоенный одиночеством эротизм и преступные тайные мысли влюбленных. Впервые был показан на сцене сон наяву²⁵.

«Жигонь»²⁶, одноактная пьеса Макса Робюра, написанная и показанная в нарочито провокационных целях.

Второй спектакль был поставлен в Комеди де Шанз Элизе утром 14 января 1928 г. В него включены:

«Полуденный раздел», один акт пьесы Поля Клоделя, показанный против воли автора. Пьеса была поставлена согласно убеждению, что всякое напечатанное произведение принадлежит всему миру.

«Мать» по Горькому, революционный фильм Пудовкина, запрещенный цензурой; он был показан, прежде всего, ради содержащихся в нем идей, далее по причине своих достоинств и, наконец, с целью выразить протест по отношению к той же цензуре.

Третий спектакль был дан в Театре де л'Авеню утром 2-го и 9-го июня 1 928 г. Он включал:

«Сон, или Игру грез» Стриндберга. Эта драма была поставлена, потому что она имеет исключительный характер, потому что самую важную роль здесь играет разгадывание снов, потому что она была переведена на французский самим Стриндбергом, а также ради тех трудностей, которые влекло за собой подобное начинание и, наконец, ради того, чтобы разработать на произведении большого масштаба методы режиссуры Театра «Альфред Жарри».

Четвертый спектакль был поставлен в Комеди де Шанз Элизе утром 24-го и 29-го декабря 1928 г. и утром 5-го января 1 929 г. Он включал пьесу «Виктор, или Дети у власти», буржу-

азную драму в трех действиях Роже Витрака. Эта драма, местами лирическая, местами ироническая, иногда прямолинейная, направлена против буржуазной семьи с такими ее характерными признаками, как адюльтер, инцест, скатология²⁷, ярость, сюрреалистическая поэзия, патриотизм, безумие, стыд и смерть.

ВРАЖДЕБНОСТЬ ОБЩЕСТВА. - Мы относим к этой рубрике все те трудности, с которыми сталкиваются свободные и бескорыстные начинания, вроде Театра «Альфред Жарри». К ним относятся: *поиски капиталов, выбор места, трудности совместной работы, цензура, полиция, систематический саботаж, конкуренция, публика, критика.* [...]

Все сборы по подписке, все субсидии быстро тают и, несмотря на героизм и добрые слухи о спектакле, его приходится снимать после второго или третьего представления, как раз в тот момент, когда он мог бы доказать свою состоятельность.

Театр «Альфред Жарри» сделает все возможное, чтобы давать вечерние спектакли регулярно.

Выбор места. Иначе говоря, о невозможности играть вечером при недостаточных средствах. Приходится или довольствоваться примитивной сценой (конференц-залы, банкетные залы и т. п.), лишенной соответствующих механизмов, или смиряться с тем, чтобы играть утром и только в выходные дни, или же в конце сезона. В любом случае условия ужасны и делаются еще тяжелее оттого, что директора театров по причинам, которые мы укажем ниже, категорически отказываются сдавать помещения внаем или соглашаются за сногшибательную цену.

Таким образом, Театр «Альфред Жарри» вынужден был и в этом году давать свои спектакли в конце сезона.

Трудности коллективной работы. Актеров найти невозможно, поскольку они обычно имеют постоянный ангажемент, что, разумеется, мешает им играть вечером в другом месте. Кроме того, директора театров по разным причинам злоупотребляют своей властью, чтобы помешать их сотрудничеству с Театром «Альфред Жарри». [...]

Цензура. Мы обошли это препятствие, показав «Мать» Горького на закрытом спектакле, по приглашениям. Пока еще нет - постучим по дереву - театральной цензуры. Но после неоднократных скандалов стало известно, что префект полиции может потребовать изменений в спектакле, просто-напросто снять его или закрыть театр. К несчастью, мы никогда не сохраняем спектакль в репертуаре достаточно долго, чтобы вызвать подобное вмешательство. И все-таки: да здравствует свобода. [...]

Систематический саботаж. Это обычно дело людей недоброжелательных и любителей позабавиться. Их вызывающие выходы постоянно привлекают к себе, а попутно - к публике и к самому спектаклю, - внимание полиции, которая без них спокойно оставалась бы у дверей. После их выпадов агентам-provокаторам остается только обвинить Театр «Альфред Жарри» в связях с полицией - и дело сделано. Они убивают сразу двух зайцев, мешают проведению спектакля и дискредитируют постановщиков. К счастью, хотя маневр порой и удавался, фокус разгадан и никого больше не вводит в заблуждение²⁸.

Конкуренция. Вполне естественно, что все представители «авангарда», занимающие высокие должности или помогающие их, остерегаются нас и исподтишка нас саботируют. Это в правилах войны или доброго товарищества. Театр «Альфред Жарри» обязан это иметь в виду. Пока достаточно упомянуть здесь об этом.

Публика. Здесь речь идет только о публике с явно предвзятым мнением, о публике, которая ходит в театр, чтобы показать себя, и о скандальной публике. О тех, кто считает, что вот это стыдно, о тех, кто любит дикие выходы, например, издает звуки, похожие на шум льющейся из крана воды, или кукарекает по-петушиному. О тех, кто громоподобным голосом заявляет, что сам господин Альфред Жарри пригласил его и что он здесь у себя дома. Короче, о тех, кого принято называть истинно французской публикой. Именно для нее мы играем спектакль, и ее шутовская реакция становится своеобразным дополнением к программе, которое вполне сумеет оценить другая часть публики.

Критика. О! Критика! Поблагодарим ее заранее и не станем больше говорить о ней. отошлем поскорее читателя к последним страницам этой брошюры.

НЕОБХОДИМОСТЬ ПОЯВЛЕНИЯ ТЕАТРА «АЛЬФРЕД ЖАРРИ». - Театр «Альфред Жарри» начал работать только ради того, чтобы подчеркнуть и в какой-то мере обострить явный конфликт между идеями свободы и независимости, которые он намерен защищать, и противостоящими враждебными силами, - одно это уже оправдало бы его существование. Но помимо негативных сил, которые он пробуждает к жизни своим противодействием, допуская право на существование театральной игры, театр собирается вынести непосредственно на сцену и объективные позитивные явления. Эти явления, способные, при разумном использовании испытанных приемов, подтвердить, с одной стороны, непригодность современных норм и ложных ценностей, а с другой стороны - отыскать и высветить доста-

точно убедительные подлинные события, созвучные нынешнему состоянию французов. Ясно, что здесь имеется в виду недавнее прошлое и ближайшее будущее. [...]

НЕКОТОРЫЕ ЗАДАЧИ ТЕАТРА «АЛЬФРЕД ЖАРРИ». Всякий уважающий себя театр умеет извлекать пользу из эротизма. Общеизвестны его разумные дозы для бульварных увеселений, мюзик-холла и кинематографа. Театр «Альфред Жарри» намерен продвигаться в этом направлении как можно дальше. Он обещает достичь большего с помощью средств, которые предпочитает держать в тайне. Более того, помимо чувств, которые он прямо или косвенно будет вызывать, таких, как радость, страх, любовь, патриотизм, соблазн преступления и т. д., и т. п., он сделается специалистом по одному чувству, с которым ни одна полиция в мире не в состоянии что-либо сделать: это чувство стыда, последнее и самое опасное препятствие к свободе.

Театр «Альфред Жарри» намерен отказаться от всего, что так или иначе связано с суевериями, как, например, религиозные, патриотические, оккультные, поэтические и т. п. чувства. Он допускает их лишь для того, чтобы изобличить и опровергнуть. [...]

Добавим еще, чтобы было яснее, что мы не собираемся использовать бессознательное как таковое, что оно никогда не станет исключительной целью наших поисков, что только с учетом реального положительного опыта в этой области мы сохраним его с присущими ему чисто объективными чертами, но в полном соответствии с той ролью, которую бессознательное играет в повседневной жизни.

ТРАДИЦИИ, КОТОРЫМ СЛЕДУЕТ ТЕАТР «АЛЬФРЕД ЖАРРИ». - Театр «Альфред Жарри» не станет перечислять все те случайные влияния, которые он мог испытать на себе (Елизаветинский театр, Чехов, Стриндберг, Фрейд и т. д.), он придерживается только тех образцов, бесспорных с точки зрения их желательного воздействия на нашу страну, которые дали *китайский театр, негритянский театр Америки и советский театр*²⁹.

Относительно идей, которыми театр руководствуется: он вполне разделяет неподражаемые юмористические заветы «Короля Убу» и строго позитивный метод Раймона Русселя³⁰.

Можно добавить, что подобное признание следует рассматривать скорее как дань уважения.

РЕЖИССУРА. - Декорации и реквизит должны быть, как и прежде, реальны и конкретны. Они должны состоять из вещей и предметов, несущих отпечаток всего того, что нас окружает. Они должны сохранять способность при изменении по-

рядка превращаться в новые фигуры. Освещение благодаря своим возможностям поможет сохранить исключительно театральный характер этой странной выставки вещей.

Любое действующее лицо должно стремиться стать определенным типом. Мы дадим новое предоставление о *театральном персонаже*. Актеры могут состоять целиком из головы. Они могут изображать известных деятелей. У каждого из них будет свой собственный голос, меняющийся по силе от естественного звучания до предельно резкого ненатурального тона. Именно с помощью этого *нового театрального звучания* мы хотим выявлять и обнажать дополнительные и необычные эмоции.

Игра движений будетто соответствовать тексту, то противодествовать ему, в зависимости от того, что мы собираемся оттенить. Эта *новая пантомима* может иметь место и за пределами общего развития действия, она может удаляться от него, приближаться к нему, совпадать с ним, согласно строгой механике, которой должны придерживаться исполнители. Такой метод не содержит ничего чисто актерского³¹, поскольку он призван сделать зримыми не совершившееся действие, забывчивость, рассеянность и т. п., одним словом, все, что «выдает» личность и поэтому делает бесполезными хоры, реплики в сторону, монологи и т. д. (Здесь можно увидеть пример бессознательной объективации, который мы воздержались привести в предыдущем параграфе.)³²

Дополнительно будут применены и более грубые средства, с целью поразить зрителя. Фанфары, фейерверки, взрывы, прожектора и т. п.

Мы постараемся отыскать в той области чувств, которую можно как-то очертить, разного рода галлюцинации, обретающие объективное выражение. Все возможные научные средства будут задействованы на сцене, чтобы найти равноценное выражение головокружительным взлетам мысли и чувства. Эхо, отсветы, видения, манекены, скользящие движения, внезапные перерывы, боль, изумление и т. д. Именно таким способом мы рассчитываем добраться до *страха* и его составных элементов.

Кроме того, пьесы будут целиком изучены, и даже в антрактах громкоговорители будут поддерживать атмосферу пьесы, вплоть до состояния наваждения.

Пьеса, упорядоченная таким образом и в деталях и в целом, подчиняясь определенному ритму, будет раскручиваться как рулон с перфорацией в механическом пианино, без поддержки между репликами, без колебаний в жестах, и вызовет в

зале ощущение роковой неизбежности и самого строгого детерминизма. Более того, такой механизм сможет работать независимо от реакции публики.

АПЕЛЛЯЦИЯ К ПУБЛИКЕ. - Театр «Альфред Жарри», предъявив публике приведенную выше декларацию, считает для себя возможным обращаться к ней за разного рода помощью. Он намерен вступить в прямые отношения со всеми, кто так или иначе пожелает заявить о своем интересе к работе театра. Он ответит на все предложения, которые будут ему сделаны. Он рассмотрит все произведения, которые будут ему представлены, и обязуется впредь изучать те из них, которые будут соответствовать изложенной здесь программе.

Кроме того, мы собираемся составить список с именами всех наших убежденных сторонников и хотим попросить их сообщить в письменном виде адрес и род занятий, с тем, чтобы мы могли принять в расчет их характер или хотя бы просто держать их в курсе наших дел.

In : *Artaud A. Œuvres completes*. Т. 2. Paris, 1973.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 222-228.

Пер. Г. В. Смирновой.

Театр Жестокости

Из книги А. Арто «Театр и его Двойник» (1938)

ТЕАТР И КУЛЬТУРА (ПРЕДИСЛОВИЕ) (1937)

[...] Наша окаменевшая концепция театра подстать окаменевшей концепции культуры, не признающей тени, и куда бы ни устремлялся наш дух, он наталкивается только на пустоту, тогда как пространство заполнено целиком.

Но истинный театр, как театр движения, владеет живыми инструментами и постоянно возбуждает тень, где всегда перевешивает жизнь. Актер никогда дважды не повторяет один и тот же жест. Он жестикулирует, движется и, конечно, грубо обходится с внешними формами, но, разрушая их, он обнаруживает под их оболочкой то, что долговечней формы и способно воспроизводить ее.

Театр использует все языки: язык жеста, звука, слова, огня, крика, - не укладываясь ни в один из них; он рождается как раз в тот миг, когда наш дух испытывает потребность в языке, чтобы выразить себя вовне.

Замыкание театра на каком-то одном языке, будь то написанный текст, музыка, свет или шум, предвещает его скорую гибель, так как выбор определенного языка говорит о сложив-

шейся привычке к легкости его применения; всякое ограничение языка приводит к его омертвлению.

Перед театром, как и перед культурой, стоит задача назвать тень по имени и научиться управлять ею. Театр не замыкается на определенном языке и на определенных формах, он действительно готовит рождение новых теней, вокруг которых выстраивается истинное зрелище жизни. [...]

Надо верить, что театр может вернуть нам смысл жизни, преобразив его; тогда человек станет бесстрашным владыкой того, что еще не существует, и поможет ему обрести существование. И все, что не появилось на свет, может еще появиться, лишь бы мы не успокоились на роли простых регистрирующих устройств.

Поэтому, когда мы произносим слово «жизнь», надо понимать, что речь идет не о той жизни, которую узнают по внешней стороне событий, а о том робком, мечущемся огне, с которым не соприкасаются отдельные формы. И если есть еще в наше время что-то сатанинское и воистину окаянное, так это пристрастие задержаться - по праву художника - на форме, вместо того, чтобы, как осужденные на костер, благословить свое пожарище³³.

ТЕАТР И ЧУМА (1933)

[...] Есть нечто сходное между больным чумой, который с криком бежит вслед за своими видениями, и актером, гонящимся за собственными чувствами. Между человеком, живущим среди созданных им образов, которые в иных обстоятельствах никогда бы не пришли ему в голову, но здесь, среди мертвецов и безумцев, он их создает, - так вот, между этим человеком и поэтом, всегда не вовремя рождающим своих героев для столь же косной и безумной публики, существуют и другие аналогии, которые вскрывают причины очень важных явлений и позволяют рассматривать действие театра, как действие чумы в плане подлинной эпидемии.

Актеру, захваченному неистовой яростью этой силы, приходится проявить гораздо больше доблести, чтобы не сделать преступления, чем убийце - храбрости, чтобы его совершить. Воздействие сценического чувства, с его немотивированностью, оказывается бесконечно более ценным, чем воздействие чувства реального.

Ярость убийцы истощается, но ярость трагического актера остается пребывать в замкнутом и чистом кольце. Ярость убийцы сделала свое дело, она разряжается и теряет контакт с силой, которая ее толкала, но более уже никогда не станет под-

держивать. Она принимает форму ярости актера, отрицающей себя по мере своего высвобождения и слияния с космосом. [...]

Театр, как и чума, - это кризис, который ведет к смерти или выздоровлению. Чума является высшим злом, потому что она свидетельствует об остром кризисе, после которого приходит или смерть, или предельное очищение. Но театр тоже зло, так как он представляет собой высшее равновесие, которого нельзя достичь без потерь. Он призывает дух к безумию, возвышающему силы, и надо понять, в конце концов, что с человеческой точки зрения действие театра благотворно, как и действие чумы, так как, побуждая людей увидеть себя такими, какими они являются на самом деле, театр сбрасывает маски, обнажает ложь, вялость, низость, та ртуть, фство, он стряхивает удушную инертность материи, которая поражает самые светлые свидетельства чувств, раскрывая массам их темную мощь и скрытую силу, он побуждает их принять перед ликом судьбы высокую героическую позу, чего они сами никогда бы не смогли сделать. [...]

ТЕАТР И ЖЕСТОКОСТЬ (1935)

[...] При том истощении нервной системы, до которого мы дошли, нам нужен прежде всего театр, способный встряхнуть нас от сна, разбудить чувства и сердце.

Зло, поставляемое психологическим театром со времен Расина, отучило нас от непосредственного сильного действия, которым должен владеть настоящий театр. Кино, в свою очередь, слепит нас вспышками. Пропущенное через механический аппарат, оно уже не в состоянии затронуть наши чувства. Десять лет оно держит нас в бесплодном оцепенении, где гибнут все человеческие способности.

В наше тревожное катастрофическое время мы чувствуем острую потребность в театре, который бы не тащился за событиями, а находил бы отзвук в глубинах нашего существа, поднимаясь над неустойчивостью эпохи. [...]

Прекрасно понимая, что толпа сначала все воспринимает чувством, и бессмысленно сразу же апеллировать к ее сознанию, как это делает обычный психологический театр. Театр Жестокости намерен вернуться к массовому зрелищу и попытаться найти в волнении людских масс, в судорожном столкновении их друг с другом, хоть немного той поэзии, которая царит в праздничные дни в толпе, в тедни, ставшие ныне большой редкостью, когда народ выходит на улицу. [...]

Обыденная любовь, личностные амбиции, повседневные хлопоты имеют смысл только на фоне особого ужасающего

восторга Мифов, никогда не умиравших в сознании больших масс людей.

Вот почему мы стремимся концентрировать действие спектакля вокруг выдающихся личностей, жестоких преступлений, сверхчеловеческой жертвенности, - не прибегая к образам, навеянным древними Мифами, такой спектакль может пробудить дремлющие в них силы. [...]

Нельзя отделять ни дух от тела, ни чувства от ума, тем более когда в результате постоянного переутомления органы чувств нуждаются в резкой встряске, чтобы восстановить свою способность к восприятию. [...]

Руководствуясь этими принципами, мы собираемся поставить спектакль, целиком используя все средства прямого воздействия. Итак, спектакль, который не боится зайти сколь угодно далеко, прощупывая пределы нашей нервной чувствительности, спектакль с ритмами, звуками, словами, резонансами, гомоном и щебетом, - их удивительные сочетания и качества относятся уже к профессиональным тайнам, которые не следует разглашать.

Что же до остального, можно указать на некоторые картины Грюневальда или Иеронима Босха, достаточно ясно говорящие о том, каким может быть спектакль, в котором внешняя природа предстанет как искушение в сознании святого отшельника³⁴. [...]

ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ (ПЕРВЫЙ МАНИФЕСТ) (1932)

Применительно к театру здесь речь идет о создании метафизики слова, жеста и выражения, с тем, чтобы оторвать их от монотонного психического бытия человека. Но все это может иметь смысл лишь тогда, когда за подобным усилием кроется действительное метафизическое искушение, клич, обращенный к необычным идеям, не имеющим по своей природе ни границ, ни даже формальных очертаний. Это идеи Творения, Становления и Хаоса, - все они космического порядка и несут в себе первичное знание о тех сферах, куда театр давно не вхож. Они могут вывести потрясающее математическое уравнение Человека, Общества, Вещей и Природы.

Дело тут совсем не в том, чтобы непосредственно вывести на сцену метафизические идеи, а в том, чтобы вызвать искушение, некую тягу к этим идеям. И юмор с его анархией, и поэзия с ее символикой и образами первыми как бы указывают те пути, на которых можно разбудить искушение. [...]

Пьесы. Мы не станем играть литературных пьес, мы попробуем осуществить прямую постановку известных сюже-

тов, событий и произведений, характер и само расположение зала требует зрелища, и для нас не может быть закрытой темы, сколь бы она ни была широка.

Спектакль. Следует возродить идею цельного спектакля (*spectacle integral*). Вопрос в том, как заставить говорить, чем питать и чем заполнять пространство, чтобы, как взрывчатка, заложенная в гладкой скалистой стене, оно неожиданно породило гейзеры и цветы.

Актер. Актер - это самый важный элемент, так как от эффективности его игры зависит успех спектакля, и одновременно элемент пассивный и нейтральный, поскольку ему строго отказано во всякой личной инициативе. Есть, однако, области, где он не соблюдает столь строгих правил, и между актером, от которого требуют просто воспроизвести рыдания, и актером, который должен произнести речь со всеми признаками внутренней убежденности, лежит целая пропасть, отделяющая человека от инструмента³⁵.

Исполнение. Спектакль будет зашифрован от начала до конца, как и язык. Только тогда в нем не будет лишних движений, все движения будут подчиняться определенному ритму; и каждый персонаж, как предельно ярко выраженный тип, его жестикация, выражение лица, костюм предстанут как ряд световых вспышек.

Кино. Грубой видимости того, что существует, театр поэтически противопоставляет образ того, чего не существует вовсе. Впрочем, по характеру действия нельзя сравнивать кинематографический образ, который при всей своей поэтичности всегда ограничен возможностями пленки, и образ театральный, послушный всем требованиям жизни.

Жестокость. Без элемента жестокости в основе всякого спектакля театр невозможен. Поскольку мы сегодня находимся в состоянии вырождения, только через кожу можно вводить метафизику в сознание.

Публика. Прежде всего, надо, чтобы такой театр существовал.

Программа. Мы поставим, не придерживаясь текста:

1. Адаптацию пьесы эпохи Шекспира, отвечающую нынешнему тревожному состоянию умов, будь это шекспировский апокриф, например, «*Arden of Faversham*»³⁶, либо другая пьеса того же времени.

2. Пьесу необычайной поэтической свободы Леона Поля Фарга³⁷.

3. Отрывок из «Зогара»: историю Рабби Симеона, все еще сохраняющую силу и ясность пожара.

4. Историю Синей Бороды, воссозданную по архивам, с добавлением новых идей эротизма и жестокости³⁸.

5. Взятие Иерусалима, по Библии и Истории с характерным кровавым растекающимся цветом и чувством потерянности и паники в умах, заметном даже при искусственном освещении; с другой стороны, метафизические диспуты пророков и то ужасное умственное возбуждение, которое они вызывают, бьющее рикошетом по Царю, Храму, толпе и Событиям.

6. Повесть о Маркизе де Саде, эротизм которой будет транспонирован, изображен аллегорически и прикрыт, с резким внешним выражением жестокости и сокрытием всего остального³⁹.

7. Одну или несколько романтических мелодрам, где неправдоподобие станет действенным и конкретным элементом поэзии.

8. «Войцека» Бюхнера⁴⁰, из духа противоречия собственным принципам и в качестве примера того, что можно извлечь на сцене из конкретного текста.

9. Произведения елизаветинского театра, освобожденные от текста, где будет сохранен лишь внешний наряд эпохи, ситуации, персонажи и действие.

ПИСЬМА О ЖЕСТОКОСТИ. ПИСЬМО ВТОРОЕ (1932)

[...] Я употребляю слово «жестокость» для обозначения жажды жизни, космической непреложности и неумолимой необходимости; я употребляю это слово в гностическом смысле жизненного вихря, пожирающего мрак; я обозначаю им ту боль, за пределами неотвратимой необходимости, без которой жизнь не может существовать. Добро желательно - это результат действия; зло же постоянно. Невидимый бог, когда творит, подчиняется жестокой необходимости акта творения, навязанной ему самому, но он не может не творить, то есть не может не допустить к центру вольно кружащегося вихря блага хоть какой-то частицы зла, которая со временем становится все меньше и бледнее. И театр, понятый как непрерывный акт творения, как цельное магическое действие, подчиняется этой необходимости. [...]

ЧУВСТВЕННЫЙ АТЛЕТИЗМ (1935)

[...] Надо признать за актером нечто вроде чувственной мускулатуры, которая соответствует физическому местонахождению чувств.

Актер обладает ею как настоящий атлет, только с той необычной оговоркой, что организму атлета соответствует здесь аналогичный чувственный организм, параллельный ему и являющийся как бы его двойником, хотя и в ином плане.

Актер - это атлет сердца. Его тоже касается деление тотального человека на три мира, и чувственная сфера принадлежит ему по праву. Она ему принадлежит органически. Мускульные движения являются как бы образом дублирующего их другого усилия и локализуются в тех же самых точках, что и движения сценической игры.

Там, где атлет находит в себе опору перед забегом, именно там находит в себе опору актер перед тем, как выбросить судорожное проклятие, но обратив его вовнутрь.

Все перипетии борьбы, бокса, бега на сто метров, прыжков в высоту имеют соответствующие органические основания в движении страстей и те же самые физические точки опоры⁴¹. [...]

Охватить сознанием физическую одержимость, мускулы, тронутые чувственностью, равноценно тому, чтобы игрой дыхания высвободить эту чувственность на пределе мощи, придав ей неясный, но глубокий размах и необычную ярость.

Таким образом, оказывается, что любой актер, даже мало талантливый, пользуясь этими физическими знаниями, может увеличить внутреннюю интенсивность и объем своего чувства, и победа над физической одержимостью получает свое полноценное выражение.

В этом смысле неплохо знать некоторые локальные точки. [...]

Секрет в том, чтобы раздражать эти точки, как мускулы, с которых сдирают кожу.

Остальное довершает крик. [...]

N.B. - Никто не умеет больше кричать в Европе, и, главное, актеры в трансе не способны уже закричать. Они умеют только говорить. Забыв о своем физическом присутствии в театре, они точно так же забыли, как пользоваться своей гортанью. Превратившись в аномалию, гортань уже не похожа на человеческий орган, она стала чудовищной говорящей абстракцией; актеры во Франции умеют только разговаривать.

Artaud A. Theatre et son Double // Artaud A. Œuvres complètes. T. 4. Paris, 1974.

Цит. по: Арто А. Театр и его Двойник. Манифесты.

Драматургия. Лекции, философия театра. СПб.; М., 2000.

С. 102-104, 115, 122, 175-178, 181, 189-191, 193-194, 220, 226-228. Пер. Г. Смирновой.

Роже Блен (1907—1984) об Антонене Арто

Я познакомился с Арто на Монпарнасе около 1928 года. Он только что основал Театр «Альфред Жарри». Он поврал с сюрреалистами из-за спектакля «Игра снов» Стриндбер-

га, который поставил на сцене Студии Елисейских Полей, так взволновавший Бретона и его друзей. Арто уже снялся в «Жанне д'Арк» Дрейера⁴² и в некоторых других фильмах. Я пересмотрел все картины, в которых он играл. Я находил его чрезвычайно красивым, был очарован им. Я несколько раз встречал его в бистро, он внушал мне сильную робость, я то набирался смелости, то терял ее, я был очень взбудоражен.

Впоследствии мы встречались более регулярно в Башне в обществе прочих друзей: Мони де Буйи, Клода Серне, Роллана де Реневиля, Роже Жильбера-Леконта, Адамова и других. В это время у меня было ощущение, что Арто принял меня. Когда позднее он решил поставить «Семью Ченчи», то предложил мне быть его ассистентом. Одна леди, мадам Лия Эбди⁴³, финансировала «Семью Ченчи». Она хотела заниматься театром, и я думаю, что она продала свои драгоценности, чтобы сделать спектакль и сыграть в нем главную роль. Староватая для такой роли, она была, тем не менее, очень красивой женщиной, очень крупной. На сцене Арто иногда раздражался на нее; однажды, когда она не сумела сделать то, что он просил, он ей сказал: «Слушайте, сегодня не клеится, у вас походка мамонта!» Что касается «Семьи Ченчи», Арто не нашел актеров высокого роста на роли глухонемых убийц, и однажды он попросил меня подняться на сцену для актерской пробы. Я должен был громко смеяться, ударяя себя в грудь. В конце моего маленького номера он сказал мне: «Пойдет, ты - медиум». Это была моя первая роль в настоящем театре. Но прежде чем подумать обо мне для этой роли, Арто опубликовал в разных журналах объявление: «Для „Семьи Ченчи“, который пойдет в конце месяца в Фоли-Ваграм, месье Антонен Арто ищет двух актеров высокого роста, способных сыграть ряд выразительных пантомим». В «Энтрансижан» произошла опечатка, вместо «Ченчи» написали «Вечеря». Некоторые актеры подумали, что речь идет о религиозной пьесе, поэтому вышло несколько забавных случаев; так однажды явился тип очень низкого роста. Он носил огромную бороду, гримировался на ходу и, демонстрируя нам свой прекрасный профиль, гордо говорил: «Смотрите: святой Петр!». [...]

Арто не очень серьезно воспринимал «Семью Ченчи». Он считал, что это коммерческая постановка, на полпути к тому, что он хотел сделать в театре. Но пьеса была для него поводом разработать на сцене и применить новые технологии, такие как стереофония. В плане постановки, спектакль давал возможность манипулировать группами актеров, составлять композиции из этих групп, организовывать движения масс, людей, чаще всего

веерообразно. Моя работа ассистента состояла в том, что я систематически отмечал в большой тетради все перемещения актеров цветными карандашами, для каждого персонажа свой цвет. Арто хотел приучить людей к определенному замыслу спектакля, к движениям толпы, музыке. Это он выдумал стереофонию, используя колокола, огромные колокола на сцене, звук которых разносился повсюду. Но чтобы внедрить свои идеи в театре и успешно поставить собственные сценарии, он должен был сначала пройти через постановку произведений довольно банальных или романтических, освоив такого рода театральный язык. Еще он задумал поставить «Сонату призраков» Стриндберга⁴⁴ или «Войцек» Бюхнера, чтобы иметь возможность потом осуществить собственные сценарии и особенно свой большой текст о завоевании Мексики⁴⁵. Я часто видел Арто в продолжение всего этого периода и до его отъезда в Мексику⁴⁶. Потом он отправился в Ирландию, по возвращении из Ирландии был атакован шпиками и нашел убежище в Руане, потом вернулся в Париж, в больницу Анри-Руссель⁴⁷ [...].

Blin Я. Souvenirs et propos recueillis par Bellity Peskine. Paris, 1 986. P. 27 - 29. Пер. М. Б. Семеновой.

*Режиссура первой половины XX в.*⁴⁸

Жак Копо(1 879-1 949)⁴⁹

«Воспоминания о Вьё Коломбье»

...Помещение представляло собой одну комнату ниже уровня тротуара; там я и решил организовать прослушивание. Участников встречали на улице и в нужный момент предлагали им спуститься ко мне по мельничной лесенке. Таким образом, я мог, до того как их прослушать, посмотреть на них, пока они спускались.

Вот так прошли передо мной, при довольно тусклом освещении, эти юноши и девушки, большей частью бедные и никому не известные, из которых я собирался составить труппу из десяти-двенадцати человек и населить ими мой мир комедии, драмы и трагедии, несмотря на незначительное их число. Возможно, я явился на этот экзамен, не будучи вооруженным глубокими техническими познаниями, а только повинуюсь инстинкту, которому всегда доверял. Я старался выявить в каждом из них его природную основу, а не приобретенное умение или внешние проявления таланта. Я руководствовался не

столько умением свободно передать какой-то текст, сколько случайной улыбкой или жестом, не имеющим отношения к сцене, каким-нибудь идущим от сердца словом. И мне посчастливилось собрать здесь, на основании простого прослушивания, всех тех, кто с той поры образовали устойчивое ядро, живую душу труппы, любившей «Вьё Коломбье» до самого конца и передавшей любовь к этому театру всему Парижу, всей Франции, половине Европы и даже Америке. Но мало было подобрать славных солдат на службу нашему делу, надо было еще уговорить их идти вслед за мной. А для этого я располагал весьма слабыми приманками - иначе говоря, денег у меня было в обрез. И здесь следует напомнить, что в основу нашего театра легло необычайное бескорыстие. Одна молодая женщина, чье имя мне предстоит нередко упоминать в ходе моего рассказа, попросила меня положить ей триста франков в месяц, я же пытался уговорить ее на двести пятьдесят. Она немного подумала, опустив глаза, а потом ответила: «Хорошо, месье, я согласна на двести пятьдесят... лишь бы мне не пришлось оплачивать свои костюмы»...

Я сохранил в памяти образ Сюзанн Бинг, какой она была: крохотная, жалкая фигурка в просторном, весьма поношенном одеянии, печальные глаза, манера держаться, напряженная до дрожи. Она выбрала для прослушивания «Удачу Франсуазы» Порто-Риша. И меня сразу же поразил ее голос и сдержанность игры. Однако я долго не решался высказаться в ее пользу. Это ведь очень серьезная задача. Я мог взять на каждое амплуа только по одному актеру. Амплуа Сюзанн включало в себя инженю и молодую первую любовницу. А мне казалось, что она совершенно лишена если не шарма, то, во всяком случае, блеска, привлекательности. Я заставил ее прийти три раза, безжалостно экзаменовал ее в различных ролях. Наконец, она все-таки добилась своего - и вот таким образом в нашем театре оказалась та, что несколько месяцев спустя сыграла шекспировскую Виолу, та, чья верность нашему театру пережила все выпавшие на нашу долю испытания.

На противоположном конце женской лестницы нашей труппы суждено было оказаться Бланш Альбан, с ее внешностью знатной дамы, мягким очарованием, холодноватой грацией, - все эти качества предназначали ее на такие роли, как миссис Франк-Форд в «Женщине, убитой добротой», как Барберина Мюссе и многие другие в этом роде. Жанне Лори суждено было амплуа субретки. Она их и играла, с самого открытия, с блеском и изяществом - Лизетту в «Любви - целительнице», но позже, по мере того как талант ее становился более зрелым, у

нее открылся дар, нужный для создания характеров более сложных, как в роли Ла Торин в «Папаше Лелё», или волнующе-трогательных, не говоря о ее странно-причудливой игре в «Бедняке под лестницей»⁵⁰, например, и в других пьесах, в которых она участвовала. Это была очаровательная актриса, наделенная чувством юмора и исполненная жизненных сил.

Женщины, о которых я сейчас рассказал, были молоды и, разумеется, очень талантливы, но мне нужна была с самого начала несколько более зрелая и опытная актриса, хотя бы на ролях ролшратерей. В то же время она должна была обладать гибким умом и способностью разнообразить свое амплуа. Мой выбор пал на Джину Барбьери. Она была нашей достойнейшей старейшиной - примером точности, простоты, преданности. Что касается разнообразия ее ролей - она играла служанок в голубых фартуках, бабушек в белых чепцах, императриц в диадемах, а однажды, во время одного турне, появилась как трагистка, чтобы произнести несколько слов в роли молодого дворянина в пьесе Шекспира. Вот все, что касается женщин. Среди мужчин назову, естественно, в первую очередь Шарля Дюллена, который с каждой новой ролью становился все лучше. Луи Жуве, по счастливому стечению обстоятельств, пришел ко мне на амплуа благородного отца, поскольку учился он у Луи Ноэля, старого актера, игравшего в мелодрамах. В спектакле, которым мы открывались, я дал ему незначительную роль друга-наперсника. Но в тот же вечер он полностью раскрыл свой могучий комедийный темперамент в роли одного из докторов в комедии «Любовь - целительница», а именно - косноязычного Макротона. Успех его был огромным, но он еще большего достиг, играя болтливого доктора в «Барбулье»⁵¹, а высшей точкой оказалась роль сэра Эгьючика в «Двенадцатой ночи», которую он исполнял с удивительной легкостью и остроумием. Нашим первым любовником был Арман Талье, элегантный, чуткий и точный во всем, что делал. Люсьен Вебер так до конца и не раскрылся как актер, но он хорошо пел, и его голос познакомил зрителя со всеми песенками шута Фесте в «Двенадцатой ночи». В труппе не хватало актера на амплуа толстяка, и эти роли исполнял Ромен Буке с помощью «толщинки», хотя дебютировал он в роли тощего слуги в «Женщине, убитой добротой», почти бессловесной, но его своеобразное забавное кудахтанье было лучше любых слов. А в обтянутом камзоле сэра Тоби Бэлча он действительно выглядел толстяком, больше чем толстяком - воплощением округлости, которого вот-вот хватит апоплексический удар.

В этой первой группе «Вьё Коломбье» (десять или двенадцать человек, не более) был молодой человек, которого

Дюллен привез из родной Савойи. Его звали Карилла, и сам он напоминал свое имя, таким он был светлым, звонким и резвым, с глазами, быстрыми, как рыбки, и вздернутым носиком. Он был очень талантлив, и я убежден, что из него получился бы чудесный французский актер, но в 1914-м он ушел на войну и с нее не вернулся.

Я должен еще добавить, что в течение первого нашего сезона труппа пополнилась еще несколькими актерами; одни из них ушли, другие остались - среди них Валентина Тесье⁵², тогда еще совсем девчушка, ей не было и двадцати лет.

Copeau J. Registres III // Les registres du Vieux Colombier. Paris, 1979.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 243-245.

Пер. Ю. Н. Федорова.

Шарль Дюллен (1885-1949)"

Манифест театра «Ателье» (1930)⁵⁴

*«Как преходящи наставления умников,
чьи доводы нам жизнь не подтвердила»*

Леонардо да Винчи

«Ателье» не является театральным коммерческим предприятием, оно - лаборатория опытов в области драматического искусства. Мы выбрали такое наименование, потому что нам представляется, что оно отвечает той мысли, которая была у нас касательно идеальной корпоративной организации, когда самые сильные личности подчиняются требованиям совместной деятельности или когда художник владеет полностью тем орудием, которое он будет использовать, как хороший всадник использует своего коня, а механик свою машину.

Любительство, дилетантство столь же опасны, как каботинство. Театр - это совершенное искусство, самодостаточное - таким он нам достался от старых мастеров, чем мы должны только восхищаться.

Эстетика театра может изменяться в зависимости от эпохи, формы выражения должны непременно привлекать и обладать свежестью новизны, особенно когда мы заимствуем пьесы у древних, потому что театр подобен жизни - такой же множественный, изменяющийся и таинственный, но те элементы, которые его воодушевляют, остаются вечно одни и те же.

Для того чтобы внести свой вклад в такое творчество, нам нужны решительные и боевые мужчины, простые и преданные женщины; для достижения нашей воспитательной цели

необходимо то духовное единство, которого столь трудно достичь в эти безжалостные времена, когда о людях судят по их бумажникам. Наша школа прилагает все свои силы, еще столь юные и неопытные, для возрождения актера.

Наши исследования мы будем внедрять прямо в свою практику, а если они покажутся несовершенными, мы верим, что другие заинтересуются теми указаниями, которые в них содержатся, и им удастся их воплотить более счастливо.

Мы просто снова облачаемся в те одежды, которые сбросили с себя современные актеры, более склонные к корысти, чем к истинной красоте.

Приобретенный мною с тех пор опыт только укрепил во мне эти мысли. Если бы я уже не вырезал их до сих пор, то, возможно, изложил бы их двумя строчками: «Если труппа проникнута духом коллективизма, если ее подготовка отвечает требованиям того разнообразного репертуара, который ей приходится играть; если этот репертуар основывается исключительно на сценических соображениях и не страдает эстетикой авангарда, мнимой новизной, такой театр следует судить по совокупности работ, а не по отдельным успехам».

Если театр ставит перед собой такие высокие задачи, то может ли он жить без помощи со стороны меценатов или периодических дотаций - и все это при сохранении абсолютной свободы? Я попытаюсь ответить на этот вопрос, опираясь на свой собственный опыт.

Если бы я был тем, кого принято называть разумным человеком, я бы никогда не открыл двери своего заведения, имея двести франков в кармане. Если бы меня направляла в этом деле призрачная надежда на немедленный успех, я бы продержался недели две, месяц, а потом бы прекратил безнадежную борьбу. Так вот, в таких невообразимых условиях я продержался два года. Когда вместе с пьесой «Каждый в своем праве»⁵⁵ пришел успех и «Ателье» впервые начал получать доходы, которые обеспечивали существование театра, я поверил, что обогнул таки трудный мыс. Я не отдавал себе отчета в том, что, добившись успеха, я вступил в период трудностей другого порядка, но столь же реальных, как и те, которые только что преодолел. Публика приходила на пьесу, а не в театр «Ателье». Я пренебрег светом ради Пиранделло, но среди зрителей, которые узнали дорогу в «Ателье», число тех, кто пристрастился к моему театру и должно было увеличить количество преданных с самого начала ему людей, никак не соответствовало тем расходам на содержание, которые возрастали год от года. Из кого же на сегодняшний день состоит та публика, что ходит в мой театр?

Во-первых, — из тех, кого я называю «своей публикой», то есть тех, кто неотступно следует за мной с самого начала и кто, представляя различные классы общества, является стабильным ядром публики. Эта группа зрителей, образовавшаяся за восемь лет трудов и усилий и численность которой до сего дня только возрастает, обеспечивает мне полный зал на десять-пятнадцать представлений, независимо от успеха пьесы. Эти люди приходят ко мне не потому, что прочитали статью в газете или увидели афишу, а из-за того доверия, которое они оказывают мне по сей день. Я оцениваю число таких зрителей в шесть-семь тысяч. Это очень хороший показатель, но и смехотворный, когда начинаешь подсчитывать ежедневные расходы театра и затраты, на которые я должен пойти, чтобы поставить какое-то новое произведение. И все-таки, это как раз тот результат, который прекрасно отвечает той цели, которую я когда-то поставил перед собой.

Во-вторых, - из снобов первой волны, людей со вкусом, которые любят открывать что-то новое для себя и потом об этом поговорить. И если они иногда отрицательно влияют на общественное мнение, то бывает и наоборот, так что они, случается, создают известность тем произведениям и авторам, которые имели шанс им понравиться.

В-третьих, - из снобов второй волны. Эти идут вслед за снобами первыми: они приходят в театр из долга перед высшим светом, словно в служебную командировку, частенько здесь скучают и занимают лучшие места, за которые они платят любые суммы в дни аншлага. Поскольку они заранее принимают мнение того человека, который их послал на представление, они создают прекрасную живую рекламу.

В-четвертых, - из широкой публики того потока, который вдруг налетает, расширяется и кажется неистощимым. В «широкой публике» есть свои достоинства и свои недостатки. Это та же самая публика, которая два раза в неделю ходит в кино, а когда до нее докатывается слух об успешной постановке, то благоволит посетить и театр. Оказавшись в зале, такой зритель быстро принаравливается к спектаклю, а поскольку у него не слишком много предвзятых идей, он и образует хорошую, но бесцветную и переменчивую публику. Если бы я постарался отыскать во всех этих категориях зрителей какие-то указания на то, как, хоть в какой-то степени, согласовать свои попытки с тем, что занимает зрителей, я бы нашел сотню, тысячу таких указаний. Но мне бы все же не удалось добиться того коллективного чувства, которое лежит в основе всех великих эпох драматического искусства.

Та же самая публика, когда речь идет о кино, реагирует совершенно по-иному. В основном она интересуется кино.

Журналов, посвященных кино, весьма много; журнал, посвященный театру, не приживется одновременно и в Париже, и в провинции. Те, кто продолжает отрицать конкуренцию кино, добровольные слепцы. Эта конкуренция превосходит все то, что о ней можно сказать, и она становится просто тревожной, когда думаешь о том, что новые поколения растут вдали от театра.

Конечно же, один вид искусства не разрушает другой. Театр переживает это короткое солнечное затмение, но, теряя контакт со зрителем, он не может не обеднеть. Потому что он набирается сил, когда в нем есть зрители, и ему просто необходима такая связь, чтобы жить. Звуковое кино, усилив власть немного кино, только усугубило эту конкуренцию. И опасность здесь создается не за счет того, как об этом чаще всего говорят, что оно похоже на театр, но превосходит его по своим возможностям, а потому что есть соответствие между кино и современным зрителем. [...]

В этих условиях искусство, такое, как театр, которое опирается на многовековые традиции, всенепреренно должно впасть в немилость, если только оно не найдет именно в этих традициях элементы, необходимые для его возрождения. Но можно было бы многое сказать и о такой традиции, которая с того момента, когда она перестает быть плодотворной, становится вредной.

Прошлое дает тому примеры. Оно не говорит нам: «Чтобы все шло хорошо, делайте так, как сделано мною». Но оно говорит: «Делай, как я, ищи, как я искало, работай. У меня тоже были великолепные образцы из прошлого. Но разве я копировало их рабски? Старалось ли я их точно воспроизвести? Нет, потому что, сделай я так, я бы оказалось вне жизни. В темах и характерах древности я брало то, что было в них вечного, я их перерабатывало, и человек моего времени узнавал в них самого себя. Как играли ту или иную роль тогда, когда она была создана? Если ты попытаешься отыскать то, что умерло, ты всего лишь принарядишь труп. Изменилась система ценностей. Дай жизнь всем формам драматического искусства в тех способах выражения, которые присущи твоему времени».

Мне представляется, что прошлое также мне говорит: «Не связывай себя с внешними формами, поскольку они быстро устаревают. Держись духа этих произведений. Почитание не в меру, восхищение по заказу, формулы как раз и являются худшими врагами шедевров. Стиль? Да ведь стиль это прежде всего правильное понимание!» Увы! Во Франции все обстоит наоборот. Когда речь заходит о театре, то сразу же напыщенно вспоминают о традиции. А часто под этим понимают не что иное,

как совокупность актерских трюков, обусловленных интонацией. Ох, уж эти раскормленные субретки, что стоят уперши руки в бока, как маркитантки! Ох, уж этот глухой, через силу, смех комических персонажей, комических по репертуару! Эта традиция сохранила прах великих, их судорожные потуги, даже слабости, но из нее улетучился их дух.

Когда я говорю о том, что театр может позаимствовать из этого великого наследия то, что позволит ему возродиться, то я вовсе не имею в виду иллюзию, а как раз то чистое ощущение драматического, которое восходит через многие века к театру Древней Греции. [...]

Впрочем, я убежден, что всякие намеки на обновление, которые не исходят из разумного начала нашего искусства и истинного знания его средств, могут только затормозить его развитие, и тогда встанет вопрос жизни или смерти театра. Отсутствие интереса со стороны публики побуждает его к поиску нового во что бы то ни стало. Это тоже одна из величайших традиций театра, и только она одна может уберечь нас от определенных ошибок.

Короче, чтобы держаться, мы не можем рассчитывать ни на меценатов, ни на дотации. Против нас выступает значительная часть критиков. Против нас привычки публики, конкуренция кино, билеты по низким ценам, которые, похоже, были придуманы для того, чтобы пустить театры с молотка - принудительно их ликвидировать! Против нас ожесточение налоговой политики, которая не выпустит добычу до тех пор, пока не придушит ту курицу, которая несет золотые яйца, и равнодушные многих.

Но это еще не все ...

Я говорил здесь только о внешних трудностях, тех, о которых все и так знают. Но есть и другие, связанные с внутренней жизнью такого театра, как мой, который существует на основе принципов, изложенных мною в начале этой статьи.

Я сформировал труппу. Придерживаясь все время одних и тех же принципов направлять исследования на благо театра, я захотел собрать актеров, получивших подготовку по пластике, умеющих петь, танцевать. Традиционное обучение актеров театра обычно не дает им той подготовки, которую имеют певцы мюзик-холла и цирковые клоуны. Когда актера приглашают сыграть комедию, как часто бывает, все, что требуется от его тела, так это чтобы оно умело элегантно носить городскую одежду. Та труппа, которую я создал, осталась в большинстве своем мне верна. Но необходимость работать с большей

отдачей, чем в большинстве других театров из-за особенностей нашего репертуара и от числа пьес, которые нам надлежит поставить (исключение составил только последний сезон)⁵⁶, заставили нас частично отказаться от той работы, которой мы занимались в начале и которая быстро принесла свои первые плоды. А потом развитие актеров шло не в духе «Ателье», а стало более привычным. Часто они теряли в содержании, но зато выигрывали в мастерстве. Я полагаю, что, если только не подходить очень предвзято, невозможно отрицать, что пьесы «Птицы»⁵⁷, «Вольпоне», «Хитроумный план щеголей» были сыграны в своей совокупности очень хорошо, но я убежден, что если бы у нас были средства продолжить наши первые занятия, мы бы ушли намного дальше в том, что касается выразительности драматического произведения.

Для того чтобы подпитывать труппу и сохранить эту лабораторию по исследованию драматического искусства, мне необходимо было сберечь, несмотря на все трудности, школу «Ателье»⁵⁸. Я потратил на нее много своего времени и - позволю себе так сказать - много сил. Но и там я столкнулся с тем, что невозможно выйти за пределы определенной организации из-за отсутствия средств, которые для этого столь необходимы. Школа драматического искусства может стать интересной, если обучение в ней ведется бесплатно. А надо и хорошо заплатить преподавателям, которые занимаются этим часто неблагодарным делом, достать деньги на расходы, связанные с деятельностью заведения такого рода. У меня была мечта привести в эту школу молодых авторов «Ателье», которые бы стали там не учениками, а сотрудниками и даже могли бы заняться там экспериментами, с тем чтобы быстро определить, можно ли это применить на практике.

«Ателье» для многих из этих молодых авторов, ставших к настоящему времени вполне зрелыми драматургами, стало своеобразным трамплином.

И если их карьера, и для них тоже трудная, требовала, чтобы они куда-то перешли, они все равно оставались, по меньшей мере, друзьями. Невозможно добиться реального объединения людей, если рассматривать театр только как рынок сбыта своей продукции; а вот совместная работа - кроме представлений - непременно благотворно скажется на производственной деятельности. Увы! Слишком много частных интересов противятся подобному сотрудничеству, и нужно ясно сознавать, что любовь к театру часто более сильна у актеров, чем у драматургов, которые любят только свои пьесы.

Тем не менее, как раз пришло то время, когда драматурги должны опять занять то место, которое они утратили. Теперь они больше не направляют производство. Они более или менее подвержены влиянию внешнего обновления, каковым является творчество постановщика. Для того чтобы «сделать спектакль», иной раз в комедию классического стиля вставляются сценки, характерные для мюзик-холла, - маленькая уступка современному вкусу.

Но спектакль - это не попури из текстов, куплетов, песен, музыки и танцев, а самобытное произведение, в котором все выразительные средства должны служить тому, чтобы говорить языком театра, который, как мне представляется, отвечает той потребности в действии, тому ощущению ритма и тому пристрастию к пластике, которые отличают нашу эпоху.

А пока все эти попытки обновления дают весьма удачные, не основанные на находках постановщиков результаты, у этого движения не будет необходимых сил выйти за пределы ограниченного круга просвещенных любителей, и оно сможет только поставить «вопрос», но не решить его.

Театр поиска, каковым является «Ателье», больше, чем какой другой, испытал этот кризис производства. И если иной раз складывалось впечатление, что наше движение вперед замедлилось, так это потому, что я тщетно дожидался новых произведений, ради которых я и создал этот театр. Если я не всегда достигал цели в своих намерениях, касающихся сценических постановок, то это также получалось и из-за того, что пьесы для этого не годились, и потому что первым условием их представления было оставить их такими, какими их написали.

Одна из расхожих идей, которую охотно нам предьявляют, заключается в том, что театр «интересует только конечный результат, что надо, всего-навсего, отыскать хорошую пьесу, а если она не пойдет, то заменить ее другой».

Это как раз то, что мы и вынуждены делать, но я со своей стороны продолжаю верить, что, если мы поддадимся такому оппортунизму и у нас не будет более твердой установки, то конечным результатом станет все более и более быстрое истощение последних сил театра.

[...] Для меня не представляет никакого интереса руководство театром, который будет не таким, о каком я мечтал и мечтаю. [...]

In: «Ce sont le dieux qu'il nous faut». Paris, 1 969.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 248-254.

Пер. Ю. Н. Федорова.

«Вопросы по театру»

[...] Театр во всех своих проявлениях мне представляется загадкой. Он вызывает в нас беспокойство, нарушает установившийся порядок, воздействует на нас так, что даже трудно объяснить.

Заниматься театром или говорить о нем можно двояко: или скользя по поверхности, или же проникая в его глубины, взмывая в его выси, то есть действуя по вертикали бесконечности.

— [...] Я знаю, что у меня догматический и мистический ум, а также я знаю, что многие из нас в конце своей деятельности меняют веру и. отходят от мира, но во мне еще ничего нет от блаженного затворника - ведь я руководитель труппы, и нет во мне склонности ни к спиритизму, ни к столоверчению. Во время своей ссылки на Гернси Виктор Гюго вместе с другими находил такое обескураживающее применение столу.

Моя жизнь, которая разрывалась, раздиралась противоположными чувствами, прошла в театре в добровольном рабстве, когда отвращение переплеталось с пылом, а уныние с воодушевлением, и как все другие, кто творят и действуют, я пытался познать - понять все в театральной игре, и тех, кто в ней участвуют. Несмотря на разочарования, испытанные в этой жизни, полной иллюзий, сегодня все в ней представляется чудесным, но, увы, непонятным.

Не понять тех, кто приходят в театр и занимают свои места в зале, тех, кто выкладываются на сцене, того, кто написал драматургическое произведение... И в этом все гнусное или низкое переплетается с возвышенными порывами и испуганием.

Выполняя свою задачу, артист совершает такие мелкие и прискорбные промахи, влача свою бескорыстную жизнь, ничуть не сознавая своих пороков, и именно эта неосознанность создает ему ореол.

В результате кропотливых и долгих поисков я перенес свое стремление к драматическому на все, связанное с театром. То чувство удовлетворения, которое приносит любопытство, и желание все узнать привели меня к тому, что я изучал все, чему можно научиться: искусство игры, постановки, оформления, живопись и освещение, науку строителя и архитектора, создание декораций и костюмов, литературу, психологию, комментарии и критику, воспоминания о театре. Неизведанное, смутное в этих знаниях, их изменчивость в использовании вызывают у меня такое впечатление, будто театр, весь целиком - всего лишь любительское занятие, деятельность, не основанная на

какой-нибудь науке, совокупность попыток, причины и истоки которых остаются неясными, затуманенными, а самые высокие достижения, полученные в результате этих попыток на протяжении веков, лишь указывают на что-то, заставляя ум снова и снова задаваться вопросами.

От всего того, что я сделал в театре, от всего, что я пытался познать, во мне остается неудовлетворенность. А если я задаюсь вопросами, так только потому, что я искал именно знания, и сегодня во мне живо удовлетворение тем, что я от этого получил.

Но все то, что я чувствовал в том откровении, которое мне подарило эти «драматические моменты», казалось, указывало мне на близкое открытие ... но оно так и не осуществилось по сей день.

Я чувствую, что меня тянет поставить вопрос о театре в более широком смысле: я испытываю потребность в таком отношении, в котором были бы связаны воедино противоречия, которые я испытываю каждый день.

* * *

[...] Может, эфемерность театра заставляет меня предчувствовать, что за всем этим стоит нечто более значительное?

Может, присущие ему подлость и бедность заставляют меня искать какой-то тому компенсации?

[...] Театру требуется преобразование - изящное, медленное, но серьезное. Что же это за преобразование?

Каким должно оно быть, если это не [...] посягательство на высшее сознание нашего существования, на невидимое глазу?

Конечно же, театр будет также и духовным, но он таковым, естественно, не является.

Нет, он всегда был таким, даже в худшие времена, даже тогда, когда вызывал негодование зрителя, которому бросал вызов, которого шокировал.

Театром грезят, значит в чем-то другом должны бодрствовать — примерно так сказал Рильке.

«Жизнь только греза о грезе, но с ней пробуждается что-то иное».

Театр - это такой улей, в котором нектар видимого преобразуют в мед невидимого.

* * *

Творение, изобретение людей, чтобы возвыситься над своими заботами. Поиск наивысшего выражения в духовном. Разный смысл вкладывается в разные эпохи.

Греза, принятая заранее или порожденная ради забавы. Забавы живого существа - зов души или сознания?

Представления своей собственной жизни или того образа, который для нее создают. Заполнение своего одиночества или внутренней пустоты.

[...] Жертвоприношение, колдовство через чары, направленные на те изображения, которые называют персонажами или героями, с тем чтобы умиротворить этих духов воплощением?

Детская забава, которая не идет дальше, чем игра ребенка, не возвышается над ней.

Никто еще не озаботился тем, чтобы наметить пределы такой деятельности, а те, кто пытались это сделать, ограничились тем, чтобы найти частные причины и объяснения, однако они никак не заполняют ту безмерную пустоту, которая порождена этим вопросом.

[...] Что такое театр и почему люди ходят в театр? Почему люди занимаются театром?

Jouvet L. Le comédien des incarnés. Paris, 1954.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 254-257.

Пер. Ю. Н. Федорова.

ЖоржПитоев (1885—1939)⁶⁰

«Режиссура»

Само понятие «режиссура» толкуется настолько по-разному, что я хочу прежде всего уточнить, что я имею в виду, говоря об этом.

Общее определение, наверно, было бы следующим: сценическая интерпретация драматического произведения. Я говорю «наверно», так как данное определение нуждается, в свою очередь, в некотором уточнении применительно к театральному искусству. Обычно говорят, что это искусство включает в себя множество других. А именно: дикцию, живопись, скульптуру, архитектуру, танец, музыку и т. д., так что в конце концов уже невозможно что-либо определить. И это происходит потому, что мы забываем, что сценическое искусство - это искусство абсолютно самостоятельное. Оно не только транспонирует все прочие виды искусства, но и создает их заново, пользуясь ими как исходным материалом. Оно необъяснимо, как сама жизнь. Ибо, если во всех других видах искусства человек — это источник активного творчества, то в сценическом искусстве он является одновременно и творцом, и орудием творчества. На-

сколько же вторичными кажутся прочие составляющие рядом с этим уникальным материалом — человеком.

Если мы признаем эту самостоятельность, мы скажем, что, перенося литературное произведение на сцену, мы должны вдохнуть в него жизнь, пользуясь средствами сценического искусства. Какова будет эта жизнь? Какая воля, мысль, разум, какие чувства смогут определить ее и заставить выйти из неизвестности? Я отвечу: режиссура, режиссер.

Этот артист - неограниченный и абсолютный властелин - соберет воедино весь первичный материал, начиная с самой пьесы, и, пользуясь выразительными средствами сценического искусства, составляющими его тайну, создаст спектакль. Мне скажут, что я даю режиссеру слишком неограниченные права, так как обычно самой ответственной функцией, которую на него возлагали, было верное служение автору и разумное, со знанием дела, руководство актерами. Но при этой старой концепции сценическое искусство сводится к какому-то ПОТОЧНОМУ ПРОИЗВОДСТВУ. Режиссура становится:

для актера: «Сядьте справа, поднимитесь, опуститесь, измените номер, артикулируйте, говорите громче» и т. д.;

для декораций: «Мне нужна красная гостиная и не забудьте маленький круглый столик на авансцене»; или «Поменяйте небо и деревья»;

для освещения: «Два прожектора - в сад и стекла - красные»;

для актера: «Произнесите отчетливо эту тираду, выделите эту реплику, больше эмоциональности».

И если, в крайнем случае, за режиссером еще сохраняется право распоряжаться актерами, то ему никогда не позволят встать на одну ступень с автором. Он должен только интерпретировать текст - для него это и так большая честь.

Мне же, напротив, кажется, что абсолютным хозяином в области сценического искусства является режиссер. Пьеса в печатном виде существует сама по себе, в книге ее прочтут, и каждый читатель воспримет ее так, как подскажет ему его собственное воображение. Но как только пьеса оказывается на сцене, миссия писателя заканчивается; пьеса превращается в спектакль, благодаря другому художнику. Я не стремлюсь уменьшить значение автора, я только защищаю абсолютную независимость сценического искусства. Если существование этого искусства зависит от наличия пьесы, это не означает, что оно не существует само по себе. Существование картины также зависит от наличия полотна, красок. Если мне возразят, что сценическое искусство значит меньше, чем искусство писателя, художника или любого другого артиста, - мы поспорим. Но, если

мы столкнемся с отрицанием самостоятельности сценического искусства, - тогда не стоит говорить о театре вообще.

In: *Pitoeff G. Notre theatre. Paris, 1949.*

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 278-279.

Пер. К. Л. Русских.

«Ритмика и актер»

Я приобрел к Ритмике Жак-Далькроза⁶¹ в 1911 году. Я приехал в Хеллерау, чтобы присутствовать на праздниках, организованных Институтом Жак-Далькроза. Для меня, как, впрочем, и для других, это стало откровением. Я почувствовал, что за этими геометрическими формами, этими человеческими телами, которые двигались в подчиняющемся какому-то неизвестному закону пространству, скрыта необычайная и чудесная тайна. Эти человеческие тела владели новой скрытой силой, они были обогащены неким таинственным даром, они знали что-то, что было мне неизвестно, они открыли в себе неведомую возможность, которая дает им колоссальную мощь. Я был в восторге и чувствовал себя отсталым, почти сраженным, - эти человеческие тела владели чем-то, чего не было у меня, они меня превосходили. Мне ничего не оставалось, кроме как остаться у Далькроза. Когда несколько месяцев спустя я покинул Хеллерау, я обладал секретом, я открыл в себе дар, который до того времени спал, но который я смутно чувствовал, хоть и не мог определить. Этот открытый мною дар был ощущением ритма. Я владел новым чувством, которое тотчас поставил на службу *сценическому искусству*. Не касаясь вопросов, которые поднимала Ритмика Жак-Далькроза по поводу физического, музыкального, пластического и других образований, я хочу определить роль, которую ритм предназначен играть в сценическом искусстве. Я утверждаю, что ритм, основание любой музыки и любого движения человеческого тела в пространстве, равным образом является основой сценической постановки любого произведения, предназначенного к представлению.

Движение, которое объединяет пьесу и управляет каждым актом, движение, которое отличает и детализирует сцены в акте, которое определяет диалог и отдельные фразы, которое также лежит в основе логики текста, которое навязывает и ограничивает темп и паузу; это движение, которое переходит от слова к собственно говоря движению (перемещению в пространстве) и которое, вдохновленное словом и перемещением, начинает рисовать линии декорации и разрабатывать цветовую гамму, это движение не что иное, как «ритм». Ритм в нас, он почва ощущения и, как мелодия, только и делает, что озаряет его. Ритм это сила, которая позволяет выразить невыразимое;

сила, которая позволяет нам приводить «в порядок» и в «ритм» тайные движения нашей души, которые, будучи оставлены без своего вождя, остаются в состоянии хаоса. Актер, который произносит слово, который закрывает глаза, который поднимает свою руку, не выразит ничего, если все это не было продиктовано внутренним ритмом. Это не теория, я констатирую это каждый день в моей практической работе. Что касается плохих спектаклей, вопреки актерам первого порядка, они плохи единственно потому, что режиссер пренебрег построением постановки на основе ритма. Мне нужны практические примеры, чтобы доказать то, что я говорю. Удовольствуемся, взяв пример «времени», «паузы». «Время», как фактор выразительности, требует определенной продолжительности. Оно не должно быть ни более, ни менее длинным, чем эта продолжительность, - иначе оно становится «разрывом». Как определить эту продолжительность? Мысль, ощущение вам этого не подскажут. Закройте глаза, слушайте ритм вашей души, и вы найдете эту длину «времени». Вы слышите мелодию, это «ощущение», вы чувствуете внутреннюю «форму» этого ощущения. Эта форма и есть ритм. И ваше время будет определено строго как музыкальная пауза. Чтобы человек на сцене мог найти внутренний ритм своей души, надо прежде всего, чтобы его тело было посвящено в тайну ритма. Именно сюда вмешивается Далькроз. Он раскрывает в теле гармонию ритма. Далькроз превращает бессвязность движения тела в ритмическое движение. Он преобразовывает человеческое тело в чувствительный к ритму телесной жизни инструмент и делает его способным отражать ритм жизни духовной, и именно здесь Ритмика становится основой сценического искусства. Тело, которое игнорирует ритм, находящийся в нем, никогда не сможет управлять своей душой. Для меня, я повторяю это, ритм исходная точка и фундамент самой сильной постановки,

Я чувствую это в себе - в моей душе и в моем теле - как «осязаемое чувство». Для меня играть роль, выстраивать мизансцену, заставлять играть актеров, рисовать декорации и костюмы, устанавливать свет - не что иное, как искать «узы», которые связывают все эти отдельные элементы. И эти узы находятся именно в тайне ритма.

Далькроз обнаруживает ритм в теле, и только тело владеет ритмом, способным служить сценическому искусству. Мне скажут, что были гениальные актеры, которые и имени Далькроза не знали. Безусловно - но они нашли ритм в своих телах милостью Божьей. Нужно понять, что Далькроз не сотворил новый элемент в теле. Он его заново открывает в хаосе телесных движений, он его определяет, развивает, делает его существу-

ющим и послушным воле и мысли человека. Ритм есть в теле каждого человеческого существа. Это дар природы. Дар, который мы зачастую игнорируем. Далькроз и те, кто его видели, почувствовал его влияние и его силу и нашел чудесную возможность даровать ему жизнь.

Pitoeff G. La Rythmique et l'acteur // Appia A. Œuvres complètes. Lausanne, 1988. V. III. P. 19-21, Пер. Е. В. Лапиной.

Гастон Бати (1885-1952)

«Его Величество Слово» (1926)

Отныне можно считать Театр, Либр⁶³ наиболее важным движением в истории драмы во Франции с момента пришествия псевдо-античной трагедии. От литургической драмы к мираклю, от миракля к моралите и мистерии - театр развивается в течение четырех веков, но сохраняет свое главное сущностное свойство: равновесие драматических элементов. С середины 16-го века и до конца 19-го, в свою очередь, от трагедии к комедии-драме развивается совершенно другой, новый театр, также неизменный в своей сущности: гипертрофии вербального элемента. Тот и другой отвечают двум противоположным концепциям искусства и жизни: один - томистский; другой - картезианский. Первый сохраняется дольше за границей, торжествует с Шекспиром и Кальдероном, но те же враги, что изгнали его из Франции, преследуют его и при возвращении домой. Когда приходит Антуан, европейский театр уже два века не более чем литература.

Мелкий служащий без средств, без культуры, без программы; этого достаточно, чтобы изобразить Го в «Мастере из Кремоны»⁶⁴; он хочет, чтобы его товарищи и он играли неизданное, для своего круга любителей, в грязном зале в глубине пассажа. Он прочитал статьи Золя и пытается соотнести спектакль с его теориями; но так как оказывается, что он обладает гениальностью, то достигает совсем другого, не зная об этом. И люди, приходящие за фразами, обнаруживают, что человек не один в мире, что актер не один на подмостках, что вещи живут вместе с ними. Фонари на столе черного каземата и светящиеся пятна касок в тени выразительны сами по себе, независимо от диалогов и мимики. За пять лет с одного края Европы на другой революция ниспровергает Его Величество Слово.

Поскольку Антуан и его товарищи не были интеллектуалами, они возвращались от инстинкта к первоначальной, вечной драме, несмотря на то, что намеревались просто применить «натурализм к театру». Но тогда как они исходили из теорий, их

авторы с таковыми соотносились пошло. Диспропорция между завоеваниями такой постановки и бедностью этого репертуара очевидна. Репертуар использует те же самые формулы, которые постановка делает в дальнейшем нестерпимыми. Брие — это не более чем Ожье⁶⁵, опустившийся до начальной школы, а Кюрель⁶⁶ сплутывает свою мысль приемами Дюма-сына.

Предвестник Театра Либр, некое параллельное движение вырвало художников из мастерских, чтобы бросить их на пленер, на природу. Рисунок не кажется больше достаточным, как интеллектуализм пластических искусств; солнце заставляет цвета вибрировать. Небо, поля, старый дуб, волна исследуются теперь сами по себе, а не только как обрамление фигур. В своей лачуге, в ответ на это движение, Театр Либр создает произведения полезные, необходимые, восхитительные. Он терпит неудачу в той мере, в которой подчиняется литературному натурализму. Именно натурализм заставляет его игнорировать душу и всю внутреннюю жизнь. Поскольку постановка прежде всего подчиняется узкому материализму, который подавляет дух, простоватая публика заключает, что вся постановка подавляет дух вместо того, чтобы ему служить.

Антуан положил начало новой эре. Этот театр завтрашнего дня, который его поколение так и не смогло создать, именно он, однако, сделал возможным. Как обивка, еще красивая в темном зале, выглядит прохудившейся, изъеденной, прогнившей, как только открывают окна и входит солнце, он показал одним непоправимым ударом истощение старой драматургии. Все теперь ждут другого. Худо-бедно, толпа удовлетворится падалью мертвых жанров. Трагедия или драма в стихах, психологическая комедия или пьеса-тезис, гальванизированные трупы шевелятся, ползают, поднимают руки, кажутся живыми. Вот только запах берет за глотку. Современный театр плохо пахнет.

Новый театр растет. Вот уже на горе шаги вестников. Он не возродит снова средневековый театр, как тот не возродил греческий, но он оживит принципы, которые заставили жить их: он будет «томистским», как они. Эсхил и Софокл, которые не предвидели ни догмы, ни морали Евангелий, творили совершенно католической эстетике. Возможно, работники театрального обновления будут менее чуждыми Церкви; они будут подчиняться именно католической эстетике, потому что любая другая уродует, обедняет и иссушает драму. За возрождением и реформой возобновляется французская традиция.

Baty G. Sire le Mot // Baty G. Le masque et l'encensoir. Introduction a une esthetique du theatre. Paris, 1926. P. 316-319.

Пер. Е. В. Лапиной.

«Лик Шекспира» (1949)

Большинство драматических авторов в своих произведениях пытаются выразить сами себя; как поэт или романист, они помещают в основу свою личность, лишь различными аспектами которой становятся изобретаемые ими персонажи; они стремятся вытащить на свет свои эмоции, свои желания, свои мысли и свои мечты, дать им форму и имя. Театр для них - способ самореализации. Для актера же, наоборот, театр - способ спастись бегством; опустошить мозг от своих собственных мыслей, чтобы поместить туда мысли другого, наполнить свое сердце радостью, болью, любовью другого, приспособить свое тело к походке, жестам, усталости другого, изменить свой голос, чтобы из него сделать другой голос; убежать с^т себя самого. Актер заслуживает это имя в той степени, в которой он испытывает эту необходимость и способен ее удовлетворить. Существо, которое ему позволяет таким образом выйти из своего тела и своей души, чтобы освободить ему место, сотворило не его изображение; не совсем чужой, он вынужден сохранить что-то и от себя самого. А из другого места нужно получить источник, чтобы жизнь, которую помещают на место своей, была совершенно другой. Каждая роль обновляет эту радость: создавать новые существа, отдавать им всего себя, видеть, как они живут на твоём месте.

Фирменный знак Шекспира - перенести в профессию драматурга приемы работы актера. Он никогда не стремился выразить что-то от себя самого, никогда не пользовался своими персонажами как посредниками. Будучи актером, он оживлял изобретения других; став автором, он продолжал это делать. И как актер может быть восхитительным в дрянном тексте, он принял за точку отправления средненькие старые пьесы, ведомый, кажется, лишь материальными интересами труппы и колебаниями настроения публики. Именно людям всегда собирався отдать Вильям Шекспир свою жизнь, людям, так не похожим на него самого. Он не говорил себе: этот персонаж будет значить вот это. Он не создавал упорядоченные, легко анализируемые характеры, без тайны, не конструировал разборные автоматы. Каждый, как будто он его играл, существовал в нем, на его месте и сохранял на нем неподражаемый трепет. Актер может сыграть за свою карьеру сотни ролей, то есть прожить сотню раз. Шекспир прожил восемьсот жизней. [...]

Baty 6. Rideau baisse. Paris, 1949. P. 164-165.

Пер. Е. В. Лапиной.

Этьен Декру (1898-1991)

«Мое определение театра»

Множество элементов, из которых состоит театр, должны заключать в себе материал для какого-либо определения. Итак, что же мы видим? Добропорядочные искусства, каждое из которых способно выразить мир само по себе, без посторонней помощи. Казалось бы, зачем же им желать большего и стремиться к расширению владений? И все же очевидный факт налицо: художник, скульптор, архитектор, музыкант, певица, танцовщица и актер, объединенные желанием создать нечто грандиозное, собираются в месте, именуемом театром. Табличка «Посторонним вход воспрещен!», украшающая вход на сцену, вроде бы к ним не относится. Тем не менее она правильна: каждое из искусств, вторгающееся на сцену, обладает собственными средствами, позволяющими ему на свой лад выражать все сущее. Живописцу никогда не взбредет на ум скомкать свое полотно, чтобы создать впечатление горы. Живопись не нуждается в поддержке извне: ей достаточно плоскости. А если она иной раз и не выдерживает искушения объемом декораций, то с единственной целью - укрепить воображение актеров. Никогда - из-за своего бессилия. Приведа этот пример, подчеркнем правило: всякое искусство пользуется привилегией выражать мир собственным способом, не прибегая к помощи других искусств. Потому-то все они, кроме одного, постоянно обитают не в театре - этом доме свиданий, а имеют собственное жилище. Но где же пристанище актера? Где его обитель? А его келья? Где хотя бы камень, на который он мог бы присесть? Где можно увидеть искусство актера, как живопись, - в чистом виде?

Однако этот бездомный бродяга не испытывает чувства мести, взирая на полотна художников, не заигрывает со скульпторами в поисках синтеза и не старается окружить себя памятниками архитектуры, чтобы выразить самого себя и при этом выглядеть более эффектным.

Тем более - не стремится он декламировать Корнеля на концертах в Колоне или изображать ужимки и прыжки сатира в кордебалете. Похоже, среди муз он - Каин, осужденный вечно печалиться о собственной ущербности. Все его братья (другие искусства) постоянно утомляют его своими заботами, помогают переходить улицу, утирают рот платком, но при столь трогательном участии в его судьбе - никогда не пригласят в свой собственный дом хотя бы затем, чтобы натереть там полы.

Они столь добры, что подчас позволяют себе поистине царские подарки вроде музыкального сопровождения при чтении актером стихов.

С высоты такого альтруизма открывается общий вид на отношения искусства актера с прочими искусствами. Тут-то и задумаешься: когда братья (всевозможные искусства) протягивают актеру руку, они делают это, чтобы действительно помочь ему или чтобы удушить?

Кажется, мы приближаемся к пункту назначения: поскольку среди искусств, посещающих сценические подмостки, только искусство актера не имеет собственного жилья, театр должен принадлежать ему.

!

II

Из всех обитателей подмостков лишь один присутствовал на них всегда. Это актер.

Музыка, пение и танец появляются там от случая к случаю; архитектура ограничивается макетами; живопись, точно в пьяном бреду положенная на мешковину, тоже не всегдашний посетитель: Шекспиру было достаточно надписей для обозначения места действия; в японском театре Но вообще все пьесы играют в одной и той же декорации.

Остается литература. Ее принято считать законной женой. В действительности же она - самая несносная из содержанок. Однако и у этой благочестивой чертовки были свои приключения в шестнадцатом веке, в эпоху комедии дель'арте, когда счастливый холостяк-актер сам стряпал себе еду. Хорошие были времена!

Но увы! Литература зашла к нему якобы на минутку, лишь затем, чтобы пришить пуговицу к брюкам, а потом принялась перетряхивать все белье. Через неделю она возомнила себя хозяйкой, а театр оказался наводнен Расинами.

Но даже в современных болтливых спектаклях бывают паузы, когда актер размышляет, движется по сцене, действует; бывают долгие минуты, когда текст не имеет значения и актер волнуется своим действием. Разве противоположное возможно? Никогда!

Можно ли в театре хотя бы мгновение наслаждаться текстом пьесы в отсутствие исполнителя? Конечно же, нет.

Итак, единственное искусство, присутствующее на сцене всегда, - это искусство актера.

III

Понятно, что все искусства, приходящие в театр, должны подчиняться актерскому единоначалию. Все они призваны

помочь ему создать иллюзию реальности и слегка припудрить его трудовые мозоли.

Художник и архитектор (декорации) изображают место действия. Это необходимо, чтобы зритель не подумал, что перед ним персидский базар, тогда как действие происходит во дворце Агамемнона; музыка, пение и танец украшают действие; литература же поддерживает его сразу с двух сторон - с одной, наряжая в загодя припасенные бумажные венки слов, с другой - поясняя происходящее.

Убогость такого актерского искусства подтверждается хотя бы уже тем, как легко и быстро можно перейти из зрительного зала на просцениум, а оттуда - на сцену. И все же и такой актер, пусть владеющий всего лишь примитивным уровнем своего искусства, все равно остается хозяином театра.

Но представим себе день, когда гости погонят хозяина взашей; представим день, когда актеров начнут набирать в театр, как статистов в Шатле, - для этого вовсе не надо быть провидцем! Это вовсе не такая уж фантазия, если посмотреть, на что способны изобретательные машинисты сцены или же мастера-осветители, способные своим искусством дать сто очков вперед любому закату или восходу в природе.

Но до этого еще будет промежуточная стадия, когда актер станет мальчиком на побегушках у торговца театральным реквизитом в его роскошном магазине. Правда, об этом стараются не думать.

И все-таки даже в этом случае, будучи превращенным из дирижера в обыкновенный метроном, актер все равно оставался бы центром и ориентиром всех иных искусств в театре. Даже если мы заменим его очаровательной куклой из атласа, все равно справедливо будет заметить: он мыслит, следовательно, существует.

IV

Каким же будет наше определение? Мы убедились, что лишь актер не имеет собственного жилища. Это заставляет нас поселить его в театре. Мы уже убедились, что всякое искусство, захватывающее сцену, подчиняется действию, то есть актеру в движении. Это побуждает нас назвать его истинным настоятелем театрального храма. Мы видим, что актер единственный, кто был на сцене всегда. Следовательно, остальные искусства можно исключить из определения театра.

И впрямь, ведь любое определение должно включать лишь существенные свойства предмета, и только суть исключить из него невозможно. Поскольку театр сумел прожить хоть какое-то время без помощи иных искусств (кроме искусства

актера), значит ни одно из них, кроме искусства актера, не составляет сути театра.

Иными словами, ни одно из них не входит в определение театра.

Нам остается найти формулу, которая выразила бы это наикратчайшим способом. Попробуем это сделать.

Театр — искусство актера.

IV-БИС

Это наш ответ тем, кто определяет театр как «синтез всех искусств». А также тем нашим сторонникам, которые, не совсем понимая смысл слова «определение», могут решить, что все выходящее за его рамки - недопустимо. Это заблуждение легко рассеять примером: если определить человека как животное разумное, это не мешает ему носить одежду; однако, определив его как животное разумное и одетое, мы тем самым отнимаем у него возможность принять ванну.

А поскольку декорации, к примеру, не составляют сущности театра, так же, как одежда - сущности человека, актеру не запрещается ими пользоваться, как и человеку не запрещается носить манишку. Обратное неверно: если бы мы определили театр как синтез искусств, то любой спектакль, не включающий в себя декорации, слова, музыку и т. д., оказался бы под запретом.

Итак, театр - искусство актера.

V

К чему же мы пришли? К следующему: если театр в чистом виде является искусством актера, то значит - наш современный театр задыхается под грудой мусора. В театре принято считать, что залог успеха - хороший драматург, а проваливаются плохие актеры. Это отражено даже в словаре: словом «пьеса» называют напечатанный текст.

Я предлагаю средства исцеления.

На протяжении последующих 30 лет запретить любой посторонний вид искусства на сцене. Декорации к отдельным пьесам мы заменим декорациями для театра как такового, понимая под этим любые выразительные средства, какие только существуют.

В течение первых десяти лет этого тридцатилетнего периода запрещается сооружать на сцене любые возвышения, а именно: тумбы, лестницы, террасы, балконы и т. п. Актер должен уметь убедить зрителя, что он находится наверху, а его партнер - внизу, притом, что оба стоят на одном уровне.

В течение первых двадцати лет этого периода актерам запрещается издавать на сцене какие-либо звуки.

В следующие пять лет можно ввести нечленораздельные звуки.

Наконец, в последние пять лет можно разрешить речь при условии, что актеры будут сами импровизировать текст.

4. Лишь после этого можно будет закрепить завоеванное.

Постановка новых спектаклей будет протекать так:

а) словесный текст будет являться некоей приближительной канвой, закрепляющей основу действия;

б) поначалу актер будет разыгрывать это действие исключительно пантомимически и лишь со временем начнет снабжать свою игру нечленораздельными звуками, а затем и вводить в нее им самим придуманный текст;

в) литератора пригласят лишь в качестве переводчика, закрепляющего сценический текст на языке литературы, при условии, что литератор не добавит от себя ни слова;

г) другие виды искусств будут вводиться при условии, что они будут подчинены актерскому искусству. Только тогда, когда актер станет подлинным хозяином своей обители, он сам пригласит в театр танцоров, певцов и музыкантов, если это ему понадобится. [...]

Будет ли все это эффективным лекарством?

Мы не можем предоставить неоспоримых доказательств относительно того, что развитие «чистых форм» театра компенсирует нехватку вспомогательных искусств, как никто в свое время не мог доказать, что рисовальщику удастся изобразить перспективу, а живописцу - свет.

Само по себе начинание ничего не доказывает, оно лишь требует доброй воли и воображения.

ДекруЭ. Слово о миме. Архангельск, 1992. С. 34-38.

Пер. Е. Марковой и В. Соловьева.

«Прежде чем достичь совершенства, искусство должно родиться»

Я полагаю, что любое искусство тем богаче, чем меньше у него средств выразительности.

Мюзик-холл располагает массой таких средств, оттого он и беден.

У скульптора таких средств мало, а его искусство богато.

Я убежден, что искусство бывает полноценным лишь тогда, когда оно ограничено в средствах выразительности.

Зритель получает художественное впечатление в том случае, если искусство говорит с ним на языке метафор. [...]

Сравнение рождается, когда искусство, ограниченное каким-либо одним материалом, воссоздает образы всего разнообразия мира. Например, если оно передает цвет посредством формы, лишенной цвета, или, наоборот, передает форму посредством цвета.

Выразить движение в статике, а окаменелость - движением, конкретное передать через абстрактное и наоборот - вот что увлекает меня.

Прежде чем обрести какие-то качества, необходимо появиться на свет.

Прежде чем искусство актера станет совершенным, оно должно родиться.

Наша «*la mime*» [актерская игра, протекающая на невербальном уровне. - *Е. М.*], которая пытается передать жизнь души исключительно движениями тела, станет, если получится, совершенным искусством.

В определенном смысле современный театр вообще не может называться искусством, ибо он представляет на сцене некую вещь посредством той же самой вещи: толстяка через толстяка, женщину через женщину, тело через тело, слово через слово, движение через движение, цветной шар через цветной шар.

ДвкруЭ. Слово о миме. С. 39-40.

Театр абсурда

Эжен Ионеско (1912-1994)⁶⁸

«О театре»(1958)

[...] В театре все выводило меня из себя. Наблюдать за актерами, полностью идентифицирующими себя с драматическими персонажами и, скажем, пускающими на сцену настоящую слезу, было для меня невыносимо, я находил это попросту непристойным.

Глядя на актера, который, напротив, слишком превосходит свой персонаж, помыкает им, отделяя себя от него, как того требовали Дидро, Жуве, Пискатор, а после Брехт, я возмущался не меньше прежнего. Это тоже казалось мне недопустимой мешаниной истины и лжи, ибо я чувствовал необходимость в такой трансформации или перестановке действительности, которая может обрести смысл только благодаря вымыслу, художественному творению и стать в итоге более «настоящей», более плотной, тогда как реалистические поучения способны

лишь утяжелить и одновременно обеднить действительность, низведя ее до уровня убогой идеологии. [...]

Позднее — а точнее, совсем недавно - я осознал, что Жан Вилар сумел в своих постановках найти необходимую пропорцию и соблюсти сценическую слитность, не дегуманизируя актера. Спектакль обретает при этом свое единство, а исполнитель - свободу, то есть возникает желанная остановка на пути между стилем «Одеона» (но без высокопарных излишеств в духе Сары Бернар или Муне-Сюлли) и брехтовско-пискаторовской казармы. Но весь секрет Вилара - в такте, инстинктивном чувстве театральности, и никакие театральные теории или непоколебимые догмы здесь ни при чем. [...]

Итак, раз ценность театра заключается в раздувании эффектов, следовало раздуть их еще пуще, подчеркнуть, максимально выделить. Вывести театр из промежуточного состояния, где он не был ни театром, ни литературой, значило восстановить его подлинные масштабы и естественные границы. Следовало не прятать все его ухищрения, а сделать их еще более заметными, нарочитыми, дойти до предела гротеска, карикатуры, превзойти бледную иронию одухотворенных салонных комедий. Теперь это будет не салонная комедия, а фарс, пародия, самый настоящий шарж. Да, и юмор, но средствами бурлеска. Жесткая, чрезмерная комедийность, без всякой утонченности. Больше никаких трагикомедий. Вернуться к непереносимому. Довести все до пароксизма, где коренится трагическое. Создать театр жестокости: жестокая комедийность, жестокая драма... [...]

Ионеско Э. Противоядия. М., 1992. С. 40 - 41, 47.

Пер. А. Ю. Кабалкина.

«Есть ли будущее у театра абсурда?»

Выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?»

«Театр абсурда» - это название некоторых театральных произведений, которые родились и создавались в Париже в 1950-е годы, точнее, в начале 1950-х годов. Такое определение дал этому театру Мартин Эсслин, известный английский критик. Почему он назвал его театром абсурда? Может быть, потому, что в период между 1945-м и 1950 годами много говорили об абсурде, и Эсслин, вероятно, решил, что существует связь между нашим театром и идеями, теориями или наваждениями, введенными в моду Жан-Полем Сартром, Альбером Камю, Жоржем Батайем и еще кое-кем. Ему показалось, что существует связь между такого рода театром и послевоенным миром, увиденным глазами авторов, которых я только что на-

звал. Может быть, он был прав. Что касается меня, то я с трудом принимаю этот термин, но теперь, раз уж он стал обиходным для определения некоего театра и употребляется по отношению к театральным произведениям, к театральному течению эпохи, раз уж этот термин и этот театр принадлежат литературной истории, то я имею основание называть абсурдным - театр абсурда. [...]

Но театр абсурда был также и театром борьбы, - именно таковым он был для меня, - против буржуазного театра, который он иногда пародировал, и против реалистического театра Яг утверждал и утверждаю, что реальность не реалистична, и я критиковал реалистический, соцреалистический, брехтовский театр и сражался против него. Я уже говорил, что реализм - это не реальность, что реализм - это театральная школа, определенным образом рассматривающая реальность, так же как романтизм или сюрреализм. В буржуазном театре мне не нравилось, что он занимается пустяками: делами, экономикой, политикой, адюльтером, развлечением в паскалевском смысле этого слова. Вероятно, можно сказать, что театр адюльтера в XIX и начале XX веков берет свое начало от Расина, с той лишь огромной разницей, что у Расина от адюльтера умирали, он убивал. А у пострасиновских авторов это не более чем пустяк. Еще один недостаток реалистического театра заключается в том, что он идеологический, то есть в какой-то мере лживый, нечестный театр. Не только потому, что неизвестно, что такое реальность, не только потому, что ни один человек науки не способен сказать, что значит «реальный», но и потому, что реалистический автор ставит перед собой задачу что-то доказать, завербовать людей, зрителей, читателей от имени идеологии, в которой автор хочет нас убедить, но которая от этого не становится более истинной. Всякий реалистический театр - театр жульнический, даже и особенно если автор искренен. Подлинная искренность идет из самого далека, из глубин иррационального, бессознательного. [...]

Неоспоримый Беккет, который пришел в театр в 1953 году со своим восхитительным «В ожидании Годо», - не просто автор так называемой абсурдной драмы: она столь же абсурдна, сколь и реалистична. Беккет заставляет нас прикоснуться к абсурду и в его драматизме и в комизме, которые стали обычными. Поверх реальности, перейдя ее границу, мы теперь достигли абсурда и вышли за его пределы.

Цит. по: Театр абсурда: Сб. статей и публикаций.

СПб., 2005. С. 191-193, 195.

Пер. Т. Б. Проскурниковой.

**«В ожидании Годо» Сэмюэля Беккета
(1953, театр Вавилон)**

В то время, как я играл «Сонату призраков» в Гетэ⁶⁹, я получил два текста Беккета, «Элевтерию» и «В ожидании Годо»⁷⁰ [...].

Когда я прочел «Годо», то был сразу же очарован юмором и провокационностью текста. Но я не все понял при первом чтении, особенно повторение во втором акте. Я был очень воодушевлен этой пьесой и хотел ее поскорее поставить. [...] Я подал в отставку из Гэте и начал долгий поиск театра, способного принять «В ожидании Годо» [...].

Вавилон был маленьким театром - магазин, превращенный в театр, со сценой, имевшей четыре метра в глубину и шесть в ширину, вмещавший около двухсот тридцати человек, который Жан-Мари Серро⁷¹ занимал в течение 1951 года и где он поставил прекрасные спектакли, мало кем посещаемые. И вот «Годо», никому не нужный, был поставлен тут в январе 1953 года. [...]

Я не заставлял Лаки⁷² выходить на авансцену именно потому, что он боялся. Владимир терпелив и скорее любезен с ним, в то время как Эстрагон грубит и пугает его. Владимир и Эстрагон, которые находятся тут, чтобы ждать Годо, падки до малейшего развлечения, и появление Поццо и Лаки для них - удачная находка. Но они остаются абсолютно бесчувственными к положению Лаки. Они осматривают его, крутятся вокруг, открывают раны на его шее, следы веревки, но на самом деле им на него совершенно наплевать. Владимир к концу своего осмотра прикидывается взволнованным, но его чувства не очень искренни. Позднее, когда Лаки даст Эстрагону пинка, чтобы отомстить за то, что его лишили куриной кости, они ожесточаются против него, и Эстрагон, который всегда голоден, дойдет даже до того, чтобы претендовать на его место. После того как Владимир семь раз задал вопрос Поццо: «Вы хотите избавиться от него?» и когда Поццо объяснил, что он шел на ярмарку Святого Спасителя, чтобы продать Лаки, Эстрагон говорит: «Я не понял, он хочет его заменить или он от него больше ничего не хочет». Фраза глубокая и страшная.

В театре Вавилон мне надо было обыгрывать маленькое пространство. Я нарисовал костюмы и дерево, которое я представлял каким-то дуплистым, тонким и кривым, всеголишь с двумя или тремя ветвями. Сцена Вавилона была плоской. Впоследствии я всегда просил делать отлогую поверхность, чтобы

расположить дерево в глубине сцены, на возвышении. Я очень хотел сохранить разницу уровней, поместить дерево наверху, чтобы сохранить двусмысленность конца спектакля, подъем двух мошенников к дереву. Я нарисовал дорогу [...]. Дерево было сделано сценографом спектакля Серджио Герштейном, с проводочной сеткой, покрытой крашеной бумагой. Еще у меня были идеи насчет света. Беккетдает единственное указание: «Вечер». Между тем, невозможно играть два часа в полумраке. Надо проделать некий трюк, чтобы произвести впечатление постепенно заходящего солнца. Чтобы изобразить свет на небе, я установил в глубине сцены прожекторы, спрятанные позади маленького холма. [...] Это освещение было постоянным и создавало впечатление полумрака. Но нужно было совместить такое реалистическое освещение с другим, ирреальным. Итак, свет поступал извне, словно от заходящего солнца, чтобы осветить дерево, придавая ему форму. По мере того как свет менялся по направлению от публики к авансцене, он становился абстрактным и производил эффект крупного плана. В конце двух актов солнце заходит окончательно и на несколько секунд появляется луна. Мы использовали прозрачный задник сцены, позади которого прожектор, приглушенный, чтобы не ослепить, излучает неясный свет. Этот прожектор, в руках управляющего им, изображает восходящую луну, и мы сделали еще довольно быстрые световые перемены, нереалистичные, но все-таки ритмические, желтый исчезал в пользу голубого (что напоминает Бати, так как он это изобрел), приходящего из другого места, с луны, тоже голубой. Три прожектора прорезали свет на небе тремя арками. «Почему триптих?» - спросил меня профессор из Голландии. «Это святая троица», - отвечал я. [...]

Я пытался объединить слова, мысли, чувства с хореографией, которую я никогда не придумывал заранее, но которую сочинял на репетиции с актерами. По возможности, я хотел непременно использовать сначала все ложные пути в тексте. Я старался, для хорошего местоположения, для значимого местоположения, помешать тому, чтобы актера вело на середину сцены его привычное кривлянье. Центром я пользовался только для особых моментов. Это не профессиональные трюки, а вещи, которые я ощущаю кончиками пальцев. Пальцами я управляю массами, персонажами, головами, и только потом я устанавливаю соответствующий сеет. О проходах в темноте я не слишком заботился. Я никогда не делал пространство изначально светлым. Спектакль - это своего рода пирог, слоеный пирог, где все элементы выступают одновременно. Я чувствую родство с Бати, который находился под сильным влиянием кинемато-

графа, и я в большей степени хотел бы причислить себя к Бати или Дюллену, чем к Жувеили Питоеву. Работа заключается также и в том, чтобы упорядочивать явления в их непрерывности, как у кинорежиссера, который думает о монтаже своего фильма.

Blin R. Souvenirs et propos... P. 80-83, 96-98.

Пер. М. Б. Семеновой.

«Ширмы» Жана Жене (1966, Одеон)

Жене написал «Ширмы» очень быстро и не думал, мне кажется, о представлении своей пьесы на сцене, что позволило ему, по воле собственной фантазии и без заботы о требованиях театральной сцены, увеличивать количество персонажей, картин, мест. Я уже не помню точно, когда начал представлять себе, что смог бы однажды поставить «Ширмы», вероятно, с тех пор, как прочитал пьесу. Жене сначала назвал свой текст «Матери». Мировая премьера состоялась в Мюнхене⁷³ [...].

Барро был назначен в Одеон - Театр де Франс по решению Мальро, который его тогда поддерживал⁷⁴, и мы открыто воспользовались этим моментом, чтобы рискнуть поставить «Ширмы». То был крайне либеральный период, и у нас возникло ощущение, что в воздухе присутствует какая-то эйфория, благоприятная для нашего проекта. [...]

Жан-Луи Барро и Мадлен Рено очень хорошо себя проявили во всей этой истории. Они могли бы мне сказать: тебе предоставили театр, тебе дали денег, ты и выкручивайся, но они очень хотели сыграть в пьесе. Они вполне осознавали риск, на который шли, но оба были очень смелыми.

Среди актеров труппы Рено-Барро никто не имел их мужества, и некоторые отказывались играть под разными предлогами [...]. Я использовал всех свободных актеров труппы, и они оказались большей частью очень хороши. Также я мог нанять актеров со стороны. Мария Казарес, которую я знал в течение многих лет, со времен «Эпифаний»⁷⁵. Мария - великая актриса, в роли Матери она была великолепна. Она много смеялась, ведь персонаж Мать смеется очень часто, а смеховые возможности Марии абсолютно безграничны. Это невероятно, но она могла смеяться долго, на все лады, всегда прекрасным и заразительным смехом. Ее испанская кровь также придавала оттенок чрезмерности Матери. Жене никогда не приходил в театр, он совсем не знал актеров, да, впрочем, и не стремился их узнать, что затрудняло выбор исполнителей для его пьес, но он знал Марию Казарес, так как Мария знала многих людей, многих писателей. Он очень ее любил и был весьма доволен тем,

что она играет Мать. [••] Анни Бертан играла Малику, это была весьма красивая актриса, она играла мою дочь в «Божественных словах» и, в данном случае, в роли Малики, была очень хороша.

[...] Несколько актеров играли две или три роли, а это было уже очень сложно. Я хотел избежать дополнительных трудностей, вызванных слишком долгим процессом гримирования и слишком многочисленными аксессуарами.[...] Жене набросал несколько прекрасных эскизов грима, и сам я долго старался. После многочисленных опытов, различных рисунков и проб на мне-самом и на актерах я установил грим для каждого из персонажей. За исключением грима Мадлен Рено, сложного и долгого при наложении, так как Жене хотел, чтобы Варда имела большущий нос (который все вечера делал профессиональный гример), я придумал модели довольно простых гримов, которые накладывались самими актерами. Я решил, что исполнители ролей арабов просто проведут очень густую черную прямую линию над глазами, бровями, как своего рода черный кустарник, а на щеках я попросил их нарисовать черным карандашом несколько маленьких крестиков, четыре или пять на каждой щеке, издали получавшей вид плохо выбритой, чего я и добивался. У некоторых волосы были слегка завиты.

Blin R. Souvenirs et propos... P. 174-175, 183-185.

Пер. М. Б. Семеновой.

Письма Жана Жене Роже Блену (1966)

[...] следует завлечь комедиантов и комедианток в их самые потайные глубины - а вовсе не в их утонченность; заставить их выполнять трудные действия, делать жесты великолепные, но не имеющие отношения к привычному ходу жизни. Раз мы противопоставляем жизнь и сцену, значит, предчувствуем, что сцена соседствует со смертью и любые вольности на ней допустимы. Голос актеров должен исходить откуда угодно, только не из гортани: такую музыку нелегко найти. Грим, делая их «другими», позволит им любую дерзость: отрешившись от ответственности перед обществом, они обретут другую, относящуюся к другому Порядку.

Костюмы будут сделаны не для того, чтобы одеть актеров; сценические костюмы - средство устроить парад, во всех смыслах этого слова. Вы понимаете, какой красотой должны они обладать. Не городской красотой, а красотой, которая, как грим, как смещенный голос, необходима для того, чтобы актеры могли броситься в приключение и одержать над ним победу. Какие-то детали должны напоминать об Алжире, но общий стиль

будет в высшей степени благородным: широкие ткани, драпировки, шлейфы, пусть даже на них будет садиться пыль и прибивать солома. Одним словом, нужно, чтобы каждый костюм был сам по себе украшением - на фоне ширмы - и был бы способен выделить героя. [...]

Когда я писал эту пьесу, то видел ее представленной в театре под открытым небом, ряды которого, высеченные в склонах холма, представляли бы собою простые дерновые скамьи. Сцена внизу, а декорации (ширмы) выделяются на фоне высоких деревьев. [...]

Касательно костюмов: придется использовать порядочно черных тканей, чтобы выделить другие цвета. «Фон» этой пьесы черный. Интересно, почему?

Утварь: тачка, терка для сыра, велосипед, перчатки и т. д. тоже будет осмыслена. Больше, чем в натуральную величину, из более крепких материалов (терка для сыра из чугуна), более тяжелые, чтобы они выделялись на огромном пространстве сцены. В определенных местах их можно обвести черной чертой, актер может нарисовать их тень на подмостках или на ширме и т. д. Это нужно, чтобы придать плотность мгновению. Короче, обратить все в шутку.

Каждая из сцен в каждой из картин должна быть подготовлена и сыграна так строго, будто она сама по себе является маленькой цельной пьесой. Без сучка, без задоринки. И чтобы никто не подумал, что еще сцена, еще картина должны последовать за только что сыгранными. [...]

Иногда некоторые актеры слишком долго остаются на сцене. Одно из немногих слов театрального жаргона, какие я запомнил, — зато хорошо запомнил, - это самое: они выставляются.

Актер должен действовать быстро, даже в медленном действии, но его быстрота, молниеносная, будет поражать. Она, эта быстрота, и его игра сделают его таким прекрасным, что, когда его поглотят кулисы, зрители ощутят глубокую грусть, некое сожаление: перед ними возникла и промелькнула комета. Такая игра заставит жить и актера, и пьесу.

Итак, появиться, блеснуть и будто умереть. [...]

Поскольку мы с вами согласились по следующему вопросу: двадцать представлений, которые состоялись, являются всего лишь приближением к пьесе, или, если хотите, ряд репетиций, нужно рассмотреть, что получилось, а что не получилось.

Об игре комедиантов: нужно ли повторяться? Мария [Казарес. - ред.] в субботу была блистательна. Я прекрасно знаю, что вечер субботы не может повторяться каждый день, но следует вдохновить ее, чтобы она сохранила этот блеск. В этот

вечер она была великой трагической актрисой. Полетт ищет себя и еще будет искать, не нужно мешать ей. Барро взял волнующий тон и манеру игры, которую он должен будет восстановить в сентябре. Хотя вначале он действовал неуверенно, последние четыре-пять вечеров он играл Мадани и СиСлимана изумительно. Главное, чтобы он сохранил в разобранном виде эту манеру, которая с отдыхом не имеет ничего общего.

Вот в чем дело: никто не должен действовать и жестиковать вполсилы, словно он отдыхает. Барро постоянно нестабилен, хрупок и неколебим. Я хотел бы, чтобы и он, как Казарес, Мадлен и Кержан⁷⁶, был образцом силы и тонкости. [...]

Театр Жана Жене. Пьесы. Статьи. Письма.

СПб., 2001. С. 401-402, 410-412, 420, 423-424.

Пер. А. Миролубовой.

Режиссура второй половины XX в.

Жан-Луи Барро (1910-1994)⁷⁷

О спектакле «Вокруг матери» (1935, театр Ателье)⁷⁸

Драматическое действие пьесы продолжается два часа, а диалогов в ней минут на тридцать. Следовательно, речь шла о том, чтобы отталкиваться от *молчания* и жить в *настоящем*. Персонажи *здесь*: они живут в данный момент. И они не разговаривают между собой. Они действуют. Но они не немые. Молчание не немота. Каждый звук приобретает свое значение. Никто не лишает звук образа. Это «звуковой» театр, в котором актеры ничего не говорят. Если слышно, как они дышат, ходят, - это хорошо. Актеры изображают и своих персонажей, и то, что их окружает: река, пожар, скрежет пилы по дереву. Актер - инструмент, умеющий передать все. Поведение персонажей определяется и социальной принадлежностью, и принадлежностью к роду человеческого. Они живут в двух планах - человек и его Двойник. У каждого своя страсть... прицепленная к поясу (предмет символичен). Максимальная нагота - прикрыто лишь то, что могло бы отвлечь внимание.

Мать умирает. Старший сын готовит гроб. Хрипы в груди звучат в унисон со скрежетом пилы. Все остальное семейство, подобно огромной медузе, сжимается и растягивается в зависимости от того, что происходит с матерью и сыном, сколачивающим гроб. Весь театр в предсмертной агонии, ритм насоса, ритм биения пульса, и внезапно, на глубоком вдохе, дыхание оста-

навливается навсегда. Рука, приподнявшаяся, как если бы мать вздумала посмотреть вдаль, медленно опускается в тишине - так понижается уровень воды... Жизнь постепенно уходит из тела, которое превращается в одеревенелый труп. Мать умерла.

И лишь теперь - естественно, без всякой стилизации - мать поднимается и начинает говорить - потому что она одна, она «перешла» на другую сторону жизни. Подлинная жизнь - *молчание*. Слово появляется лишь по ту сторону реальности.

У побочного сына есть страсть - лошадь. На своем коне он совершает весь путь рядом с тележкой, перевозящей гроб. Меня это привлекало - быть человеком и лошадью одновременно. И на этот раз мне хотелось, чтобы актер был универсальным инструментом, способным воплотить и животное и наездника - оба переходят вброд или подвергаются преследованиям хищных птиц. Играть *живое существо и пространство...*

Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. М., 1979. С. 130 - 131.
Пер. Л. Завьяловой.

Антонен Арто о спектакле «Вокруг матери»

...Это спектакль магический, напоминающий магические заклинания у негров, когда щелканье языка вызывает дождь на поля или, например, когда колдун, сидя перед умирающим больным, придает своему дыханию характер странного недоумания и изгоняет болезнь дыханием; именно в этом смысле в спектакле Жан-Луи Барро в момент смерти матери начинает вдруг звучать концерт кричащих голосов. [...]

Здесь, в этой священной атмосфере, Жан-Луи Барро импровизирует движения дикой лошади, и вдруг с удивлением замечаешь, что он действительно превратился в кентавра.

Его спектакль утверждает неотразимое действие жеста, он блестяще демонстрирует роль жеста и движения в пространстве. Он возвращает театральной перспективе утраченное ею значение. Он, наконец, делает сцену обиталищем пафоса и жизни.

Этот спектакль создан для сцены и на сцене, он не может существовать нигде, кроме сцены. Нет ни одной точки сценического пространства, которая не обрела бы здесь волнующего смысла.

В оживленной жестикуляции и прерывистом кружении фигур звучит открытый чувственный призыв, что-то утешающее, как бальзам, то, что никогда не сотрется из памяти. Нельзя забыть смерть матери, ее крики, звучащие одновременно во времени и пространстве, эпический переход через реку, этот жар, поднимающийся к горлу, и другой жар, отражающий его

на уровне жеста, а главное, нельзя забыть странный образ человека-кентавра, который кружит по пьесе, словно сам дух легенды, спустившейся к нам...

Цит. по: АртоА. Театр и его Двойник. С. 232-233.

Пер. Г. Смирновой.

О спектакле «Атласная туфелька» П. Клоделя (1943, Комеди Франсез)⁷⁹

...Все ополчились на пьесу, требовали сделать купюры, предсказывали катастрофу. Газеты, враждебно относившиеся к этому мятежу французской души, так и ждали провала. Все происходившее принимало характер интеллектуальной битвы, национального бунта. [...]

Настал день премьеры. В театре присутствовал решительно весь Париж. Если отбросить позолоту, бархат, статуи и торжественность, это напоминало мне «Когда я умираю». Сюда пришли за добычей. Я выдал им все сполна: пантомиму (волны), голую женщину (негритянка), безумие. Порядок чередовался с беспорядком, и выигрывал от этого не разум - воображение. [...]

В этот день, 23 ноября 1943 года, поэт Поль Клодель стал популярным автором. Казалось, живые силы Франции возродились на национальной сцене, под носом у немцев. Всех актеров Комеди Франсез наэлектризовала, увлекла игра Мари Бель⁸⁰ с ее поразительной чувственностью и острым умом...

Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. С. 185.

О спектакле «Книга Христофора Колумба» П.Клоделя(1953)

В «Христофоре Колумбе» содержится манифест. [...]

Мне нужно было найти предмет-символ, рядом с которым как по волшебству оживал бы малейший аксессуар. Необходимость киноэкрана, постоянное присутствие моря, ветра и каравеллы Колумба подсказали мне такой предмет - парус. Подобно актерам и музыке, парус тоже становился живым персонажем.

Мне хотелось, чтобы на сцене было очеловечено все: предметы, музыка, речь.

Люди и предметы играли вместе: люди играли предметы, а предметы - людей. Как очеловеченный предмет «говорит свое слово» в действии, так актер, в свою очередь, оставаясь в роли, превращается время от времени в стихию. Например: волны моря (актеры) выбрасывают на гальку умирающего старого моряка. Христофор Колумб входит в воду, чтобы помочь

моряку. Два актера, исполняющие соответственно роли моряка и Колумба, продолжая играть, должны также передавать разгул водной стихии и мощные удары волн.

Таким образом, актер уже не ограничивается исполнением роли - он воплощает стихию, предметы. Он и человек и среда одновременно. Он играет не только людей, но и весь «театр». Он принадлежит людям, но также и всему остальному. Он в центре жизни, он неотделим от всего, что составляет жизнь *во всей полноте*, - он очаг жизни.

Для автора и всех, кто ему служит, *театр это человек*; и «пока на четырех приподнятых над полом досках или где бы то ни было будет существовать человек, выражающий себя всеми доступными ему средствами, и ничего больше вокруг, будет театр и, если угодно, *тотальный театр...*»

БарроЖ.-Л. Воспоминания для будущего. С. 231 - 232.

Из статьи «Театральный феномен» (1962)

Благодаря чувству соприкосновения драматическое искусство есть в основе своей телесная, чувственная игра. Театральное представление - это коллективная схватка, истинный акт любви, чувственное соединение двух групп людей. Одна открывается, другая затрагивает и проникает; обе составляют одно, пожирают друг друга. Именно поэтому театр прежде всего представляет действие; действие не может восприниматься иначе, как в настоящий момент. А что такое действие? Действие состоит из трех элементов: нейтрального, мужского и женского. Подготовка, действие как таковое и следствие. Подготовка длительна, это нейтральное будущее; действие приближается, и вот - сверкающая вспышка молнии в миг настоящего; а затем долгое последствие того, что произошло. Три момента действия — это медленный подъем желания, вспышка оплодотворения, наконец, вызревание - медленное и тяжелое.

Искусство театра, направленное по преимуществу на то, чтобы трогать, есть, таким образом, Искусство Ощущения. Оно противоположно всякому умствованияю.

Так что мы уходим очень далеко от литературы и письма. Общее у литературы и театра только одно - поэзия; но вербальная поэзия театра куда древнее поэзии, которая передается на письме. В драматической поэме мы обнаруживаем поэта древности, который пел и танцевал перед другими свое творение в настоящий момент. Только позднее, в результате упадка пения, упадка танца поэт стал писать, затем передавать свой текст другим для исполнения. К литературе прибегли потому,

что тотальная поэзия, то есть поэзия театральная, истощалась, распадалась на части. Тогда синтаксис стал преобладать над просодией. Но если в литературе имеет значение синтаксис, то в театре, бесспорно, просодия, ибо просодия — это дыхание, а дыхание - это обмен, а обмен - это настоящая жизнь. Между театральной и литературной поэзией такая же разница, как между сферой и окружностью.

Я хочу показать под этим углом настоящего, что театр - независимое искусство. Независимое от литературы и всех прочих искусств. [...]

Искусство актера состоит в том, чтобы сделать из недисциплинированного человеческого существа дисциплинированное орудие. Это очень сложное искусство, абсурдное, которое возможно лишь благодаря двойственности любого индивида, его внутренней сущности и его персонажа. Искусство разрывания на части, поскольку с одной стороны нужно, чтобы актер развивал в себе, чуть ли не до истерии, способность чувствовать, но с другой стороны он должен развивать постоянный волевой контроль над собой. Искусство актера состоит в достижении этой абсолютно противоречивой вещи: контроля над спонтанностью.

[...] Мое ремесло - это прежде всего искусство конкретного, искусство телесной Реальности; мгновение, когда достигаешь физического восприятия не только видимого, но и невидимого, когдаходишь в физический контакт не только с реальным, но и со сверхреальным. Это самое религиозное из искусств.

Barrault J. L. Le phenomene theatral // Cahiers Renaud-Barrault. 1962. Juin. P. 24-26. Пер. И. Некрасовой.

**Альбер Камю о творчестве
Мадлен Рено (1900—1994)⁸¹**

Священно ли это чудовище? Не знаю. Но знаю, что оно мирное и притворяется, что приручено. В этой игре, как в любой другой, Мадлен Рено достигла совершенства. Красноречивая, она убеждает молчанием. В ремесле, где всё - видимость, она экономит жесты, и при этом видишь ее одну. Она тончайшей флейтой подает реплики мужчинам, чьи голоса крепки, как стволы деревьев, и однако запятые в ее тексте различимы даже в фойе. На сцене она - сама сдержанность и скромность, что украшали всех девиц XVIII века, включая тех, что у маркиза де Сада, пока их сполна не просветили. Но эти спокойные манеры трогают зрителей куда сильнее, чем рык наших вели-

ких хищников. Это таинство при полном свете, о котором говорил Баррес⁸².

Вот почему она вправе сердиться, слыша разговоры о своем очаровании (утонченная, блистательная, восхитительная...) - после спектаклей на сцене Мариньи. Очарование недолговечно, и не нужно подозревать артистку в тщеславии, если она чувствует, что ее чары вызывают у публики особенное чувство, которое я ощущал во всех театрах, где играла Мадлен Рено, это чувство - уважение. Очарование не может вызвать уважения, если кроме этого ничего нет. Мадлен Рено чарует, это правда, но сознательно, ради того исключительного торжества, которое на сцене возможно лишь благодаря надежным приемам, иными словами, естественности. Достаточно одного движения. Она выходит, и зал уже предвкушает восторг. В первую же секунду своего появления на сцене она доставляет нам редчайшее удовольствие: удовольствие быть. Десятью минутами позже она уходит, а все затаили дыхание. В ту минуту, когда зал аплодирует, головы поворачиваются одна к другой и рождается один настоящий вопрос: как она это делает? Мы ничего не заметили. Может, этот изысканный фокусник прочел Эдгара По: чтобы спрятать письмо, нужно оставить его на столе на виду у всех. Она раскрывает все карты, даже не делая вид, что дотрагивается до них, ноты вдруг замечаешь, что идет большая игра, разыгрываются королевские судьбы. Так, в спектакле «Ваша покойная матушка»⁸³, где она двенадцать раз подряд вылезала из гигантской кровати в ночной сорочке, ворчливо и небрежно, как маленькая мещанка, она никогда не была вульгарна. Благодаря ее грации этот водевиль разворачивался уже не в кровати, а в алькове. И не становился от этого менее забавным, наоборот. Да, порой совершенное мастерство, гибкое и соразмерное, раскрывается лишь как переживание постфактум [...]

Я видел ее однажды в «Ложных признаниях». Прямая, миниатюрная, с неуловимыми жестами, она, как обычно, пряталась за Мариво, и так изящно, что достигала этого без ведома зала. В этом состояло первое чудо. Текст Мариво, который называют утонченным и который есть не что иное, как французский синтаксис во всей полноте, звучал абсолютно естественно. Подчиненные эмоции выстраивались в ряд позади главной страсти, округлая рука творила союзы, а улыбками отмечались вводные предложения. И все это так естественно, что - вот второе чудо - уже не Мадлен Рено, а женщина, которая играет, возникала перед Мариво. Первое чудо было чудом сердца, второе - чудом искусства. И я думал, что подобное мастерство можно представить себе только как завершение долгой тради-

ции, многих долговременных традиций, состоящих на службе искусства, которые одни только могут оправдать бытие цивилизации. Это ясное и нежное существо прославляло в тот вечер, на свой манер, посреди шума и ярости безумного мира, единственную несокрушимую вещь на этой безжалостной земле - красоту, которой угрожают со всех сторон и которая возрождается. В четырех концах света вопят убийцы, а где-то в парижской ночи есть женщина, чуждая всему, что не касается искусства, которая верно чувствует и хорошо говорит, и которая так уголяет наш голод, ничем не питаемый в этом мире...

Camus A. Madeleine Renaud // Frank A. Jean-Louis Barrault.

Р., 1971. Р. 121-123.)

Пер. И. Некрасовой.

Жан Вилар (1912-1971)⁸⁴

Художник Леон Жиска о спектакле «Убийство в соборе» Т. С. Элиота (1945, Вьё Коломбье)⁸⁵

Я начал макеты декораций только после того, как Вилар завершил постановку, подчиняясь всем ее требованиям. Мне пришлось обуздывать многие свои побуждения как художника, которые порождает сам сюжет пьесы и атмосфера XII века с его миниатюрами и гобеленами. Нужно было прежде всего вывести на первый план пьесу. Это произведение особенное по своему внутреннему миру и поэтической форме. Никакое простое решение не годилось. Мы хотели создать такой театр, где есть глубина: это значит, что зрелищная сторона декорации - не главное. [...] Там все передается через внутреннюю жизнь и через исполнение. Декоратору следует исходить из принципа, что зритель не должен замечать оформления, оно должно сводиться к сценической конструкции и подчиняться режиссерскому решению.

Я присутствовал на всех репетициях, чтобы быть в курсе не только характеров персонажей, но и движений, в которых они себя выражают. Я сделал им, в некотором роде, соразмерные, «психологические» костюмы. Почти все персонажи «абстрактны». Там есть, например, хор из семи женщин Кентербери, который постоянно находится на авансцене. Этот хор отличается от древнегреческого тем, что непосредственно участвует в Действии, а не только комментирует. Также там есть четыре «искусителя» архиепископа; один воплощает Мирское искушение, второй — Политику, третий — Честолюбие, а четвертый — нечто вроде психологической проекции архиепископа, каким в глу-

бине души он хотел бы быть. В этом тоже мы избежали упрощения: никаких масок, к примеру, никаких видимых особенностей. Не нарядами искусители отличаются от обычных людей. Мы полагались единственно на игру актеров, подчеркнутую цветом костюмов и некоторыми деталями, которые, однако, не придают им исключительности по сравнению с другими персонажами. В целом соучастие зрителей было задумано на всем протяжении пьесы. Английский поэт написал ее в таком духе, и мы безусловно придерживались этого. Это пьеса, которая следует во многом античной традиции и нередко напоминает Шекспира, и уже потому требует постоянного контакта между актерами и публикой.

Interview de L. Gischia // Arts. 1 945. 8 juin.

In: Petites scenes... Grand Theatre: Le theatre de creation de 1 944 a 1960. Paris, 1986. P. 129.

Пер. И. Некрасовой.

Жерар Филип (1922—1959)⁸⁶ в спектакле «Сид» (1951, Авиньонский фестиваль)

...Невозможно вообразить, чтобы Сид мог быть сыгран кем-нибудь другим: Жерар Филип и есть Родриго. Как реставрируют старую картину, так он вернул трагикомедии Корнеля всю ее молодость и свежесть, заставив нас поверить, что она была написана в этом году, для нас.

«Сид воскрес!» - воскликнул Рене Баржавель⁸⁷. Это чудо осуществилось в постановке Вилара: он очистил пьесу от наслоений, вернул второстепенным героям их полноту и значимость, заставив их засиять на полотне самыми яркими красками. Дон Санчо, идеально сыгранный Жаном Негрони, подтвердил свою важность, взволновал и воодушевил нас. Жанна Моро, воплотившая образ Инфанта, обратила эту спорную роль в свою бесспорную победу, в гармоничную и печальную параллель основному сюжету пьесы. Я едва решаюсь указать читателю, что когда Вилар взялся за «Сида», то выбрал актеров, соответствующих ролям по возрасту. О, традиционные сорокалетние Химены, закройте лица перед этой Хименой двадцати лет от роду, Франсуазой Спира, этой девочкой, раздираемой любовью, которая - особенно во второй части спектакля - бесподобно выражает свою гордость и боль! [...] На этот раз Франсуаза Спира играет театрально; на этот раз, свободная, трепещущая, она утверждает себя как личность, она убеждает. Что до тех актеров, которых мы видели в роли короля, пусть они узнают от Жана Вилара, что король велик в той мере, в какой он прост; пусть они восхищаются им, как мы, в то патетическое мгновение, когда

он обнимает Родриго, наконец, пусть они попытаются произнести, как он, если они на это способны, последние строки пьесы!

От Жерара Филипа мы ждали рассказа. До этой сцены нам все очень понравилось в его исполнении, среди прочего - детская, восторженная игра с мечом, который вручил ему отец, и еще больше, если только здесь уместны сравнения, - его незабываемое возвращение на сцену после свидания с Хименой; Родриго с тяжелым сердцем, бредущий во тьме куда глаза глядят, до смерти опечаленный, брат всем робким влюбленным на свете. Вот и рассказ. [...]

Король и двор покидают подмостки, спускаются по трем ступеням и садятся в первом ряду. Родриго на сцене один. И он в свою очередь садится на стул, по указанию короля. Так, лицом к зрителям, он приступает к рассказу о битве. Он начинает почтительно, почти что с робостью, затем понемногу смелее, воодушевляется и бросает с гордостью школьника: *«Нас двинулось пятьсот; но воинство росло...»* - он воспламеняется все сильнее и сильнее, не забывая, впрочем, что речь его обращена к королю. И внезапно события оживают. Он не воспекает их, не декламирует. Стихи рождаются совершенно естественно: *«И вот, при свете звезд, во мраке молчаливом...»* И так же естественно в его голосе слышатся глухие ноты, по лицу пробегает тень, когда он упоминает о безвестных подвигах. Наконец он больше не может сдерживаться: вдруг звенит из его уст чарующий смех. Это не великий воин, ставший в позу, это двадцатилетний юнец, которому только что довелось ощутить свою силу; это молодой Геракл, который впервые испытал свои мускулы. Это мальчик, в одну ночь ставший мужчиной. Метаморфоза совершается на наших глазах, но Родриго на нас не смотрит, как не смотрит он больше и на короля: в этот миг он созерцает свою боготворимую Удачу, словно невесту, стоящую перед ним. Его преображает странное сияние; только жесты еще безотчетно выдают в нем юношу. Финал рассказа вспыхивает в невыразимом порыве, и Родриго только на последних строках обретает почву под ногами; тогда он неповторимым движением, изящным и почтительным, встает со стула, едва заметно улыбается в последний раз, подыскивает слова: *«И бой кончается, затем что нет бойцов»*.

Никакой барабанной дроби. Никакого «эффекта». Ни одного крика. А у зрителей перехватило горло.

Lebesque M. [Le Cid] // Le Carrefour. 1951. 1 aout.

In: *Gerard Philipe: Souvenirs et temoignages recueillis par A. Philipe et presented par C Roy. Paris, 1960. P. 142-144.*

Пер. И. Некрасовой.

Ж. Вилар. Из книги «Театр — общественная служба»

...Опыт, который был накоплен нами за пять лет в Авиньоне (с 1947 по июль 1951 г.), стал для нас очень ценным. Именно тогда мы смогли убедиться в том, что единственно возможным будущим для театра является превращение его в народный театр, в такой театр, в котором будут приняты совокупно три основных обязательства: широкая публика, высококультурный репертуар, режиссура, которая не обуржуазивает, не искажает произведения.

Именно в Авиньоне мы попытались одновременно с поисками прямого, ясного, отчетливого для всех стиля создать такую организацию, которая была способна вызвать интерес, увеличить и собрать вместе публику такого театра. Это был опыт стиля и поиск организации - никогда безнаказанно не удавалось отделить одно от другого. Одно требует другого.

Этот «стиль» народного театра мог родиться только в результате привилегированного представления классиков, тех первичных произведений, из которых все может и должно выходить и которые принадлежат всем (вот почему они не подвластны времени). И которые отличаются тем, что всегда заставляют зрителя думать и размышлять. Естественно, они обращены к народу и образуют в сфере культуры точку сбора наибольшего числа людей на самом высоком уровне. Это мы почувствовали после первого Авиньонского фестиваля, когда тысячи зрителей вместе встретились и пришли к общему согласию относительно «Трагедии короля Ричарда II» там, где они несомненно разошлись бы во мнениях относительно убийства герцога де Гиза⁸⁸.

Надэтим парадным двором папского дворца простиралось глубокое небо, и была в этом парадном дворе стена, на фоне которой и прошли наши первые представления. Даже будь у меня извращенное тайное стремление перенести в такое место декорации буржуазного театра, эта авиньонская стена раздавила бы их в первый же день. Такое есть у нас благородное и чистое место, которое не терпит ничего искусственного между собой и шедеврами. Согласие между голым камнем Авиньона и Шекспиром, Корнелем, Бюхнером и Клейстом установилось сразу же. И это еще больше укрепило меня в убеждении, что режиссерская работа, связанная с народными классиками, среди других выделяющихся своей зрелостью, должна отмежеваться от громоздкой и словоохотливой эстетики «денежных» театров. [...]

Однако фестиваль был торжественным событием и не позволил нам вывести однозначно пригодные заключения по постоянному использованию репертуара. Зрители в Авиньоне

приходили «на Шекспира» как на ежегодный праздник театра. Предстояло проверить на сцене в огромном нефе театра во дворце Шайо, в 1951 г., когда руководство Национальным Народным театром было доверено мне, что наш авиньонский опыт в плане народности был правильным и принес пользу.

И я полагаю, что мы это проверили. Наш репертуар? Он с самого начала основывался на классике⁸⁹. Наша публика? Она становилась все многочисленнее после нашего первого выступления в пригороде, благодаря все новым и новым усилиям народных культурных ассоциаций и заводских комитетов намудалось сокрушить один за другим барьеры - материального порядка, - воздвигнутые буржуазным миром между театром и пролетарской публикой. [...] Как это не увидели они, те, кто смел нас порицать за то, что мы не создали рабочий театр, за то, что мы, словом, не создали что-то вроде нового репертуара для бедных, что наши амбиции шли дальше, что мы намеревались сделать театр более близким для пролетарского зрителя? И если на этом пути классики, поэты нам помогали, то дешевые билеты, отмена чаевых, бесплатный гардероб, сценический стиль и тому подобное - все эти скромные орудия стали для нас главными орудиями. Я бы даже сказал так: сценический стиль, управление, режиссура.

Vilar J. Le theatre, service public. Paris, 1975. P. 241-244.

Пер. Л. И. Гительмана.

Ролан Барт⁹⁰. «Безмолвие Дон Жуана» (1953)⁹¹

Жану Вилару достаточно было изъять Дон Жуана из неопределенной области анекдотов, дать ему биологическое существование, чтобы каждый вечер две тысячи зрителей, раскрыв рот, вдыхали полной грудью присутствие атеиста. [...] Вилар навязывает нам атеиста. Как? Прежде всего под видом настроения наделяя его временем. Его Дон Жуан - сухой, металлический, гальванический, кровь у него живая, сгущенная, это образ Огня: когда его обращают в пепел, он всего лишь возвращается в свою стихию. [...]

К этому Вилар присовокупляет наше собственное старение, ту плотность истории, благодаря которой я намного старше Мольера: его Дон Жуан уничтожает свои локальные истоки, подставляя на их место некую кристаллизацию всех последующих атеистических учений... Как это происходит? Он делает Дон Жуана безмолвным. Разве может один актер быть молчаливее другого, играя ту же роль? Надо полагать, что да и что в театре есть искусство литоты, раз уж существует техника эмфазы⁹², и очень развитая. Итак, Вилар - безмолвный Дон Жуан, и имен-

но безмолвие Вилара лежит в основе атеизма Дон Жуана, направляя его в сердце зрителя, как соблазн. Не могу судить о Жуве, которого я не видел, но все остальные прежние Дон Жуаны были пресыщенными педантами: вялой эмфазой они старательно иллюстрировали атеизм как негативную данность и в самоуверенном салонном тоне рассуждали о том, что дважды два - четыре, воображая себя при этом Ренаном или Франсом.

Молчание Вилара - из другого металла, это молчание человека, который не сомневается, а знает. Его Дон Жуан не столько обделен верой, сколько наделен уверенностью, и эта уверенность молчалива, так как ощущает свою правоту, возможность утверждать принципы мира, настолько далекого от Бога, что само по себе чудо здесь - лишь нечто временно неизвестное, а не частица вечной тайны. В этом Дон Жуане уже есть что-то от Сада...

Barthes R. Le silence de Don Juan // Les lettres nouvelles. 1 953.

In: Roy C Jean Vilar. Paris, 1972. P. 161-162.

Пер. И. Некрасовой.

Мария Казарес (род. 1922) в спектакле «Мария Тюдор»⁹³

Казарес не жалеет себя - она расходует свой неистощимый темперамент с расточительной силой. Перед зрителем возникает сложнейший образ Марии Тюдор - отталкивающий, страшный и одновременно жалкий и беспомощный, но созданный со всем свойственным Казарес как художнику актерским обаянием. Ее Мария Тюдор страшна в своем не знающем границ деспотизме, в удивительных переходах от умоляющей любви к неприкрытой злобе, в своем коварстве и пренебрежении к людям. Почти полностью разоблачив Марию Тюдор, Казарес внезапно обнаруживает всю силу ее эгоистической женской чувственной любви. Она как бы сошла со старинных гравюр - в тяжелых складках платья, с растопыренными пальцами хищных рук в красных перчатках, с мерной, почти мужской походкой, животом вперед. Она умеет быть и королевски гордой, и женственно нежной, и тоскующей. Она посылает на казнь Фабиани, в последний раз лаская его голову и впиваясь глазами в милые ей черты этого ничтожного авантюриста и проходимца. Она, почти ликуя, обвиняет его в покушении на ее жизнь. Нетерпеливо, забыв королевское достоинство, разговаривает она с Джен, пытаясь у нее правду о Фабиани, - она может дать волю ревности, призывая в свидетели измены фаворита весь окружающий ее двор, бесстыдно обнажая перед собравшимися темную бездну своих чувств. Она порой женственно нежна, но она не стес-

няется применить свою почти мужскую грубую силу, выкручивая руки неверному возлюбленному. И одновременно - она любит, любит бешено, любит до слез, и эта всепоглощающая страсть не только поражает - она пугает своей уродливой мощью.

Так строит образ Тюдор Мария Казарес. При всей дерзости сценического рисунка она нигде не покидает границ строгого и изысканного вкуса. Играя отталкивающего и страшного человека, она не боится показать всю многогранность его переживаний и вместе с тем остается сценически обаятельной и, потрясая зрителя, дает ему полноту эстетического наслаждения. Она находит твердую опору в умной и тонкой режиссуре Вилара, предельно четко вскрывшего пьесу и создавшего точный и согласованный актерский ансамбль.

Марков П. А. Мария Казарес в спектакле «Мария Тюдор» // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1977. Т. 4. С. 263.

Андре Барсак (0909-1973)

О сотрудничестве с Жаном Ануем (1910-1987)⁹⁵

Моя встреча с Ануем датируется 1937 г. [...] Как раз тогда я вместе с несколькими молодыми товарищами организовал «Труппу Четырех Сезонов», и мы играли в Комеди де Шанз-Элизе «Короля-оленья» Карло Гоцци в обработке Пьера Барбье. Однажды мы с изумлением увидели, что у нас за кулисами возник Жан Ануй. [...] Через год мы представили публике «Бал воров», который Ануй нам доверил.

Этот розовый луч на черном небе предыдущих пьес Ануя вызвал общее удивление. Троица воров, которые маскируются самым неожиданным образом, чтобы облапошить одного другого, вовлекало зрителей в веселый хоровод, захватывающий даже самых угрюмых. Должен сказать, что лично я сохранил к «Балу воров» особое чувство как к юношескому творению, которое родилось в атмосфере воодушевления и веселья. [...]

Радость и счастье, которые Ануй и я испытывали при подготовке спектакля, передались всем исполнителям. Фантазия диалога, чудесное разнообразие поворотов комического действия стократ усилили их пыл, а восторгу зрителей не было предела. А когда в 1940 г. Шарль Дюллен, в поисках более широкого поля деятельности, покинул Ателье, доверив свой театр мне, совершенно естественно, что я начал именно с «Бала воров» Жана Ануя.

Через три месяца я показал новую «розовую»⁹⁶ пьесу Ануя - «Свидание в Санлисе». На самом деле, в этой пьесе розовые и черные краски уже начали смешиваться.

Такую смесь реальности и вымысла, очень характерную для Ануя, который охотно соединяет игровые приемы с суровыми требованиями жизни, публика Ателье должна была увидеть годом позже, в другой пьесе Ануя. «Эвридика», где он впервые подступился к античному мифу, была поставлена в 1943 г., в особенно тягостное время немецкой оккупации.

Париж, лишенный свободы, страдал от холода и голода, и души были тогда плохо готовы воспринять эту горькую пьесу, которая - как любая настоящая история любви - была историей смерти. Одни ее страстно ругали, другие хвалили, но пьеса эта, полная настоящих красот, тогда продержалась недолго. И все же никогда еще талант Ануя не лучился такой странной притягательностью, никогда еще перенос античной трагедии в мир наших мыслей и наших тревог не был осуществлен таким оригинальным способом.

Лишенная ненужных украшений, разворачивающаяся так сурово, строго и патетично, как давно уже не видели в театрах Парижа, «Антигона» Ануя буквально заорожила публику, когда появилась на сцене Ателье в начале 1940 г. Такое воздействие спектакля на зрителей случается редко. Драматическая форма «Антигоны» уже существовала, Ануи верно воспроизвел сюжетную схему и персонажей трагедии Софокла, но в его новой трагедии непривычным и глубоко волнующим было то, что вопреки Софоклу, который вынес на сцену борьбу людей против богов, против установленных богами законов, она нам показала борьбу людей между собой и против нас самих. Трагедия бунта против мерзости и лицемерия, исходящих от Креона, против убожества и глупости, воплощенных в стражнике. И также трагедия рока, где надеяться не позволено. Наконец, трагедия чистоты, противостоящей вечной человеческой грязи. Кажется, что нельзя ее слушать, не чувствуя дрожи, которая пробирает нас, поскольку все это касается нас напрямую и будто бы даже слишком.

Меня часто спрашивали, почему мы с Ануем решили одеть героев этой драмы в вечерние наряды. На деле в этом стремлении к модернизации не было ничего предумышленно-го. Мы просто искали, какой тип костюма мог бы стать чем-то вроде униформы для наших актеров, и так мы пришли к мысли о вечерних туалетах. Царь и все члены царской семьи носили фраки, Антигона и ее сестра Йемена длинные, черные и белые, платья, а стражники - смокинги, поверх которых они накидывали непромокаемые плащи.

Эта черно-белая симфония придавала всей постановке редкое единство, и благодаря такой строгости весь спектакль производил впечатление величия.

BarsacqA. A propos de Jean Anouilh // BarsacqA. Cinquante ans de theatre. Paris, 1978. P. XXIII-XXV. Пер. И. Некрасовой.

Роже Планшон (род. 1931)⁹⁷

О «Тартюфе» Мольера

Для меня это пьеса-первоисточник. Есть несколько произведений, которые вас питают всю жизнь. Для меня таких четыре или пять, которые лежат в основе моего существования, и «Тартюф» в числе этих четырех или пяти пьес.[...] Мне повезло - я считаю, что это в конце концов везение - открыть классиков очень поздно, в возрасте двадцати семи, двадцати восьми лет. Я никогда не читал их раньше, будучи самоучкой. И читая классиков, я нашел пьесы, которые вошли в мою жизнь как самые главные.[...] «Тартюф» - именно такое произведение. Это пьеса, которую я могу перечитывать каждый год, над которой я могу работать ежегодно.[...] У меня никогда не получалась окончательная постановка.

Texte inedit de R. Planchon (1975) // Les Voies de la creation theatrale. VI. Paris, 1978. P. 284.

Пер. И. Некрасовой.

Из описания спектакля Планшона «Тартюф» (1974)⁹⁸

Перед началом самой постановки предполагается, что зритель уже ознакомился с афишей. Афиша планшоновского «Тартюфа» нагружена смыслом. Она изображает «Святую Веронику» Симона Вуэ (ум. 1649), но лик Христа на плате, который держит святая, заменен кровоточащим лицом Мольера в терновом венце. [...]

Публика, входя в зал, видит вместо занавеса гигантскую картину: желтоватое тело мертвого Христа, видимого от головы (правая кулиса) до бедер (левая кулиса), воспроизведение анонимного полотна из музея Дижона. Эта картина-занавес составлена, как витраж, из отдельных кусков, расположенных в два ряда по семь. Первый кусок в верхнем ряду представляет собой решетку, последний в том же ряду содержит, как раз над головой Христа, секстант.

Зеркало сцены обрамлено табличками, на которых фигурируют детали архитектурного проекта той эпохи. С обеих

сторон и над занавесом читаются надписи: «Кровля», «Галереи левого крыла», «Службы», «Вход в левое крыло», «Вид и профили главного здания», «Рис. 3» и т. п. Эти таблички останутся в течение всего спектакля. [...]

Спектакль начинается в темноте. Из усилителей доносится музыка. [...] Пока она звучит, прожекторы высвечивают сначала руку Христа, затем понемногу и все тело. Сразу за музыкой возникает громкий шепот. [...] Это слова из «Введения в набожную жизнь» святого Франциска Сальского, книги, опубликованной впервые в 1609 г., за тринадцать лет до рождения Мольера. Главная тема этого фрагмента - набожность. Прямолинейный стиль текста («Вы стремитесь к набожности, дражайшая Филотея...»), способ его произнесения (шепот) в сочетании с визуальным элементом, решеткой на занавесе, дают общее значение, исповедальное.

Во время этого чтения в картине-занавесе открывается дверь, на уровне ткани, которая опоясывает чресла Христа. Можно отметить, что линия, соединяющая половой орган (sexe) и секстант, составляет ось туловища Христа. Появляется служанка (далее Флипота), закрывает дверь, разглядывает в изумлении образ Христа, выбегает на авансцену и садится на корточках справа.

Картина-занавес поднимается и открывает декорацию первого акта.

Это комната, назначение которой трудно определить, проходное место, вход в дом, где ведутся строительные работы. Дверь слева ведет в жилые помещения. Справа роскошная арка открывает вид наружу; туда ведут мостки из середины площадки. Глубину сцены скрывают черные полотнища, над ними видны шкивы, канаты, леса. Все указывает, что дом строится или перестраивается. Служители приносят два больших мешка (зерно? товары? строительные материалы?), посередине стоит лестница, на мостках ящик с инструментами. Настил пола останется неизменным все пять актов.

То, что особо притягивает взгляд зрителя, — это Христос, сидящий на мостках справа, лицом к арке, страдающий, обнаженный Христос со связанными руками и в терновом венце, фигура в натуральную величину, которая на первый взгляд кажется живой.

С другой стороны, по диагонали по отношению к Христу, на фоне светлого неба вырисовывается ангел с пальмовой ветвью в правой руке и с мечом или шпагой в левой, подвешенный при помощи шкива и напоминающий «бога из машины». Но «машина» не двигается, и ангел никогда не спустится. [...]

Возможна ассоциация с Дамокловым мечом, нависающим над домом Оргона вплоть до самого конца пьесы и даже после развязки. [...]

Сцена 4. Оргон входит из правой кулисы, за ним двое слуг несут чемоданы. Он в парадном наряде: парик, сапоги, пышный желто-золотой костюм. Его первая цель, с первых слов - от всего этого избавиться; ему помогают два лакея и две служанки [...]. Парик с головы Оргона перемещается на болванку, одна за другой снимаются части костюма и, наконец, сапоги; Дорина приносит ему домашние туфли. Оргон остается в белой рубашке и штанах, Дорина кидает ему широкий халат, который БЛГон надевает. (Он останется в домашней одежде вплоть до 6-й сцены IV акта.) Все это происходит во время знаменитого диалога Оргона и Дорины с рефреном «А как Тартюф?» - «Бедняга!»

Оргон появляется здесь как полновластный глава семейства, как человек серьезный. Необходимый комизм персонажу в этой сцене придает только диалог. Если Оргон Ги Трежана забавен, то лишь в той мере, в какой это заключено в диалоге; он не привносит абсолютно ничего, ни мимикой, ни тоном. Напротив, он стремится своей игрой смягчить присущие этому персонажу нелепые черты. Особенно этому способствует его смех, неожиданный смех, который вырывается у него после третьего «А как Тартюф?» и в конце диалога, в момент ухода Дорины. Как если бы Оргон был свидетелем, а не участником этой сцены, как будто он присоединялся к смеху публики или даже предвосхищал его. [...]

Акт III. Это просторная комната, что-то вроде гостиной, где переход от старого к новому еще более акцентирован, чем в предыдущем акте. Задняя и частично боковые стены покрыты живописью. Слева «Жертвоприношение Исаака» Караваджо соседствует с «Избиением младенцев» Гвидо Рени. Слева фрагмент другого «Избиения младенцев». Хотя фрески частично осыпались, краски очень яркие. В центре, между картинами, изображающими сцены детоубийств, высится портал или же алтарная преграда. [...] Пространство между двумя колоннами [портала] завешано белым полотнищем; в одном углу можно заметить, что за ним зеркальная панель. Перед этим закрытым зеркалом возвышается конная статуя (Людовика XIV?), почти вся обмотанная и перевязанная, как и колонны... [...]

Сцена 2. Через [потайную] дверцу на заднем плане входит Тартюф, за ним Лоран. [...] Обманщик в черном плаще, изпод которого видны чулки и туфли, тоже черные. Густая, чуть растрепанная шевелюра, тонкие усики, бледное, еще молодое,

совсем не отталкивающее лицо... К Дорине он обращается сухо, немного высокомерно.[...]

Сцена 3. В эпизоде соблазнения Тартюф использует все свои таланты — а они весьма высоки, — чтобы достичь цели. Это Дон Жуан, уверенный в себе, изворотливый, а значит, опасный. Если Эльмира так хорошо сопротивляется его домогательствам, то вовсе не из-за неловкости Тартюфа; это потому, что он ее не привлекает как любовник, что она предпочитает верность мужу, и особенно потому, что у нее свои планы в голове, она ведет игру [...]

Дамис выскакивает из окна-амбразуры справа, стремительно и очень шумно, опрокидывая козлы, на которых стоял стол во втором акте...

Сцена 6. Именно в этой сцене объяснения между тремя мужчинами ярче, чем в сцене соблазнения, проявляется лицемерие Тартюфа. Спокойно и смиренно выговорив первые слова:

*Верь, брат мой! Я злодей, бесстыдный и лукавый,
Виновник всяких зол, источник всяких бед, -*

свои сожаления он выражает истерически, лишая их всякой убедительности. Его жесты и движения утрированы, когда он проявляет чувство вины: Тартюф много раз встает на колени, ходит на четвереньках, бьется лбом об пол [...]

Отношение Оргона к такому поведению своего протеже (они впервые встречаются на сцене) вызывает у зрителя вопрос о подоплеке происходящего. Слепая доверчивость Оргона, его поддержка обманщика вопреки очевидному тем более удивительны, что даже в этой сцене хозяин дома не выглядит чудачковатым и смешным, это глава семьи при всех полномочиях. [...] Как истолковать абсурдность позиции Оргона? Здесь должна быть какая-то тайна. Ответ намечается в следующей сцене.

Сцена 7. Это единственный эпизод пьесы, где Оргон и Тартюф одни. В спектакле Роже Планшона их уединение поначалу нарушено - кратким присутствием Дамиса, из-за чего еще более жестоко звучит реплика Оргона:

*Проклятый висельник! Жаль, не хватило духу,
Прихлопнуть бы тебя на месте, словно муху!*

Дамис появляется у левой кулисы, с плащом и чемоданом, за ним двое слуг. Быстро пересекая сцену, изгнанный и обездоленный сын покидает отчий дом; этот факт материализуется на глазах у зрителей.

Что касается жестов и поз Оргона по отношению к Тартюфу, они совсем озадачивают. Он преклоняет колени перед

своим «исповедником», умоляя его не уходить. И когда этот последний катается по земле, в фальшивом приступе отчаяния, Оргон садится рядом и нежно обхватывает руками. Этот знаковый жест [...] позволяет заподозрить гомосексуальную склонность.

Отметим, что в этой сцене просматривается и другое истолкование поведения Оргона, впрочем, не отменяющее первого. В момент, когда Тартюф угрожает своим уходом из дома, Оргон протестует: «*О нет! Разлуки с вами Я не переживу*». Первые слова этой строки произносятся с чрезвычайной яростью. Следует пауза в 1 2 секунд, потом Оргон добавляет уже спокойно, серьезно и рассудительно «*я не переживу*». Экссесс, в принципе характерный для его отношения к Тартюфу? Пауза, полное изменение интонации, выделяющее эти слова, подсказывают, что здесь может быть что-то еще: страх Оргона из-за ларца Аргаса. Но несведущий зритель еще не может соединить это с преступлением против государства. Связь выстроится только в начале V акта.

С этого момента проясняется символика декорации III акта. [...] Угрозы Оргона нависли над его детьми, как нож Авраама занесен над его сыном. Богу решать, рассечет ли этот нож горло Исаака, как и другому богу придется вмешаться «извне», чтобы отвести угрозы от Марианы и Дамиса. Как Авраам готов принести в жертву Богу своего сына, так Оргон готов принести своих детей в жертву своему богу, Тартюфу. [...] Но иной алтарь воздвигнут посреди комнаты-часовни, строящийся или ремонтируемый алтарь, посвященный иному богу. Спасет ли этот бог невинных? Такова символика конной статуи, скрытой, как будущее...

Kozwan T. «Tartuffe»: Description du spectacle // Les Voies de la creation theatrale. VI. P. 292-312. Пер. И. Некрасовой.

Марсель Марешаль (род. 1937)

О спектакле «Москетта»¹⁰⁰

«Москетта» занимает особое место в моей актерской судьбе и жизни. Я играл в ней множество раз... Я трижды ставил «Москетту» практически в трех разных вариантах. В 1961 году я ставил ее в Марронье¹⁰¹. Затем вернулся к ней в Сайе¹⁰²; раздробил действие и распределил его по десяти сценическим площадкам, создав впечатление дорог, причем настоящих, земляных, перекинутых, словно мосты, от одного места действия к другому. Зрители сидели повсюду, мы играли среди них. Тре-

тий вариант — снова на традиционной сцене — мы показали в Париже, в Обервилье и в Лионе [...]

С текстом мы обошлись довольно свободно, ведь иначе и невозможно было бы его перенести на почву другого языка; мы импровизировали, взяв за основу перевод Мишеля Арно и добавив всякого рода диалектные словечки и распространенные в Лионе обороты речи, а кроме того выражения, позаимствованные из старого языка Лангедока. [...]

...Пьеса Рудзанте, как и «Дон Жуан» (за что я всегда любил «Дон Жуана»), иллюстрирует наблюдение, чрезвычайно интересное как в актерском, так и в интеллектуальном плане: один класс, угнетая другой, использует разницу в культурных уровнях, а значит, и в способности познавать мир. Коль скоро определенный общественный слой захватывает в исключительное пользование развитый язык, он держит в руках ключи к познанию, языковые смыслы. Культура, желает она того или нет, становится орудием угнетения. Вот в чем глубинная сущность «Москетты». Я не смог в своих постановках ее как следует выявить, потому что, в идеале, персонажи пьесы вообще не должны понимать друг друга. Они почти одного круга, но один сумел забраться чуть выше. В итальянском тексте Рудзанте говорит на очень примитивной разновидности падуанского диалекта, языка угнетенных. У Солдата такое же происхождение, но он выбился из крестьянской среды, завербовавшись (если использовать современное понятие) в Иностранной легион. И теперь он говорит на «москетто»: «мускусном», «изящном» языке, и, завожовив сладкими речами жену Рудзанте, отбивает ее у мужа. Его окультуренная речь - в известном смысле символ власти.[...]

В пьесе мне очень нравился конец, когда муж, желая отвоевать назад собственную жену, пытается выдать себя за другого и начинает говорить очень вычурно. Сценический эффект - необычайный. Ставя пьесу, мы уснастили монологи Рудзанте народными выражениями, выдуманскими словечками, и они зазвучали с отменной выразительностью. [...]

Я люблю оптимистические решения. Не благостный, но жизнестойкий оптимизм. Имя ему: безграничная власть воображения. Из всех передряг Рудзанте выручает бойкий язык и самозабвение выдумщика, свойственные в театре всем великим народным персонажам. По мне, Рудзанте похож на Гиньоля¹⁰³ с его вылазками в царство воображения и поэтического неистовства, словесными вывертами и презрительными щелчками обществу угнетающих, словотворчеством, стремлением пере придумать и переделать общество с помощью обожествленного Глагола. И на

Сганареля, бьющегося, как рыба об лед, о непокорные выступления речи, но знающего, что нет иного способа выбраться.

Уверен, что в эпизодах, где Рудзанте кричит, что готов сойти с ума от собственных несчастий, что сейчас себя укусит и сожрет, - ни его трусость, ни его бредовые видения наяву не мешают ему сохранять рассудок в полном здравии и дают пищу возвышенной и возвышающей тревоге. Вот одна из великих тем, открытых театру, еще Брехт это понимал, о чем, в некотором смысле, свидетельствует его «Мамаша Кураж». По той же причине я хочу поставить «Гиньоля», поскольку Гиньоля, как мне кажется, воплощает в себе неуничтожимость человека из народа. ""По крайней мере, его выручает воображение - сила, которую так редко показывают в театре. Не терплю, когда рабочие на сцене выглядят либо склеротичными болтунами, либо резонерами. Герои Рудзанте, как и вообще герои великой народной литературы и драматургии, остаются человечными, несмотря ни на какие муки. Я люблю ставить пьесы с подобными персонажами, люблю играть этих простаков. Он темны и не имеют доступа к языку образованных, но однажды, как в шестьдесят восьмом, они начинают писать невесть что, кричать невесть что — и обретают в этой неразберихе источник воображаемой жизни, новой жизни. Конечно, им не разрешить классовых противоречий, но в их призывах прорывается наружу вулканическая жизненная сила.

Марешаль М. Путь театра. М., 1982. С. 122-127.

Пер. Г. Зингера и К. Филоновой.

Ариана Мнушкина (род. 1939)¹⁰⁴

О работе над спектаклем «1789» (1970—1971, театр Картушери де Венсенн)¹⁰⁵

В спектакле «Клоуны»¹⁰⁶ мы искали ясную, прямую, сверкающую форму. После завершения этого этапа мы захотели найти общее содержание для зрителей и для актеров, исходя из которого мы стали бы искать форму. [...] Мы пришли к выводу, что единственным достоянием для всех французов является, пусть даже в искаженном виде, история Франции. Мы захотели поставить спектакль на такую тему, которую все ощущали бы как известную. «Путеводная нить» возникла из этого стремления.

Затем мы столкнулись с двойной альтернативой. Мы можем осуществить спектакль о Французской революции, показав определенных ее участников. Тогда мы получили бы тот тип спектаклей-мистификаций, где История предстает как че-

реда психологических конфликтов между «великими людьми». Или мы изберем точку отсчета более анекдотическую - историю одного рабочего, простонародной семьи лицом к лицу с событиями, что оказалось на поверку обманом, по меньшей мере сходным с предыдущим вариантом, что привело бы нас к серии нравоучительных картинок. Мы выбрали третий путь. Мы попытались показать события Революции, разыгрываемые все время на народном уровне, но с определенной критической дистанции. Ярмарочные фигляры, разносчики, глашатаи или подстрекатели показывают то, что они чувствуют, что они знают, что доходит до них от «исторических» событий, от главных лиц. Мы никогда не станем показывать Людовика XVI. Зритель видит Людовика XVI глазами одного фигляра, потом еще одного, через несколько месяцев, в другой игре.

[...] Это не коллективный персонаж, скорее, коллективное видение, и это нормально для спектакля, осуществляемого коллективом. Трудно оценить, какому риску мы подвергаемся. Для нас речь идет о спектакле, возникающем из работы актеров, форма (и не только форма) которого выстраивается в процессе работы. [...]

Игры противопоставляются или дополняют одна другую. Мы не злоупотребляем частой сменой освещения. Это спектакль, поставленный многими людьми - с единой точки зрения, но во множестве интерпретаций. Кто-нибудь начинает разговор о некоем случае. Тотчас же другие актеры заново воображают себе этот случай, откликаются своей интерпретацией, которая проясняется тем, что им только что было показано. И тогда встает проблема спектакля: возможно, именно эта последняя импровизация останется в спектакле; не все импровизации войдут в спектакль, но все способствуют его формированию. [...]

— *Какая роль отводится в этом коллективном спектакле постановщику?*

Большая, во всяком случае, мне этого хватает с избытком. Именно я предложила форму этого спектакля, правда, не навязывая ее, так как я редко видела актеров, выходящих на площадку с такой стремительностью, с таким пониманием, сразу же. Я ответственна за часть построения целого, как и актеры.

Я не думаю, что можно носить спектакль в себе.

В настоящее время нами больше движет то, чего мы не хотим, нежели то, чего мы хотим. Потому что то, чего мы хотим, остается еще неточным. В режиссерской работе это всегда так, двадцать девять раз из тридцати я говорю актеру не «делай то», а «не делай это». Как режиссер, я отказываюсь от каких-то вещей. Думаю, что многие режиссеры записывают до постановки то, соб-

ственно говоря, чего они хотят. Я фиксирую все после. Мы сделали аудиозапись текста «Клоунов», потом скопировали ее. Мы распределили удачные импровизации между актерами, которые их повторяли, перерабатывали. Часто они возобновляли то, что уже было ими сделано, но с изменениями.

На этот раз мы запишем, обработаем все не ради красоты и завершенности, но для того, чтобы избавиться от помех, уточнить смысл, по-прежнему *a posteriori*.

Когда я даю идею импровизации, мнетакже хочется дать и ее текст. Я говорю: было бы хорошо, если бы вы попытались сделать вот так, но актеры реализуют, как правило, нечто совсем не похожее на то, что предлагаю я. Большую часть времени именно они кладут последний штрих. Мое вмешательство состоит в поиске синтеза: смонтировать одну импровизацию с другой. Актеры дают больше, чем просто материал. Бывают импровизации, с первого раза практически готовые. В других, наоборот, лишь намечено что-то, чему нужно будет помочь развиться.

Entretien avec Ariane Mnouchkine / par E. Copfermann // Travail theatral. 1976. Fev. P. 8 - 11. Пер. И. Некрасовой.

Из интервью о спектакле «Золотой век» (1975, Картушери де Венсенн)¹⁰⁷

[...] Этот спектакль будет меняться.

- *Спектакль будет эволюционировать изо дня в день?*

Или вы покажете сначала один вариант, а через полгода - следующий!

Думаю, дела пойдут быстрее. И будут оба аспекта. Я думаю, этот спектакль будет эволюционировать, как любой другой спектакль, и в особенности потому, что он предстанет перед публикой как экспериментальный продукт: так что он будет просто вынужден изменяться. С другой стороны, вместо некоторых кусков спектакля начнут появляться другие...

- *...благодаря импровизациям...*

...которые не закончились. С одной стороны, мы теперь знаем, что не сможем вместить в начальный спектакль весь материал, которым располагаем. С другой стороны, не существует критерия, чтобы оценить, почему данная ситуация более важна, чем какая-то другая. В чем ситуация женщины, которая ждет нежеланного ребенка в муниципальной квартире, более важна, чем ситуация начальника, ненавидящего свое бюро? Учитывая, что у нас уже есть невыстроенный материал - проблема в этом, - незавершенный, совершенно сырой, но огромный, мы уже знаем, что содержания хватит на два или три спектакля.

- На уровне конструкции, в «1 789» и «1793», в связи с историей как таковой, все же была некая основа...

...линейная конструкция. Это одна из проблем. Сейчас мы столкнулись со сложностью игры: ни в коем случае не впадать в реализм, ни в коем случае не прибегать к психологизму, игра с масками чрезвычайно трудна. Есть, кроме того, и политический анализ: не показывать сразу фальшивую ситуацию, потому что, даже если отношения между персонажами кажутся верными, ситуация может исказиться из-за того, что персонажу приписаны не те качества.

И потом, есть, как ты говоришь, конструкция спектакля. Мы живем в ужасно разобщенном, раздробленном мире. Ты получаешь факты одновременно со всех сторон, по частям. Возьмем несчастный случай на рабочем месте, ты читаешь: «Один рабочий погиб», но ты не можешь прочесть о том, какова была его жизнь раньше, в каком состоянии он пришел на стройку в тот день, что он должен был испытать и т. д. Ну, или можно выбрать вот что: «Мы расскажем историю рабочего Абдаллы со времени его приезда во Францию и то, что его привело к несчастному случаю», или решить: «Нет, не так, мы попробуем дать образ нашей эпохи, какой она представляется нам, то есть: мы узнаем о смерти Абдаллы, но мы видим Абдаллу только в четырех или пяти ситуациях до несчастного случая, но возможно, мы также увидим ситуацию другого рабочего, который мог бы быть Абдаллой, но смерти которого мы не увидим и который, из-за обрушившейся ему на голову кары, в определенный момент даст нам понять, из-за чего погиб другой, так как испытал то же самое». Это на самом деле не только вопрос выбора: постепенно мы именно к этому и пришли. Но, впрочем, это ничего не упрощает.

*Balet D. Avec Ariane Mnouchkine montrer la realite
contemporaine // Travail theatral. 1976. Fev. P. 93-94.*

Пер. И. Некрасовой.

«Маска: базовая дисциплина в Театре дю Солей»

В спектакле «Золотой век: первый набросок» мы хотели говорить о современном театре после двух поставленных нами исторических спектаклей: «1 789» и «1 793». Мы использовали маски, потому что очень скоро это стало действительно необходимо. Если актеры, которые хотят в современном театре импровизировать, не находят сразу же средства установить определенную дистанцию, чтобы достичь нужной формы, они рискуют запутаться, увязнуть в психологии, пародировании,

шутливости и прочих ловушках, которых мы хотели избежать. Мы заметили, что маска подталкивает к такой работе в театральном смысле, к такому способу представлять различные явления, что оказывается базовой дисциплиной, и эта дисциплина для нас стала определяющей. [...]

Я говорила, что маска стала нашей базовой дисциплиной, ибо она есть форма, а всякая форма принуждает к определенной дисциплине. Актер создает в воздухе некое письмо, он пишет своим телом, это писатель в пространстве. Ибо никакое содержание не может выразиться без формы. Существует много разных форм, но, чтобы достичь некоторых из них, возможно, есть только одна дисциплина. Я думаю, что театр - это движение туда и обратно между тем, что существует в самой глубине нашего существа, в самом неведомом, и проекцией всего этого, максимальным внешним воплощением на публике. Маска требует максимального погружения вглубь и максимального же внешнего выражения. [...]

В Театре дю Солей мы много упражнялись с экспрессивными масками, для нас в маске заключен важнейший элемент обучения актера. Как только актер «обретает» свою маску, близок к тому, чтобы овладеть ею, он может позволить персонажу овладеть собой, как бывает с оракулами. Некоторые в буквальном смысле задыхаются, теряют голос, глаза, тело, самоуничтожаются под маской. Другие ее преодолевают, и такое преодоление мучительно. Их просят побыть «фантазерами», воплотить стихи, образы, видения; они должны осознавать, что существует внешний мир - тот мир, в котором разворачивается пьеса и спектакль, — а также их внутренний мир, мир их персонажа.

Это утомительная задача, которая не обходит стороной ни их тела, ни их души, атлетическая задача для тела, для воображения, для сердца и для рассудка. Эта задача тем более тяжела для актрис. Мужчины изначально обладают физической силой и привычкой использовать тело - карабкаться, прыгать, падать; женщины все еще подчинены условностям - как корсетам, которые носили многие поколения, отчасти как китайки, которым долгое время бинтовали ступни ног. Все это быстро меняется, и некоторые актрисы добиваются больших успехов с масками; но они сталкиваются поначалу и преодолевают впоследствии больше трудностей, нежели мужчины.

Персонаж в маске находится непрерывно в состоянии кризиса, будь он драматический или комический. Однако актер может взаимодействовать с партнерами с открытым лицом,

играя более скромно, более утонченно. Если он сам играет в открытую в следующем спектакле, он начинает с того, что очень эффектно отмечает свою позицию по отношению к публике, но через несколько дней тенденция идет на убыль. Позиция по отношению к публике для актера в маске, в основном, фронтальная. Впрочем, такой автор, как Шекспир, заставляет своих персонажей обращаться к публике. Если бы мы ставили пьесу Чехова, мы использовали бы дисциплину маски иначе, но она в любом случае существовала бы...

Mnouchkine A. Le masque: une discipline de base au Theatre du Sole/1 // Le Masque: du rite au theatre. Paris, 1988. P. 231-233.
Пер. И. Некрасовой.

Антуан Витез (1930—1990)¹⁰⁸

«Искусство театра» (1985)

Театр - это силовое поле, очень маленькое, но здесь вечно разыгрывается история целого общества; несмотря на свою скудость, он служит моделью жизни всех людей, не только зрителей. Лаборатория человеческого поведения, хранилище жестов и голосов, место поиска новых жестов, новых способов говорить - как мечтал Мейерхольд, - для того, чтобы изменился обыкновенный человек, кто знает?

В конечном счете, протестовать против того образа человека, какой в избытке воспроизводится унифицированной актерской игрой на всех телеэкранах мира, - вот задача театра. Он побеждает в этом, вопреки диспропорции сил.

Этот протест против поверхностного видения должен охватить и тексты. Ценность театрального текста раскрывается для нас лишь в непредвиденном и - собственно - в несценичном. Драматическое произведение есть загадка, которую театр должен разгадать. Иногда на это уходит много времени. Никто не знал сначала ни как играть Клоделя, ни как играть Чехова, но именно задача сыграть невозможное изменяет сцену и актерское творчество: итак, у истоков происходящих в театре перемен стоит драматург; его одиночество, его неопытность, даже его безответственность - все это для нас ценно. Что нам делать с увенчанными авторами, предусмотревшими все эффекты освещения и наклон планшета сцены? Поэт не знает ничего, не предусматривает ничего, играть - дело артистов. Так, со временем, Клодель, которого считали темным, становится ясным; Чехов, в котором видели одну тоску, оказывается емким и живым.

Искусство театра - это дело перевода: трудность оригинала, его темнота толкают переводчика к выдумыванию на своем собственном языке, актера — на языке тела и голоса.

VitezA. L'art du theatre (1985)// VitezA. Le Theatre des Idees. Paris, 1991. P. 124-125. Пер. И. Некрасовой.

О постановке «Дракона» Е. Шварца (1968, Комеди де Сент-Этьен)

Мне кажется, что в вымышленном государстве люди должны говорить на вымышленном языке. Действие пьесы происходит в некоем месте. Там не говорят на правильном французском. Я предлагаю, чтобы там говорили на вымышленном наречии, которое я называю просто «заумь», - скромная дань уважения русским футуристам.

В «Драконе» «заумь» - язык власти, военные приказы на зауми. Это также язык угнетенных, населения этой воображаемой страны, которое одето в костюмы, сшитые из газет всего мира, и которое живет под управлением Дракона. Эльза поет на зауми свою «песнь Офелии» в начале пьесы. [...]

Я попросил [композитора] Шаму написать фрагменты оперы «Дракон» с либретто на зауми. Инструментов нет. Одни голоса. В каждой сцене спектакля звучит фрагмент оперы.

Незванв зурдукану

Уутербане зурдукану, —

поют две женщины. В этом нет, собственно, никакого значения, но это не совсем лишено смысла. Фонетическая составляющая вкпе с музыкой передает тревогу или радость, грусть или разногласия, мы настолько привыкли идентифицировать закодированные послания, которые доходят до нас через интонации, вариации ритма, сочетания определенных звуковых нюансов, что можем иногда обойтись и без слов. Таким образом, посреди спектакля, состоящего из слов, повинувась нашим внутренним устремлениям, мы поймем заумь как наш родной язык.

Конструкция Раффаэлли¹⁰⁹ сама по себе театр, иначе говоря, она смогла бы выдержать и другую пьесу. Мы вместе искали именно такую конструкцию, как в арифметике ищут наименьшее кратное или общий наибольший делитель. Как можно меньше знаков, пригодное пространство как таковое. Вертикальные нити, создающие как бы дождь над сценой, позволяют делить пространство как угодно, в соответствии с игрой, которая является, таким образом, «как бы» игрой. Точно так же дети используют стул посреди комнаты как крепость, дом или гору, а потом в следующей игре про него забывают, он снова делает -

ся стулом или вовсе перестает существовать. В «Драконе» мы видим нити, только когда хотим их видеть. В какой-то момент пространство сужается до минимума, нити означают непроницаемые и непреодолимые стены, а потом мы про них забываем. Каждый несет свое пространство с собой.

Vitez A. «Le Dragon» d'Evgueni Schwarz // Vitez A.

Le Theatre des Idees. P. 466-468. Пер. И. Некрасовой.

«Актёр приходит» («Атласная туфелька»

П. Клоделя¹¹⁰)

Сегодня я понимаю, в чем именно была оригинальность театра Жана Вилара в 1947 г. и в последующие годы. Актёр не находится на сцене Папского дворца или театра Шайо, он приходит. Нет занавеса, за которым открывается некий интерьер, некое место, пусть даже воображаемое, в котором бы актёр заранее находился и которое ему пришлось бы, по необходимости, своей игрой дополнять.

Кроме сцены, нет ничего. Актёр приходит, неся свое сиденье, садится, открывает рот. Из своих слов он создает пространство; точнее будет сказать, что он сам себе пространство. Постановка «Атласной туфельки» должна исходить именно из этого принципа: тоготребуеттекст поэмы. Каждый актёр - одновременно персонаж и пространство, занимаемое им. Слово в книге, актёры следуют друг за другом на сцене, как следуют одна за другой страницы повествования. Никаких пауз, нужно уступить место следующему, слово с *силой* врывается в действие. Обязанность идти вперед - то есть рассказывать историю - управляет всем. Но для того, чтобы показать целый мир во всем его величии, нужен малый размер театра. Ибо никакая сцена никогда не будет соразмерна миру. Было бы глупостью раздувать спектакль как гротескный воздушный шар, чтобы довести до размеров того, что он изображает. Наоборот, загадка сфинкса Клоделя состоит в том, чтобы найти форму, которая в тесном и голом пространстве сцены раскроет весь смысл. Ибо драматург всегда сравним со сфинксом; во все исторические эпохи новый театр возникает как несценичный, не пригодный для того, что все умеют и знают; изучение длится веками. Клодель, к счастью, по-прежнему озадачивает и вызывает вопросы, он не достиг еще славной безвредности классиков.

Тайна этого произведения, несомненно, в присутствии в самой сердцевине автора, не только *изображенного* в виде персонажа - это было бы в любом случае банально, - но как манипулятора, без конца вмешивающегося в собственную игру.

Ибо для него суть в том, чтобы скрыть свою жизнь, ровно в той же степени, как и снять с нее покров; или, скорее, показать ее совершенно необработанной, но таким образом, что не очень-то рискнешь признать ее наготу. То, что другой человек назвал «лгать правду». Каждый актер, который приходит, вносит немало тайны, выдает одно ее слово, часто скрытое в первых строках каждой сцены.

В этом созвучны унаследованная от Вилара форма и замысел поэмы. Актер приходит и говорит. Да будет вам известно.

«Не кашляйте», - говорит Ведущий.

VitezA. L'acteur entre // Vitez A. Le Theatre des Idees. P. 559-560.

Пер. И. Некрасовой.

Германия

Экспрессионизм в театре

Леопольд Йесснер (1878-1945)¹¹¹

«Лестница — новое измерение» (1922)

Когда 12 декабря 1919 года «Вильгельм Телль» Шиллера был поставлен в Берлинском Шаушпильхаусе [здесь и далее имеется в виду Штаатс-Театер. - ред.] на открытой лестнице, это вызвало острую полемику.

Хотя споры утихли, та лестница, которая до сих пор выступала только как *неотъемлемая часть декорации*, но не как *независимое архитектурное сооружение*, тем не менее считается не атрибутом, присущим новому постановочному стилю, а причудой.

Однако успех состоит в том, что сегодня в Германии едва ли найдется театр, который, желая быть «современным», обошелся бы без этой пресловутой лестницы. Потому что вскоре оказалось, что тем самым был создан не модный эффект ради спекуляции, а средство для систематической реализации театральной идеи новыми возможностями.

В ее власти освобождать драму от *естественности* устаревшего реализма во имя ее абсолютного, то есть сущностного естества. [...] Пространство сцены больше не должно ограничиваться только полом для установки декораций, которые обозначают определенную окружающую среду, но обязано предоставить возможности для спектакля, поставленного с определенной целью, законы которого исходят из самой сути произведения.

Следовательно, должны были исчезнуть живописные декорации - в той мере, в какой они были несущественными аксессуарами, - а на место художника по декорациям теперь

пришел архитектор сцены как строитель места действия, находящегося — в большей или меньшей степени — вне времени и пространства. Проба этого состоялась в кенигсбергских постановках в Новом театре, к примеру, в «Пер Гюнте» (1915) и в «Хидалле»¹¹² (1916).

Постановочный стиль, основы которого подвергаются систематическому пересмотру, открывает новые перспективы театральной истории.

Jessner L. Die Treppe - eine neue Dimension // Jessner L

Schriften: Theater der zwanziger Jahre. Berlin, 1979. S. 154-155.

Пер. А. Панкиной под ред. М. Некрасова.

Из доклада «Театр» (1928) .

[...] Возрастающие технические возможности кинематографа, позволяющие создавать небывалые доселе чудеса, заставили театр *отказаться* от всего волшебного и отвергнуть романтический эффект сцены-панорамы. Вовсе не случайно, что это последовало за эпохой процветания романтических эффектов на сцене.

История движется по кругу, от противоположности к противоположности, так же и с историей театрального искусства. За аскетизмом стиля Лаубе¹¹³ следует роскошь Макарт-сцены¹¹⁴ герцога Мейнингенского, которую в свою очередь сменяет спартанская, обращенная вовнутрь духовность Отто Брама, опять же потесненная ломящимися от яств столами Макса Рейнхардта.

На этих переполненных столах расставлены самые изысканные яства предвоенного времени, демонстрируя в последний раз все богатства еще беспечного общественного увеселения.

Театр предвоенной эпохи романтичен и материалистичен одновременно. Зрительский глаз, привыкший к роскоши общественных и военных парадов, желал находить эту же роскошь на театральных подмостках. Но война сменила пестрые мундиры на серую форму действующей армии... Материализм жизненного уклада обернулся идеализмом этических требований.

Не удивительно, что сцена должна была измениться. Она больше не служила развлечению общества: стала спартанской, изображала не видимость, а неприкрытое положение дел. Глобальные революционные потрясения преобразили лицо времени, что заставило измениться и лицо театра. Вместо насыщенных красками полотен или фотографической точности стала доминировать строгая архитектура.

Я приведу несколько примеров из собственной практики, не потому, что хочу вписать себя в историю, а для того, чтобы продемонстрировать вам тенденцию, о которой здесь идет речь, на знакомом мне материале.

Когда 12 декабря 1919 года в Берлинском Шаушпиль-хаусе шел «Вильгельм Телль» Шиллера, во всей перспективе сцены виднелся один лишь горный хребет, создававший идею альпийского мира вместо прежней его *иллюзии*. Для этого спектакля была сооружена ступенчатая сцена, без всякой бутафории. Впоследствии юмористические журналы и те, что не хотели быть юмористическими журналами, ошибочно окрестили эту конструкцию «лестницей». До сегодняшнего дня ошибка этого наименования не искоренена. Лестница, как неотъемлемая часть декорации, существовала во все времена. Однако сооружение из ступеней, как это было здесь, представляющее независимую архитектуру, кардинально изменило облик сцены соответственно ее новому положению. Она больше не должна была изображать сменяющиеся помещения или ландшафты, а стала абстрактным местом действия, предназначенным для мифических событий.

Ступенчатая сцена сама по себе не была экспериментом, но она была необходима для того, чтобы способствовать созданию стиля сущностного, стиля точного.

То, что я имею в виду, можно показать на примере шекспировского «Ричарда III»¹¹⁵, это близкий к идеалу образец такой *программной* постановки.

Общеизвестная драма. Ее атрибуты: Лондон, убийства, казни, битвы, придворное общество и королевская династия. Мейнингенцы 70-80-х годов все это добротнo воспроизвели, создавая на сцене исторически достоверный образ Вестминстера и лондонского Тауэра. Сражения были поставлены по правилам боевых искусств того времени, представители королевской фамилии соблюдали все церемонии, надлежащие при дворе.

Макс Рейнхардт переносил суетолюку сражений за сцену, так как уже перед войной публика не воспринимала всерьез кровавых *сценических баталий*. Гром фанфар, звук бьющихся друг о друга копий должны были, по крайней мере, акустически воспроизвести *иллюзию* борьбы. Образы придворного общества и коронованных особ были созданы средствами мейнингенцев, но не в живописной манере 70-80-х годов, а в духе импрессионизма.

Новый программный тезис требовал уже не *иллюзии*, а *символа* того, что предполагалось показать на сцене. Таким образом, Лондон и Тауэр теперь были представлены как роко-

вая серая стена, вздымающаяся на фоне кровавого неба... сама атмосфера убийства и казни обрела зримые очертания. Коронация Глостера совершалась на ступенчатой сцене, покрытой красным, цвета крови. Увенчанный короной, он стоял на ее высшей ступени. Приближенные группировались у его ног, уже не представляя историческую камарилью того времени, а как некий символ, воплощение nepотизма, как однородная группа, застывшая в кроваво-красных одеяниях.

Следующие за этим картины битв разворачивались на той же ступенчатой сцене, они были *представлены* ритмом бесчисленных литавр из-за кулис. Однако это не создавало иллюзию сражения, а передавало *динамику* хода битвы в ее зловещем напряжении.

Все вплоть до костюма участвовало в этом символическом рисунке. Партия Ричмонда, армия, борющаяся за правду, была целиком облачена в белое. Бойцы Ричарда, который проливает кровь ради крови, были одеты в красное.

Это программное зрелище достигло апогея выразительности своего внутреннего закона в сцене *крушения*. Гибель Ричарда III совершается на тех же красных ступенях, где, приняв корону, он стоял в зените своего величия. Теперь, полураздетый, истерзанный, уже сумасшедший, он, шатаясь, спускается с верхней ступени до нижней, чтобы там быть заколотым белыми воинами.

Что касается *исполнителей*, то перемена стиля вызвала у них весьма заметные трудности по сравнению с уходящим поколением. Если прежние актеры за пестротой исторических костюмов и прочей атрибутики жизнеподобия со всем ее *богатством реквизита* могли скрыть многое, чего им недоставало из выразительных средств, то теперь исполнитель был полностью предоставлен себе в деле сценического воплощения, где не было никакого кэширования¹¹⁶, так как настроено оно было исключительно на суть проблемы, на точность выражения, не допуская ни сморкания, ни кашля, ни насвистывания, ни бессмысленного хождения, никаких других паллиативов.

Единственным средством, которое оставалось актеру и которое он должен был оттачивать до совершенства, - была *речь*. Будучи не в состоянии конкурировать с чудом миллионов дуговых ламп¹¹⁷, зрелищем, которое можно каждый вечер наблюдать на улицах, театр хотел сохранить специфику своего бытия, которой грозило раствориться в музыке и живописи: слово поэта. Ясность пространства ступенчатой сцены передавалась высказыванию, теперь речь исключительно дисциплинировалась, становилась краткой и точной. [...]

Когда, спустя десять лет, я второй раз ставил «Телля»¹¹⁸, я сделал из так называемой «лестницы» наклонную плоскость, потому что программная ступенчатая сцена уже оправдала себя.

По той же причине при постановке «Валленштейна»¹¹⁹ я отказался от всего подчеркнуто-догматического.

Теперь хватило всего нескольких уровней, чтобы получить членение сцены, для которой в «Телле» и «Ричарде» понадобилось целое сооружение из ступеней. Также больше не требовался аскетизм сценического выражения. Лагерь мог иметь атмосферу голландской картины. Своды замков Пильзена и Эгера возвышались без фотографической точности и без отвлекающей собственной значимости.

Костюмы также не имели характера символа; была сохранена одежда того времени, но без исторического балласта.

Что касается языка, то он был полностью освобожден от патетических моментов, без которых не может обойтись никакая атакующая догма. Целесообразным было только *деловое* [sachliche] употребление слова. Монологи также больше не стремились стать шедеврами исполнительского искусства, они лишь передавали мысли, возникавшие в сознании. [...]

Поскольку речь зашла о понятии «новой деловитости» [Sachlichkeit] языка, мне, вероятно, следует дать ему определение. Это понятие, которое уже стало общераспространенным, происходит, да будет вам известно, из живописи и первоначально противопоставлялось экспрессионизму. После того как экспрессионистское художественное высказывание отказалось от всякой вещественности, мы вернулись теперь к ее *формам*, отказавшись отложной естественности. Характерный признак нового стиля, напротив, заключается в том, *что вещь представляет ради нее самой, смело доводя ее использование до предела, и вследствие этого она как раз оказывается в области сверхъестественного.*

Эта деловитость направлена против услаждения, против так называемого «настроения», против фальшивой поэтичности. Она, грубо говоря, не вы носит дрожащего голоса актера, как и лимонадных оттенков света. Она старается не возбуждать сентиментальность, а задевать человека за живое. [...]

Сегодня театру с большим успехом служат технические достижения нашего времени. Я особо хочу отметить имя Пискатора. В сфере театра используется кинопленка, подвижность механических функций. Все это, без сомнения, продуктивно и перспективно. Не надо изначально отказываться от нового, будь то в области духовного или в повседневной жизни.

Таким образом, я придерживаюсь мнения, что по возможности надо реализовывать все, что постоянно возникает и что можно рассматривать как новые открытия для сцены. Разумеется, надо сказать, что техническое на сцене, конечно, не может восприниматься как самоцель. Иначе мы вернемся к состоянию, до ужаса похожему на *l'art pour l'art*, только на другом - техническом — уровне. Должно сохраняться слово, как самый важный фактор драматической поэтики. Движение не вправе вытеснить его. Только когда слово и движение сливаются воедино, когда они неотъемлемо связаны друг с другом, наступает апогей театральной выразительности.

Предметы театра проявляют себя в динамике. Нет большего заблуждения, чем выступать за стагнацию, равно как и нет ничего более ошибочного, чем ратовать за новую театральную революцию каждый день. После великой борьбы надо перевести дух, использовать возможность расширения и углубления. [...]

Если воспроизводить характерный образ каждого времени, то не потребуется много думать, чтобы установить, что наше время в значительной степени является политическим.

Едва ли найдется область сегодняшней жизни или сегодняшнего познания, которой бы удалось избежать этой атмосферы. Касаемся ли мы практических или идейных вопросов - время автоматически ставит на них политический отпечаток.

Таким образом, театр, если он не хочет оставаться в стороне от времени, будет политическим - в мировоззренческом смысле этого слова, так же, как, например, театр греков был религиозным в мировоззренческом смысле.

Ошибочно приравнивать политику к партийности, и не стоит на этом так часто делать ударение. Это значило бы подменять следствие определенной предпосылкой. Таким образом, понятие политического театра нельзя путать с партийным театром. Политический театр - это театр общего *выражения времени*. Партийный театр - это театр, ограниченный волей фракции.

Ставить произведение с партийно-политической позиции значит заставлять его служить партийным целям.

Ставить произведение как *объективное выражение образа мыслей* значит раскрывать заключенные в нем *обстоятельства дела*, откровенно и без прикрас демонстрировать вывлеченное в нем содержание.

* Искусство для искусства (*франц.*).

Я хочу привести близкий мне пример — постановку «Гамлета» в Шаушпильхаусе¹²⁰, где была сделана попытка посмотреть на вечную драму с точки зрения изменившегося мировоззрения. Изменение состояло в отказе от психологических мотивировок. Чем могла нас заинтересовать сегодня, после стольких научно-эстетических комментариев и после столь исчерпывающих высочайших взлетов актерского искусства (Кайнц¹²¹), психология образа Гамлета? Пластинка «Быть или не быть» отыграла свое. Меланхолия датского принца вошла в поговорку, стала клише.

Сегодня Гамлету не так нужен смокинг и стрелки на брюках, как ключевая реплика. И эта реплика звучит: «Прогнило что-то в датском королевстве». Здесь причина его одиночества. Здесь мученическая смерть, к которой он, по сути, идет. Мысль о мести за отца - это лишь осязаемый стимул для его поведения. Ведь среди бесчисленных преступлений одно - и самое тяжкое - стало очевидным, избочивая гнилость королевского двора, гнилость образа мыслей и церемониала, за которыми скрывался *распад*. Поэтому этот *церемониал* и его *представителя* Полония надо было показать особенно наглядно. Поэтому паника в соблюдении церемониала должна была быть особенно очевидной в момент разоблачения. (Именно по этому, а не по чисто декоративным причинам «придворный театр» воздвигли на сцене во всей присущей ему роскоши и во всей свойственной ему атмосфере придворного торжества.) Поэтому фальшь, в чем бы она ни скрывалась, была особо выставлена напоказ в образах царедворцев Розенкранца и Гильденстерна.

Никто не имеет права утверждать, что такое прочтение - «насилие» над Шекспиром. Так как здесь не было ничего, что не содержалось бы в «Гамлете». Изменилось только, так сказать, освещение. [...]

Если в эту постановку «Гамлета» и закралась ошибка, то, видит Бог, исходит она не из сценического решения, а из партера: кое-кто сегодня усматривает карикатуру в недостаточной скрупулезной передаче придворного церемониала. [...]

То же имело место на последней новогодней постановке Шаушпильхауса - давали «Улисса из Итаки»¹²² Хольберга (датского Мольера). Оказалось, что, пока шел военный парад, поставленный, как предписывал Хольберг двести лет назад, вся публика была в восторге, затем часть зрителей пришла в возмущение от выступления двух евреев, танцующих в кафтанах, - и в довершение всего праздничная атмосфера парада обратилась в обиду, так как эти зрители вдруг сочли, что и в демонстрации мундиров содержалась агрессия (а это была форма эпохи Фрид-

риха II, того времени, когда было написано произведение). Тут необходимо отметить, что публика, которую раньше в высшей степени забавляли военные фарсы Мозера и Сковроннека¹²³ и которая еще недавно от души смеялась над Иппельмеерами¹²⁴, стала щепетильной и в любом спектакле ищет одну только политическую тенденцию.

Здесь хочу еще раз пояснить, истина в том, что театр должен выражать время, но так, чтобы политическое являлось лишь средством художественного, а не упраздняло его, точно так же, как в греческом театре религиозное было свойством художественного, а не самоцелью, как и классический театр Гете и Шиллера не становился моральным институтом оттого, что там преобладало дидактическое начало. [«.]

Jessner L. Das Theater // Jessner L. Schriften. 5.97-108.

Пер. А. Панкиной под ред. М. Некрасова.

Вальтер Гропиус (1883-1969)¹²⁵

Из доклада «Театральное строительство» (1934)

[...] Требования к театру будущего:

Он должен быть универсальным архитектурным обобщением всех тех пространствообразующих факторов, целесообразное и целенаправленное членение которых создает человеческую солидарность, театр, связующий народ в общность - центр живого духа для масс. Единство зрительского и игрового пространства - это артикуляция, но не разделение.

Мобилизация всех пространственных средств ради того, чтобы публика освободилась от интеллектуальной апатии; "штурмовать, мгновенно захватывать и заставить публику переживать игру:

— посредством соединения потустороннего и посюстороннего, сцены и зрительного зала;

— посредством перемещения сценического действия в зрелищное пространство перед, вокруг, над и между зрителями, чтобы они сами входили в игровое пространство и не могли скрыться от него за занавесом; через активное участие зрителя в демонстрациях и шествиях;

— посредством создания таких пространственных видений, которые оживляют весь трехмерный театр, а не только его «плоскую» сценическую картину;

— через встраивание движущихся во всех трех направлениях механических и электротехнических силовых полей, из строительных элементов и световых слоев которых режиссер может выстроить в нейтральном, затемненном театральном зале

невидимую систему координат, многообразно варьируемые визионерские пространства своих спектаклей;

— через систему кино- и диапроекторов, посредством которой режиссер может позволить себе упразднить и растворить в кинематографически динамичных сценах все стенные и потолочные поверхности здания, и которая дает ему возможность манипулировать светом и тем самым уменьшить вес и массу расписанных кулис и реквизита.

Из суммы проекционных плоскостей возникает, таким образом, трехмерное проекционное пространство, а реальное театральное здание растворяется в изменяемом пространстве иллюзии и само становится сценическим пространством.

Техническая сцена, подобно промышленному сборочному цеху или сортировочному вокзалу, должна быть точным механизмом машинных функций, механизмом, который с центрального пульта управления предельно просто и в то же время многообразно приводится в действие при помощи клавиатуры, управляющей всеми движущимися и световыми эффектами.

Склады должны быть расположены по отношению к сцене так, чтобы все декорации, которые не могут быть заменены световой иллюзией, могли быть непосредственно, без перегрузки, на рельсах или в повозках доставлены на место назначения.

Система проходов должна обеспечить для актера возможность выходить на сцену из любых точек театрального зала, возможность перемещения актеров между отдельными уровнями сцены поодиночке и группами; возможность выходить через боковые порталы, проходить по сцене и вновь покидать ее. [...]

Цель «тотального театра» состоит в том, чтобы увлечь за собой публику. Этой цели должны служить все технические средства, которые, однако, не должны стать самоцелью. Ибо чем они проще и точнее выполняют свою функцию, тем надежней удерживаются в руках дирижера-творца. Борьба против сценической техники было бы столь же ошибочно, как и допустить, чтобы она господствовала в театре, роскошь высококачественных и переменных устройств с избытком компенсируется тем, что одно и то же здание становится пригодным для многообразного использования; для театральных представлений и собраний, для инструментальных и хоровых концертов, для киносеансов и спортивных мероприятий. [...]

Gropius W. Theaterbau // Convegno di lettere. Roma, 1934, 8-14 ottobre.

In: *Walter Gropius: Apolly a demokraciaban.* Budapest, 1981. S. 111-119. Пер. В. В. Лецовича.

Бертольт Брехт. «Театр Пискатора»

1.

Самую радикальную попытку придать театру поучительность сделал Пискатор. Я участвовал во всех его экспериментах, и среди них не было ни одного, который бы не преследовал цели повысить поучительную ценность театра. Речь шла о том, чтобы он непосредственно овладел большими комплексами современных тем, таких, как борьба за нефть, война, революция, правосудие, расовая проблема и т. д. Из этого вытекала необходимость полной перестройки сцены. Здесь невозможно перечислить все открытия и новшества, использовавшиеся Пискатором, которые он применял наряду почти со всеми новейшими достижениями техники, чтобы вывести на сцену большие современные темы. Вы, вероятно, знаете о некоторых из этих новшеств, например, о кино, которое превращало застывший задник в нового участника действия наподобие греческого хора; о ленте транспортера, заставлявшей двигаться планшет сцены, благодаря чему можно было в эпической манере показать, например, как идет на войну бравый солдат Швейк. Эти находки до сих пор не использованы интернациональным театром. [...]

2.

Пискатор был одним из величайших театральных деятелей всех времен. Он электрифицировал театр и наделил его способностью отражать самые крупные темы. Нельзя сказать, что он и впрямь так мало интересовался актерской игрой, как утверждали его враги, но все же она действительно занимала его меньше, чем он хотел признаться. Может быть, он потому не разделял интересов актеров, что они не разделяли его собственных. Как бы то ни было, он не сделал им подарка в виде какого-нибудь нового стиля, хотя подчас, показывая рисунок какой-нибудь роли, сам играл неплохо, в особенности мелкие острые эпизоды. Он допускал на своей сцене разные методы игры, ни к одному из них не проявляя особого пристрастия. Ему казалось, что большие темы легче воплотить в театре с помощью хитроумных и мощных сценических средств, нежели с помощью актерского искусства. Свою любовь к технике, за которую одни его укоряли, а другие - непомерно возвеличивали, он выказывал лишь постольку, поскольку она позволяла ему проявить свою буйную сценическую фантазию. Он умел ценить простоту, что и побудило его признать метод Автора [т.е. Брех-

та. — *Э. М.]* наиболее удобным для такого широкого показа мира и его движущих сил, который поможет зрителю ориентироваться в этом мире.

Брехт Б. Театр: в 5 т. Т. 5/2. М., 1965. С. 364-365.

Пер. С. Тархановой.

3.

Необходимо назвать политические причины краха этого в высшей степени политического театра. Усиление политической познавательности столкнулось с возраставшей политической реакцией. Мы же сегодня ограничимся рассмотрением развития кризиса театра в области эстетики.

Сначала эксперименты Пискатора вызвали в театре полнейший хаос. Если они превращали сцену в машинный зал, то зрительный зал превращался в зал собраний. Для Пискатора театр был парламентом, а публика - законодательной корпорацией. Перед этим парламентом наглядно ставились большие общественные вопросы, настоятельно требовавшие решения. Вместо речи депутата по поводу тех или иных невыносимых социальных условий выступала художественная копия этих условий. Сцена задавалась честолюбивой целью - привести свой парламент, публику, в такое состояние, чтобы на основании преподнесенных ему образов, статистических данных, лозунгов он мог принять политические решения. Театр Пискатора не брезговал аплодисментами, но гораздо больше желал дискуссий. Он стремился не только доставить своему зрителю какое-то переживание, но и добиться от зрителя практического решения, активно вторгнуться в жизнь. Для этого все средства были хороши. Необычайно усложнилась техника сцены. У заведующего постановочной частью в театре Пискатора режиссерский план отличался от плана рейнгардтовского так же, как партитура оперы Стравинского отличается от партии певца, аккомпанирующего себе на лютне. Машинерия, установленная на сцене Ноллендорф-театра, была настолько тяжела, что пол сцены пришлось подкрепить железными и цементными стойками, а под ее сводами было подвешено столько машин, что однажды он прогнулся. Эстетические соображения были целиком и полностью подчинены политическим. Долой написанные декорации, если их можно заменить фильмом, заснятым на месте события и обладающим достоверностью документа. Даешь размалеванный картон, если художник, например, Георг Гросс¹²⁷, может сказать что-то важное парламенту публики. Пискатор был готов даже в какой-то мере отказаться от актеров. Когда германский кайзер через пятерых адвокатов заявил

протест против желания Пискатора поручить воплощение его персоны актеру, Пискатор только спросил, не пожелает ли сам кайзер выступить у него; он предложил ему, так сказать, ангажемент. Короче говоря, цель была настолько важной и большой, что любые средства казались уместными. Созданию спектакля целиком соответствовало и создание пьес. Над ними коллективно трудился целый штаб драматургов, работа которых подкреплялась и контролировалась штабом специалистов, историков, экономистов и статистиков.

Брехт Б. Об экспериментальном театре // Брехт Б. Театр.

Т. 5/2. С. 88-89.

Пер. В. Клюева.

Из книги Пискатора «Политический театр» (1929)

ЧЕЛОВЕК

Основой основ того, что я называю «новой точкой зрения», является *положение человека*, его появление и функция внутри революционного театра; человек, его эмоции, его связи — личные и общественные — и отношение к «сверхъестественным» силам (богу, судьбе, року или другим формам, в которых в процессе развития эта сверхъестественная сила может проявиться) — вот понятия, дорогие драматургам и писателям всех столетий. Но только «Фольксбюне», т. е. духовным руководителям ее постановок, удалось представить человеческое, так сказать, в химически чистом виде и поднять его как «вещь в себе» до степени основного ядра драматургии и театра. Положение «искусство — народу!» через требование «человечески великого» превратилось в свою прямую противоположность — в «суверенитет искусства». Это — долгий путь, ведущий через этапы буржуазного индивидуализма с его углублением личных душевных переживаний. [...].

Война [первая мировая. — *Е. М.*] с ее ураганами и огненными лавинами окончательно похоронила буржуазный индивидуализм. Человек, как существо обособленное, независимое или кажущееся независимым от общественных связей, эгоцентрическое, кружащееся вокруг понятия своего «я», в действительности погребен теперь под мраморной плитой «неизвестного солдата». Или, как писал Ремарк, «поколение 1914 года вымерло во время войны, даже если оно и спаслось от пуль». Тот, кто вернулся назад, не имел ничего общего с теми понятиями о человеке, человеческом или человечески великом, которые, как предметы роскоши, в покоях довоенного мира символизировали вечность благословенного богом строя.

Эти колонны солдат, перекатывавшиеся в 1918 году через Рейн, проделавшие обратный путь под собственным руководством, на началах собственной дисциплины и без былого трескучего командования, вступили на германскую почву с твердым намерением добиться лучшего и более справедливого строя [...]. Отлитые в плавильнях крупной промышленности, закаленные в горниле войны, массы, угрожающие и требовательные, стояли в 1918 и 1919 гг. перед воротами государства. Это была уже не беспорядочная кучка сброда, а новое живое существо, с новой собственной жизнью, представляющее собой уже не сумму отдельных индивидуумов, а новое грандиозное «я», определяемое и движимое грандиозными законами своего класса и неизбежного переворота. [...]. Поймут ли, наконец, что "интересный герой" интересен только той эпохе, которая видит в нем воплощение своей судьбы, что страдания и радости, считавшиеся еще вчера возвышенными, сегодня кажутся наблюдателю взгляду современного борца смешными и лишены всякого значения.

Эта эпоха, которая, вероятно, своими социальными и экономическими особенностями лишила индивидуума присущего ему прежде «человеческого», не дав взамен высшей человечности нового общества, - подняла на пьедестал нового героя - самого себя. Не индивидуум с его частной, личной судьбой, а само время, судьба масс стали героическими факторами новой драматургии.

Теряет ли благодаря этому индивидуум атрибуты своего и личности? Меньше ли он ненавидит, любит и страдает, чем герой прошлого поколения? Конечно, нет. Но весь комплекс его ощущений преломляется под другим углом зрения. Теперь он уже не одинокий, оторванный от всех, несущий в себе свой особый мир, переживающий свою судьбу. Он неразрывно связан с большими политическими и экономическими факторами своего времени. [...]. Он во всех своих внутренних переживаниях и внешних проявлениях подчинен судьбе своей эпохи, независимо от его отношения к ней.

Человек на сцене имеет для нас значение *общественной функции*.

Центральным пунктом является не отношение его к себе, не отношение его к «богу», а его отношение к обществу. Где выступает он, там же появляется и его класс, его среда. Там, где у него происходит конфликт, моральный, психический или эмоциональный, он вступает в конфликт с обществом. Если древность ставила в центр отношение человека к судьбе, средние века — его отношение к богу, рационализм — его отноше-

ние к природе, романтика — его отношение к силе чувств, то эпоха, которая поставила в порядок дня все взаимоотношения людей, пересмотр всех человеческих ценностей, перестройку всех общественных условий, не может рассматривать человека иначе, как в его отношении к обществу и общественным проблемам его времени, т. е. *как политическую единицу*.

Если это особое подчеркивание политического момента может привести к искажению «идеального» человеческого образа, то вина здесь заключается в дисгармонии нынешних общественных отношений, делающих всякое проявление жизни политическим. [...]

Задача революционного театра заключается в том, чтобы принять за исходный пункт действительность и поднять общественное расслоение до роли элемента в наступлении переворота и создании нового строя.

ТЕХНИКА

Из всего сказанного вытекает, что техника никогда не являлась для меня самоцелью. Все средства, которые я применял и еще собираюсь применять, должны были вести не к техническому обогащению сценического аппарата, *а к поднятию сценического момента на высоту исторического*.

Если я основной мыслью всякого театрального действия считаю возведение личных моментов в степень исторических, то этим самым имеется в виду не что иное, как поднятие их до степени политических, экономических, социальных факторов. При помощи этого мы связываем театр с нашей жизнью.

Тот, кто предьявляет искусству нашего времени другие требования, тот сознательно или бессознательно содействует отклонению и усыплению нашей энергии. Мы боремся против проникновения в театр идеалистического понимания *этических и моральных* явлений, ибо их настоящие пружины - *политические, экономические и социальные*. Кто не хочет или не может осознать этого, тот не видит действительности.

Не случайным является то, что в эпоху технических достижений, которые во много раз превосходят все другие, наступила технизация сцены. И не случайно также, что технизация получила толчок как раз с той стороны, которая находится в противоречии с существующим общественным строем. Духовные и социальные революции всегда были тесно связаны с техническими переворотами. И изменение функции театра было немыслимо без технического преобразования сценического аппарата. При этом мне кажется, что в действительности мы здесь навертываем то, чему уже давно пришло время. Если не считать вра-

щающейся сцены и электричества, то в начале XX столетия театр находится в таком же состоянии, как во времена Шекспира: четырехугольное углубление сцены, камера-обскура, через которую зритель может бросать «запретный взгляд» в чужой мир. Эта чуждая стеклянная стена между сценой и зрительным залом в течение трех веков накладывала свою печать на международную драматургию. Это была «якобы-драматургия». В течение трех веков театр жил фикцией, будто зрителей нет в театре. Даже те произведения, которые были революционны для своего времени, подчинялись этой мысли, должны были подчиниться. Почему? Потому, что театр, как учреждение, как аппарат, как здание, никогда до 1917 года не находился в распоряжении угнетенного класса, и потому, что последний еще никогда не был в состоянии освободить театр не только духовно, но и органически.

Пискатор Э. Политический театр. М., 1934. С. 125-129.

Авторизованный пер. М.Зельдович.

Программа, выпущенная в день открытия Пролетарского театра

Целый ряд произведений мировой литературы может быть приспособлен для революционных пролетарских пьес, так же, как всеобщая мировая история может быть использована для пропаганды идей классовой борьбы.

Стиль, которого должны придерживаться как актеры, так и автор и режиссер, должен быть простым и естественным [...]. То, что требуется сказать, должно быть выражено безыскусственно, уверенно, не «экспрессионистски» и не искаженно, и должно быть обусловлено простой, неприкрытой революционной целью и волей. Этим с самого начала исключаются все неоромантические, экспрессионистские и тому подобные виды стиля и задачи, вытекающие из потребностей анархического индивидуализма буржуазного художника.

Конечно, не следует забывать новых технических и стилистических возможностей, - но лишь постольку, поскольку это может служить названным целям, а не какой-то «художественно-революционной стилистической самоцели». Во всех вопросах стиля нужно руководствоваться следующим принципом: извлечет ли из этого пользу огромный круг пролетарских зрителей или, наоборот, он запутается в буржуазных идеях и заразится ими? Революционное искусство может выйти только из среды революционных рабочих. Стремление к самосохранению у рабочих требует, чтобы они в равной мере освободились в художественном и культурном отношении, как и в политическом и экономическом. [...]

Перед Пролетарским театром стоят две принципиальные задачи: одна основывается на том, что театр как производство порывает с капиталистическими традициями и создает между руководителями, актерами, декораторами и техническими работниками, так же как между общественностью и потребителями (т. е. посетителями театра), отношения равенства, общие интересы и коллективную волю к работе.

Театр станет постепенно обходиться без буржуазных профессиональных актеров, завоевывая себе исполнителей из среды зрителей. Они перестанут быть дилетантами, потому что Пролетарский театр в первую очередь выполняет задачу пропаганды и углубления коммунистических идей, и эти проблемы, естественно, не могут быть делом профессии, а являются общественным устремлением, в котором публика играет не меньшую роль, чем актеры. Предпосылкой для этого является совершенно новое отношение исполнителя к теме пьесы. Он не может больше ни оставаться индифферентным к своей роли, как прежде, ни подниматься над ней, т. е. отказаться от всякого определенного желания. [...]

Другая задача Пролетарского театра состоит в том, чтобы распространить свое пропагандистское и воспитательное влияние на те массы, которые политически еще колеблются и равнодушны или которые еще не понимают, что в пролетарском государстве буржуазное искусство и «развлекательное искусство» не должны иметь места. В таких пьесах мы видим старый мир, с которым еще связаны самые отсталые элементы, и здесь может быть применен основной принцип пропаганды - показать не то, что есть, а то, что должно быть. Подобно тому как вождь должен учитывать силы и направление развития масс, а не подслащивать такую политику, которая им чужда исторически и психологически, так и автор должен быть фокусом пролетарской диктатуры и зажигательным стеклом для стремления рабочих к знанию.

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Архитектоника театра всегда находится в теснейшей взаимосвязи с формой драматургии, или точнее, оба эти элемента находятся во взаимодействии. Но драматургия и архитектура, вместе взятые, имеют свои корни в общественном строе своей эпохи.

Форма сцены, господствующая в наше время, является устарелой формой абсолютизма - формой придворного театра. Деление театра на партер, ярусы, ложи и галерею отражает социальное расслоение феодального общества.

Эта форма в настоящий момент неизбежно впадает в противоречие с собственными задачами театра, поскольку драматургия, а также и общественные условия претерпели известные изменения. Когда я вместе с Вальтером Гропиусом приступил к наброскам формы театра, соответствующей изменившимся условиям, то это вызывалось не только целями технического усовершенствования, но и желанием, чтобы в этой форме нашли свое выражение определенные социальные и драматургические отношения. О смысле и масштабе этого проекта, который, к сожалению, остался пока планом [имеется большой макет. - Э. П.], профессор Гропиус сообщает следующее:

«Вторжение новой строительной мысли в пространственный мир театра до сего времени ощущалось еще слабо. Виднейшие руководители театра последнего поколения искали новых пространственных и технических средств, чтобы вовлечь зрителей больше, чем до сих пор, в сценическое действие, но ни один вновь построенный театр не освободился от старой, лежащей в глубине, сцены, так как у современного архитектора интерес к декоративному моменту брал верх над пространственным. Лежащая в глубине сцена, состоящая из трех частей, построенная Вандервельде¹²⁸ в 1914 году в кельнском театре ремесленного союза, идею которой Перре¹²⁹ развил в 1925 году в Париже в театре Промышленно-художественной выставки, и перестройка Пельцигом¹³⁰ Большого драматического театра в Берлине, с его далеко выступающим перед сценой просцениумом, являются, насколько мне известно, единственными проведенными в жизнь попытками, обновившими застывшую проблему театрального здания и существенно видоизменившими ее.

В истории построения сцены различаются три основных пространственных формы для показа сценического действия.

Круглая сцена, цирк, расположенный в центре сценической площадки, на которой концентрически происходит сценическое действие, видимое со всех сторон в полной рельефности.

Амфитеатр греков и римлян, полукруглая арена с полукруглой же сценической площадкой-просцениумом, на котором рельефно развивается действие, выступая на фоне твердого заднего плана, не отделенного занавесом от зрителей.

Лежащая в глубине сцена, или сценическая коробка, отделенная от зрителя при помощи занавеса и углубления для оркестра, отделяет тем самым воображаемый мир от реального мира и показывает происходящее на сцене как плоскую проекцию на открывающейся за занавесом площадке.

Мы теперь встречаем только эту третью форму сцены, т. е. сцену, лежащую в глубине, главный недостаток которой состоит в том, что она не втягивает зрителей в активное участие в происходящем на отделенной от него занавесом сцене.

Устранить этот недостаток значило бы усилить впечатление и освежить театр. Когда Эрвин Пискатор поручил мне составить проект своего нового театра, он поставил целый ряд кажущихся утопическими требований, цель которых была: создать высоко развитое в техническом отношении разностороннее театральное здание, которое должно будет удовлетворять изменчивым требованиям различных постановщиков, которое предоставит максимальную возможность привлечь зрителей к участию в сценическом действии и сделать его для них более близкими. [...]

Мой универсальный театр дает возможность любому руководителю при помощи остроумных технических приспособлений играть на глубокой сцене или на просцениуме, или на круглой сцене, или даже одновременно на нескольких из них. Овальный зал театра опирается на 12 стройных колонн. За тремя промежутками между колоннами устроена разделенная на три части глубокая сцена, охватывающая, как клещами, выдвинутые вперед ряды мест для зрителей. Можно одновременно играть на средней сцене, либо на одной из боковых, либо на всех трех одновременно. Двойной ряд горизонтальных передвижных платформ делает возможной очень частую и быструю смену декораций, освобождая от неудобства вращающейся сцены. За колоннами зрительного зала, в качестве продолжения боковых сцен, идет кругом широкий проход, поднимающийся соответственно расположенным амфитеатром рядам мест для зрителей. По этому проходу могут двигаться подаваемые из глубины сцены площадки, и, таким образом, некоторая часть действий может разыгрываться вокруг зрителей. Небольшая передняя часть партера может опускаться, так что, очищенная от стульев, она может быть использована как просцениум перед глубокой сценой; в этом случае передние ряды зрителей располагаются вокруг просцениума, охватывая его, как клещами. По расположенному посредине проходу актер может спускаться в зрительный зал и, пройдя по одной из двух дорожек в проход, окружающий площадку партера, вернуться на свое прежнее место.

Но полное превращение происходит с театром тогда, когда большая площадка партера поворачивается вокруг своей оси на 180 градусов. Тогда находящаяся в ней опускающаяся маленькая площадка оказывается окруженной со всех сторон рядами стульев и становится круглой ареной. Это вращение

может быть выполнено механически во время самого представления. Актер попадает на сцену либо через лестницу снизу, либо с потолка — через опускающиеся подмости и лестницы, которые дают, таким образом, возможности актерам передвигаться также сверху вниз над круглой ареной.

Механические средства превращения сценических площадок находят свое существенное дополнение в световой проекции. Пискатор в своих постановках гениальным образом применил кино, для того чтобы усилить иллюзию сценического действия. Его требованию установить повсюду площадки для проекции и киноаппараты я уделил особое внимание, так как считаю световую проекцию наиболее простым и действительным средством сценического оформления, потому что, когда пространство сцены погружается во мрак, то в середине его можно создать оформление с помощью света и добиться посредством абстрактных или предметных световых картин - неподвижных или движущихся - таких сценических иллюзий, которые делают излишней большую часть театрального реквизита и кулисы. В моем «универсальном театре» я не только предусмотрел возможность кинопроекции на трех глубинных сценах, и следовательно, на всем круглом горизонте, при помощи системы передвижных киноаппаратов, но и добился того, что весь зрительный зал - стены и потолок - может служить экраном для кино. Для этой цели между двенадцатью колоннами зрительного зала устанавливаются проекционные экраны, на прозрачные плоскости которых двенадцать киноаппаратов, поставленные сзади, одновременно проектируют фильм, так что зрители могут видеть себя, например, среди бушующего моря или среди наступающих на них отовсюду человеческих масс. Одновременно можно дополнительно проектировать из середины зала на те же экраны с помощью второго комплекса киноаппаратов, расположенных в кинобудке, спускающейся в центр зрительного зала. Здесь помещается также аппарат для изображения облаков, который, например, из своего центра может отбрасывать на потолок изображение облаков, звездного неба или проектировать абстрактные световые картины. Итак, вместо существующей до сих пор плоскости для проекции (кино) появляется проекционное пространство. Реальный зрительный зал, нейтрализованный отсутствием света, превращается при помощи световой проекции в место сценического действия.

Цель этого театра состоит не в материальном накоплении усовершенствованных технических приспособлений и трюков, а заключается в том, что зритель с помощью всех этих средств втягивается в сценическое действие, принадлежит про-

странственно сцене, и опустившийся занавес не может оторвать его от происходящего представления. Вообще говоря, перед архитектором театра, по-моему, стоит задача сделать сценическое орудие настолько объективным, податливым и изменчивым, чтобы оно ни в чем не стесняло постановщика и дало бы возможность развиваться разнообразным художественным установкам».

Такой театр является той большой пространственной машиной, при помощи которой постановщик может сообразно своей творческой силе широко развернуть свои идеи.

Пискатор Э. Политический театр. С. 120-123.

О спектакле-обзрении «Несмотря ни на что» (1925)

В «Несмотря ни на что» кино тоже было *документом*. Из материалов государственного архива, предоставленных нам нашими друзьями, мы прежде всего использовали подлинные съемки войны, демобилизации, парадов в присутствии некоторых царствующих особ Европы и т. д. Картины грубо демонстрировали ужасы войны. Нападения с огнеметателями, груды раздробленных человеческих тел, горящие города - «мода» на военные фильмы еще не прошла. Эти картины встряхивали гораздо сильнее пролетарские массы, чем сотни докладов. Я распределил фильмы по всей пьесе, а где их не хватало, брал в помощь проекцию.

В качестве основной формы декорации я построил так называемый «Практикабель», сооружение наподобие террасы, неправильно расчлененное, имеющее на одной стороне наклонную плоскость, а на другой стороне - ступеньки и помост. Все это сооружение стояло на вращающейся площадке. На его террасах, в нишах и коридорах я поместил отдельные площадки. Этим достигалось единство сценического построения, непрерывное развитие пьесы, как единого несущегося вперед потока.

Здесь проявился еще сильнее, чем в «Знаменах» [спектакле-обзрении. - *Е. М.*], отход от декоративности. Господствовал принцип целесообразной сценической площадки. Не было ничего, что бы освещало игру, помогало ей или делало ее более выразительной. Самостоятельность площадки, живущей своей собственной жизнью на вращающемся круге, уничтожает буржуазную сценическую коробку. Площадка могла бы стоять и на свободном пространстве. Четырехугольный разрез сцены является только стесняющим ограничением.

Вся постановка была одним грандиозным монтажом подлинных речей, статей, газетных вырезок, воззваний, листо-

вок, фотографий и фильмов о войне, революции, исторических личностях и сценах. И все это происходило в Большом театре, который когда-то построил Рейнгардт, для того чтобы перенести туда буржуазную (классическую) драму.

В первый раз мы столкнулись с настоящей, нами самими пережитой действительностью. В ней были моменты сильнейшего напряжения и драматического подъема, она производила такое же потрясающее впечатление, как сочиненная драма.

Пискатор Э. Политический театр. С. 77.

О спектакле «Гоп-ля, мы живем!» по пьесе Эрнста Толлера¹³¹ (1927)

[...] Толлер с помощью выбора и группировки мест действия уже наметил в пьесе социальный разрез. Следовательно, нужно было создать такую форму сцены, которая уточняла бы и делала ясной эту мысль. Такой формой являлось многоэтажное здание со многими различными местами действия, размещение которых должно было дать наглядное представление об общественном строе. В проекте это сооружение должно было быть огромным, скрытым от зрителей киноэкраном, на котором показывается вступительный фильм. В тот момент, когда кино-вступление по ходу драмы переходит в игровую сцену, в соответствующих местах (тюрьма, переходящая с помощью кино в камеру 1 -го действия) открывался четырехугольный вырез сцены. Таким образом получалась полная связь кино и театра.

Чтобы сделать это возможным, Трауготт Мюллер и Рихтер, наши театральные техники, сделали план аппарата, при помощи которого отдельные треугольные плоскости могли передвигаться назад и вперед по рельсам. При этом мебель лежала плоско на полу и только после открытия занавеса поднималась при помощи специального механизма.

Пискатор Э. Политический театр. С. 142-143.

Эпический театр Бертольта Брехта (1898-1956)^{TM2}

«Речь философа о времени» (Из незавершенной книги «Покупка меди», 1939-1940)³³

Философ. Помните, что мы с вами собрались в мрачное время, когда отношение людей друг к другу особенно отвратительно, а преступные происки определенных групп людей окутаны почти непроницаемой завесой. Поэтому нужно

особенно много раздумий и усилий, чтобы выявить подлинные общественные отношения. Чудовищный гнет и эксплуатация человека человеком, милитаристская резня и «мирные» издевательства разного рода, охватившие всю планету, едва ли не стали чем-то обыденным. Так, например, эксплуатация, которой подвергают людей, представляется многим столь же естественной, как и та эксплуатация, которой мы подчинили природу, - людей рассматривают как землю или же скот. Очень многим войны представляются столь же неизбежными, как землетрясения, словно за ними стоят не люди, а лишь стихийные силы природы, перед которыми род человеческий бессилен. Пожалуй, самым естественным из всего нам представляется наш способ добывать себе пропитание, при котором один продает другому кусок мыла, другой третьему - буханку хлеба, третий четвертому — свою мускульную силу. Нам кажется, что при этом осуществляется всего-навсего свободный обмен различных предметов, но любое сколько-нибудь вдумчивое исследование, как, впрочем, и наш страшный повседневный опыт, показывает, что обмен этот не только осуществляется между отдельными лицами, но и находится в руках определенных лиц. Чем больше благ мы отвоевываем у природы с помощью рационализации труда, величайших изобретений и открытий, тем более шатким становится наше существование. Создается впечатление, будто не мы распоряжаемся вещами, а вещи распоряжаются нами. Но это объясняется лишь тем, что одни люди через посредство вещей господствуют над другими людьми. Мы лишь тогда выйдем из-под власти природы, когда мы выйдем из-под власти человека. Если только мы хотим использовать наши познания о природе в интересах человека, то мы должны дополнить эти свои познания представлениями о законах человеческого общества и взаимоотношениях людей между собой.

Брехт Б. Театр. Т. 5/2. С. 311-312.
Пер С. Тархановой.

«Об экспериментальном театре» (1939)

Сегодняшний человек мало знает о закономерностях, управляющих его жизнью. Как существо общественное, он реагирует в большинстве случаев чувствами, но такая эмоциональная реакция расплывчата, не точна, не эффективна. Источники его чувств и страстей столь же захламлены и загрязнены, как и источники его знаний. Живя в быстро меняющемся мире и сам быстро меняясь, сегодняшний человек не обладает картиной этого мира, которая бы соответствовала действитель-

ности и на основании которой он мог бы действовать с видами на успех. Его представления о человеческом общежитии искажены, неточны и противоречивы; его образ мира, человеческого мира, таков, что его можно было бы назвать непригодным для использования, то есть с таким образом мира человек освоить этот мир не сможет. Человеку неизвестно, от кого он зависит, он не умеет вторгаться в социальную механику, а это необходимо, чтобы добиться желаемого эффекта. Знание природы вещей, необычайно и столь изобретательно расширенное и углубленное, без знания природы человека, человеческого общества во всей его совокупности не в состоянии превратить овладение природой в источник человеческого счастья. Поэтому великие изобретения и открытия становились лишь все более страшной угрозой человечеству, и сегодня почти каждое новое изобретение лишь сначала принимается с торжествующим криком, а потом он переходит в вопль страха.

Брехт Б. Театр. Т. 5/2. С. 92-93.

Пер. В. Клюева.

**«Дополнительные замечания к теории театра,
изложенной в „Покупке меди”»**

ЗАМЕЧАНИЕ ТРЕТЬЕ

Новый театр обращается к социальному человеку, поскольку с помощью техники, науки и политики человек сумел добиться социальных достижений. Отдельные человеческие типы и их поступки изображаются на сцене так, чтобы были видны социальные мотивы, движущие ими, - ведь только осознание этих мотивов указывает путь к воздействию на подобных людей. Индивидуум остается индивидуумом и в то же время становится социальным явлением; его страсти, равно как и его судьба, приобретают социальный характер. Положение индивидуума в обществе, о котором уже не скажешь, что оно «предопределено природой», отныне ставится в центр внимания. Эффект оуждения - мероприятие социальное.

ЗАМЕЧАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

1

Аристотелевская драматургия вместе с соответствующим ей сценическим методом [...] искажает представление зрителя о том, как возникают и разыгрываются в действительности события, изображаемые на сцене, по той причине, что сюжет представляет собой здесь некое абсолютное целое. Отдельные элементы не могут быть сопоставлены с элементами, соответ-

ствующими им в реальной жизни. Их невозможно «вырвать из контекста», чтобы сопоставить с контекстом действительности. Сценический метод, основанный на эффекте оуждения, упраздняет подобное построение. В новом театре сюжет рас-
ч л е н е н | пьеса разбита на ряд самостоятельных частей, которые можно и даже должно безотлагательно сопоставлять с соответствующими элементами действительности. Новый сценический метод решительно опирается на постоянное сопоставление с действительностью, иными словами, он постоянно ставит во главу угла причинную связь изображаемых событий.

2

Применяя эффект оуждения, актер должен отказаться от *полного перевоплощения* в образ того или иного сценического героя. Он только показывает этот образ, только *цитирует* текст, только *повторяет* событие, имевшее место в действительности. Не пытаясь окончательно «замерзнуть» публику, не навязывая ей собственное душевное состояние, актер нового театра не вызывает у зрителя и фаталистического отношения к событиям, показанным на сцене. (Зритель подчас ощущает гнев там, где сценический герой испытывает радость, и т. д. Ему предоставляется, а иногда даже прямо предлагается возможность вообразить или даже найти иной возможный поворот событий и т. д.) Сами события *историзируются* и обуславливаются определенной *социальной средой*. Принцип историзации, естественно, распространяется прежде всего на события современности; зрителю как бы говорят: то, что мы сейчас наблюдаем, не всегда было и не всегда будет. Второй принцип - социальный - непрерывно ставит под сомнение данный общественный строй.

3

Чтобы установить те или иные закономерности, необходимо воспринимать самые обычные события как бы с изумлением, иными словами, нужно отказаться от укоренившегося представления о них как о чем-то «само собой разумеющемся» - только так и можно осмыслить их.

Брехт Б. Театр. Т. 5/2. С. 474-476.

Пер. С. Тархановой.

«Уличная сцена»

(Прообраз сцены в эпическом театре)

В первые полтора десятилетия после первой мировой войны в некоторых немецких театрах была испытана относительно новая система актерской игры, которая получила название *эпической* вследствие того, что носила отчетливо реферирующий, повествовательный характер и к тому же использовала

комментирующие хоры и экран. Посредством не совсем простой техники актер создавал дистанцию между собой и изображаемым им персонажем и каждый отдельный эпизод играл так, что он должен был стать объектом критики со стороны зрителей. Стронники этого эпического театра утверждали, что с помощью такого метода легче овладеть новыми темами, сложнейшими перипетиями классовой борьбы в момент ее чудовищного обострения, ибо эпический театр дает возможность представить общественные процессы в их причинно-следственной связи.[...]

Сравнительно просто найти прообраз эпического театра. Во время практических опытов я обычно в качестве примера наипростейшего, так сказать, «природного» эпического театра выбираю происшествие, которое может разыгаться где-нибудь на углу улицы: свидетель несчастного случая показывает толпе, как это случилось. В толпе могут быть такие, кто вовсе не видел случившегося, или такие, которые с рассказчиком не согласны, которые «видят иначе», но главное в том, что изображающий так изображает поведение шофера, или пострадавшего, или их обоих, чтобы люди, толпившиеся вокруг, могли составить себе представление о происшедшем здесь несчастном случае. [...]

Решающим является то обстоятельство, что в нашей *уличной сцене* отсутствует главный признак обычного театра: создание *иллюзии*. То, что изображает уличный рассказчик, носит характер повторения. Если *театральная* сцена в этом смысле последует за *уличной* сценой, тогда театр более не будет скрывать того, что он - театр, точно так же как показ на перекрестке не скрывает, что он только показ (и не выдает себя за самое событие). Тогда становится очевидным и все заученное актерами на репетициях: очевидно и то, что текст, весь аппарат, вся предварительная подготовка выучены наизусть. А где же тогда *переживание*? Да и вообще является ли в таком случае переживанием представленная на сцене действительность?

Уличная сцена определяет, каким должно быть переживание, которое испытывает зритель. Уличный рассказчик, без сомнения, прошел через некое *переживание*, однако из этого не следует, что он должен превратить показ в «переживание» для зрителя; даже переживание шофера и пострадавшего он передает лишь частично, нисколько не пытаясь при этом, как бы живо он ни изображал увиденное, сделать эти переживания переживаниями зрителя, сулящими последнему наслаждение. Например, его показ не обесценится оттого, что он не передаст того ужаса, который возбудил несчастный случай; скорее наоборот - передача этого ужаса *обесценилабы* показ. Он отнюдь

не стремится к возбуждению одних лишь *эмоций*. Театр, который в этом смысле следовал бы ему, изменил бы свою функцию, - это совершенно очевидно.

Существенный элемент *уличной сцены*, который должен содержаться и в *театральной сцене*, - его можно назвать элементом эпическим, - в том, что показ имеет практическое общественное значение. Хочет ли наш уличный рассказчик показать, что при таком поведении прохожего или шофера несчастный случай был неизбежным, или что при другом поведении его можно было бы избежать, или он стремится своим показом доказать виновность того или другого, - показ его преследует практические цели, имеет общественное значение.[...]

Другим существенным элементом *уличной сцены* является тот факт, что наш рассказчик выводит характеры целиком только из поступков действующих лиц. Имитируя их, он дает таким образом возможность сделать выводы. Театр, следующий в этом отношении его примеру, начисто порывает с привычным для обыкновенного театра обоснованием поступков - характерами, причем поступки ограждаются таким театром от критики, так как они с естественной закономерностью вытекают из характеров лиц, их совершающих. Для нашего уличного рассказчика *характер* изображаемого лица остается величиной, которую он не может и не должен полностью определить. В пределах известных границ он может быть и таким и иным - это не имеет никакого значения. Рассказчика интересуют те его свойства, которые способствовали или могли бы воспрепятствовать несчастному случаю. [...]

Актер не должен доходить до *полного превращения* в изображаемое лицо.

Существенный элемент *уличной сцены* - та естественность, с которой уличный рассказчик ведет себя в двойственной позиции; он постоянно дает нам отчет о двух ситуациях сразу. Он ведет себя естественно как изображающий и показывает естественное поведение изображаемого. Но никогда он не забывает и никогда не позволяет зрителю забыть, что он не изображаемый, а изображающий. То есть то, что видит публика, не есть некий синтез изображаемого и изображающего, не есть некое самостоятельное, противоречивое третье существо, в котором слились контуры первого (изображающего) и второго (изображаемого), как это нам демонстрирует привычный для нас театр в своих постановках. Мнения и чувства изображающего и изображаемого не идентичны.

Мы подходим к одному из своеобразных элементов эпического театра, так называемому *эффекту осуждения*. Речь идет,

говоря коротко, о технике представления событий и отношений между людьми как чего-то необычного, требующего объяснения, не само собой разумеющегося, не просто естественного. Смысл приема заключается в том, чтобы дать зрителю возможность плодотворной критики с общественных позиций. [...]

Уличный рассказчик постоянно, когда только ему представляется возможным, прерывает свою имитацию объяснениями. Хоры и надписи, проецируемые на экран в эпическом театре, непосредственное обращение актеров этого театра к публике - в принципе то же самое.[...]

Эпический театр требует настоящего искусства, и его нельзя представить себе без художников и актерской игры, воображения, юмора, сочувствия - без всего этого и без многого другого он не может существовать. Он должен быть развлекательным, он должен быть поучительным. [...]

Эпический театр - высокохудожественный театр со сложным содержанием исполняемых пьес и более значительной социальной целью. Утверждая *уличную сцену* как прообраз *эпического театра*, мы сообщаем последнему отчетливую общественную функцию и устанавливаем для *эпического театра* критерии, по которым можно определить, идет ли речь о событии, исполненном смысла, или нет. Прообраз имеет практическое значение. Он дает возможность режиссерам и актерам, работающим над подготовкой спектакля со сложными частными задачами, художественными проблемами, социальными проблемами, проверить, не затуманилась ли общественная функция всего театрального аппарата в целом, осталась ли она достаточно отчетливой.

Брехт Б. Театр. Т. 5/2. С. 318-328. Пер. Е. Эткинда.

«Эффект очуждения»

Главная причина того, почему актеру необходимо соблюдать отчетливую дистанцию по отношению к персонажу, которого он изображает, в следующем: чтобы вручить зрителю ключ к отношению, которого заслуживает этот персонаж, а также дать лицам, похожим на этого героя или же находящимся в аналогичном положении, ключ к решению их проблем, он должен занимать такую точку зрения, которая не только лежит вне сферы данного персонажа, но и находится впереди его, на более высокой ступени развития событий.

Брехт Б. Театр. Т. 5/2. С. 377. Пер. С. Тархановой.

... очуждать - это значит историзировать, изображать события и персонажи как нечто историческое, преходящее.

Брехт Б. Театр. Т. 5/2. С. 98. Пер. В. Клюева.

«Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый „эффект очуждения”» (1940)

Цель техники «эффекта очуждения» - внушить зрителю аналитическое, критическое отношение к изображаемому событиям. Средства - художественные. [...] При методе игры с неполным перевоплощением способствовать «очуждению» высказываний и поступков представляемого персонажа могут три вспомогательных средства:

1. *Перевод в третье лицо.*
 2. *Перевод в прошедшее время.*
 3. *Чтение роли вместе с ремарками и комментариями.*
- Брехт Б. Театр. Т. 5/2. С. 102-1 @5. Пер. Е. Эткинда.*

«О театральности фашизма»

Карл. Неужто ты полагаешь, что театр воспроизводит не только события общественной жизни, но также и средства, с помощью которых эти события обычно воспроизводятся «в жизни»?

Томас. Да, таково мое убеждение. А теперь я предлагаю посмотреть, каким методом игры пользуются современные угнетатели, но не в театрах, а на улице и в клубах, в своих квартирах, а также на дипломатических встречах и в залах совещаний. Говоря об их методе игры, мы исходим из того, что они не только ведут себя так, как этого требуют непосредственные задачи, выполняемые ими, но вместе с тем сознательно разыгрывают определенный спектакль на глазах у всего мира, стараясь уверить публику в необходимости своих затей и благородстве своих поступков.

Брехт Б. Театр. Т. 5/2. С. 330. Пер. С. Тархановой.

«Вживание»

Завлит. Мы говорили о копиях. Натуралистические копии вели к критике действительности.

Философ. К немощной критике.

Завлит. А каким способом можно вызвать мощную критику?

Философ. Ваши натуралистические копии были скверно исполнены. Отобразив жизнь, вы избрали для себя точку зрения, не допускающую настоящей критики. Зритель вживался в вас и устраивался в этом мире как мог. Вы оставались такими, как были, и мир тоже оставался таким, как был.

Завлит. Не станешь же ты утверждать, будто мы никогда не сталкивались с критикой. [...]

Философ. Вы сталкиваетесь с критикой, когда вам не удается вызвать у зрителя иллюзию. [...]

Но даже если зритель с помощью своих мыслей или чувств сможет вжиться в образ героя, это не значит, что он получит в руки способ совладать с действительностью. Разве я стану Наполеоном только оттого, что вживусь в его образ?

Актер. Нет, ноты будешь мнить себя Наполеоном!

Завлит. Понятно, вы и от реализма тоже хотите отказаться.

Философ. По-моему, об этом не было речи. Все дело только в одном: то, что вы называли реализмом, по всей вероятности, вовсе не было реализмом. Простое фотографическое отражение действительности было объявлено реализмом. Если исходить из этого определения, то натурализм реалистичнее так называемого реализма. Но затем был привлечен новый элемент - организация действительности. Этот элемент подорвал натурализм, которым прежде довольствовались, называя его реализмом.

Завлит. В чем же корень зла?

Философ. Образ, в который зрителю предлагают вжиться, не может быть подан реалистически без того, чтобы не нарушить сам процесс вживания. При реалистической подаче образа он должен изменяться вместе с жизненными событиями, что делает его слишком неустойчивым для вживания, к тому же неизбежно приходится ограничивать его кругозор, что ведет к ограничению кругозора зрителей.

Завлит. Выходит, реализм в театре вообще невозможен!

Философ. Этого я не говорил. Трудность вот в чем: узнавание реальности, показанной в театре, составляет лишь одну из целей истинного реализма. Реальность должна быть также осознана. Должны стать очевидны законы, управляющие течением жизненных процессов. Эти законы не видны на фотографиях. Но их невозможно заметить и в том случае, если зритель воспользуется глазами или душой лишь одного из действующих лиц, участвующих в изображаемых процессах.

Брехт Б. Театр. Т. 5/2. С. 294-295. Пер. С. Тархановой.

Густав Грюндгенс (1899-1963)^{ТМ}*

«О положении актера» (1932)

[...] Я попытаюсь сказать пару слов о положении актера в театре сегодня, основываясь на собственном опыте. Я являюсь актером уже двенадцать лет. В начале я играл в передвижном театре, затем - в маленьком провинциальном театре, потом — в большом, и, наконец - в Гамбургском театре. Вначале мне давали маленькие роли, потом — большие, а в последние

годы я сам уже был режиссером и руководителем в своих постановках. Все происходило в спокойном непрерывном развитии, не было ни застоев, ни неестественной торопливости в развитии моей карьеры.

Четыре года назад я приехал в Берлин. Тогда выяснилось, что все мое артистическое прошлое не имеет значения. Все, чем я занимался в провинции, было бессмысленно. Берлин стоит особняком от всего, он - вне связей со всеми театрами страны. Мне, несмотря на мой опыт, все пришлось начинать сначала. Маленькие роли, незначительные постановки - после выпускных экзаменов я снова попал в первый класс. [...]

Кризис театра неразрывно связан с кризисом экономическим и духовным. И он может быть преодолен только вместе с ними. Но наряду с этим в стремительном распаде театра виновно большинство оторванных от реальности мира руководителей. Они, не имеющие внутреннего стержня и собственной точки зрения, всегда отделяли театр от настоящей жизни и делали его местом скопления отдельных деспотичных дарований. [...]

При этом никто из этих «диктаторов» не чувствует себя уверенно, и, пожалуй, мало кто из актеров, которые отдалились от театра в своей невольной, нездоровой и опасной изоляции, не готовы были бы с радостью вернуться, если они будут нужны.

Но где же то объединение, в которое они должны гармонично вписаться? Где же руководители, которым они смогут себя доверить? Где театр, который гарантировал бы им дальнейшее развитие?

Актеры предпринимали общими усилиями попытки найти новую театральную форму, но не одна лишь только актерская игра составляет театр.

На данный момент театральные практики должны создавать реальные ценности. Определенно не случайно, что появляется все больше режиссеров, и прежде всего ярко выраженных актеров-режиссеров, которые берутся за управление театрами¹³⁵.

Grundgens G. Wirklichkeit des Theaters. Frankfurt am Main, 1953. S. 13-1 б. Пер. Е. Ткачевой.

**Из доклада «Режиссура», прочитанного
в обществе кайзера Вильгельма
(Берлин, 26 января 1937 г.)**

[...] Я никогда не думал, что такое режиссура. Я просто режиссировал. Лишь при составлении этого маленького до-

клада я понял, что могу выразить в нем свое понимание режиссуры. В любом случае, я не принадлежу к числу тех режиссеров, которые творят, сидя за столом над текстом, неделями и месяцами, результатом чего является их постановочный план, разработанный во всех мельчайших подробностях. Напротив, только на сцене, в практической работе моя деятельность как режиссера становится продуктивной.

Итак, я не слишком много размышляю, когда работаю, а точнее, я не слишком о многом думаю до того, как начать работать. Но я не могу изменить своего мнения после первого впечатления от прочитанного произведения. А если художественная идея произведения особенно мне близка, я сразу формирую зрительное представление, которое тоже больше не могу изменить. Это значит, что я вижу эпизод, исполняемый на левой части сцены, вижу на правой стороне стол и стул. Я хотел бы сказать, что я раб своего первого впечатления о пьесе, которую ставлю, и оно по ходу работы может становиться глубже и убедительнее, но изменить его я уже не в силах. Иногда это может быть ошибкой, и не должно быть принципом для других. В любом случае, это меня избавляет - и это решающий момент моей работы — от всякого размышления и поиска, движений на ощупь и колебаний, подбора того или другого стиля или трактовки роли. [...]

Свои пометки и замечания я делаю при первом же прочтении. Все остальное - результат практической работы на сцене.

Мои предварительные обсуждения с декораторами коротки и скудны. Я им рассказываю, чаще всего второпях, почему я хочу поставить эту пьесу, говорю о воздействии, которое на меня произвела пьеса. Я говорю, что вижу декорации тяжелыми или строгими, светлыми или темными, что здесь нужны деревья, а там много неба, добавляю, что во второй сцене мне нужна слева лестница, а в предпоследней - совсем маленькая комнатка, что на финале пространство должно быть открытым, насколько это возможно, и чтобы все выходы были справа. Но если они хотят детальных объяснений, им придется их из меня выбивать. Видимо, этих коротких разговоров достаточно, так как после нескольких эскизов и нескольких столь же кратких обсуждений, которые меня обременяют, как всякое теоретизирование, модели декораций уже появляются, выполненные в мельчайших деталях, и тут же идут в дело. Но главное во всей этой части работы, которая, конечно, не должна быть образцом, - то, что я знаю, кто мои декораторы, я хорошо знаю их возможности и то, что когда один или другой получит задание, он воплотит именно мое восприятие произведения.

То же самое и при распределении ролей в спектакле. Шестьдесят процентов творческой работы режиссера - в этом распределении. Я знаю своих актеров и думаю, что знаю, чего от них можно добиться. И в том, что именно этот актер должен играть именно эту роль, уже выражается мое восприятие будущего спектакля. [...]

Во время работы на сцене у меня больше нет никакого личного восприятия, я пытаюсь всеми средствами извлечь все лучшее из связи произведения, времени и актеров. И это не отпускает меня до момента, пока не будет достигнуто лучшее, на что я способен. Все это время я счастлив, как я вам уже сказал. Счастлив, когда дело идет, счастлив, когда возникают трудности, которые надо преодолеть, когда вместе с актерами мы идем по следам пьесы, разбирая ее драматическое строение, находя соответствующий ей стиль, маски и движения, когда однозначно указываю актерам найденную с ними совместно форму выражения и вселяю в них уверенность. Счастлив, когда установлена готовая декорация, когда к ней добавляются маски и костюмы, когда я один сижу в темном зале, занавес поднимается и передо мной идет действие. Все, что происходит потом, - уже не так радостно: генеральная репетиция, которую видят некоторые, а потом премьера, которую видят многие. Хотя я знаю это заранее, лишь в тот момент я ясно осознаю, что наш труд - для зрителя, что он - для показа, и три часа премьеры для меня пытка. Ведь я уже ничего не могу сделать. [...] Мне больше нельзя выкрикнуть «Стоп! Это место еще раз» или «Свет на правой стороне должен быть ярче». Я стал лишним. В это время я завидую коллеге из Оперы, дирижеру, который всегда на месте во время спектакля... [...]

У вас могло сложиться впечатление, что во время своей работы я плыву по течению, пассивно подчиняюсь обстоятельствам, и это действительно так до момента, когда необходимо передать полученный заряд вдохновения на сцену. Тогда я призываю на помощь все, чем я владею, - доказательность, искусство уговаривать, ловкость и приспособленность к активной работе. Но это только мой личный метод, и наверное только полное господство внешней формы в театре оправдывает мою манеру режиссирования. Вероятно, надо быть так же хорошо знакомым с технической стороной театра, как я, а именно: начинать с передвижных театриков, летних сцен, продолжать работать в маленьких и больших провинциальных театрах и заканчивать образование в государственных драматических. Ведь только когда мастерски владеешь технической стороной ремесла, можно дать волю фантазии. Когда я знаю, чего я хочу,

я знаю, как я это сделаю. Режиссеры, не прошедшие «школу провинции», всегда для меня - дети богатых родителей. [...]

Как важна работа режиссера для театра, так важно, чтобы сам режиссер оставался в тени своего произведения. Хороший режиссер, на мой взгляд, не может иметь собственного восприятия, он показывает свой талант, только верно передавая восприятие автора пьесы [...].

Наконец мы подошли к теме, более важной для меня, чем «постановка», «стиль» и «личность». Это понятие формы, того, что формирует, придает вид, того, что неразрывно связано с понятием «искусство». Умение найти строгую, краткую и ясную форму для воплощения пьесы на сцене - это талант, обязанность и задача, составляющие личность режиссера. [...] Я - за форму, в которой любое содержание превращается в искусство. Только вот нет общей объединяющей формы для искусства. И едва ли не каждая пьеса каждого писателя требует своей собственной индивидуальной формы, и в любом случае эту форму определяет время. Ибо каждый художник, хочет он того или нет, знает или нет, верит в это или нет, ставит свои произведения в зависимости от того времени, когда живет и творит. [...] Ведь что может быть прекраснее и возвышеннее для человека театра, что может быть ответственнее и радостнее, чем то, что вверяет нам Гамлет - зеркало, хронику нашего века. [...]

Grundgens C. Wirklichkeit des Theaters. S. 23-50.

Пер. Е. Ткачевой под ред. М. Некрасова.

Из статьи «Театр и пресса. Выставка прессы в Дюссельдорфе» (1947)

[...] Сделать из ничего что-то - проще простого, проще, чем многие полагают, как в политике, так и в искусстве. Вот из чего-то сделать что-то - сложнее.

Я верю только в тот театр, который разовьется из уже существующих форм, фактов действительности.

План каждой театральной постановки начинается с компромисса. Не важно, в Дюссельдорфе или в Берлине, но я каждый раз перед началом постановки нахожусь в растерянности, нахожу свой замысел невозможным для сцены и каждую роль не подходящей под распределение. А потом начинается мучительный процесс борьбы за реализацию, перенесение задуманного в реальность сцены. Не существует интерпретации Гамлета, Мефистофеля или Дон Жуана, которая хоть отчасти соответствовала бы моему представлению и моей фантазии.

Я могу только попытаться показать картину виденья материала драматургом в той мере, в которой позволяют мои возможности и возможности моих актеров.

Никакие декорации не передадут моего сценического восприятия. Этого не может ни большая сцена Шаушпильхауса на Жандарменмаркт, ни малая сцена Нового театра в Дюссельдорфе. Я думаю, что на это вообще не способна сцена-коробка. Но она у меня есть, и я должен с ней считаться. У нее есть свои архитектурные границы, нарушение которых не пройдет безнаказанным. Спустя двадцать пять лет практической работы в театре я больше не пытаюсь прорваться за пределы этого пространства.

Я остаюсь приверженцем тезиса Людвига Хардта¹³⁶, что между сценой и зрительным залом должна существовать вражда. Любая театральная постановка - это бой, который нужно выдержать в лучшем случае с нейтральной публикой, которая представления не имеет, что собой представляют боль и счастье постановки спектакля, его подготовка.

У боя есть правила. Нечестно любое выступление за рамки художественного произведения, потакание тем, кто в зале, любой переход на сторону врага. При этом я всегда говорю своим актерам, что они играют перед публикой и для нее, но потакать ей нельзя, что они должны вести честную игру. [...]

Абсолютная истина - что пресса должна быть посредником между публикой и театром. Но посредник работает на обе партии. Лучшая служба театру и публике состоит в передаче впечатления критика о спектакле. То, что эти впечатления более личные, специфические, более точные и выразительные, чем у среднего зрителя, и что они находят выражение в ясных и четких формулировках, - дает право критику на их высказывание в прессе. И чем ярче и лучше выражены его личные впечатления, тем он лучше как критик. [...]

Театр желает и ждет от критики другого. Критика важна тем, что понимает и принимает *установленную* природу театра. Она тоже участвует в бою, помогая, хваля или ругая. Так же, как я не могу поставить идеально для себя «Гамлета» или «Фауста», потому что должен довольствоваться человеческими возможностями, так и критику нельзя выдвигать жесткие претензии к театру, а нужно учитывать его возможности. Он должен быть нетерпим к искажению пьесы [...], но принимать во внимание технические возможности театра и личные возможности актера.

Grundgens G. Wirklichkeit des Theaters. S. 154-166.

Пер. Е. Ткачевой.

Театр 1960-1970-х гг.

ПетерШтайн (род. 1937)¹³⁷

«О памяти»

[...] *Кениг*. Вы говорили о проекте нового театрального здания. Тогда это был еще только проект. Теперь у вас свой театр.

Штайн. Да, это так.

К. И вы счастливы?

Ш. Ну, разумеется, нет.

К. Вы говорили тогда - это будет огромное промышленное предприятие, поделенное на три части, их можно будет соединять или разъединять произвольно.

Ш. Именно так оно и функционирует. Мы пытаемся делать что-то в этом ангаре. Но чтобы вам совсем уже стало смешно, я горжусь не тем, что появилось то самое «промышленное предприятие». Но что благодаря нашим усилиям удалось спасти единственный в своем роде архитектурный комплекс, который пошел бы на снос. Мы спасли здание, построенное в двадцатые годы Эриком Мендельсоном, очень красивой архитектуры, великолепно вписанное в окружение Ляйнер Плац. Когда-нибудь станут говорить: здорово, что этот «Шаубюне»¹³⁸ помог его спасти. Только это нам и зачтется. Говорят, мужчина, чтобы жизнь его обрела смысл, должен совершить три вещи. Я уже точно знаю, что не сумею выполнить все условия. У меня нет и никогда не будет детей. Но я построил дом, что-то после меня все-таки осталось...

Когда мы беседовали с вами в последний раз, у меня были десятки замыслов. Чего я только не желал тогда делать! Во мне бродили самые разнообразные театральные идеи, я лихорадочно искал нового, слонялся по свету, ставил полуудачные вещи, совершал всевозможные глупости. Пока у меня не было собственного дома, я был расточителен. А потом, когда он у меня появился, остыл к экспериментам. Я хозяин мобильного промышленного предприятия, а нужен мне всего лишь кусочек места, десять на десять метров, более или менее нормальное освещение, несколько талантливых актеров, текст - и этого довольно. Больше мне ничего не нужно. Вот так глупо получилось, что...

Сауэрланд. Что вы должны менять здание?

Ш. Я не вправе. В конце концов эти десять на десять метров я могу найти и у себя.

К. Еще вспоминается кое-что из той беседы десятилетней давности. Вы говорили: театр существует не для того, чтобы преобразовывать настоящее. Он всегда обращен вспять, к прошлому. Но ведь прошлое, традиция - понятие очень емкое. Всякий театр, всякое общество, всякий народ выбирает для себя в традиции разное, потому что разное признает для себя важным. Что для вас важно в немецкой традиции?

Ш. Я должен кое-что уточнить. Да, самый важный мотив театра - не попытка предугадать будущее или осветить настоящее, но мотив памяти. Однако для того, чтобы заниматься прошлым, следует прежде всего быть открытым настоящему. Театр существует сразу. Поэтому он не может быть абстракцией, обращенной только вспять.

Немецкая традиция? Театральную традицию я понимаю несколько шире. Прежде всего античность, оттуда действительно все пошло и почти все сформировалось. Затем Шекспир. И еще есть Чехов, он открыл театр двадцатого века. Эти три явления волнуют меня превыше всего. Немецкие классики всегда были моим, если так можно выразиться, хобби. Из-за немецкой классики я вообще попал в театр. Но после «Принца Гомбургского»¹³⁹ я оставил ее, сам не знаю почему. Ставил Шекспира. И обжегся. Потом античную трагедию, сделал «Орестею». За это мне уже не стыдно. Я не могу сказать, что доволен собой безоговорочно, это могло быть сделано иначе и лучше. Но в процессе я приобрел исключительно важный опыт. Я увидел, каким роскошным, каким странным приключением может стать погружение в традицию. Я не в курсе, как обстоят дела с другими видами искусства, я наблюдаю только театр. В театре сегодня очевидно, что тенденция понимать традицию как нечто застывшее, исчезает. Не потому что кто-то так решил, просто иначе ничего не получается. Театр желал бы заниматься традицией, но он к этому не готов. Утрачены контакты с ценностями, непосредственно с современностью не связанными. Становится все заметнее, как трудно людям оперировать традиционной системой понятий. Все меньше читают. Место литературы - и это убийственно - занимает система визуальных знаков. Мы можем не знать об этом, когда делаем театр. Но театр зависит прежде всего от молодежи...

Мы обречены на молодых. На их неумение, которое имеет и свои хорошие стороны. Я завидую поколению, которое приходит в театр сегодня. Их ничего не стесняет. В них нет той горечи, которая засела в моих ровесниках. И это великолепно. Разумеется, до определенного предела. Ибо нет личности там, где нет памяти, памяти о чем угодно. Это может быть

память об Освенциме, а может быть память о баре Мак Дональда конца пятидесятых. Но что-то этим прошлым быть должно. А между тем им нет до всего этого дела. Прошное? Посмотрим, что идет на эту тему по шестому каналу. И нажимается очередная кнопка.

Быть самим собой - это значит не только потреблять, это еще и поиски собственного прошлого, возвращение к своему миру, всегда заново, с трудолюбием и постоянством муравья. Возможно, все это глупо, но мне кажется, без этого не очень-то имеет смысл жить. Однако эти молодые не желают ни к чему возвращаться. Мне это не нравится. И я еще не знаю, какие это будет иметь последствия для литературы и искусства.

С. Память может означать разное. Я не совсем понимаю, что вы имеете в виду.

Ш. Да все очень просто. Во-первых, мне не интересно воспоминание ради воспоминания.

С. Это понятно.

Ш. И еще. Я понял, что посвящать свою жизнь только обстоятельствам текущей минуты - смерти подобно. Человек, который определяется только тем, что происходит с ним в данную минуту, проигрывает в любом поединке. Память — ключ к современности и к будущему. Без этого одним становится скучно жить, другие теряют рассудок.

Я говорил уже о распространенной установке: «для нас нет будущего», «no future». Как нам спастись от окружающего нас шока, если нет к тому же еще и прошлого? Потребляя один только сегодняшней день, не найти альтернативы, контраргумента. А между тем искать их следует именно вне «сегодня», потому что именно сегодня мы услышали о гибели отравленных лесов, о пагубных последствиях автоматизации и так далее, и так далее, и так далее. Это предел, все кончено, играть больше не во что. Я не могу просто сказать молодому человеку: вам лгут. Но я могу объяснить ему, что в этой ситуации можно вести себя так или иначе, что факты, которые валят на нас, можно оценивать по-разному и в зависимости от этого действовать. Не просто жить в предощущении глобальной катастрофы. И не поддаваться потоку информации. Только мышление дает шанс выжить. Для этого я вообще занимаюсь театром.

К. А другие? Может, посплетничаем немного о немецком театре?

Ш. Ради бога. Хотя я не знаю его достаточно хорошо. Я в основном работаю, а не высматриваю что-то на рынке.

К. Театр в Бохуме, например.

Ш. Вы о Клаусе Пейманне¹⁴⁰? Мы давно знакомы.

Я очень его люблю. Стараюсь смотреть его спектакли. Но когда он берется за классику...

С. Тогда?

Ш. Ну, любую классику по-разному можно ставить. И можно читать ее по-разному. Но способ ставить классику, который основан на неумении ставить классику, на прилаживании текстов и драматических структур к так называемому «духу времени», который вовсе не дух времени, а просто-напросто довольно хиленький зараженный ветерок, - это недоразумение. Можно ставить классику множеством способов, но следует иметь для этого достаточно исправный интеллектуальный и художественный аппарат. Для того чтобы консервы эти открыть, следует либо иметь ключ, либо знать способ. Но в самозабвении долбить по ним отбойным молотком - не имеет особого смысла.

С. А можно считать классикой начало века?

Ш. Я это уже немного ставил. Но, по-моему, это не слишком существенно. Существенна в немецкой классике первая половина девятнадцатого.

С. А восемнадцатый?

Ш. Может быть... господи, «Пентесилея» Клейста - это уже кое-что, но захотят ли это играть актеры? Не знаю. В выборе репертуара на меня всегда влияют актеры. Отсюда мой последний Чехов, «Три сестры»¹⁴¹. Когда стали поговаривать о нем каких-нибудь два с половиной года назад, я им особенно не горел. У меня были другие планы. Хотел поставить «Эдипа в Колоне» в новом переводе. Роскошный текст. Тогда актеры захотели Чехова, и я благодарен им за это. Чехова следовало делать гораздо раньше. К Чехову необходимо постоянно возвращаться.

К. Каждые пять лет - Чехов...

Ш. Каждые пять лет... Этого хватить на целую жизнь. Все проблемы, которые в других пьесах приходится собирать по крохам, здесь выявляют себя ясно и жестко. Даже лучшие из немецких актеров склонны играть каждую эмоцию от начала до конца одним цветом. Одним цветом, зато уж на полную мощь. А если перечислить и прочие их грехи: экзальтацию, самолюбование, манерность, - становится понятным, как нужен нам именно Чехов. Он вынуждает использовать два, три, четыре цвета, а временами заставляет играть каким-то новым, которого еще в палитре не было. Это фантастический театральный опыт. [...]

Штайн о памяти [беседа с польскими театроведами Ежи Кенигом и Каролем Сауэрландом] // Театральная жизнь. 1988. № 6. С. 29, 30.

Петер Цадек (род. 1926)¹

«Ни о чем — о Гекубе» (1977)¹⁴³

Драматический театр... совесть, душа, внутренний мир человека.

В «Гамлете» речь идет о театре, который необходим человеку, чтобы сотнями различных путей отыскать свою сущность, свой внутренний мир, свою душу. «Пьеса в пьесе» неслучайно кульминация и центр всего действия., Гамлет изрекает о себе самом, как великолепно он играет, Полоний был когда-то актером в университетском театре, король Клавдий «можеутыбаться, улыбаться и быть мерзавцем», он постоянно изображает из себя кого-то. Как и в жизни, все играют безудержно свои роли, чтобы не допустить разоблачения и в надежде выяснить для себя, кто же они на самом деле.

Лоуренс Оливье поставил фильм о Гамлете как о «человеке, который не может принять решения». Мой Гамлет живет в хаосе, в мире фантомов, он играет роли и наблюдает за другими, играющими роли. Он надеется получить исчерпывающие ответы от мира, который находится в постоянном движении. Почему моя мать, любившая, по ее словам, моего отца, так скоро вышла замуж за моего дядю? Почему меня осмеивают мои друзья Розенкранц и Гильденстерн?

Мы задаемся вопросом: разве его осмеивают, возможно, ему хотят помочь? А отцы, которые в этой пьесе притесняют своих сыновей и дочерей, такие ли они авторитарные тупицы? Или эти сыновья и дочери скорее слабые, нежизнеспособные создания, не способные выполнять свой долг? Из тщеславия, из-за вялости и инертности, из-за малодушия?

Быть готовым ко всему - это главное, говорит Гамлет. К чему? К смерти? К жизни? Или он подразумевает готовность иронизировать над спектаклем, имя которому - Жизнь?

Вопросы, вопросы... идущие на ум. Ответы, которые дает нам пьеса Шекспира, расплываются как картинки-загадки перед глазами.

Нет, здесь нет и речи о том, чтобы в этой великой, фантастической, комической, ужасной, безумной поэме о нашей жизни дать все ответы. Речь идет о том, чтобы поставить на сцене «задавание вопросов», поставить остро, пронзительно, но с большой долей поэтического.

В нашей работе мы задались вопросом об актерской сущности человека: что означает «играть» для человека и для актера. Что чувствует человек, играющий Гамлета, играющий страстно и безумно, чтобы скрыть, возможно, свой страх перед

безумием, и что он чувствует, когда сталкивается на сцене с актрисой, которая безумна в роли Офелии, безумна из-за его, Гамлета, вины?

Становится особенно интересно, если актеры смогут вызвать у зрителя такие же или похожие вопросы, если смогут подстегнуть его фантазию.

Суггестивная роль театра и, как я думаю, одна из его важнейших функций заключается в том, чтобы во многих формах и преобразованиях стать частью процесса. Именно это приближает театр к поэзии, это то, что позволяет театру быть чем-то большим, чем простое «отражение реальности». Суггестия - это прощупывание канала между фантазией художника и воображением зрителя.

Это путь, по которому в сознание воспринимающего попадают те мысли, образы и видения, которые не совпадают с тем, что он видит на сцене, они могут весьма отличаться оттого, что он в физическом плане видит и воспринимает на сцене.

По пустой сцене перекачивается шляпа. Ее владельца незадолго до этого приговорили к смерти через отрубание головы. Эта шляпа - его голова? Конечно же, нет, но наше сознание работает таким образом, что мы воспринимаем это именно так. Затем появляется приговоренный к смерти и забирает свою шляпу. Его не обезглавили, публика вздыхает с облегчением. Но вдруг актер плачет. Почему он в печали? Он ведь жив! Он открывает секрет: казнен был его брат-близнец, и это его шляпа.

Это комедия о «шляпе»? Или трагедия о «брате-близнце»? Термин «комедия» не гарантирует, что будет смешно, а лишь только констатирует существование определенной дистанции, разрыва между актером и его ролью, между происходящим на сцене и зрителем. Трагедии могут быть глупыми, а комедии серьезными. Гамлет для меня своего рода серьезная комедия. Я снова и снова вспоминаю Оскара Уайльда, чья великая комедия называется «The Importance of being Ernest» - «Как важно быть серьезным».

Zadek P. Um nichts - um Hekuba//Theater heute. 1 977. № 11. S. 8.
Пер. М. Горбатенко.

Англия

Джордж Бернард Шоу (1856-1950) и театр¹

Д. Б. Шоу. «Правила для режиссеров»

Я пытаюсь создать на этих страницах руководство для начинающих, не затрагивая высот режиссерского искусства, а всего лишь доступные изучению технические условия, связанные с постановками.... Эти технические условия должны изучить и все драматурги....

Если на первой репетиции у режиссера нет [...] плана и он начинает импровизировать, попусту растрачивая время актеров, он никогда не завоеует их доверия, и они будут совершенно правы, если разойдутся по домам....

Никогда не указывайте на ошибки, пока не поймете, как их исправить [...] Спектакль получается очень плохим, если все актеры научились только подражать режиссеру, вместо того, чтобы по-своему выполнять его предложения. [...]

Заметки, которые режиссер сделал у себя в блокноте, служат проверкой его квалификации. Если, например, он запишет: «В этой сцене показать влияние Кьеркегора на Ибсена» или «В этом месте ясно чувствуется Эдипов комплекс...», то, чем скорее его выпроводить из театра и заменить другим, тем лучше. А если он запишет: «Слишком красные уши», «Отступить дальше, чтобы был виден Х.» [...], «Изменить темп, анданте» ...и тому подобное, - значит, режиссер знает свое дело и место. [...]

Все эти правила основаны на опыте. Они не принесут никакой пользы режиссеру, если он видит в актерах не товарищей по общей творческой работе, а наемных служащих, которым он вправе навязывать собственное понимание актерской игры и собственную интерпретацию авторских замыслов [...] Он должен работать с прирожденными актерами так, чтобы предо-

ставить им возможность идти своим собственным путем и совсем по-другому с актерами-пешками, которых надо натаскивать фраза за фразой, иначе они ничего не сумеют сделать. [...]

Пол не должен лишать прав на режиссуру. У женщин-режиссеров не меньше данных для нее, чем у мужчин.

«Theatre Arts». 1949. August.

Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. С. 585, 586, 589-591.

Пер. Е. Корниловой.

Д. Б. Шоу об актрисе Лилле Маккарти (1875—1960)¹⁴⁵

Из предисловия к книге Л. Маккарти

«Я и мои друзья» (1933)

[...] Я не раз замечал, как нервозно актеры и актрисы избегали играть в моих пьесах. [...]

Мои затруднения возросли, когда мне пришлось искать героиню для «Человека и Сверхчеловека». [...] Я уже отчаялся найти то, что хотел, как вдруг однажды в мою квартиру в «Адельфи» вошла цветущая, свежая, молодая дама в зеленом платье и в такой огромной яркой шляпе, какая любую другую женщину сделала бы смешной, а к ней удивительно шла. У нее была фигура и походка Дианы, и она сказала: «Десять лет назад, еще совсем девчонкой, я пыталась играть леди Макбет. Вы посоветовали мне не меньше десяти лет учиться актерскому делу. Я изучила его, и теперь дайте мне роль». Не колеблясь ни минуты, я протянул ей рукопись «Человека и Сверхчеловека» и просто сказал: «Пожалуйста». И благодаря этой молодой женщине я делал такие постановки своих пьес, какие, вероятно, никогда не будут превзойдены. [...] Лилла была красива, пластична, величава, отлично сложена [...]

На сцене она играла превосходно, сильно и уверенно, с царственной властью. [...]

...мастерство Лиллы соответствовало моему мастерству, словно они были предназначены друг для друга. Да так оно и было в действительности! Она с ослепительным успехом создала первое поколение героинь Шоу.

Когда возникла новая школа, Лилле пришлось по душе не только ее идеи (они приходились по душе всем интеллигентным актрисам), но и ее стиль и метод. [...] Ужасающая искусственность викторианской женственной женщины ... все больше и больше раздражала лучших актрис. [...]

Секрет Лиллы Маккарти заключался в том, что исполнительское искусство великой школы сочеталось в ней с естественным желанием убить викторианскую женственную женщину.

Шоу Б. О драме и театре. С. 574-577. Пер. Е. Корниловой.

Макс Бирбом¹⁴⁶

о постановке пьесы Шоу (1907)¹⁴⁷

[...] Никогда еще мистер Шоу не выражал свой гений так, как выразил в «Дон Жуане в аду». Нигде еще он так не наносил удара силой и изобретательностью ума, непосредственностью юмора и остроумия. Концепция пьесы - в аду нет ничего реального, и в аду красота, романтика, честь, рыцарство и другие подобные качества отнюдь не мешают добиться успеха в жизни - не только сама по себе остроумна, но дала мистеру Шоу возможность своеобразно изложить свою философию, и эту возможность он использовал сполна. От начала до конца критическое воздействие мысли не ослабевает; плотная последовательность идей, нигде не затемненная, проливает свет замечательным красноречием и восхитительным остроумием. Сточки зрения литературного стиля «Дон Жуан в аду» - лучшее из созданного мистером Шоу.

Ничего не может быть лучше, чем оформление спектакля мистера Чарльза Рикеттса. [...] Он добился эффекта бесконечного пространства. Непроницаемый черный ад простирается все дальше и дальше, так что веришь, что это действительно ад; и в этой непроницаемой темноте резко очерченные четыре таинственно освещенных персонажа пьесы в великолепных костюмах - прекрасный и странный сценический эффект. [...]

Материал роли немного дает мисс Лилле Маккарти, разве что возможность демонстрировать умение носить кринолин, грациозно обмахиваться веером и расточать сияние женственности; и это она делает великолепнейшим образом. Мистеру Роберту Лорейну - Дон Жуану недостает живописности, на нем лежит главное бремя диалогов. И трудно вообразить, что это может сделать кто-нибудь лучше него. Он добивается не просто разнообразия темпа, интонаций, столь необходимых в длинных монологах, что редко достигается актерами, даже специально тренирующимися на сцене, поскольку в моде только короткие реплики. Кажется, что он действительно размышляет, развивает идеи, которые он должен высказать, и в полную меру получает удовольствие от своего мастерства вести полемику. Досадно, что мистер Майкл Шербрук, играющий статую Дона Гонзало, не выше на три-четыре дюйма. Для спектакля существенно, чтобы статуя резко контрастировала с окружающими и производила бы сильное впечатление своими объемами. Мистер Маккиннел - Дьявол, хотя его дикция превосходна, не чувствует духа роли. Мистер Шоу в ремарке так описывает Дьявола: «Вопреки исходящему от него добродушию и дружелюбию, он раздражается и обижается, когда на его по-

пытки завязать дружбу не отвечают взаимностью. [...] он умен и внушает доверие, хотя заметно, что он менее воспитан, чем два других персонажа и не столь жизненно достоверен, как женщина». Мимо всего этого мистер Маккиннел прошел. Он Люцифер, сын света, и смысл его роли может быть понят в том случае, если это будет реализовано.

Beerbohm M. Last Theatre. London, 1970. P. 296, 297.

Пер. Г. В. Коваленко.

Режиссерское искусство

Тайрон Гатри (1900-1971)^{141B}

Из книги «Жизнь в театре» (1959)

РЕЖИССЕР

Так кто же такой режиссер? Его работу над спектаклем можно сравнить с репетицией симфонии, которую проводит дирижер с оркестром. Но в исполнении симфонии каждый оркестрант находится под руководством дирижера. Дирижер не играет главной роли. Он делает больше. Интерпретирует, создает концепцию, направляет, вдохновляет во время исполнения. Работа театрального режиссера заканчивается перед премьерой. Его обязанность - создать спектакль: но когда приходит публика, спектакль играется без его участия. Теоретически актер в период репетиций не более чем инструмент в конкретном спектакле. Однако на практике актер обладает неизмеримо большей технической свободой и перед ним стоит более творческая задача, чем перед оркестрантом. Ибо текст пьесы вмещает меньше авторских намерений, чем партитура. Это может казаться парадоксальным, поскольку каждый грамотный человек может прочесть пьесу в отличие от партитуры.

Но вот однажды вы овладели умением читать партитуру, и она вам укажет в точных терминах темп, высоту, ритм звуков, которые должны быть услышаны; организацию мелодии, фразировку, логику контрапункта и гармоническую прогрессию. Эти указания помогут интерпретатору установить не с точностью, но с допустимыми погрешностями, окраску указанных звуков, баланс инструментального тона, отношение одного музыкального высказывания к другим и ко всему произведению; в известной мере, технические и исполнительские результаты, позволяющие дирижеру, даже если он только компетентен и усерден, воссоздать многое из авторского замысла.

Обратимся теперь к тексту пьесы. Возьмем монолог из «Гамлета» «Быть или не быть». В тексте даны точные синтаксические указания и в самом широком и простом выражении задан ритм. Актер должен найти темп, высоту звука, ударения, мелодию речи. Смысл и, следовательно, много указаний можно почерпнуть, изучив всю пьесу. Но изучение пьесы требует от актера интеллигентности, чувств, интуиции, образованности, без чего может обойтись оркестрант.

Разумеется, от скрипача требуется техника, приобретаемая длительным обучением и постоянной практикой; актер с хорошей фигурой, от природы наделенный красивым голосом, может играть Гамлета со сравнительно небольшим техническим оснащением и не изнурять себя работой. Но он должен обладать интеллектом и интуицией, потому что не так много предписаний можно извлечь из пьесы; обладая вышеупомянутыми качествами, актер сделает работу творческой и интересной. Но при этом он принципиально нуждается в режиссере.

Нетрудно понять и то, что такой шедевр, как «Гамлет», нуждается в режиссере больше, чем изящная маленькая комедия в натуралистическом стиле. Вряд ли ей необходима художественная режиссура. Но ведь кто-то должен выбрать актеров, продумать декорации, практически вникнуть в различные варианты. В большинстве подобных пьес мизансцены очень просты. Одна дверь выходит на улицу, другая - в кухню или спальню; любовные сцены играют на софе, гости курят сигары и обмениваются элегантными шутками и ускоряют продвижение сюжета рядом предсказуемых общих мест. Таковы неизменные позиции подобных пьес. И если вдруг у кого-то мелькнет искра новизны, выдумки, актер окажется в необычном положении, старые шутки звучат по-новому, как это оживляет спектакль!

Для постановки «Гамлета», или другого шедевра, или пьесы нетрадиционной, интерпретация которой затруднена и не совсем понятна, режиссер требуется в еще большей степени.

Первое, что он должен решить для себя, в чем заключается смысл пьесы. Смысл произведения искусства воспринимается субъективно. Это не означает, что именно этот смысл заложен автором. Если бы объективный смысл произведения искусства был известен, не было бы смысла в его существовании. Суть его существования в том, чтобы возникало множество путей разгадки неясной истины. Всякая интерпретация субъективна. Кто-то подойдет ближе к объективной истине, что не означает, что будет более интересная интерпретация, чем предложенная теми, кто будет не столь близок к объективной истине.

Тот факт, что ваша интерпретация произведения искусства сознательно и скандально субъективна, может восприниматься как высокомерие. Но думаю, что более правильная точка зрения в том, что мыслящий художник может предлагать только собственный комментарий к произведению искусства, которое он стремится интерпретировать; смирение - единственно скромная позиция для подобного «творца», точнее «высказывателя оригинальной идеи». Меня часто критиковали за дерзкие попытки выразить свой субъективный и, признаться, сжатый комментарий к шедеврам, которые я имел удовольствие ставить.

Считаю эту критику несвоевременной. Убежден, что мой комментарий «Царя Эдипа», «Гамлета» или пьесы «Конец - делу венец» - не окончательный; скорее это первая попытка интерпретации этих пьес. Мои коллеги и я всего лишь дополнили обширный свод критических трудов, восхищения, почтения, любви и т. д., которыми шедевр, являющийся человеческий лик, справедливо окружен. [...]

Одна из трагедий развития европейской культуры - разделение между театром и изучением драмы. ...Во вторую половину жизни Шекспира сцена начала дискредитироваться как важный проводник духовного выражения, превратившись в одно из развлечений.

Поэтому около трех столетий образованные люди, частично под влиянием пуританизма, частично раздраженные сценическими интерпретациями шедевров, поделили драму на две изолированные категории: собственно *Драму*, второстепенный, но не совсем незначительный приток основного литературного течения, и *Театр*, способ развлечения, в значительной степени относящийся к коммерческому показу красивых мужчин и женщин. [...]

Три века близорукого изучения текстов, их педантичной классификации на трагедии, комедии, пасторальные комедии, трагикомедии и тому подобного; трудное, тяжеловесное изложение значения второстепенных знаков препинания... - все это большая работа и как таковая заслуживает уважения и хорошей платы. Спектакли же относят к работе более низкого разряда, и театральным практикам хорошо платят только за успешные, коммерческие представления.

Сегодня происходят изменения. Серьезный театр доказал, что есть нечто большее, чем фривольность. Сегодня очевидно различие между массовым искусством и живым театром; и живой театр отличается от шоу-бизнеса серьезной и интеллигентной целью. [...]

Артисты — священнослужители. Они несут исцеление и знание. Театр - храм. Я хотел бы, чтобы вносились пожертвования в театр, как в храм, но храм, в котором на противоположных концах эмоциональной оси существуют веселье и слезы [...]

Меня часто спрашивают молодые люди, стремящиеся стать режиссерами, с чего начинать. Вопрос нелегкий. [...] Единственный путь научиться режиссерскому искусству - выбрать пьесу, собрать труппу, которая позволит вам режиссировать, и приняться за работу. [...]

Не стоит принимать первые шаги за успех.... Театральная карьера очень трудная. Безрассудно гордиться успехами, как безрассудно и огорчаться провалами. Необходимо понять, что по большей части провал или успех - случай. Что существенно в режиссуре: можете ли вы сделать репетицию для всех занятых в ней актеров живой? Сможете ли почувствовать, как материал растет, обретает форму и начинает жить, как вы и ваши соратники по работе? Получаете ли вы страстное удовлетворение от работы? Если на эти три вопроса вы ответите утвердительно, тогда в путь. Если же отрицательно, то лучше подыскать хорошую работу в банке, или гоняться за бешеными маклерами и спекулянтами на Уолл-Стрите, или за слонами в Африке.

Guthrie T. A Life in the Theatre. N. Y, 1959. P. 137-145; 156, 157.
Пер. Г. В. Коваленко.

Питер Брук (род. 1925 г.)¹⁴⁹

Из книги «Пустое пространство» (1968)

...я буду говорить о Неживом театре, о Священном театре, о Грубом театре и Театре как таковом. ...Иногда эти четыре театра существуют по соседству. ...Случается, что все четыре театра ... сочетаются в одном.

НЕЖИВОЙ ТЕАТР

В живом театре мы каждый день начинаем репетицию с проверки достигнутого накануне, ибо мы никогда не уверены, что пришли к истинному пониманию пьесы. В Неживом театре считается, что кто-то когда-то понял и установил раз и навсегда, как нужно играть ту или иную классическую пьесу. [...] Когда мы говорим о Неживом театре, мы вовсе не имеем в виду театр, который уже умер. Мы подразумеваем под этим театр удручающе активный, но в силу своей активности готовый стать иным... Слово «театр» утратило первоначальный смысл; то, что

мы теперь обозначаем этим словом, в большинстве случаев является пародией на театр. ...Театры, актеры, критики и зрители все вместе оказались в одной колымаге, которая скрипит, но никогда не останваяивается.

СВЯЩЕННЫЙ ТЕАТР

Я называю этот театр Священным для краткости, но его следовало бы назвать театром, где невидимое становится видимым. [...]

Театр - это последний форум, где идеализм все еще остается открытым вопросом; в мире еще найдется немало зрителей, которые с уверенностью скажут, что узрели в театре лик невидимого и жили в зрительном зале более полной жизнью, чем живут обычно.... Театр сомнений, беспокойства, смуты и тревоги кажется теперь более правдивым, чем театр возвышенных идеалов. [...]

Сегодня мы показываем на сцене суррогаты. Но мы вновь почувствовали, что священный театр нам необходим. Так где же его искать? На небе или на земле?

ГРУБЫЙ ТЕАТР

Во все времена положение спасал народный театр. Формы его менялись от века к веку, но их неизменно объединяла грубость.

[...] если Священный театр - это стремление к невидимому через видимое воплощение, то Грубый театр - это тоже сильный удар по утратившему значение идеалу.... Если в Священном театре молитва звучит реальнее, чем ругательство, то в Грубом все наоборот. Ругательство там уместно, а молитва звучит комически.... Священный театр имеет дело с невидимым, а в этом невидимом заключены все скрытые импульсы человека. Грубый театр имеет дело с поступками людей, и оттого, что он приземлен и прямолинеен, и оттого, что он признает и смех и злобу, грубый и доступный театр все-таки лучше, чем неискренне священный. [...]

...чтобы спасти театр, его надо заново расчистить... сегодня грубость ближе к жизни, а святость дальше от нее, чем в любую из эпох.

ТЕАТР КАК ТАКОВОЙ

Я могу говорить лишь о театре, мне известном. Невольно придется сузить поле зрения и говорить о театре, как понимаю его я, автобиографически. [...] В спектакле на первом плане взаимоотношения: актер — тема — зрители. На репетиции: ак-

тер - тема - режиссер. [...] Чтобы понять трудную роль, актеру необходимо до конца исчерпать свои возможности, но великие актеры иногда идут еще дальше. Произнося слова, они одновременно чутко прислушиваются к отзвукам, возникающим в них самих. [...]

Джон Гилгуд¹⁵⁰ - волшебник. Его актерское искусство далеко выходит за пределы обычного, стандартного, банального. [...] Искусство Гилгуда всегда было больше голосовым, чем пластическим: еще в начале карьеры он решил, что разум его более гибок, чем тело.... Не сама речь, не мелодия, но постоянное взаимодействие между словообразующим механизмом и сознанием делает его искусство таким неповторимым, таким волнующим и особенно таким глубоким. [...]

У Скофилда¹⁵¹ инструмент и исполнитель едины - инструмент из плоти и крови, открывающий себя для неизвестного. [...] Репетируя роль, он снова и снова пропускает через слова все свое существо, состоящее как бы из миллионов сверхчувствительных датчиков. Во время спектакля срабатывает тот же механизм, благодаря которому все, что он зафиксировал, возникает каждый вечер и одинаково и совершенно по-иному. [...]

Актер должен мобилизовать свое подсознание, целиком его подчинив требованиям рассудка. Результат в целом неделим. Однако эмоция постоянно высвечивается интеллектом. ... Катарсис никогда не может быть просто эмоциональным очищением: он должен быть обращен к человеку в целом. [...]

Играть стоит большого труда. Но когда мы рассматриваем работу как игру, тогда это уже не работа.

Игра есть игра.

Brook P. The Empty Space. London, 1968.

Цит. по: *Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М., 2003.*

С. 27, 33, 77, 78, 101, 146, 156, 157, 171, 204.

Пер. Ю. С. Ройтман, И. С. Цимбал.

Кеннет Тайнен¹⁵² о спектакле Брука

«Король Лир» (1962)¹⁵³

«Триумф стратфордского Лира. Мир без богов и надежд»

Великий режиссер Питер Брук свежим глазом окинул текст и открыл совершенно нового героя. [...] Он осмелился поставить трагедию «Король Лир» с позиций морального нейтралитета.

Результаты оказались революционными^...] Брук настолько беспристрастен, настолько нелицеприятен в своих мо-

ральных оценках, что глупая маниакальность Лира даже может вызвать у нас смех без всякого ущерба для главной направленности пьесы, которая остается трагической; но она трагична в целом, безотносительно к отдельным людям. [...] Мистер Брук научил «отрицательных» персонажей держаться, исходя из того, что они сами о себе думают, а не из того, как они выглядят в глазах предубежденного против них героя.

Грубо отвергнутый дочерьми Лир сходит с ума, причем делает это нарочно, чтобы их наказать; его крик «Я схожу с ума!» - угроза, а не трогательное предчувствие. «Дуй, ветер!..» - ария бешенства, экстаз безумной жажды мести; когда Скофилд, рыча, исполняет свой монолог, позади него с грохотом вздымаются вибрирующие листы меди.

Наивысшей оценки заслуживает Скофилд за сухое, чуждое всякой сентиментальности прочтение строк о «Бездомных горемыках». К этому времени Лир уже простой бродяга, которого можно сравнить с деклассированными подонками общества у Сэмюэля Беккета и, в частности, с калекой из пьесы «Конец игры».

[...] спектакль оттого лишен морали, что поставлен в аморальном мире.... Это мир, никем не управляемый; впервые в трагедии показан мир без богов, без всякой надежды на счастливый исход.

Ключ к толкованию трагедии мистером Бруком можно найти в эссе Яна Котта, польского критика, который сравнивал «Лира» с «Концом игры» Беккета.

И вряд ли возможно уйти из театра с большей тревогой за судьбу человечества.

Тайней К. На сцене и в кино. М., 1969. С. 137-140, 142.

Пер. С. Майзельс.

Питер Холл (р. 1930)¹⁵⁴

Из Дневника (о работе над спектаклями «Буря» и «Ничейная земля», 1973—1975)

Четверг, 10 мая 1973 г. Ему (Гилгуду) понравились мои идеи о постановке «Бури», он согласился с моим предложением трактовки Просперо по Уильяму Блейку¹: личности, проходящей через чистилище на протяжении всего спектакля. Хочу, чтобы он находился в действии, а не был бы многоречивым, старым, усталым священником, созерцающим со стороны.

Пятница, 16 ноября.

Гилгуд смотрел «Юлия Цезаря» в Олдвич : [...] ужасно, безобразно, актеры в отвратительных кожаных штанах; орут,

визжат и ни намек на характер, и если это *авангард*, и «Буря» будет авангардной, ему лучше не играть Просперо. В итоге он сказал, что знает, что я не собираюсь ставить подобным образом. Я сощурился и спросил, откуда он знает, как я буду *ставить*? Он вел себя как норовистая скаковая лошадь.

Понедельник, 3 декабря.

Обговаривали оформление с Джоном и Лиз Бери¹⁵⁶. В полдень Д. Г. [Джон Гилгуд] объявил, что не желает быть с бородой, в шляпе, в сером или черном; Просперо скучен, и роль эта скучная, он не желает быть скучным. Практически он подвергал сомнению все мои предложения, [...] и в минуту делал 12 предложений, большинство которых противоречили друг другу.

Д. Г. вспомнил, что, когда он впервые играл в «Буре», на сцене царил божественный Восток и он был в тюрбане. В другом спектакле, продолжал вспоминать он, у него была длинная седая борода и очки. В постановке Питера Брука он был в поношенном плаще отшельника и сандалиях. К концу третьего часа я спокойно, но твердо прервал его излияния и заставил его выслушать, почему я буду ставить спектакль как театральный маскарад эпохи короля Иакова Первого. После этого он объявил, что ему понравилась сценография и, вероятно, наилучшее решение, если он будет в застегивающемся на пуговицы, перепоясанном плаще ученого. И с бородой, и надо ли ее отрачивать или она будет делом рук гримера? Он согласился надеть головной убор ученого.

Д. Г. бегаёт кругами с поразительным шармом и энергией. Он продолжает делать замечания, умаляющие его достоинство, напоминая нам, что он романтик и любит старый театр.

Мы с Джоном Бери заострили кое-какие наши идеи в противовес тому, что высказали раньше.

Четверг, 3 января 1974 г.

Сегодня на репетиции после моего вчерашнего разговора с просьбой не петь и не проявлять эмоции Гилгуд был более сдержан, он остыл. Но теперь он морщит нос и приходит в удивление, если ему не скучно.

Проблема с музыкой. «Грифон», талантливая поп-группа, специализирующаяся на музыке средневековья и Ренессанса, прислала грязный мятый лист с нотами, написанными каракулями, - традиционное переложение «Приди на желтые пески» Перселла¹⁵⁷. Я просил подыскать нам музыку Перселла из «Волшебного острова», версии «Бури» Драйдена и Давенанта¹⁵⁸. Мы бы брали оттуда музыкальные куски.

«Грифон» был в Котсволде, записывал новый альбом и не думал о нас. Но так или иначе «Грифон» создал удачную музыку для «Бури».

Пятница, 11 января.

Прогон «Бури». Полный беспорядок, ничего не зафиксировано. Но это дало мне возможность увидеть, как спектакль идет или как мсм>бы идти, и сделать каждому замечания.

Пьеса чудовищно трудная, и я содрогаюсь от мысли, что прошло пять недель, как мы из репетиционной комнаты вышли на сцену.

Меня беспокоит Гилгуд. Просперо сдержан и осторожен. Он не раскрывается перед публикой. Он с трудом может раскрыться даже перед самим собой. Держит себя под контролем. Его страсть к мести неэмоциональная, а пуританская. Джон страдает с самого начала и до конца. Макбета надо играть так, чтобы в первой половине спектакля он не срывался. Так же следует играть и Просперо, за исключением того, что он не раскрывается в продолжение трех четвертей спектакля. Но я очень оптимистичен.

Воскресенье, 24 февраля.

Прошелся пешком по весеннему солнцу от Барбикана¹⁵⁹ до Олд Вик¹⁶⁰. Погода чудесная. Хочется за город. И вовсе не хочется проводить генеральную репетицию. На утренней репетиции занимались техническими эффектами бури. Днем прошли вторую часть спектакля. Медленно и трудно продвигаемся. Закончил в три часа дня.

В час дня мы пытались проверить люк для сцены игры в шахматы. На моих глазах сэр Джон, очевидно, замешкавшись, упал в люк. Воцарилась тишина. Я бросился к люку и посмотрел вниз. Джон, дружески улыбаясь, поднимался с груди шахматных фигур и перепутавшихся рук и ног Миранды и Фердинанда, ожидавших своего выхода в люке. Чудом никто не пострадал.

Понедельник, 25 февраля.

Не мог заснуть после трехчасовой технической репетиции «Бури». Днем был прогон второго акта. Затем вечером репетиция в костюмах. Все было ужасно: медленно, тяжело, чересчур роскошно. Каждый момент иллюстрировался и был переполнен эффектами. Некоторые вещи необходимо упростить. Мы делали спектакль, чтобы впоследствии его играть в новом здании на Южном берегу¹⁶¹. Для Олд Вик это тяжело.

Вечером я понял неизбежность провала. Это очень дорогостоящая постановка, и мое положение уязвимо, потому что это мой первый спектакль в качестве художественного руководителя Национального театра.

Меня охватила параноя, порожденная физической усталостью. Я ужасно устал от перегрузок. Надеюсь, мне удает-

ся скрывать это от актеров. Но усталость иссушает мое внутреннее чутье, а оно для меня очень важно.

К концу вечера я был весь пронизан этими ощущениями, предполагая провал. И прежде у меня случались провалы, и вот теперь снова провал. Главное - найти силы продолжать и улучшать спектакль. Провал у самого себя переживаешь глубже, чем в глазах зрителей.

Вторник, 26 февраля.

Джон Гилгуд в прекрасном настроении и вечером на первом публичном просмотре излучал веселье. Он поразительный человек, и я ему многим обязан. Он никогда не жаловался, никогда не уставал. Он вел за собой актеров и помогал мне на каждом дюйме пути.

Просмотр прошел почти хорошо и настроил меня более оптимистично. [...] Сейчас жуткое ощущение одиночества. Хочется, чтобы рядом были коллеги, как в Стратфорде. Здесь стесняются предлагать помощь. Я ее не прошу, потому что тоже стесняюсь. Я не совсем уверен в том, что делаю.

Вторник, 5 марта.

Сегодня премьеры «Бури». Тревожно. Я в постели и уже волнуюсь, хотя еще рано. Затем отправился в офис и бездельничал. Короткая репетиция, чтобы настроить актеров, и привычное возрастающее волнение, и все эти «благодарю вас; ни пуха, ни пера»; телеграммы, цветы и прочее.

Но спектакль прошел лучше, чем на репетициях. Он вошел в берега. Текст поднялся до вершин света и свободы.

Меня не легко обмануть премьерной эйфорией, но такое количество народу приходило ко мне и терзало рукопожатиями, что не стоит думать, что мы ничего не достигли. Прием в финале был бурный.

Я сам понимал, что успех был, и не без оснований. Гилгуд немного нечеток. Майкл Фист¹⁶² и Денис Куилли (Калибан) великолепны. [...] И все же я испытывал глубокое чувство разочарования, потому что поставил спектакль не так, как замыслил. На новой сцене можно было бы создать театральный маскарад, в Олд Вик - нет.

Но домой я пришел с огромным облегчением и душевным подъемом.

«НИЧЕЙНАЯ ЗЕМЛЯ» ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА¹⁶³

Пятница, 13 декабря 1974 г.

Прошлый век. Богатый дом в Хамстеде¹⁶⁴. Клубная атмосфера. Много денег. Мужчина. Коричневые тона. Джон Бери показал наброски эскиза. Их надо обсудить. Проблема, куда

поставить буфет с алкогольными напитками. Если поставить в центре, он будет доминировать, подавлять физическую жизнь пьесы.

Воскресенье, 15 декабря.

Идея осенила меня днем. Дом в «Ничейной земле» построен не в XIX, но в XX веке. Тогда мы могли бы сделать окно с альковом во всю заднюю стену и поместить на первый план стойку для алкогольных напитков напротив окон, характерных для 1920-х годов. Я позвонил Джону Бери и сказал ему. Он вдохновился.

Пятница, 3 января 1975 г.

Рано утром встречался с Джоном Бери и Гарольдом Пинтером по поводу «Ничейной земли». Продолжаю задавать себе вопрос, возникнет ли необходимость заострить еще больше визуальный образ. Макет представляет легко узнаваемый интерьер богатого лондонского дома. Но он может с легкостью превратиться в обстановку натуралистической пьесы 30-х годов. Окружение должно выходить за пределы реальности, в нем должен ощущаться элемент сюрреализма.

Четверг, 6 января.

Встречался с Джоном Бери по поводу сценографии «Ничейной земли». Теперь наш образ - ограждающая арка, изящная, заключающая пространство в раму изысканной овальной формы. Но цвет в макете, глубокий коричневый, еще не точен. Я хочу шелк спокойных элегантных зеленых тонов, цвета пергамента с бамбуковым оттенком: ощущение японского. Джон далек от этого, и я не уверен, что он одобрит идею. Приходил Гарольд, ему понравилась форма, а это уже что-то.

Воскресенье, 9 февраля.

Пьеса Пинтера отражает нерв сегодняшнего дня. Ощущение, что понимаю, о чем она, - об антиподах. Гений и бездарность, успех и неудача, пьянство и трезвость, утонченность и неотесанность, учтивость и хамство. Все это сидит внутри меня, пьеса прекрасная.

Понедельник, 10 февраля.

Первая репетиция. Говорили мало, только читали. Великолепный состав. Ралф Ричардсон¹⁶⁵, воспринимающий все кожей; Гилгуд, сделавший несколько виртуозных попыток, чтобы найти свой путь; Теренс Ригби, суровый, думающий, великолепно нашедший характер с помощью уличного жаргона Болсовера¹⁶⁶.

Вторник, 11 февраля.

Репетиция прошла великолепно. Все правильно, верно найдена мебель. Найдена точно, потому что я знаю физи-

ческие потребности пьесы. Все пошло легко. Завтра покажем Пинтеру. Пьеса трудная, сложная камерная музыка, но я тем не менее... испытываю чувство удовлетворения.

Пятница, 14 марта.

Гарольд был на прогоне. Все прошло неплохо. Гилгуд впервые надел парик: прямые, седые с заметными остатками рыжины волосы, делающие его похожим на печального, отвратительного подонка.

Четверг, 3 апреля.

Наш ланч Гарольд начал с обсуждения слова «непотребно» (unscrupulous), которое произносит Спунер: «Настоящее поистине непотребно. Мне надо без дураков присутствовать и творить». Гарольд говорит, что выбрал это слово, потому что оно показывает жестокость настоящего и может убедить, что это и есть его жизнь. Ощущение Спунера несложно: «настоящего не изменить», и я хочу, чтобы он это говорил взамен «настоящее поистине непотребно». Мы подбрасывали Гарольду слова, как будто все мы были заядлыми любителями кроссвордов. Он ушел думать.

Понедельник, 7 апреля.

С утра был прогон. Ралф удивителен: абсолютно творческий; его Херст, одна из самых трудных ролей, написанных Пинтером, кристально ясен. Джон запинался и был незаметен. В какой-то момент Джон решил играть так, чтобы публика могла бы понять персонаж скорее, чем он сам. Спунер - гордец из гордецов и совершеннейший наглец. Если эти черты не вынести на первый план, пропадет конфликт.

Вторник, 8 апреля.

Завтрак с Гарольдом Пинтером. Много спорили о пьесе. После бесконечных разговоров мы заменили «настоящего не изменить» на «настоящее не вывернуть наизнанку». По крайней мере, ясен смысл. Это именно то, что нам необходимо: короткая реплика, раскрывающая позерство Спунера.

Утренняя репетиция прошла прекрасно. Я немного боялся за Джона. Он слишком экспериментирует, пробуя показывать то раболепство, то самодовольство, то высокомерие, то вызывать чувство гадливости. Он в поисках решения. А между тем Спунер многолик и мгновенно меняется.

После обеда прогон в костюмах. Появление Гилгуда было триумфально; Ралфа тоже. Позже я говорил с Гарольдом по поводу пауз, которые мне кажутся менее действенными, чем в других его пьесах. Они слишком затянуты и многозначительны. Он сказал, пьесы «Возвращение домой» и «Прошлые времена», главным образом, о сексе, и потому в паузах таится по-

ловина смысла и предполагаемые смыслы. Паузы в «Ничейной земле» более прозрачны и содержат угрозу и напряжение, как в «Стороже».

Среда, 9 апреля.

Утро провел с Джоном. Я просил его показать Спунера . тяжелым человеком, упрямым и высокомерным в противовес его визуальному образу. Не надо играть его неудачником и подонком. Сам вид его говорит об этом.

Четверг, 10 апреля.

Великолепно прошла дневная репетиция. [...] Трудно работал с Джоном. [...] Сегодня Джон сделал прорыв, превратившись в неприятного, высокомерного типа. Надеюсь, это закрепится. Он не должен растрогать публику.

Среда, 16 апреля.

Первый публичный прогон. В начале спектакля было двадцать минут чистого золота. Смех возникал в нужных местах, история была понятна. Гилгуд был хозяином положения. Затем вдруг действие потеряло остроту, и повествовательное напряжение ослабло. Мики и Терри¹⁶⁷ сделали пьесу мертвой. И такой она оставалась до финала. Пьесы Пинтера подобны неустойчиво сбалансированной груде строительных блоков. Один упадет, и все проклятое сооружение разваливается. После спектакля в гримерке Ралф насмешил всех. Сказал, что играл плохо. Он знал, где утки, но начинал стрелять то слишком рано, то слишком поздно. Он задел хвостовое оперение, но не убил ни одной утки. Джон тоже был самокритичен, но чувствовал, что нащупал зерно образа, что близок к результату.

Четверг, 17 апреля.

На дневной репетиции Джон спросил Гарольда, для чего нужна сцена Бриггза и Спунера в начале второго акта? Что она дает публике? Гарольд выдержал паузу: «Боюсь, что не смогу ответить на ваш вопрос, Джон. Такова моя пьеса. Извините».

Среда, 23 апреля.

Сегодня состоялась премьера. Это был наш лучший спектакль: остро, уверенно, точно. На банкете Джон сказал Гарольду, что играть пьесу Пинтера все равно, что играть Конгрива¹⁶⁸ или Уайльда. Необходимо влиять на сознание в такой же степени, как в высокой комедии. Он думал, что Пинтера надо играть, как Чехова, игнорируя публику, но теперь знает, что Пинтера так играть нельзя. Джон чертовски прав.

Четверг, 24 апреля.

Пресса на «Ничейную землю» хорошая, но осторожная. Покровительственный тон раздражает: «Это не лучшая пьеса Пинтера; головоломка Пинтера; загадка Пинтера». Фактически

никто из них не понял пьесы; даже Уордл и Биллингтон¹⁶⁹ восприняли ее превратно. Оба заявили, что Спунер и Херст знали друг друга по Оксфорду. Суть не в этом; они же использовали это как оружие. Публика никогда не ошибается. Если бы они так думали, то не смеялись бы. Но у нас был и другой успех. Старые львы (знаменитости) сказали Джону, что он великолепен, но есть актеры, которые сыграли бы не хуже; однако я не считаю, что кто-то мог так передать одиночество Херста и быть таким творческим, как Ральф.

Hall P. Diaries: The Story of a Dramatic Battle. London, 1984.

Р. 67, 76, 77, 82, 83, 135, 136, 158-160. Пер. Г. В. Коваленко.

Актерское искусство

Алек Гиннесс (1914-2000)¹⁷⁰

Кеннет Тайней о Гиннесе

Алек Гиннесс, как однажды заметил Шоу о Генри Ирвинге, безлик. Вы это замечаете или стараетесь не замечать, как только он входит. [...] Худощавый, сидящий, с выпирающими, покатыми плечами, которыми он постоянно пожимает. [...] При случае ласково усмеивается, сопровождая улыбку ухарским наклоном головы и подергивающейся улыбкой, напоминающей лунный серп. Он похож на подвыпившего расстригу-священника. [...] Его невозможно запомнить. Если бы он совершил убийство, последовало бы множество ложных арестов, которые повысили бы все рекорды. [...]

Гиннесс - чудо, не относящееся ни к одной традиции. Он принадлежит своей эпохе. Как никто, он воплощает современную манеру игры, которую нельзя назвать ни романтической, ни классической. В его манере мастерски соединяются недоверие, сомнение и даже цинизм, присущие XX веку. Если Гиннесс прибегает к */e style noble**, то только в целях сатиры. ... Суть его образов - род бесстрастного покоя. Он мастер, но мастер отсутствия индивидуальности. Лишь избранные проникают в тайники его души; для остальных он тайнопись, зашифрованный и ненарушимый код. Он существует в театральной воздушной яме, изолированный и ограниченный своей эксцентричностью. В какой-то статье Макс Бирбом сказал об Ирвинге, что он «Рыцарь из Ниоткуда», титул, применимый к Гиннессу с одним добавлением - «Белый рыцарь из Ниоткуда». [...] В на-

* Благородный стиль (франц.).

чале 30-х годов, работая в рекламе, он начал брать уроки актерского мастерства у Мартиты Хант. В спектакле Л. Оливье «Гамлет» он играл Рейнальдо и Озрика и был дублером Оливье в заглавной роли. Впервые он выдвинулся в роли сэра Эгьючика в спектакле Гатри «Двенадцатая ночь». [...] В середине 1938 года Гиннесс играл в четырех спектаклях Гилгуда и шести спектаклях Гатри. Режиссура Гатри была прямой противоположностью режиссуре Гилгуда. Гатри предлагал свободу и простор, освобождение от напряжения и импульсивность. Гатри не попукал актеров; у них был один стимул, стимул момента; лейтмотив его метода - озорная импровизация, в его постановках актеры с блистательной изобретательностью проявляли вдохновенное легкомыслие. Гиннесс вернулся в Олд Вик к Гатри. В октябре состоялась премьера «Гамлета» с Гиннесом в заглавной роли, ставшая гвоздем сезона. Спектакль породил вокруг его имени ауру незатихающей театральной полемики.

Гатри характеризовал своего нового Гамлета «как каденцию на известную тему: улыбка на устах и разбитое сердце». Зрительное впечатление было намного сильнее: спектакль играли в современных костюмах, которые демонстративно ошеломляли: пиджачные пары, фланелевые брюки, фетровые шляпы, могильщики в тельняшках и резиновых сапогах. Это было здорово и слегка забавляло; но исполнение Гиннеса было прелюдией его актерской зрелости и мощи. По поводу его ясности, восприимчивости, магнетизма возникали сомнения, поскольку было множество недостатков. [...] Зная, что у него жилистые, рабочие руки, он ограничил риторические жесты; не обладая эффектной внешностью, он воздерживался от традиционных величественных поз; короче, на протяжении всего спектакля он демонстрировал полнейшую независимость от прошлого. Лучшее в статье Эйгета¹⁷¹ - предположение о том, что Гамлет Гиннеса потерпел поражение, «потому что это был преднамеренный отказ от наследования короны. Этот молодой актер пробует играть не действие, но характер. Он чуждается сарказмов. Он не вкладывает презрение в „эту квинтэссенцию праха“. Он борется, проговаривая провоцирующий ответ прежде, чем у него будет возможность его произнести». Но смысл этой бездейственности раскрывается в финале. Эйгет допускал, что Гиннесс играл последнюю сцену, после ухода Озрика, лучше всех Гамлетов, которых он видел. Но «бездейственность», столь его терзавшая, у Гиннеса фактически была скрытой, таившейся в бутоне, который еще не раскрылся. Отвергнув декоративную риторику, он мало чем мог ее заменить; не хватало мастерства, а его неприятие чрезмерных проявлений и природный пафос

это подчеркивали. Охотничью стрелу он заменял пестрой тканью вышивальщика; но в двадцать четыре года он был еще не готов к осуществлению великого замысла. Его Гамлет был творением, соединившим все его недостатки, отшлифованные до блеска. [...]

Сам Гиннесс говорит: «Когда в 1938 году в Олд Вик я впервые сыграл Гамлета в современном костюме с претенциозным фрейдистским гарниром в постановке Гатри, я был всего лишь слабой тенью Гилгуда. Я надеялся, что он меня простит, потому что спектакль поставлен Гатри. Я говорю об этом, считая, что такие вещи важны в плане традиций и показывают, как актер может восставать против традиций и при этом уходить в них с головой и любить их».

Это высказывание высвечивает дилемму Гиннесса. [...] В «Гамлете», поставленном им в 1952 году, где он сам выступил в заглавной роли, он отказался от старого подхода (героика, напыщенность, выходы на авансцену) и от новых веяний (фрейдизм, натурализм и прочее) и пошел по пути главных составляющих, ограничив степень исповедальности, чтобы прийти кратчайшим путем к тому, что он замыслил.

Tynan K. Alec Guinness. An Illustrated Study of His Work for Stage and Screen. N. Y., 1961. P. 11, 12, 44 - 49, 64.

Пер. Г. В. Коваленко.

Лоуренс Оливье (1907-1989)¹⁷²

Оливье в роли Арчи («Паяц»¹⁷³ Джона Осборна в театре Ройал Корт, 1957)

Последняя театральная неделя в Лондоне была одной из самых ярких, содержательных и многообещающих со времен войны. [...]

Начнем с самого лучшего: мистер Осборн обладает талантом блестяще сводить воедино в одной пьесе все проблемы современной Англии. «Паяц» - его диагноз болезни, которой поголовно заражено наше поколение любителей мордобоя. В качестве национального микрокосма он избирает семью захудалых комедиантов. [...] Но главный герой - Арчи Райе, человек лет пятидесяти, танцор и исполнитель легких песенок, он уже пал так низко, что выступает в ревю с обнаженными девушками, которое дается два раза за вечер. Роль такова, что она соблазнила сэра Лоуренса Оливье.

Арчи - фигляр, распутник, совершенно опустившийся, но забавный человек. Со своими скабрёзными интермедия-

ми и залихватскими песенками он выступает перед самой разнородной аудиторией, на законном основании торгуя духовным дурманом. И вся трагедия в том и заключается, что Арчи умен и понимает свою роль. Способность к беспощадному анализу у него ничуть не меньше, чем у Джимми Портера¹⁷⁴. [...]

Чтобъягодчеркнуть гротескное несоответствие между умственными способностями Арчи и их применением, мистер Осборн сумел найти оригинальный поворот. Он строит пьесу, как программу варьете, и мгновенно переносит Арчи то домой, где, накачавшись джином, он замыкается в пьяном одиночестве, то на эстраду, где, закатывая глаза и семена ногами, он острит, поддевает дирижера и с притворным воодушевлением блеет свои песенки. [...]

В этих эпизодах блестяще соединили свои таланты автор, актер и композитор. Духом злобного веселья дышит весь театр, когда на миг при звуках песенки «Не слишком-то хлопайте, леди, наш дом совсем обветшал», зал становится воплощением Англии. [...]

Известие о смерти сына, похищенного и убитого в Египте, ненадолго возвращает Арчи к подлинным чувствам. В этот миг он как раз с пьяным воодушевлением вспоминал певицу-негритянку, которую когда-то слышал в ночном клубе: из своего отчаяния она сумела создать «лучший гвоздь сезона». А сейчас, сраженный известием, он кричит - из широко раскрытого рта льются нечленораздельные стенания, которые постепенно превращаются в мелодию. Арчи-отверженный поет блюз.

Лоуренс Оливье в главной роли творит подобные чудеса. [...] Но вершиной игры нашего великого артиста можно считать шутовое, полное яда прощание Арчи со зрителем: «Скажите мне, где вы работаете завтра вечером, я приду и посмотрю на ВАС».

Постановка Тони Ричардсона¹⁷⁵ довольно рыхлая, но я не представляю, каким образом любой режиссер мог бы преодолеть вялость первого акта или ослабить перегруженность второго.

Короче говоря, мистер Осборн задумал огромное социальное полотно, но выполнил его в палитре, слишком бледной для взятого масштаба. В пределах этой палитры он сумел создать одну из величайших ролей нашего времени.

Тайней К. На сцене и в кино. С. 35-38.

Италия

Футуризм в театре

Из манифеста Филиппо Томмазо

Маринетти (1876-1944)¹⁷⁶

«Театр варьете» (1913)

Мы питаем глубокое отвращение к современному театру (в стихах, в прозе, на музыке), глупейшим образом колеблющемуся между исторической реконструкцией (подделка или плагиат) и фотографическим воспроизведением нашей повседневности, - к театру ничтожному, нудному, въедливому, жидкому, вполне достойному эпохи керосиновых ламп.

Футуризм *прославляет театр варьете*, потому что:

1. Театр варьете, рожденный, как и мы, Электричеством, к счастью, не имеет ни традиций, ни мэтров, ни догм, а питается стремительной современностью.

2. Театр варьете абсолютно практичен, так как берется развлекать и забавлять публику комическими, эротическими и поражающими воображение эффектами [...]

19. И, наконец, театр варьете предлагает всем странам, не имеющим одной главной столицы (подобно Италии), блистательное замещение в виде Парижа, рассматриваемого как уникальный, все объединяющий очаг роскоши и ультра-рафинированных наслаждений.

Футуризм желает превратить *театр варьете в театр изумления, рекорда и физического сумасбродства*.

1. В спектаклях театра варьете необходимо совершенно разрушить всякую логику, значительно увеличить роскошь, умножить контрасты и дать воцариться на сцене неправдоподобию и абсурду. (Например, обязать певиц раскрашивать

грудь, руки и особенно волосы теми красками, какими еще не пользовались для обольщения. Зеленые волосы, фиолетовые руки, голубое декольте, оранжевый шиньон и т. д. Прерывать песню революционной речью. Оснастить романс оскорблениями и ругательств-ajvп и др.) [...]

[...] 3. Ввести неожиданность и необходимое взаимодействие зрителей партера, лож и галереи. Вот, например, намазать клеем несколько кресел, чтобы приклеившийся зритель - все равно, мужчина или дама, - вызвал всеобщее оживление (испорченный фрак или вечерний туалет будут, разумеется, потом оплачены). Продать одно место десятку человек: вызвать таким образом толкотню и пререкания. Предоставлять бесплатные места людям заведомо ненормальным, раздражительным или эксцентричным, которые способны вызвать скандал непристойными выходками, щипками и пр. Посыпать кресла порошками, вызывающими зуд, чихание и пр.

4. Систематически обращаться непотребно с классикой, играя, например, в один вечер, какие ни есть трагедии - греческие, французские, итальянские - ужатыми и комически перепутанными. Подвергать вивисекции творения Бетховена, Вагнера, Баха, Беллини, Шопена, вставляя в них неаполитанские песенки. Выставить на одной сцене Цаккони, Дузе, Майоля, Сару Бернар, Фреголи¹⁷⁷. Исполнять симфонии Бетховена задом наперед, начиная с последней ноты. Втиснуть всего Шекспира в один акт. Сделать то же самое со всеми почтенными авторами. Заставить актеров играть «Эрнани» завязанными по шею в мешки. Намыливать доски сцены, чтобы спровоцировать забавные падения в самые трагические моменты.

5. Всеми способами поощрять жанры клоунады и американской эксцентрики с их прославленными гротесковыми эффектами, ошарашивающим динамизмом, неуклюжими выходками, безмерной грубостью, с их жилетками с сюрпризом, штанами, глубокими, как корабельные трюмы, из которых вынырнет с тысячным грузом всякой всячины грандиозная футуристическая веселость, которой суждено омолодить физиономию мира. Ибо не забывайте, что мы, футуристы, молодые артиллеристы в загуле, провозглашали в своем манифесте: «Убьем лунное сияние!» [...]

Милан. 29 сентября 1913г.

Il teatro de varietà. Manifesto // Daily Mail. 1913.21 nov.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С.1 22 - 1 26.

Пер. М. Молодцовой.

**Из манифеста Ф. Т. Маринетти,
Эмилио Сеттимелли и Бруно Корра
«Синтетический футуристический театр» (1915)**

[...] Мы создаем футуристический театр.

Синтетический, то есть кратчайший. Отжать до нескольких минут, нескольких слов и нескольких жестов бесчисленные положения, ощущения, мысли, чувства, факты и символы!

Писатели, которые пытались обновить театр (Ибсен, Метерлинк, Андреев, Поль Клодель, Бернард Шоу), никогда не помышляли добиться истинного синтеза, освободившись от техники, основанной на многословии, подробном анализе, подготовительных длиннотах. [...]

[...] Мы питаем непобедимое отвращение к сочиненному за письменным столом [...] *Большая часть наших произведений написана прямо в театре.* [...]

[...] Наш футуристический театр освиствует Шекспира, но принимает в расчет болтовню шута, засыпает на реплике Ибсена, но воодушевляется от грубых, наивных измышлений болтунов из театральных кресел. [...]

Для человека, одаренного театральным чутьем, существует особая реальность, яростно атакующая нервы: она состоит из того, что именуется театральным мир. [...]

[...] Симфонизировать чувствительность публики, разведывая и пробуждая ее в самых инертных прослойках; отменить такой предрассудок как рампа, забрасывая сеть впечатлений со сцены прямо в публику; сценическое действие должно вторгнуться напрямую в зрительский партер. [...]

Il teatro futurista sintetico // Biblioteca teatrale. 1915.

№14-15. Vol. I.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 130-134.

Пер. М. Молодцовой.

**Из манифеста Энрико Прапполини (1894—1956)¹⁷⁸
«Футуристическая сценография» (1915)**

[...] По нашему мнению, сценография сейчас - это нечто чудовищное. Сегодняшние сценографы - это выхолощенные маляры, все еще топчущиеся по углам пыльного гноища классической архитектуры. Мы должны низложить и отстранить их. [...]

[...] Абсолютно новый характер нашего сценического новаторства состоит в отказе от писаных декораций. Сцена не будет больше расписным фоном, она будет бескрасочным электромеханическим архитектурным сооружением, способным к животворной хроматической эманации цвета и света, источниками которых будут электрические рефлекторы с разноцветными

ми стеклами, скоординированные и расположенные в соответствии с духом каждого сценического явления.

Яркие излучения целых пучков и рядов цветных ламп, их динамические комбинации дадут изумительные эффекты взаимопроникновения и взаимопересечения света и тени. Они родятся из бесгг-редметной пустоты от ликующей плотности света. Ирреальные наложения, столкновения, избыток ощущений, а также динамичные архитектурные сочленения сцены, движимые резко поворачивающимися металлическими рычагами, отменяющие плоскость ровных поверхностей, - все это, включая принципиально новое современное шумовое наполнение, увеличивает витальную мощь сценического действия.

На сцене, освещенной таким образом, актеры добьются тех неожиданных динамических эффектов, которыми они либо пренебрегали, либо пока очень мало занимались в театрах главным образом из-за предубеждения, что нужно подражать реальности. А чего ради? Может быть, и сценографы абсолютно убеждены, что нужно подражать реальности? Идиоты! Неужели вы не понимаете, что ваши усилия, все ваши тщетные реалистические потуги приводили только к тому, что интенсивность эмоционального содержания ослаблялась, ибо она может быть достигнута только посредством эквивалентной интерпретации реальности, то есть через абстрагирование?

Вместо освещенной сцены мы создаем освещающую сцену, полную световой выразительности, которая со всей эмоциональной мощью излучает колорит, соответствующий театральному действию.

Материальные средства достижения эффектов освещающей сцены состоят в употреблении цветов электрохимического происхождения, флуоресцентных смесей. [...] Можно будет добиться желанного освещения, возбуждая посредством неоновых электрических трубок (ультрафиолет) разнообразные смеси, нанесенные по эскизу в нужных местах огромного сценинодинамического архитектурного сооружения.

Но эволюция футуристической сценографии и хореографии не должна на этом остановиться. В конечном синтезе люди-актеры станут совершенно невыносимы, несносны, как детские куклы, или сверхмарионетки, с которыми поспешили недавние реформаторы; ни те, ни другие не смогут удовлетворительно выразить многочисленные аспекты, предлагаемые театральными авторами.

В эпоху тотального утверждения футуризма мы увидим динамичные архитектурные сценические сооружения, выпуска-

ющие свет хроматическими лампами накаливания, которые, то трагически сцепляясь, то сладострастно предлагаясь, будут неотвратимо возбуждать у зрителей новые эмоциональные качества и ощущения. В вибрации световых форм, продуцируемых электрическим током и цветным газом, станут мелькать, извиваться, корчиться *газ-актеры*, аутентичные этому, пока еще не существующему театру; они и должны будут заместить живых актеров. Резкими свистами, необычными шумами эти газ-актеры смогут наилучшим образом показать значение необычных театральных интерпретаций. Веселящие газы, взрывчатые газы и т. д. наполнят публику радостью и ужасом, и она, в свою очередь, тоже станет актрисой.

И это не последнее наше слово. Нам есть еще, что сказать. А пока предоставьте нам выполнить то, что сказано здесь.

Prampolini E. La scenografia futurista // La Balza futurista. 1915. №3.

Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 135-138.

Пер. М. Молодцовой.

Из манифеста Э. Прампolini «футуристическая сценическая атмосфера» (1924)

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ АКТЕР

В традиционном и современном антитрадиционалистском театре актер все время рассматривается как единственный обязательный и ведущий элемент театрального действия. Современные теоретики и практики театра, такие, как Крэг, Аппиа, Таиров, дисциплинировали функцию актера и ограничили его значение. Крэг назвал его «цветовым пятном», Аппиа установил иерархию: автор-актер—пространство, Таиров его рассматривает как предмет, то есть как один из элементов сцены.

Я расцениваю актера как элемент, бесполезный для сценического действия и даже опасный для будущего театра.

Актер - это такой элемент интерпретации, который дает наибольшую неизвестность и наименьшие гарантии. В то время как *сценическая концепция* есть некое абсолютное производное театрального спектакля, актер представляет собой нечто относительное.

[...] Каждое появление на сцене реального человека разрушает тайну..., которая должна царить в театре - храме духовных обобщений. Пространство есть метафизическое обозначение среды. Среда - духовная проекция человеческих деяний. [...] *Персонификация пространства в функции актера* - [...] является одним из завоеваний [...] техники театра, потому что он окончательно разрешает проблему *сценического единства* [...].

От трехмерной традиционной сцены - к созданию многомерного сценического пространства; от актера—человека — к новой сценической ипостаси - пространственному актеру, а от него — к футуристическому театру полимерной сценической выразительности. Сооружение этого театра я уже мысленно вижу посреди долины с террасообразными спиралевидными склонами, это как бы *динамический холм*, над которым смело вздымается многомерная конструкция - центр излучения сценической футуристской атмосферы. [...]

Prampolini E. L'atmosfera scenica futurista. Manifesto (1924) // Sintesi del Futurismo. Storia e documenti /A cura di L. Scivo. Roma, 1968. Цит. по: Искусство режиссуры за рубежом. С. 143-144. Пер. М. Мрлодцовой.

Луиджи Пиранделло (1867-1936)¹⁷⁹

Эссе «Юморизм» (1908; 1920)

ИЗ ЧАСТИ ПЕРВОЙ

Слово «юморизм»

[...] Слово «юмор» пришло к нам из латыни. Оно имеет и материальный смысл, означающий жидкость, влагу, содержащуюся в теле, и духовный - выдумка, шутка, или бодрость духа [...] Итальянское слово «юмор» это не то же самое, что английское слово *humor*. Смысл его так же трудно определить, как и смысл французского слова *esprit* [...] оно предоставляет бесконечную свободу и широту толкования [...] В большинстве случаев юмористом называют того писателя, который смешит. [...] Но [...] некоторые писатели, например, Мандзони¹⁸⁰... Для него характерно компромиссное сострадание, то есть сострадание, зачастую ведущее к прощению, притом художник ясно сознает и свое прощение, и свой компромисс. В этом, как мы увидим, и состоит собственно юморизм. Итак, [...] слово «юморизм» приобретает у нас смысл термина, обозначающего определенное понятие. [...] Юморизм не является жанром литературы [...] Юморизм - это качество выразительности [...]

ИЗ ЧАСТИ ВТОРОЙ

Сущность, характер и предмет юморизма:

Я не буду давать определения юморизму. По-моему, нужно только дать объяснение тому процессу, который совершается в творческом сознании тех писателей, которые называются юмористами [...]

[...] В сущности, рефлексия художника является нетворческой способностью, а зеркалом, в котором творческая мысль

созерцает самой себя, как если бы она сама была свидетельницей своего рождения. Обычно у художника в момент творческого замысла рефлексия прячется вглубь, оставаясь... незримой: это и есть нечто вроде творческого ощущения. По мере того, как продвигается произведение, рефлексия занимается критикой, но не той холодной критикой, какая свойственна постороннему судье, а критикой, идущей от внутренней полноты впечатления. [...] Так бывает обычно.[...] В процессе создания юмористического произведения аналитическая способность разума не прячется, не остается незримой, не переплавляется в чувство и не превращается в нечто вроде зеркала, отражающего чувство, но становится во главу угла и бесстрастно пронизывает замысел анализом, разлагает в нем образ. Однако из этого анализа, из этого разложения возникает или возрождается другое чувство, которое [...] я называю чувством контраста.[...]

Во мне работает мысль, и от схватывания противоположного я прихожу к чувству противоположного, к чувству контраста. Здесь и кроется отличие комического от юмористического. «Милостивый государь, милостивый государь! - воскликнул Мармеладов, оправившись. - О государь мой, вам, может быть, все это в смех, как и прочим, и только беспокою я вас глупостию всех этих мизерных подробностей домашней жизни моей, ну а мне не в смех! Ибо я все это могу чувствовать»... Так кричал Мармеладов Раскольникову в трактире под хохот пьяных завсегдатаев. Этот вопль - крик души, крик горького и отчаянного протеста юмористического персонажа, который бунтует против поверхностного причисления его к обычным комическим фигурам.[...]

[...] Теперь рассмотрим «Дон Кихота» [...] После первого прочтения романа [...] нам захочется посмеяться над всем тем, что смешно в изображении этого умалишенного, который рядит в маску безумия не только самого себя, но и других людей и окружающие его предметы. Нам и хочется смеяться, да смех не идет, не получается легким и простым, мы чувствуем, что что-то мешает ему, что-то ему препятствует. И это «что-то» есть чувство сострадания, вины и восхищения. [...] В данном случае чувство контраста мы извлекаем из самого комического.[...] Дон Кихот - сама объективация чувства контраста. Поэт не знакомит нас с ходом этого процесса, он дает его результат. Между тем чувство контраста ощущается через комизм изображаемого. [...]

[...] Каждый истинный юморист - не только поэт, но и критик [...] Я постоянно веду речь об особой активности мысли [...] Но рождение и развитие [...] произведения искусства самопроизвольно: это не композиция, составленная из отдельных,

хорошо изученных элементов, ведь как ни комбинируй, ни прививай, а из рассеченных членов не составишь живого тела. Произведение искусства в целом есть некая первозданность, а не простое производное сознательного мышления.

Рефлексия, о которой я говорю, не является, однако, чем-то противоположным спонтанному началу, это своеобразное отражение самой активности фантазии. Оно рождается от ее призрака, как тень от тела, и обладает всеми особенностями наивности или изначальной самопроизвольности; рефлексия содержится в самом зерне замысла и пронизывает все, что я назвал чувством контраста. [...] Художественная идея не абстрактна, это чувство, которое становится центром внутренней жизни, овладевает духом, возбуждает его, побуждает его к деятельности, приводит к творению чувственно осязаемых образов.

[...] В свете анализа особой активности юмористической рефлексии становится ясным и значение интимного процесса в искусстве юморизма. Юмористическое искусство стремится зафиксировать жизнь. Также и другие, иллюзионистские или идеальные системы искусства стремятся к той же цели. Они фиксируют жизнь в какой-то один момент: статуя, замершая в одной позе, пейзаж, написанный с одной точки зрения. А как же быть с непрерывной подвижностью и сменой явлений, с постоянной изменчивостью душ? Неюмористическое искусство эту подвижность абстрагирует, конденсирует, представляет индивидов как явления, показывая их идеальную сущность. Сточки зрения юмориста, при таком подходе природа выявляется слишком поверхностно или излишне упорядоченно и рационально. Юмористу кажется, что такое искусство неверно оценивает истинные причины явлений, как те, которые иной раз движут человеческой душой, так и те, что лежат в основе неосознанных, непредвиденных действий. С точки зрения юмориста, настоящие жизненные причины не таковы, какими их выставляют в большинстве наших произведений искусства, где художники в принятых границах комбинируют логику и правила. Логика? Правила? Но если внутри нас борются между собой четыре, пять душ? Инстинктивная, моральная, эмоциональная, социальная? В различные моменты наше сознание определяется в зависимости оттого, какая из душ доминирует. А мы, заблуждаясь на сей счет, принимаем данное состояние за единственное воплощение всего нашего внутреннего бытия, о сути которого и не ведаем, ибо наш внутренний мир никогда не проявляется весь целиком, а лишь в той или иной мере, подобающей тому или иному случаю жизни.

Конечно, эпический или драматический поэт может представить героя, в душе которого идет борьба противополож-

ных, взаимоотталкивающих начал. Но такой поэт лишь *сложит* характер из этих начал и захочет логически проследить его во всех поступках персонажа. Юморист поступает наоборот. Он разлагает характер на элементы, и меж тем как неюморист позаботился бы о том, чтобы ухватить логику связи между этими элементами в каждом действии героя, юморист увлекается демонстрацией всей непоследовательности, нелепицы, корящейся в самом составе таких элементов. Юморист не признает Героев с большой буквы, вернее, изображать их он предоставляет неюмористам. Юморист ясно понимает, что такое легенда и как она создается, что такое история и как делается она: все это своего рода композиции, искусственные построения, более или менее идеальные, и, может быть, среди них особенно идеализированы те, которые претендуют на наибольшую реалистичность. Герои, легенды, история - все это конструкции, которые юморист с увлечением разлагает, и нельзя сказать, чтобы это было таким уж приятным развлечением.

Pirandello L. L'umorismo: saggio. Firenze, 1920.

Пер. М. Молодцовой.

Альберто Моравиа (1907-1990)^{*81} о театре

**О постановке драматического спектакля
Из Анкеты от 24 августа 1957 г.**

Вопрос: Волнение или разочарование испытываете вы, когда смотрите, как оживают на сцене персонажи сочиненного вами текста?

Моравиа: Не разочарование, а волнение, может быть. В самом деле, персонажу, пока он ограничен литературным словом, не хватает объема. На сцене этот объем чудесным образом достигается. Слова становятся лицами и действиями. Тогда испытываешь нечто вроде изумления: что-то, что было вроде бы предвидено и рассчитано, может осуществиться на самом деле.

Вопрос: Этот опыт отвечает вашим требованиям к искусству театра?

Моравиа: Вполне. Некоторые критики упрекали «Беатриче Ченчи» в литературности, психологизме и недостатке театральности. Я же воочию наблюдаю, что публика с неизменным интересом воспринимает как раз наиболее литературные, а не театральные части. В действительности, театр - это прежде всего слово. А теория театральности ради самой театральности сводит театр к чисто механическим проблемам, в конечном сче-

те — к кино. [...] Сценическая реализация драме необходима, [...] так как драма и пишется для сцены. До тех пор, пока пьеса не поставлена, нельзя судить о ее жизнеспособности. [...] Только после постановки я⁷ могу судить о том, удалось ли мне воплощение моих идей [...]

Вопрос: Не считаете ли вы, что в открытом театре драма будет звучать по-новому? Или предпочитаете закрытый театр?

Моравиа: Предпочтений не имею. [...] Я бы сказал, что на открытом воздухе драма обрела бы стилизованное, почти ритуальное выражение. В закрытом же театре можно добиться лучшего выражения психологических и интимных моментов.[...]

[...] *Вопрос:* Считаете ли вы, что ваш текст нуждается в искусном актерском исполнении?

Моравиа: Всенепременно нуждается. С другой стороны, я считаю, что персонажи достаточно многогранны, и каждый актер может иметь к ним свой подход. В целом же искусство актера - это абсолютно обязательное условие театральной выразительности.

In: *Pandolfi V Teatro italiano contemporaneo 1945-1959. Milano, 1959. P. 214-215. Пер. М. Молодцовой.*

Режиссерское искусство

Лукино Висконти (1906-1976)¹⁸²

Из интервью для журнала «Эуропео» (1974)

Висконти: [...] Я люблю рассказывать трагические истории, это правда. [...] Но только личные воспоминания тут ни при чем, с моим прошлым это никак не связано. [...] Мой отец! Он был аристократ, но человек вовсе не пустой и уж никак не глупый. Образованный, чувствительный, любил музыку, театр. Помогал нам всем понимать и ценить искусство. Я с детства привык к запаху сцены. [...] И еще - аптечный запах, [...] моя мать [...] была из мещанской семьи, ее родные [...] продавали лекарства [...]. Я думаю, что чувство конкретности [...] передалось ...по этой линии, по материнской. [...] Растили нас живыми людьми, а не аристократическими неряхами, вроде некоторых римских¹⁸³ князей. [...] Я научился быть строгим. И к самому себе, и к другим.

Интервьюер Лина Колетти: [...] Да, этим вы славитесь. Говорят, что на съемочной площадке и на сцене Висконти в высшей степени строг.

[...] Вот о чем я хотела завести разговор, Висконти. [...] В разгар фашизма, в то время, когда кино еще не поднималось

выше идиотского уровня «белых телефонов», [...] вы осмелились представить на экране срез Италии, великолепной по своей подлинности и истинно народной. [...] Что заставило вас переменить курс, устремить свое внимание на прошлое - на все эти гибели богов, смерти в Венеции, на этих людвигов? ¹⁸⁴ [...]

В.: [...] Для чего нужно прошлое? Чтобы объяснить *всегдашнее*... Мое прошлое было таким наполненным, я так глубоко его пережил...

Л. К.: Ах, да: «Висконти - красный аристократ». Ведь так вас называли?

В.: [...] Я всегда был либералом до мозга костей, бунтарем отъявленным. Хотя мои политические взгляды определились довольно поздно [...]

Вы знаете, я мальчишкой прочел всего Шекспира. Я его всего знал на память. А Пруста начал читать году в 1921-м или двадцать втором [...] В общем, я буквально заболел. Так потом это и осталось: Пруст, Стендаль, Бальзак... Я своих пристрастий в искусстве не менял. Как, впрочем, и в политике: там я если и сомневался в чем-либо, то только в людях, но в принципах - никогда...

Л. К.: А все-таки нет сомнений, Висконти, вы как были, так и остались эстетом.

В.: Говорите прямо: «декадентом», дорогая, не стесняйтесь. Я уже к этому привык [...] Жаль только, что некоторые употребляют это слово в значении, прямо противоположном его истинному смыслу: как синоним порочности, болезненности... А на самом деле оно обозначает лишь определенный подход к пониманию искусства, определенный способ оценивать, творить... Томас Манн - декадент? Такое сравнение меня вполне устраивает. [...]

Л. К.: А знаете, что мне сказал про вас Делон? «Висконти обращается с актерами, как когда-то обращался с лошадьми».

В.: Верно, [...], а что такое актеры? По сути дела, те же чистокровные лошади. Такие же нервные, сверхчувствительные... И подход к ним нужен то ласковый, то строгий - в зависимости от момента [...]

Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания. М., 1986. С. 268-274. Пер. Н. А. Ставровской.

«Опыт режиссера на сцене и на съемках» (1957)

Я должен определить различия между режиссурой в кино и режиссурой на театре. Хотя (кажется, я уже говорил...) я не думаю, что существуют различия между *режиссурой* театральной и кинематографической. Различия суть в материале, в практике, в «возделывании».

...Почти всегда [...], приходилось снимать, имея сценарий [...], нечто совсем иное, нежели то, что было задано на бумаге.

Вот в этом и заключается главное различие между работой режиссера в театре и кино. Драма Чехова, комедия Ибсена, трагедия Шекспира предстают перед режиссером в законченной, неприкосновенной форме. Нужно найти сценическое воплощение, стремясь, естественно, относиться с максимальным уважением к тексту, который мы сами выбрали, и который мы, вне всякого сомнения, любим. [...] Очевидно, что когда я приступаю к первой картине «Дяди Вани» Чехова, то она для меня выглядит уже вполне завершенной и ясной. В диалоге содержится все необходимое для описания и изображения определенных состояний души, определенной социальной и моральной ситуации героев. И нужно только позаботиться о том, как выразить мысль поэта, как сделать ее пластичной и живой для зрителя.

[...] Я не думаю, что различия в игре актеров театра и кино так уж существенны. Но различны средства и различна дистанция от зрителя. Разумеется, определенные элементы могут обладать большей или меньшей выразительностью в зависимости оттого, на сцене или на экране происходит дело. Но все-таки различия в игре театрального и кинематографического актера больше связаны с текстом, с тем материалом, к которому вы приступаете вместе с актерами. [...]

[...] С чего начинается театральная режиссура? С углубленного изучения текста - естественно, вместе с актерами, которые должны, полностью «освобождаясь» от своей индивидуальности, вживаться в своих персонажей. Направлять актеров, руководить ими, советовать, до тех пор пока наконец в них не созреют совершенно их герои. И только тогда начинается собственно постановочная, сценическая часть режиссерской работы. Я следую этому методу, который теперь уже стал общепринятым.

Очень медленно драма обретает свою форму, свою консистенцию. Здесь возникают самые разнообразные проблемы, которые одинаковы для кино и для театра, — проблемы света, техники.

Эти проблемы и в театре весьма деликатны. Иногда приходится присутствовать на спектакле, который выглядит небрежным; задаешь себе вопрос, почему так? Актеры хороши, все роли на месте, и так далее. И все же, что-то не вышло: не создалась атмосфера, магия спектакля, потому что какие-то технические тонкости не были достаточно приняты во внимание.

Такое случалось со всеми, случалось и со мной, и вообще бывает часто.

Усилия, направленные на достижение этой особой магии, образуют этап работы, которому в известном смысле соответствует стадия монтажа в кино. Ведь и в театре тоже работают «отдельно» над каждой сценой, пока в один прекрасный день не принимается решение: «Сегодня прогоним все вместе и посмотрим!» И тогда замечают, что затянута, где отсутствует ритм, *в чем* не хватает напряжения. И начинают в самом деле «монтировать»: режут, соединяют, сжимают сцену, до тех пор пока этот «театральный кусок» не обретет своего ритма, - точно так же, как делается это за монтажным столом.

Таким образом, и здесь, на втором этапе работы, обнаруживается существенное сходство. А различие между театром и кино выражено в результате: первое театральное представление есть премьера, которая бывает один-единственный раз и никогда более не повторяется.

Но зато в каждый из вечеров может возникнуть какой-то особый элемент, который сотворит чудо, присущее именно этому вечеру. Не то чтобы были внесены какие-нибудь изменения, нет, все остается совершенно тем же самым. Дело тут в атмосфере, в этом определенном настроении, в реакции зрителей, пришедших именно в данный вечер.

По вечерам я почти всегда бываю на представлениях моих спектаклей. Каждый раз я чувствую что-то иное, отличное от прежнего, и спрашиваю себя: а что здесь нового? Вот в этом и состоит очарование театра.

In: Cinema e teatro /A cura di G.Calendoli. Roma, 1 957,

Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания.

С. 21 5-21 8. Пер. Л. А. Аловой.

Джорджо Стрелер (1 921 - 1 997)¹⁸⁵

Из статьи «1945-й — время обещаний»

Театр 1 945 года [...] каким он был? Зарождалась мечта о создании народного театра, понимаемого как театр единения людей: огромный зал, где собирается сообщество людей, чтобы отметить праздник своего единения, торжественно разыграть свои мифы и трагедии, свою жизнь и смерть и обрести себя в этом «гражданском обряде», происходящем под звуки «Марсельезы» или «Интернационала», в этом едином порыве, который готов разрешиться коллективным танцем или общим пиром... [...] Мы чувствовали потребность в ликвидации культурной

отсталости, чтобы идти вперед [...] Мы жили мечтой о театре как о празднестве для всего народа... Я счастлив, что жил этой мечтой, — она согрева/га меня и давала силы на многие годы, хотя сейчас, я считаю, настало время, не прерывая начатой работы, пересмотреть проблему и понять, что театр не объединяет людей, а разъединяет.

Strehler G. Per un teatro umano: Pensieri scritti, parlati e attuati. Milano, 1974.

Цит. по: *Стрелер Дж.* Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные. М., 1984. С. 14-15.

Пер. С. К. Бушуевой.

«Итальянский театр в 1970 году»

[...] Государственный театр, родившийся вместе с «Пикколо» и получивший распространение в результате рабских подражаний ему, воспроизводивших его более или менее искаженно, переживает сейчас кризис, который представляет собой не обычный кризис [...], а кризис застоя и, значит, неизбежно регресс; это не тот кризис, который сопровождает процесс роста и созревания. Истоцился сам материал государственных театров за те двадцать пять лет, что прошли со дня открытия первого из них: не осталось больше ни порывов, ни веры. Плотная сеть государственных театров - единых по замыслу, но разных «на выходе», то есть по художественному и организационному решению, - призванная покрыть всю территорию страны и обеспечить «художественное обслуживание» населения, предоставив постоянную и надежную работу массе театральных работников, сеть, представляющая собой как бы костяк национального театра, не имеет, по-моему, и никогда не имела никаких перспектив на будущее. [...] Мне, отдавшему столько лет борьбе за то, чтобы связать театр с интересами государства, а не частных лиц, хочется спросить: чего же надо государству от его театра? И чего оно требует от «свободного» театра, театра, основанного на принципах самоуправления или состоящего под эгидой импрессарио, все равно? И я пришел к выводу, что государство хочет не так уж много: от государственных театров - почтительного послушания, порядка и минимума художественных достоинств, от частных - низкопробных спекуляций, от «самоуправляющихся» трупп - просто, чтобы они исчезли. Так что тот театр, который нам удалось создать в прошлом, театр, которым мы, деятели итальянской сцены, продолжаем заниматься сейчас, был и остается просто «чудом», вызовом, если не сумасбродством!

Стрелер Дж. Театр для людей. С. 53-56.

«Мысли о контестации»

[...] Несправедливо утверждать, будто своим кризисом я обязан лишь контестации¹⁸⁶, сделавшей очевидными огромные неразрешимые противоречия между идеей народного театра, исповедуемой мною с 1945 года, и обществом, стремительно меняющимся у меня на глазах. Несправедливо утверждать, будто меня просто увлекла молодежь и с молодостью, вне «Пикколо» я попытался обрести потерянную цельность. Тем более что все спектакли, которые я поставил между моим уходом из «Пикколо», и возвращением в него¹⁸⁷, включая и «Лузитанское пугало»¹⁸⁸, отнюдь не были подражанием «моде» или попыткой пристроиться под конъюнктуру контестации. [...] Из контестации я вынес ужасный урок: однажды утром я обнаружил, что в глазах общественного мнения оказался в рядах правых, среди ретроградов, тогда как только накануне вечером был среди левых, в авангарде. Непонятно, как за двадцать четыре часа могло произойти такое превращение! Почему? И какие оно могло иметь последствия? Для одних результат оказался благотворным, для других - катастрофическим. [...]

Стрелер Дж. Театр для людей. С. 371.

Из лекции «О постановке Шекспира» (1978)¹⁸⁹

О ДВУХ ПОСТАНОВКАХ «БУРИ»

[...] Шекспир присутствует при рождении всего современного театра и современной режиссуры в ее различных стилистических моментах от Рейнхардта до Брука [...]

...в том же году¹⁹⁰ летом с потрясающей, но неизбежной бессознательностью молодости я поставил во Флоренции на открытом воздухе последнюю пьесу Шекспира, то есть «Бурю». Я держу в памяти указания к этому спектаклю, а на моем столе лежат копии суфлерских экземпляров с простыми указаниями: «входят танцовщики», «поет Ариэль», «готовятся на выход шуты» (вспоминаю о Юноне в «маске»¹⁹¹ «Бури», «тут гаснет свет, загорается луна», что несообразно по отношению к спектаклю на пленере). [...] Но тогда магия ночи театрального праздника была вся тут, подобно тому, как это происходило, внося стилистический абсурд, в Авиньоне, в те первые ночи раннего Театр Попюлер Вилара¹⁹², когда после спектакля усаживались вместе публика и актеры [...], и люди говорили под звездным небом о новом театре и новом обществе. Та «Буря» возникла в суматохе с малым количеством репетиций, без долгих размышлений, с необходимостью преодолеть страхи и «выпустить спектакль» именно на воздухе.

Из возможных мест действия я выбрал водное: лебяжий пруд в саду Боболи, огромный бассейн с прекрасным Нептуном в центре. В центре был устроен остров «Бури», статуя стала вершиной острова, Юпитер морей то защищал его, то угрожал своим водяным занавесом. Публика располагалась по краю бассейна. Между публикой и островом - символическое свечение и отражение огней.

Сегодня¹⁹³, когда я работаю над «Бурей» снова, спустя века, почти на краю истории, я возвращаюсь к некоторым тогдашним находкам, но по-другому. Например, морской элемент - вода, остров-мир в окружении партера - созерцающего и соучаствующего. Ренессансный акцент - мраморный Юпитер. Будет много музыки [...] i

В том спектакле были магические действия, чудеса и лацци шутов, а не углубленность и медитация, не беспокойное отчаяние, которое сейчас, как мне кажется, необходимо обнаружить, и не вечные вопросы, которые, я полагаю, заключены в «Буре». Не было, как я помню, Калибана, было мало Ариэля. Зато были два шута, дерзко связанные с «рондо» комедии дель арте, один неаполитанец, другой венецианец, один - подобие Пульчинеллы, другой - примитивного дзанни. Они служили критической меркой в оценке фактов [...].

«Буря» и открыла, и замкнула для меня путеводитель по Шекспиру в тот первый год [...]

В условиях нашего кризиса [...] такие вещи, как «Буря», имеют особый вес. Эта театральная метафора, такая «ясная», такая глубокая, не может не ослеплять нас. Мы движемся вслепую, ощупью, во тьме, озаряемой бледными вспышками молний. Это трудно, очень трудно. [...]

О ПОСТАНОВКЕ «КОРИОЛАНА»

... в сезон 1957-58 года - «Кориолан», Кориолан отмечен брехтовскими уроками в моей театральной деятельности. [...] Мы вместе с... маленьким рабочим коллективом перевели «Кориолана» заново, почти перепуганные тем,... что нам казалось совершенно отличным от известного [...] Брехт еще не опубликовал свою редакцию «Кориолана» и не поставил еще спектакля. [...] Я думал, что смогу возобновить прерванную дискуссию с Брехтом позже [...], но Мастер умер летом 1956 года [...]

«Кориолан» вышел на сцену как истинный символ Брехта как Мастера театра, и был, разумеется задуман и реализован с преобладанием «диалектики» над «эпикой»¹⁹⁴.

Традиционное истолкование Кориолана как надменного героя, трагедии Кориолана - как «аристократической

трагедии гордости» было пересмотрено. Кориолан явился здесь как «незрелый юноша», ребячливый и потому — как жестокий механизм Войны и Власти, управляемый господствующим классом, властной матерью, предрассудками класса и воспитания, то есть как герой отрицательной величины, антинародный, глубоко «реакционный», то есть антиисторический, идущий против движения Истории, безжалостный и в то же время безоружный и обезоруживающий. Огромное трагическое сострадание рождалось именно из-за наличия «искренней веры» Кориолана, высмеиваемой прочими, из-за его неспособности видеть реальное положение дел, незнания человеческой жизни и самого себя. Основы мироздания рушились для него, когда он замечал, что есть другой мир, то есть История, то есть классовая борьба; когда он постигал, что существует другая реальность, иная, чем у него, - реальность народа.

Кориолан, преданный всеми изгой своего класса, лишенный всего самого дорогого, переходил на сторону извечного врага, своего антипода Авфидия, и именно в антипode он вновь обретал самого себя. На сцене происходило их соединение в воинственном гестусе¹⁹⁵, оно выражалось и в некоем подобии как бы перенесенного в воображение эротического танца [...] Появление коленопреклоненной матери, в трауре и с мольбой, вырывало его из этой двусмысленной ситуации, [...] на мгновение он осознавал истину. [...] Авфидий же, провоцируя агрессию, выкрикивал слово, наиболее способное разъярить Кориолана: «молокосос». В прежнем ослеплении Кориолан бросался на него и столь же неизбежно встречал смерть. А Авфидий тотчас же, в силу необходимого ритуала, желая, чтобы все «обрело порядок», заводил свой «погребальный плач» по Кориолану: это-де был доблестный герой, гремите, трубы и барабаны, - все, как всегда. И спектакль довольно поспешно завершался этой эпитафией трубных и барабанных звуков, под которые тело юного «героя», не сознававшего свою вину, но виновного, уволокивали с подмостков за ноги, как быка, убитого на арене. Все это входило внутрь внимательного исследования отношений между классами, между представителями народа и трибунами.

Спектакль не бесспорный, но реалистичный, а не гротесковый. [...] О «Кориолане» я могу сейчас судить как о наиболее завершенном шекспировском спектакле, который мне удалось поставить в тот период моего режиссерского пути. [...] Труппа Пикколо нашла то, что ей наиболее точно соответствовало. Я сам, даже оставаясь внутри известных «канонов», полу-

ченных от Брехта, сумел сохранить и некоторую автономию оценок и модуляций. Так что, когда позднее я читал заметки Брехта о «Кориолане» и видел спектакль (дивный!) Берлинер Ансамбль, я заметил существенные отличия. На основании некоторых из них я до сегодня [...] убежден, что в Пикколо воплощение «Кориолана» было куда более глубоким, чем в Берлинер. [...] А вот, чего нашему спектаклю действительно не хватало, так это батальных сцен.[...]

Strehler C. Shakespeare, Goldoni, Brecht. Milano, 1984.

Пер. М. Молодцовой.

«Памяти Марчелло Моретти»¹⁹⁶

[...] Что может быть трагичнее, смерти актера? Все, чем был Марчелло Моретти, отныне и навсегда существует только в памяти тех, кто его слышал и видел, хотя бы раз, - некая совокупность действий актера и ощущений зрителя, которая продолжает жить в памяти как эффект его живого присутствия. Фотографии, магнитофонные записи, слова - это только средства, открывающие шлюзы воспоминаний; сами по себе они не способны воскресить ничего.

МАРЧЕЛЛО И АРЛЕКИН

Я часто думаю о сложных отношениях, которые связывали Марчелло Моретти с его Арлекином. Без сомнения, то была любовь, но именно поэтому, как всегда бывает в настоящей любви, их отношения были противоречивыми, мучительными, сотканными из притяжений и отталкиваний. [...] Несмотря на триумфальный успех Арлекина, [...] Моретти под черной маской Арлекина был несчастлив. Это говорит, с одной стороны, об определенной его ограниченности, а с другой - о необыкновенном душевном богатстве. То и другое сообщило его схематичной маске черты какого-то наивного патетизма, а в достаточно заигранной «истории» персонажа вдруг зазвучали какие-то новые, неизвестные обертоны. [...] Марчелло был актером особенным, трудным. Внешность и голос ставили перед ним непреодолимые преграды: грузный, с плохой дикцией, он часто бывал не в ладу со своими сценическими персонажами. Это был актер «эпизода»: острохарактерный и на небольшие роли. Но в этих рамках он всегда добивался замечательных результатов. [...] Концентрированной выразительности Марчелло достигал даже в самых «проходных» ролях, которые он играл с... такой отдачей и сосредоточенностью, которые большинство актеров, в особенности итальянских, привыкло вкладывать лишь в «главные» роли.[...]

АКТЕР И МАСКА

[...] Только обретя маску, он «освободился» от всех неудобств и под ее защитой смог полностью раскрыть персонаж [...], дать выход своей жизненной энергии, своей фантазии, ...глубоко присущей его внутренней народной природе, - и завершить таким образом процесс возрождения и обогащения традиций комедии дель арте, чем, со своей стороны, занимался и я. [...] Помнят ли товарищи по труппе и зрители «собственное» лицо Моретти, которое в конце спектакля мы видели без маски? Это было экстатическое, буквально светящееся лицо, немного растерянное, улыбающееся едва заметной загадочной улыбкой. Он удивительно походил на изображения старинных актеров комедии дель арте - с этим своим чистым, гладким, «податливым» лицом. Настоящим лицом актера.[...]

СТАРЫЙ И НОВЫЙ¹⁹⁷ АРЛЕКИН

Естественно, Марчелло ревновал своего Арлекина. И тем не менее он оказался самым старательным, педантичным, доброжелательным учителем, когда ему пришлось вводить в эту роль своего молодого товарища [...] Эта простая будничная работа неслала в себе всю тайну театра! [...] Каким-то чудом в наши дни вдруг «возродился» процесс, типичный для эпохи комедии дель арте, процесс обучения ремеслу. [...] Старый и новый Арлекин, оба в комбинезонах, выходили на полуосвещенную сцену, и репетиция начиналась. Помню, что репетировали они вполголоса, без всякого метода, на основе одного только практического опыта: пояснительные слова, жесты, какие-то обрывки чисто «личной» теории. Это было все равно что присутствовать на ритуале, не зная ни смысла его, ни языка. Марчелло видел, как изо дня в день на сцене рождается новый Арлекин [...] с чертами другого Арлекина, не похожего на прежнего. Он смотрел на него, испытывая сложное чувство, соединение нежности и неприязни, равнодушия и желания защитит. Мне казалось, что я чувствовал в нем материнскую любовь, смешанную с ревностью и отчаянием. [...] Я чувствовал иногда, как его трогала детская непосредственность нашего молодого Арлекина - непосредственность, которая представляет собой и силу, и слабость для актера. Потом он снова оказывался на сцене: затолкав Солери в какой-нибудь угол, он говорил ему что-то, объяснял, показывал, поправлял со свойственной ему резкостью и горячностью. Это самый прекрасный образ Марчелло Моретти, оставшийся в моей памяти. Я хотел бы навсегда сохранить воспоминание о его последнем жесте - жесте человека, отрывающего от себя самое дорогое, чтобы передать товарищу. [...]

Стрелвр Дж. Театр для людей. С. 133-139.

Из интервью (1956)

Журналист: Одна из важных проблем, связанных с вашим театром, - это диалект. Для вас это тоже проблема?

Эдуардо: Я пользуюсь диалектом, потому что он мне присущ от природы, я не мог бы играть на литературном языке, и приходится решать, как следует соотносить мои авторские и актерские интересы. Я заметил, что чем полнее использую в пьесе диалект, тем она становится доходчивее. «Филумена Мартурано» переведена буквально во всех странах. Если же я пишу пьесу целиком на литературном языке, она остается в портфеле. Чем глубже я изучаю неаполитанцев, тем комедии про них имеют больший успех за пределами как Неаполя, так и Италии.

Журналист: [...] а влияние [...] предшественников? [...] Скарпетты¹⁹⁹, например?

Эдуардо: В силу таланта Скарпетты неаполитанский театр приобрел новый отпечаток. Хотя он в основном переделывал французские комедии, он так их преобразовал, что они полностью передавали современную жизнь. Неаполитанская публика узнавала в них себя. По-моему, если бы у него не было возможности использовать французские пьесы, он бы сам все сочинил от себя.

Журналист: Другое дело Пиранделло. Что вы скажете о встрече с ним?

Эдуардо: Когда я начал писать пьесы, я не был знаком с Пиранделло.[...] Я узнал его потом. В итоге то, что я получил от Пиранделло, не было, собственно, его влиянием. Скорее мы были духовно близки. Неаполитанцы - софисты и сицилийцы - те же софисты. В моей пьесе «Я не буду тебе платить» герой должен любой ценой одолеть обстоятельства, и он добивается этого силой воли, упрямством и упорством, качествами, которые так похожи на сицилийские свойства характера.

Журналист: Значит, вы стали писать не под чьим-либо влиянием, а под впечатлениями от реальности?

Эдуардо: Когда я пишу, я слышу внутренним слухом, что говорит мне мой персонаж, мой народ, среди которого я и обретаю моих персонажей [...]

Журналист: [...] Можно предположить, что ваша долгая актерская практика дает вам уверенность в создании персонажей и в целом сказывается в легкости и привычности вашего театрального языка?

Эдуардо: А как же! Я же переиграл не одну сотню комедий! Я начал играть с десяти лет, исполняя роли персонажей старше себя. Я наплавался в море всяческого репертуара, играл

и в оперетках, и в фольклорных пьесах. Наконец - мой театр! Театр-это не книга и нелитературный опус: театр должен быть живым, а также занимательным - это полтора-два часа непрерывных сюрпризов. Отчего публика ходит смотреть мои комедии? Оттого что и развлекается, и уносит домой кое-что.

Журналист: Публика сильно развлекается. Однако, говоря о вашем театре, все время сопрягают такие понятия, как «фарс» и «меланхолия». После войны все больше говорят о горечи вашего изображения жизни, о печальных картинах нищеты и распада.

Эдуардо: Я тоже думаю, что мои комедии трагичны [...] И вот банальный вопрос: что вызывает смех в трагические моменты? Я полагаю, что публика смеется сама над собой. Однако я не думаю, что нужно всех заставлять плакать. Правда, лет через пятьдесят, пересматривая «Ох уж эти призраки!», возможно, смеяться не будут совсем, потому что воспримут комедию как памятник той эпохи, когда человек заставлял себя верить в привидения, так как не имел возможности верить в реальные ценности своей жизни

Журналист: [...] Известно, что театр, особенно современный, не целиком зависит от качеств драматургии [...] Что вы скажете о театральной политике?

Эдуардо: По-моему, актер никогда не подчинялся порядку и учету, это не его свойства. Поэтому организация театра «сверху» только вредит актеру. Актер должен рождаться вместе со своей публикой. Никакие государственно-административные меры никогда не создадут ни театра, ни актера [...] Театр — это досуг. Это средство общения. И нельзя забывать о широком зрителе.

Журналист: Вы имеете в виду народный театр?

Эдуардо: Вот видите! Даже невозможно что-нибудь попытаться выразить, чтобы тут же не примешалась политика! [...] Я ненавижу пропагандистский театр. Я за театр простодушный. Потому что простой народ счастлив уже тем, что он у него есть. Мои персонажи никогда не отчаиваются, оказавшись в нищете, ибо у нищеты, как и у богатства, есть и свое бремя, и свои обязательства.

Журналист: Но народность можно также понимать и как популярность [...]

Эдуардо: Это да, я стремлюсь привлечь как можно больше разнообразной публики [...] Телевидение - тоже средство популяризации.

Журналист: И кино.

Эдуардо: Кино мне дало большое удовлетворение. Особенно как режиссеру. Но я разлюбил кино. В театре я могу

работать, не идя на поводу у посредников. В кинематографе нет такой независимости. [...] Приезжая в Неаполь, все хотят видеть настоящий неаполитанский театр, и я делаю так, чтобы он у нас был.

In: Pando/f/Teatroitalianocontemporaneo 1945-1959. P. 197-202.
Пер. М. Молодцовой.

Театр улиц и площадей

Образец уличного спектакля 1968 года

Переполненный вокзал Термини. Очереди у билетных касс. Молодой мужчина в потертом пиджаке и стоптанных туфлях тихонько просит о помощи. Это рабочий ... закрывшейся фабрики... Народ спешит мимо, едва бросая на него взгляд [...] Он становится настойчивее [...] Вдруг раздается крик. Элегантная дама в мехах, которую безработный схватил за руку: «Отстаньте, как вы смеете!»

«Синьора, помогите, фабрику закрыли, а у меня двое детей».

«Отстаньте, повторяю, отстаньте. Да вы знаете, кто я?»

Образуется и расширяется круг любопытных:

«Бедняга, он лишился работы, это правительство виновато, что люди остаются без работы».

«А ее вы узнали, ведь это дочь...²⁰⁰. Да, да, она самая».

«Как же можно приставать к такой особе?»

«А к кому, как не к ней, если такие лишают детей пропитания».

«Нужно сменить правительство. До тех пор, пока у власти демохристиане...»

«Да, но эти свиньи коммунисты...»

«Разойтись! Разойтись!»

Столь скорое прибытие полиции предусмотрено не было, так что за спиной Роберто Бонанни (безработный) и Титты Кассани (богатая синьора) плотно встали другие актеры²⁰¹. Но уже появился и Джан-Мария Волонтё²⁰² с машиной на ходу, чтобы повторить действие, и полицейские его узнали.

Это было 10 ноября 1968 года. Один из первых спектаклей уличного римского театра. Спектакль предусматривал другие реплики и другие варианты на Площади Республики, на улице Кола ди Риенцо и под Галереей Колонна, где актер Сальваторе Ленер, очень натурально исполняя роль человека из толпы, должен был подловить (разговорить) какого-нибудь случайно застигнутого коммуниста-прохожего. Инициатива возникла ... по образцу [...] театра *агитпроп* революционной России.

Еще раньше Карло Квартуччи планировал раскрасить закрытый грузовик подзвездно-полосатый американский флаг, повернуть его поперек автострады дель Соле и показать, как внезапно распахиваются два боковых окошка и через них видно, что двое американцев в морской форме жестоко бьют вьетконговца. Этот план не был реализован из-за опасности вызвать авткатастрофу. Спектакли такого рода [...] не предусматривали эстетических целей.

In: *Grieco B. Entrare nell'immagine. Per una politica dello spettacolo.* Firenze, 1983. P. 9. Пер. М. Молодцовой.

Дарио Фо (род. 1926)²⁰³ _____

«Идеальный театр» (из интервью 1988 г.)

[...] Политического театра больше не существует. [...] Единственные представители этого направления в искусстве, продолжающие свой путь, это мы. Но я совсем не хочу сказать, что наш театр - это театр только политики. Мы вообще говорим о разных, но всегда злободневных, актуальных проблемах нашего общества - о терроризме, о наркомании, о положении рабочих и их борьбе... Мы ведем в своем театре разговор о классовых проблемах. Митингов мы не проводим и никогда не проводили. Но ведь наш спектакль «Мистерия-буфф»²⁰⁴ - это тоже разговор о политических проблемах.

Мы знаем, что публика всегда ждет от нас интересного разговора и хороших выступлений. Ну вот, например, мой последний спектакль - он называется «Репа и боб» - это просто разговор как бы ни о чем и вместе с тем обо всем. Разговор в несколько абсурдной, парадоксальной форме о том, что происходит вокруг нас. О вполне банальных вещах, но и, конечно, о наших политиках. [...]

Корр. Что для вас идеальный театр?

- Для меня примером идеального театра всегда остается классика. [...] Идеальный театр, на мой взгляд, это такой театр, который говорит о проблемах общества и его конфликтах на понятном людям языке. Я вообще предпочитаю реакционера, затрагивающего актуальные проблемы, революционеру, который ведет разговор ни о чем, о несущественном, скажем, о проблемах жизни на Луне. [...]

Я совершенно убежден, что спектакль политического театра обязан быть произведением искусства. Это должен быть театр фантазии, театр образов, и он должен развлекать. [...]

Дарио Фо. Идеальный театр... (интервью М. Скорняковой) // Театр. 1988. №3. С. 132.

Польша

Станислав Игнаций Виткевич (1 885-1 939)²⁰⁵

«Театр Будущего»

(ответ на анкету ежегодника «Век XX», 1928)

[...] Уже само название анкеты вызывает сомнение. Суждено ли возникнуть «Театру Будущего»? Какой-то театр существовать будет, но будет ли он ИСКУССТВОМ (с большой буквы) - совершенно неясно. Я вообще утверждаю, что искусство в дальнейшем процессе общественного развития неминуемо исчезнет вместе с утратой самого ощущения личности и связанных с ним метафизических чувств. Это следствие общей механизации и усреднения. Живопись и поэзия уже гибнут в последнем отчаянном взрыве. Возврат к старине, возрождение реализма и гиперреализма - не новый путь искусства, а лишь симптом угасания. Театр не создал своих форм, эквивалентных в отношении чисто формального творчества другим областям искусства, и, вероятно, их не создаст - он исчезнет постепенно и бесславно, отомрет среди всеобщего хаоса недоразумений.

Но если уж говорить о будущем, то пускай себе будут театры какие угодно - реалистические, пропагандистские, просветительские, даже гиперреалистические, однако рядом должен существовать театр чисто художественный, если театру как искусству создания на сцене формальных конструкций не суждено исчезнуть, так и не сделав последнего существенно-го вдоха. Современные театры со смешанным репертуаром и средствами воздействия - гибель для театра вообще. Коллектив актеров и режиссеров то и дело вынужден работать с материалом совершенно гетерогенным, от плоского фарса до глубоких символических тяготин, от житейских драм до вещей чисто художественных, что ведет к чудовищному балагану, когда ни в одном из жанров ничего поистине великого возникнуть не может.

Пока должны выделиться два больших блока направлений: художественный и реалистический, должны возникнуть два обособленных учреждения и поделить между собой соответствующих людей. Пустая трата сил из-за неумелого их приложения — характерная черта нашего общества. Театр - не исключение.

Автор пока еще не стал лишним, как уверяют некоторые. Сами актеры пока еще не могут создавать импровизационный театр, откуда был бы полностью исключен автор.

[...]

Роли всех действующих сил театра: автора, режиссера, декоратора, - совершенно различны по своим задачам. Все знают, что такое реалистический театр. Но, кажется, никто, кроме меня, не знает, чем должен быть театр художественный. Смею утверждать, хотя это и выглядит дикой манией величия. Отсутствие пьес (кроме нескольких вещей из так называемого «большого» репертуара), полная дезориентированность режиссеров, необразованность актеров, неверное использование других, когда истинно художественные таланты пропадают, играя реалистическую ахирию, вдобавок третьесортную, наконец, ужасная критика (без устойчивой точки зрения и системы понятий), - вот причина того хаоса, который мы видим. Автор и актер могут творить подсознательно — режиссер обязан ЗНАТЬ. Он обязан знать, чего хочет: жизни - такой, как она есть, гипертрофированной, окарикатуренной, или же наконец - искусства. Он обязан знать, ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО.

Все наугад ищут разные экстравагантности и новинки, но во имя чего - не знает никто. Казалось, после шиллеровского «Потемкина»²⁰⁶ открылась чудесная новая эра художественного театра. После «Истории греха» (попытка угнаться за кино), «Вавилонской башни» (лжеконтруктивизм на службе ребусов) и Гольдони²⁰⁷ (цирк - с Новачинским²⁰⁸; говорят, было еще хуже) уже совершенно неясно, чего же хочет Шиллер, этот великолепный «властелин толпы», погрязший во мраке неразрешимой путаницы как в отношении себя самого, так и театра. Кто распутает Шиллера, тот окажет великую услугу польскому театру. Когда-то Тшчинский²⁰⁹ знал, чего хочет (по крайней мере временами), но сегодня и на него нет надежды. Венгерко²¹⁰ пропадает, по 300 раз кряду играя какого-нибудь ослика, а Шпакевич²¹¹, этот благороднейший фанатик существенного театра, затаился где-то, как мышь под веником, и вообще неизвестно, зачем живет. Масса талантов гибнет зря в этой неразберихе. Все бранятся, жалуются и каждый день покорно подставляют горящее чело под хомут. А все потому, что никто не додумал до конца: отчего же все так плохо. Отсутствует ведущая идея, отсутствует понимание того, что

такое искусство. Шиллер признает две крайности: чувственное эстетствование, не имеющее с искусством ничего общего, а с другой стороны - пропаганду актуальных идей в театре. Похоже, он игнорирует лежащую между этими полюсами сферу Чистой Формы, постигая которую, человек переживает глубочайшие метафизические состояния, причем, разумеется, актуальные общественные проблемы могут (и даже ДОЛЖНЫ) поставлять материал для создания Формы, как, впрочем, и все остальное. Но над этим прыскают в кулак разные полудурки, а публика, развращенная тем, что перед ней заискивают, скушает в театрах на «большом» репертуаре и ржет от удовольствия на «малом».

Актерское искусство может быть либо исполнительским, либо творческим. Реалистическое воспроизведение не имеет ничего общего с художественным созданием роли в связи с целостностью вещи. Но этого даже в «Редуте»²¹² не различают. Один утверждает, будто искусство - жертвоприношение (Анджей Рыбицкий²¹³, безусловно - звезда 1-й величины в ХУДОЖЕСТВЕННОМ драматическом творчестве: «Окно» в «Редуте»), другой - что это дионисийское безумие, третий - отражение жизни, но никто сознательно не думает о формальной стороне произведения, считая ее только средством, а не целью. Если случится, что актеры, настроенные художественно, пойдут, каждый в отдельности, по линии собственной интуиции, может возникнуть вещь действительно неожиданная, формы которой одному режиссеру никогда не выдумать. Таково, в моем понимании, коллективное творчество. Похоже, что так поступил Шпакевич с «Перси Звержонтковской» в Лодзи - самым лучшим театральным представлением моей пьесы в моем смысле. Недавно я снова буквально не мог узнать собственную пьесу в Познани в интерпретации одного режиссера; она расползлась в лишенное конструкции месиво реалистических нонсенсов. Есть предел тождества определенного произведения самому себе, - его режиссер перейти не может. Устремляясь на поиски без ведущей идеи, он неизбежно собьется с пути, хоть бы у него были невесть какие замыслы частичных решений.

Известно, что вменяется в обязанности реалистическому декоратору: создать безликую коробочку (каких столько в жизни), в которой должны сталкиваться человеческие (слишком человеческие) жизненные выворотни неких типчиков, выхваченных из жизни, со всем их аппаратом чувств, долженствующих довести зрителя до нутряных потрясений, плача, смеха и других более утонченных судорог. Иная роль - у художественного декоратора, который призван создавать свою концепцию

в полной функциональной взаимосвязи с замыслом режиссера и отдельных актеров. Он должен приспособиться к их требованиям, то есть творить и компоновать декорации во время репетиций на сцене, хотя бы первых. Определенная группировка персонажей слева создает совершенно иной образ левой части сцены; фраза, адресованная направо, должна иметь соответствующий тон. У нас сооружают безликие коробки, куда актеров попросту втискивают.

Отсюда убийство актера и слова - декорацией. Я полагаю, что и чрезмерные манипуляции светом разбивают впечатление, вместо того чтоб его концентрировать. То же с шумами и музыкой, которыми так любит злоупотреблять Шиллер.

Никаких зарубежных методов постановки я не знаю и ничего о них сказать не могу. Судя по слухам, там творится то же, что и у нас: убийство автора и актера избытком декоративных эффектов, безумные затеи режиссеров, не осознающих целей искусства.

Виткевич С. И. Театр будущего // Виткевич С. И. Метафизика двуглавого теленка. М., 2001. С. 341-345.

Пер. А. Базилевского.

Тадеуш Кантор (1 91 5-1 990)²¹⁴

«Умерший класс»²¹⁵

ОБЪЯСНЕНИЯ

ШКОЛЬНЫЙ КЛАСС

на последнем забытом клочке нашей памяти, где-то в тесном уголке, торчат несколько рядов бедных деревянных школьных ПАРТ... высохшие КНИГИ рассыпаются в прах...

в двух УГЛАХ, мелом начертанных на планшете, кроется воспоминание про отбываемые наказания...

школьная УБОРНАЯ, где знакомились со вкусом свободы...

УЧЕНИКИ-старички над могилой...

поднимают пальцы в общеизвестном жесте и так остаются...

как бы о чем-то просили, о чем-то окончательном...

выходят... класс пустеет...

и вдруг все возвращаются... начинается последняя игра иллюзии...

большой показ актеров...

все тащат на себе маленьких детей, похожих на трупки,

одни из которых бессильно свисают, другие цепляются отчаянным движением, третьи перевешены через плечо, четвертых тащат за ноги.

...людские ничтожества, бесстыдно выставяющие на показ тайны своего прошлого

...с «НАРОСТАМИ» собственного ДЕТСТВА..

ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЯ

Персонажи УМЕРШЕГО КЛАССА не являются недвусмысленными индивидуумами.

Как бы собранные из разных частей, из остатков детства, пережитых судеб, минувшей жизни (не всегда славной), из своих мечтаний и страстей, они ежеминутно распадаются и преобразовываются, стремясь неумолимо в этом движении и театральной стихии к своей концевой форме, быстро и окончательно застывшей, которая замкнет в себе все счастье и всю боль, ВСЮ ПАМЯТЬ УМЕРШЕГО КЛАССА!

Второпях делаются последние приготовления к Большой Игре с ПУСТОТОЙ.

А так как все это происходит в театре - персонажи-актеры Умершего Класса, соблюдая лояльно правила театрального ритуала, берутся за какие-то роли какой-то пьесы, но, кажется, не уделяют им слишком большого внимания, делают все как бы автоматически, применяя общие навыки; нам даже кажется, что они как бы... только повторяли чужие действия, легко и без сомнения отбрасывая их; эти роли, как бы плохо выученные, ежеминутно распадаются, создаются серьезные просветы, отсутствуют многие фрагменты, мы обречены на догадки и предчувствия;

...может быть, не играется никакая пьеса, а если там пытаются что-то создать, то это несущественно по сравнению с ИГРОЙ, которая на самом деле происходит в этом ТЕАТРЕ СМЕРТИ!

[...] Было бы безрассудным педантством, библиофилией пытаться обнаружить недостающие фрагменты для полного «знания» о сюжете пьесы.

Это было бы простейшим способом уничтожения столь важной сферы ОЩУЩЕНИЯ!

Поэтому нежелательно ознакомление с содержанием «Тумора Музговича», пьесы Виткевича. Именно она является той пьесой, которая послужила нам для вышеописанных целей.

ПЕРСОНАЖИ «УМЕРШЕГО КЛАССА»

УБОРЩИЦА - примитивная баба, все еще исполняет свои реальные функции. Их бесполезность в распадающейся материи Умершего Класса имеет яркое, почти цирковое значение... Ее действия наинизшего ранга переносятся с предметов

на людей. Ее недвусмысленное омовение мертвого тела является компетенцией УБОРЩИЦЫ-СМЕРТИ. Ее финальное превращение в кошмарную владелицу барака сочетает наиболее отдаленные понятия в каком-то беспощадном, но человеческом сочетании разнородных понятий: смерть - стыд - цирк - развалина - секс - мишура - дешевизна - унижение - разложение - пафос - абсолют...

Уборщица читает «Последние известия»: ...год 1914 ...начало Первой мировой войны

...убийство австрийского наследника престола в Сараеве... «Педель» (школьный сторож) поет австрийский гимн...

(В этой части Польши, оккупированной Австрией, образ милостиво царствующего монарха был символом, овеянным очарованием молодости наших бабушек, и насмешек над этой бутафорией.)

ПЕДЕЛЬ - неразлучный со школьным классом образ «наинизшего ранга», в котором слилась вся меланхолия прошлого времени, навсегда будет сидеть на своем стуле, а его подозрительные оживления являются еще одной классовой шалостью, не следует их принимать всерьез...

ЖЕНЩИНА ЗА ОКНОМ. Окно является необыкновенным предметом, который отделяет нас от мира «потустороннего», от «неизвестного»... от Смерти...

Лицо за окном - хочет что-то назойливо передать, хочет что-то увидеть;

чувствуя свою беспомощность, следит за всем, что происходит вокруг, откликается все более злостными и яростными комментариями, преобразуется в мегеру, а ее лирические порывы к весенней маевке кончаются безумием террора и смерти...

ВТОРОГОДНИК - РАЗНОСИТЕЛЬ ОБЪЯВЛЕНИЙ О СМЕРТИ, хромой,

несчастный ученик, игнорировавшийся всеми... садистски терзаемый товарищами... они могли всячески использовать его, он носил им книжки, ранцы...

во сне, привязанный толстой веревкой к партам, усердно отвечал урок ГРАММАТИКИ... демонстрирует этот никому уже не нужный урок перед безжалостно равнодушным классом... позже проявляет свою неисправимую услужливость, разнося и раздавая товарищам извещения об их собственной смерти...

ЖЕНЩИНА С МЕХАНИЧЕСКОЙ ЛЮЛЬКОЙ

Школьные «штучки», эти жалкие и болезненно «обнаженные»,

«прыщавые» инциденты, стыдливо умалчиваемые взрослыми и признанные низшими формами развития¹ в действительности являются оригинальной «первичной» материей жизни.

Их бескорыстность и жизненная «неэффективность» приближают их к сферам искусства.

Они содержат в себе ностальгию мечты и яркости окончательных вопросов.

Их жизненная, «зрелая» реализация становится кошмарным

санкционированным вырождением.

ЖЕНЩИНА С МЕХАНИЧЕСКОЙ ЛЮЛЬКОЙ - объект жестокой шутки всего класса; погоня за ней заканчивается помещением ее в странную машину, которая в перечне предметов находится под названием «СЕМЕЙНОЙ МАШИНЫ». Ее функции недвусмысленные. Между прочим, следует отметить, что в этом театре всякие психические и биологические процессы находят «предметное» воплощение, и преимущественно шокирующим способом.

Обычно для этой цели служат разного рода «Машины», чаще детские - примитивные, с ничтожным техническим значением, но с широкими возможностями для театральной фантазии.

«Семейная Машина» действует путем манипуляций вручную, которые механически раздвигают и сдвигают ноги Женщины.

Чтобы не было сомнений, что мы имеем дело с ритуалом родов, **УБОРЩИЦА-СМЕРТЬ** вносит также **МЕХАНИЧЕСКУЮ ЛЮЛЬКУ**, которая скорее похожа на гробик. Затем в этой **МЕХАНИЧЕСКОЙ ЛЮЛЬКЕ** перекатываются два деревянных шара, издавая сухой безжалостный клеткот. Это уже шутка грубой **УБОРЩИЦЫ**... рождение и смерть - две пополняющиеся системы. Все эти события соединяются загадочно с фрагментами, вырванными из пьесы (о роли которой уже говорилось во введении).

Ничего удивительного, что та же **ЖЕНЩИНА С МЕХАНИЧЕСКОЙ ЛЮЛЬКОЙ**, после этих странных «церемониалов» с ней и после того, как она подвергается почти ритуальному **ЗАПЛЕВЫВАНИЮ** и забрасыванию мусором, поет **КОЛЫБЕЛЬНУЮ ПЕСНЮ**, которая становится ее криком отчаяния...

Кантор Т. «Умерший класс» // Березкин В. Польский театр художника. М., 2004. С. 264 - 268.

«К Бедному Театру» (1965)

[...] Нам самим нелегко отличить то, что является в некотором роде структурой нашего воображения, от сознательно постулированной программы. Довольно часто, например, мне задают вопрос, проистекают ли некоторые элементы наших спектаклей, вызывающие ассоциации со средневековым театром, из сознательного обращения к «корням», к ритуальному театру и тому подобное. На это нет однозначного ответа. Действительно, на том уровне сознания, на каком я нахожусь в настоящий момент, овладевая ремеслом нашего дела, проблема мифа, «корней» элементарных человеческих состояний и ситуаций имеет для меня значение вполне уловимое. Только вытекает она не из какой-то выработанной мною философии искусства, а из практики, то есть из того, что мы позволили проявить себя, позволили «подать голос» законам ремесла, законам своему объективным. В этом смысле я согласился бы с Сартром, заметившим, что «каждая техника ведет к метафизике».

Не так-то легко было это понять, и несколько лет ушло на метания между искусом практики и искушениями априорно понимаемых постулатов. Одним из первых, если не первым, обратил мое внимание на это обстоятельство критик Людвиг Фляшен²¹⁷, друг и что-то вроде личного, невероятно строгого рецензента, заметив - в достаточно, кстати, саркастической форме - такую особенность: то, что у меня в спектакле рождается спонтанно, из внутренней структуры ремесла, открывает новые зоны видения; напротив, то, что я выдвигаю как тезис, обнаруживает, что не интеллект, а какие-то другие стороны личности выступают тут более плодотворным фактором. Впоследствии, наблюдая за собственными спектаклями, я заметил, что лишь из уже состоявшегося спектакля, а не из какой-то априорно осознанной тезы рождается подлинное осознание. Но в первую очередь я связываю это с тем, что, начиная с 1960-61 года, я сосредоточился на методике, а это и привело к тому, что формула Сартра может быть здесь применима.

Итак, попытка посредством практики найти ответ на вопрос, занимавший меня чуть ли не с самого начала: что такое театр? в чем его отличие и особенность? в чем не могут его ни повторить, ни скопировать, ни заменить ни фильм, ни телевидение? - привела меня к кристаллизации двух конкретных понятий. Во-первых - Бедного Театра, во-вторых - спектакля как акта трансгрессии. Не хотелось бы излагать вкратце важные подробности этих двух аспектов нашего видения театра. Вовся-

ком случае, мы шли опытным путем; постепенно исключая из театрального зрелища все, что можно было из него исключить, мы в наших опытах и исследованиях пришли к выводу: театр может существовать без грима, без автономного костюма, без декораций, без электроосвещения, без выделенной сцены, без музыкального сопровождения и тому подобных вещей. Но он не может существовать, если нет взаимоотношения актер - зритель, если нет их вполне уловимого, непосредственного, «живого» общения.

Теоретически - проблема старая. Но при исследовании на практике из нее вытекают важные последствия. Можно поставить знак вопроса над этой старой проблемой: является ли театр синтезом различных творческих дисциплин - литературы, пластических искусств, живописи, архитектуры, игры световых эффектов и актерского искусства (под дирижерской палочкой постановщика)? Теория театра как синтеза искусств ведет, правда, к утверждению - во всех его слабостях - господствующего ныне театра, который мы охотно назвали бы театром Богатым.

Что такое Богатый Театр? Художественная разновидность клептомании, ибо паразитирует на поступательном развитии и на творческих элементах разных, но равно чуждых ему дисциплин, выстраивает свои гибридные зрелища на смешении форм, лишенном монолитного корня, а значит, не интегральном. Такой театр утрачивает свою индивидуальность, «личность». Все более умножая присвоенные себе элементы разных искусств, Богатый Театр пытается выйти из того состояния растерянности, куда его загнала конкуренция с кино и телевидением. Поскольку кино и телевидение превзошли театр в области механической оперативности (монтаж, смена мест действия, композиция кадра и т. п.), в недрах Богатого Театра по принципу почти фрейдовской компенсации появилась потребность «тотального театра», доводящего как бы до абсолюта соединение в сценическом воплощении возможностей различных творческих дисциплин. Не останавливаясь перед введением в театральное зрелище киноэкранов, широко разрабатывая механику сцены и зрительного зала, стремятся достичь подвижности, динамики и переноса зон игры; пытаются даже, приводя в движение пол зрительного зала и планшет сцены, менять перспективу взгляда на происходящее. Все это фальшиво.

Театр, сколь бы обильно и изобретательно он ни перестраивал свои технические «тылы», все равно в этой области будет беднее кино и телевидения. А поэтому мы утверждаем принятие театром статуса бедности. В нашей практике мы отка-

зались даже от сцены и зрительного зала, достаточным оказалось пустое помещение, в котором заново для каждого спектакля распределяются места для актеров и зрителей. И тогда становятся возможными отношения разного типа. Актеры могут действовать в разных местах, разбросанных между зрителями, подобно их эманации, как бы становясь корифеями среди собравшейся публики. Таким образом они непосредственно контактируют со зрителями, своими действиями навязывают им ситуацию в драме: пассивную роль в действии.

Но зрителей можно в равной степени и отдалить от актеров, поместить их, к примеру, как бы за высокой оградой, из-за которой будут видны только их головы. Оттуда, сверху, как бы в специально искривленной перспективе они будут следить за актерами, как за животными в зоопарке, когда тех выпускают на свободу. Зрители могут уподобляться наблюдателям корриды, ассистентам на операции или попросту любителям подсматривать, которые *a priori* осуждают происходящее на их глазах за моральное разложение. Актеры могут в равной степени действовать между зрителями, не замечая их, смотря сквозь них, как сквозь стекло. Они могут воздвигать среди зрителей какие-то конструкции и встраивать их тем самым уже не в действие, а как бы в архитектуру действия, придавая им, зрителям, визуальный смысл. Или же подвергать их давлению пространства, сгущению его, ограничению. Можно, наконец, всему залу придать значение абсолютно конкретного места: в нашем спектакле «Фауст» Марло²¹⁸ вечера происходила в монастырской трапезной, где Фауст принимал гостей за огромными столами, на которых, совсем как на барочном пиру, он угощал их эпизодами своей жизни - актеры разыгрывали их на поверхности столешниц между зрителями.

Количество таких возможностей не ограничено. В театре небольших размеров обустройство всего зала по-особенному для каждого спектакля представляется самым простым подходом (кстати, и не дороже обычной сценографии). Но предположим, что суть спектакля требует разрушения границы между сценой и зрительным залом. Мы создали с этой точки зрения своего рода чистое, лабораторное пространство, удобную для исследований территорию. В сущности, речь идет о том, чтобы для каждого типа спектакля находить соответствующие ему отношения актер - зритель и на этом основании делать из них выводы о пространственной организации представления.

Мы отказались от подвижной игры электроосвещения, и это неожиданно открыло нам целую область возможностей использования актером света, исходящего из неподвижной точ-

ки; отсюда пришло сознательное использование актером тени и освещенных точек. Эксперименты со светом привели нас к мысли, что и зритель, освещенный из какого-то источника, то есть ставший видимым, тоже превращается в часть спектакля и начинает функционировать в нем уже как его составляющая. Но оказалось также, что актер посредством духовной техники способен светиться, подобно фигурам на картинах Эль Греко, способен «сиять», становясь источником света в спектакле, «света психического».

Мы отказались от грима, наклеенных носов, подвязанных животов и других средств внешней характерности - словом, от всего, что актер готовит в своей артистической уборной перед выходом к публике. И тогда оказалось, что чарующей, обладающей театральной магией становится способность актера переливаться из типа в тип, из характера в характер, из одного облика в другой «бедно», то есть единственно с помощью своего ремесла. Представьте себе, что лепка актером маски лица с помощью лишь собственных мышц и внутренних импульсов вызывает в зрителе чувство какого-то необычайного театрального «переноса» субстанции, в то время как маска, сработанная скульптором и гримером, - лишь разновидность трюка.

Оказалось, что костюм, у которого отобрали автономную ценность, который якобы может существовать вне актера и его действий, на самом деле может трансформироваться на глазах зрителей, создавать контраст с действиями актера и тому подобное. Изгнание из театра декоративных элементов, которые «высказываются», по-своему «говорят» в спектакле (хотя «говорить» с нами должно само действие, то есть актер как его живой узел), открыло возможность создания актером из самых элементарных и очевидных предметов, лежащих в радиусе досягаемости его действий, что называется - на расстоянии протянутой руки, новых предметов, ибо актерское действие позволяет преобразить пол в морскую волну, стол - в исповедальню, кусок ржавого железа - чуть ли не в живого партнера.

Оказалось, что устранение из спектакля механической музыки, равно как и музыки, звучащей в исполнении автономного по отношению к актерам оркестра, как раз и позволяет стать зрелищу музыкальным, потому что позволяет сотворить музыку в пределах самого театрального действия, а именно - в композиции человеческих голосов, звуковых эффектов от удара предмета о предмет, ботинка об пол и т. п. Мы поняли, что текст сам по себе не принадлежит сфере театра и что он входит в нее только в связи с тем, что с ним делает актер, то есть как интонация, как звуковая ассоциация, как речь, ставшая музыкой.

Принятие бедности театра, обнажение его от всего, что театром не является, сосредоточение на том, что есть его завязь, его корень, открыло нам иные богатства, которые лежат уже в самой его сути, а значит - в сфере ремесла.

А теперь о спектакле как акте трансгрессии. Для чего мы занимаемся искусством? Для того, чтобы преодолеть в себе барьеры, чтобы выйти за пределы своих собственных ограничений, чтобы выполнить то, что в нас является нашей же собственной пустотой, калечащим нас недостатком, для того, чтобы самоутвердиться или же, как я предпочел бы это назвать, прийти к «исполнению себя». Это не состояние, не самоощущение или форма - это процесс, это трудное движение, в котором то, что является в настемным, подвергается просветлению.

В этом единоборстве с правдой о самом себе, с преодолением, со срыванием с себя житейской маски театр в своей осязаемости, телесности, почти физиологичности давно стал для меня местом провокации, вызовом, брошенным самому себе, а тем самым и зрителю (или же зрителю, а тем самым самому себе), нарушением общепринятых стереотипов воззрений, ощущений, осуждений, и к тому же нарушением тем более вызывающим, что моделируется оно в человеческом организме - в теле, в дыхании, во внутренних импульсах. Это проблема нарушения табу, *трансгрессии*, которая делает для нас возможной через шок, срыв маски, в полнейшем раскрытии, в «наготе» отдачу себя чему-то, что очень трудно поддается определению, но в нем заключены и *Eros*, и *Charitas*".

Я чувствовал искушение в ситуации табу (в области религии, национальной традиции и тому подобного) оперировать элементарными, архаичными положениями, использовать ситуации, освященные традицией. Я почувствовал потребность как бы померяться силами со всеми теми ценностями, что в них содержались. Хотя я и был во власти их очарования и, более того, внутренне трепетал передними, все же искушение кощунства было во мне сильнее. Нарушение их неприкосновенности, их преодоление, а, может быть, точнее, *конфронтация* с ними — вот что влекло меня. Но конфронтация, совершаемая с позиции личности, впитавшей не только опыт, но и предрассудки своей эпохи. Одни критики называли эту особенность наших спектаклей «сопоставлением с корнями», другие - «диалектикой апофеоза и осмеяния». Бывало, что ее определяли как «религию, выражающую себя через кощунство», или же как «любовь, выражающую себя через ненависть».

* *Eros*- Любовь, *Charitas* - Милосердие (*греч.*).

Наступил момент, когда сама практика и наблюдения над тем, что я к тому времени уже сделал, перешли из как бы бессознательного в сознательное, то есть из практики в метод. И вот тогда мне и пришлось по-новому приглядеться к истории театра, также как и к некоторым другим областям человеческих знаний: к антропологии культуры, к психологии - и произвести своего рода мысленный обзор возникавших вопросов. В тот момент я уже с полной ясностью осознал, что вплотную столкнулся с проблемой мифа. Мифа как простой человеческой ситуации, с одной стороны, с другой - как явления соборного; с моделью, которая уже независимо живет в коллективной психике и неосознанным для нас образом направляет коллективное поведение и реакции.

В период, когда театр не переставал еще быть частью религиозной жизни, но был уже *театром*, он высвобождал духовную энергию зрителя путем воплощения мифа и его же праздничного профанирования, преодоления. В результате такой операции зритель заново и по-новому обнаруживал свою личную правду в правде мифа и через момент пережитого ужаса приходил к катарсису. Не случайно в Средние века родилось понятие «*parodia sacra*»*.

Однако сегодняшняя ситуация - совсем иная. Коллективная общность не определяется религией, традиционные формы мифа находятся в состоянии великого «перемола», исчезновения и новых инкарнаций. Что же касается зрительного зала, то он в своем сознательном и бессознательном отношении к мифу как коллективному комплексу оказывается несравненно более разнороден, расслоен. Вместе с тем все мы намного сильнее детерминированы «мозговым», мыслительным опытом. Все это приводит к тому, что достичь шока, способного атакующим образом воздействовать на те слои нашей психики, которые как бы лишены жизненной маски (то есть естественны), становится намного труднее. Кроме того, сегодня уже стало невозможно коллективное, «соборное» отождествление себя с мифом, то есть отождествление правды личной с правдой универсальной.

Тогда что же сегодня еще возможно? Во-первых, *конфронтация* с мифом *вместо идентификации*, отождествления с ним. А именно: при сохранении нашего личного опыта переживаний и того, что в нас уже отложилось из духа и опыта нашего времени, возможна еще попытка воплощения в миф, натягивания на себя его «кожи», которая, впрочем, едва ли будет

* Священная пародия {лат.}.

прилегать к нам достаточно плотно. Еще возможно постижение относительности наших проблем, рассматриваемых в перспективе «корней», и относительности «корней», рассматриваемых в перспективе сегодняшнего дня. Если этот подход брутален, если мы совершаем его с высшей степенью самоотречения и послушания, обнажая себя в самом интимном нашем слое, как бы отдавая или даже «принося в жертву» ту область, что внешней повседневности, привычной нам обыденности является неприкосновенной, тогда житейская маска подвергается сокрушительному разрушению.

Во-вторых, если уж ни в чем невозможно быть безусловно уверенным и ничто ни для кого не очевидно, то все же тем необходимым полем надежности, в пределах которого возможно преодоление барьеров, остается осязаемость человеческого организма. Только миф, воплощенный в буквальность актера, в его живой организм, может функционировать как табу, *нарушаемое табу*. Нарушение интимности живого организма, его раскрытие, зашедшее так далеко в физиологической конкретике и во внутренних импульсах, что оно уже преодолевает порог эксцесса, возвращает ситуации мифа ее всеобщую человеческую конкретность, становится постижением правды. [...]

«Odra». Wrocław. 1965. №9/55.

Гротовский Е. К Бедному Театру // *Гротовский Е.* От Бедного театра к Искусству-проводнику. М., 2003. С. 58-65.

Пер. Н. Башинджагян.

Соединенные Штаты Америки

Театр первой половины XX в.

К. С. Станиславский²¹⁹ об американском театре

Из письма к Вл. И. Немировичу-Данченко (1923)

[...] Большая ошибка думать, что в Америке не знают хороших артистов. Они видели все лучшее, что есть в Европе. Быть может, именно поэтому Америка так ценит индивидуальность. На артистической индивидуальности построено все театральное дело Америки. Один актер - талант, а остальное посредственность. Плюс роскошнейшая постановка, какой *мы не знаем*. Плюс изумительное освещение, о котором мы не имеем представления. Плюс сценическая техника, которая нам и не грезилась, плюс штат сценических рабочих и их главных руководителей, о которых мы никогда и мечтать не смели [...].

[...] Итак, далеко не во всех областях мы можем удивлять Америку. Такого артиста, как Warfild²²⁰, играющего Шейлока, у нас нет. А постановка Беласко²²¹ «Шейлока» по роскоши и богатству превосходит все виденное, и по режиссерским достижениям Малый театр мог бы ему позавидовать.

Барримор²²² — Гамлет далеко не идеален, но очень обаятелен.

Такого Пер Гюнта, как молодой Шильдкраут²²³, у нас нет в России. Есть много известных имен артистов, которых мы еще не видали. Опера, в смысле голосов, не поддается сравнению ни с одним театром Европы.

Симфонического оркестра, дирижеров, какие здесь есть, нет нигде в мире.

По правде говоря, нередко я недоумеваю: почему американцы так превозносят нас.

Ансамбль!

Да, это импонирует.

Но несравненно больше импонирует им то, что в одной труппе есть три, четыре артистические индивидуальности, которые они сразу угадали.

Остальные, говорят они, - это работа режиссеров. Это они сделают и с нашими американскими рядовыми актерами. Но три, четыре таланта в одной пьесе - это их поражает. Правда, они некоторых в нашей труппе не досмотрели, проглядели! Но тех, кто показан, и кто имеет право на первое место, они угадали сразу и оценили больше, чем в Европе. [...]

Станиславский К. С Собр.соч.: В 8 т. М., 1961. Т. 8. С. 49, 491.

Об американских актерах

Варфильд - лучший из виденных когда-либо мною Шейлоков. Он настоящий русский актер. Он *живет*, а не действует, и в этом мы видим *сущность* художественной актерской игры. Варфильд, по-видимому, великолепно владеет тем психофизическим аппаратом, который называется человеческим телом и который находится в распоряжении актера для того, чтобы выражать его мысли и эмоции. Варфильд погружается в самую глубину страстей действующего лица и вскрывает его душу. Трудно сказать, какая сцена мне понравилась больше, но меня особенно поразил тот момент, когда Шейлок уходит на поиски дочери. Я забыл, что это игра. [...]

Барримор (Гамлет) ближе к передаче Шекспира, нежели Варфильд с его новым реализмом. [...] В игре Барримора чувствуется напряженность, он чувствует роль и овладел многими духовными сторонами ее, но мне кажется, что он злоупотребляет своей нервной силой. Сохранить ее на протяжении всей пьесы почти невозможно. Человеческий организм выдерживает лишь определенный расход нервной энергии, и Барримор должен быть сдержаннее, если желает сохранить себя как актер. При внимательном изучении роли, несомненно, всегда отыщутся места, где красота линий и спокойствие роли будут достаточны, чтобы произвести должное впечатление. Таким образом актер сохраняет свою нервную силу для тех моментов, когда она необходима.

Станиславский об Америке (интервью К. С. Станиславского журналисту Хеллингеру) // Зрелища. 1923. 7-14 мая.

Юджин О'Нил (1888-1953)²²⁴ об американском театре

«Можно ли винить актеров?» (1925)

[...] От исполнительского искусства зависит сценическая судьба пьесы. Великим актерам часто удавалось плохую пьесу превратить в хорошую. Но хорошая пьеса не может пройти

испытание плохой игрой, чтобы не выйти из него до неузнаваемости потрепанным гадким утенком, на которого папа-драматург не сможет смотреть без содрогания. И здесь не поможет даже тонкая, интеллигентная, вдохновенная режиссура. Режиссеры могут только указывать. Но они не в состоянии обучить хорошему исполнению, пока у них не появится возможность работать длительное время с одними и теми же людьми. А при нынешнем положении вещей это исключено. Актеров формируют те роли, которые им доводится играть. Разве их можно винить за то, что сложилось *во всех* без исключения театрах? За положение, при котором их толкают на быстрый и легкий путь типажного исполнения вместо того, чтобы приучить актеров к длительному, терпеливому самообучению, ведущему к овладению искусством? Но если частичная вита и лежит на актерах, то мы, люди театра, включая и зрителей, обязаны с ними ее разделить. Разве мы предлагаем им роли, отличные от тех, какие определил им сам Господь Бог? [...] Какой же выход? Только репертуарный театр. [...] Из него со временем может родиться наше национальное исполнительское искусство. Ведь не так давно актерское искусство Ирландии зародилось в недрах Айриш Плейерз²²⁵, а искусство современных русских исполнителей всем обязано Московскому Художественному Театру [...] Непосредственное будущее театра принадлежит актеру.

«Adam Solitaire», 1925. Nov. 6.

In: O'Neill and His Plays. Four Decades of Criticism. N. Y, 1961. P. 113.

Пер. И. С. Цимбал.

Из записных книжек драматурга (1933)

Я предлагаю использовать на сцене маски для изображения толпы, сборища, словом, в тех случаях, когда необходимо создать не индивидуальную, а коллективную психологию. Именно по этой причине я так настойчиво вводил их в пьесе «Лазарь смеялся». Облекая толпу в маски, используя драматическое освещение, я пытался создать зрительный образ Толпы, но не как случайного собрания разрозненных индивидуальностей, а как коллективного неделимого целого. Когда говорит Толпа, я хотел, чтобы публика услышала голос ее разума, ее чувства, как голос единого существа. [...]

На последних репетициях «Великого Бога Брауна»²²⁶ было интересно наблюдать за актерами, уже привыкшими носить маски. Какими живыми, какими выразительными стали их тела. Как правило, у исполнителей «работают» только лица. Сами тела остаются скучающими зрителями, которых силой за-тащили в театр, не позволив провести вечер, вальяжно развалившись в уютном кресле.

Я вовсе не желаю умалять достоинства наших актеров. Мне очень повезло с несколькими блестящими исполнителями главных ролей, за что я им искренне признателен. Иногда случались и провалы [...], но я один несу за них ответственность. Однако, чаще всего, когда роль требовала от актера полной отдачи, он откликнулся на нее с творческим энтузиазмом и высоким мастерством. Особенно это случалось тогда, когда пьеса вводила актеров от чисто реалистических, привычных для них ролей. Актеры всегда радуются любой возможности по-новому проявить свой талант. Поэтому, когда я выступаю здесь за нереалистический театр творческого воображения, я ратую не только за то, чтобы расширить поле деятельности драматурга, режиссера, художника, но, главное, за то, чтобы актеры обрели возможность вырваться за те узкие рамки, к которым их приговорил наш нынешний театр. Но, самое главное, с точки зрения будущего американской культуры, я уповаю на возможность раздвинуть горизонты зрительского воображения. Наша театральная аудитория из года в год увеличивается, испытывая при этом потребность в образном осмыслении жизни вместо того, чтобы идентифицировать себя с правдоподобным, но поверхностным ее отражением. [...]

Конечно, я предвижу возражения против использования масок на том основании, что они нивелируют личность актера, лишая его такого величайшего способа выражения чувств, как мимика. Но я настаиваю на том, что именно маски откроют для них новые исполнительские возможности. Актеры могли бы освоить многие недоиспользованные средства выразительности своего искусства, если бы один или два сезона подряд играли в масках. В конце концов, маски ведь не перечеркнули личность греческого актера, а восточное искусство исполнения не перестало от этого быть искусством.

«The American Spectator». 1933. January.

In: O'Neill and His Plays. P. 120-122. Пер. И. С. Цимбал.

Джон Барримор (1882-1942)

Актерские максимы

Искусство актера - это умение произносить слова, в которые ты уверовал как в незыблемые и вечные истины; это умение вести себя на сцене так, словно сами обстоятельства диктуют именно этот тип поведения и никакой иной, и, наконец, говорить и существовать на сцене спонтанно, то есть таким образом, будто ситуация, в которой вы оказались, сложилась внезапно, здесь и сейчас.

Человек не может называться актером, если он не овладеет мастерством, которое позволит ему затронуть чувства публики, не эксплуатируя при этом собственную индивидуальность. Чем лучше актер, тем решительнее он может отказаться идентифицировать себя с образом, который он воплощает. Меня раздражает, когда я слышу: «Это роли Дэвида Уорфилда», «Это роль для Джона Дрю²²⁷» или для миссис Фиске²²⁸, словно искренность и тонкость исполнения этих актеров - не что иное, как их личностное самовыражение. [...]

Сегодня искусство в Америке выглядит крайне непривлекательным и жалким, поскольку публика ждет от актеров с широким диапазоном возможностей именно одностороннего самовыражения. Этой произошло с Д>кефферсоном²²⁹, вынужденным израсходовать свой недюжинный талант на роль Рипа Ван Винкля и играть ее дольше, чем большинству актеров отпущено жить. [...]

[...] Во мне есть что-то и от Питера Иббетсона²³⁰ и от Джона Барримора. [...] Я никогда не забываю о Барриморе, о том, что происходит с ним самим. Это довольно необычное состояние. Не понимаю актеров, утверждающих, что они целиком растворяются в роли. [...] Существует некая двойственность, и у каждого она проявляется по-своему. Постараюсь пояснить свою мысль.

Я выхожу из гримерной, чтобы сыграть первое появление на сцене Питера Иббетсона. В этот момент я - Джон Барримор, затягивающийся сигаретой. Перед выходом на сцену я ее гашу, и теперь во мне уже больше от Иббетсона, чем от Барримора. В тот момент, когда меня увидит публика, во мне останется только Иббетсон.

Могу пояснить, как это происходит. По пути на сцену я прохожу мимо воображаемых лакеев и снимаю пальто и шляпу. Естественно, мой герой носил и пальто, и шляпу, и оставлял их лакеем. К тому же, он был весьма робкий малый. Он оставлял у воображаемых лакеев воображаемые пальто и шляпу точно так же, как это делал я, Джон Барримор, в реальной жизни, когда, будучи таким же застенчивым, как мой герой, оказался приглашенным на прием к леди Астор. [...]

«USA Theatre Magazine». 1916. July.

In: Actors on Acting. N. Y., 1965. P. 515-516. Пер. И. С. Цимбал.

Режиссер Артур Хопкинс²³¹ о Джоне Барриморе

Мы мечтали о создании грандиозного классического репертуара, с которым можно было объездить мир [...]. В начале репетиций «Живоготрупа» (впоследствии мы переименовали его в «Искупление») мне удалось узнать много важного, даже

глубинного о натуре Барримора. В частности, он был неутомим на репетициях, так что сам собой развеялся миф о его лености [...]. Репетиции были для него нескончаемым поиском. Но они не сводились к поиску выигрышной позы или отработке аффектированной декламации. Он занимался тем, что неустанно вплетал себя в самую ткань спектакля, не оставляя на поверхности узлов, которые могли бы выдать его присутствие. Такой актер, не требовавший никаких специальных усилий постановщика, воистину был мечтой любого режиссера.

In: *Fowler G. Good Night, Sweet Prince*. Philadelphia, 1944. P. 181.
Пер. И. С. Цимбал.

Юджин О'Нил о Барриморе (1925)

[...] Мне кажется, что наш театр продвинулся во всех направлениях, кроме исполнительского искусства, если не считать одного человека, который является исключением из всех правил, потому что он гений в полном смысле этого слова. Его имя Джон Барримор.

In: *GelbA. and B. O'Neill*. N. Y., 1963. P. 584. Пер. И. С. Цимбал.

Алла Назимова (1879-1945)²³²

Назимова об актерском искусстве

«Актер — это инструмент»

Актер никогда не должен становиться исполнителем роли. Подобно Эоловой арфе, которая отзывается на дуновение ветра, он должен стать инструментом в руках того, кого сейчас изображает [...], Сам он слеплен из глины, из пластилина, из любого материала, из которого можно лепить, придавая предметам различную форму. Стоит только налететь ветерку - и арфа тотчас заиграет, не отдавая себе в этом отчета. Правда, с актером дело обстоит сложнее. [...]

[...] Искренность исполнения и правильно поставленный голос - вот что важнее всего в искусстве актера... Если бы у меня спросил совета американский актер, я бы, не задумываясь, сказала: «Записывайте себя на пластинку. Одна фальшивая нота способна перечеркнуть весь спектакль».

Хороший актер должен суметь внушить зрителям те чувства, которые он от них ждет. Таково его предназначение... Но ни в коем случае не растворяйтесь в роли [...]. И вдохновение, и эмоции, которые действительно испытывают актеры, зависят не столько от него и даже не от того образа, который он воплощает, а исключительно от таланта интерпретации, отуме-

ния внушить иллюзию. Если бы на сцене я хоть на мгновение задумалась о собственных чувствах, я бы в тот же миг отключилась от происходящего.

Во-первых, во-вторых и в-третьих, у актера должно быть развито воображение. Воображение распяляет чувства, помогает войти в образ, дает возможность изобразить на сцене то, чего сам никогда не испытывал.

Если есть драматург, который может чему-то научить актера, то моим учителем был Ибсен. Он не написал ни одной строчки, ни одного слова, которым бы вы не поверили! Это же относится к Чехову. Но это очень редкое качество драматурга.

Players at Work: Acting According to the Actors. N. Y., 1957.

In: Actors on Acting. P. 512. Пер. И. С. Цимбал.

Юджин О'Нил об Алле Назимовой

Она может быть великолепной, если режиссеру удастся заставить ее стать такой, какой мы запомнили ее в первых ибсеновских спектаклях и избавить от дешевого наигрыша, приобретенного ею в последние годы.

In: *Sheaffer L.* O'Neill: Son and Artist. N. Y., 1973. P. 383.

Пер. И. С. Цимбал.

Назимова в роли Кристины («Траур — участь Электры» Ю. О'Нила, 1931)

Спектакль Тياتр Гилд «Траур-участь Электры» - один из самых удачных в истории этого театра. Блистательная режиссура Филиппа Меллера²³³, его живописное и пространственное видение. [...] Декорации²³⁴ просты в деталях, насыщены атмосферой и точно выстроены. [...] Госпожа Назимова великолепна в роли Кристины - коварной, зловещей, распаленной неутолимой ненавистью.

In: *Brown J. M.* «Mourning Becomes Electra» / Playwrights Progress: O'Neill and the Critics. N. Y., 1965. P. 70. Пер. И. С. Цимбал.

Орсон Уэллс (1915-1965)²³⁵

«Экспериментирование» (1938)

[...] В прошлом году Меркюри тياتр поставил «Юлия Цезаря» (1937) без традиционных тог, без привычных конструкций римского Форума и традиционного «шекспировского» произношения, которое кажется ныне претенциозным. Критика нашла, что с пьесы сняли оковы, в которых она пребывала со времен королевы Виктории, что пьеса стала столь же новой и

волнующей, как в день своей премьеры в елизаветинскую эпоху. Дело в том, что «Юлий Цезарь» некогда был смелым экспериментом, со временем превратившимся в пыльную классику.

Часто прежний способ делать что-либо является удачным, но он имеет привычку упрямо задерживаться надолго после того, как совсем устареет, и нужен экспериментатор, способный смести паутину, посмотреть на проблему свежим взглядом в свете новых идей и требований. Это в равной мере присуще и театру, и жизни вне театра.

Но экспериментирование само по себе не чудодейственно. Эксперименты ученых не являются прогулками вслепую в неизвестное, и ученые не ставят целью опровержение прежних теорий только потому, что они давно существуют. Единственное их желание - утверждение истины, а истина может быть традиционной или новой или же сочетанием старого и нового. Новые идеи могут спасти мероприятие от краха, но они же могут и окончательно загубить его.

Я люблю сравнивать экспериментирование с парусом. Никогда нельзя быть уверенным в направлении ветра, но, если править твердой рукой, можно достичь цели. Без паруса же нельзя даже выйти из порта.

«The American Magazine». 1938. Nov.

Цит. по: Уэллс об Уэллсе. М., 1990. С. 24-25.

Пер. М. Ямпольского.

О постановке «Макбета» Шекспира с темнокожими актерами (1936)

Замысел спектакля «Макбет» не был столь произволен и безумен, как это могло показаться на первый взгляд. Мы хотели - стремились - дать негритянским актерам, многие из которых очень талантливы, возможность сыграть в произведении такого типа, который обычно от них закрыт. Чаще всего неграм достаются роли старых дядюшек или мамаш с цветными носовыми платками, обжиряющихся арбузами негритят и т. д. Так что мы решили найти нечто иное, чтобы дать возможность неграм показать, на что они способны в классических спектаклях.

Мы перенесли действие нашего «Макбета» на остров, возможно, остров Гаити времен правления черного императора Жана-Кристофа. Меняя «чертовы степи» на «ужасные джунгли», мы не оказались столь смешными, как можно было предположить, потому что актеры были замечательные, и на сцене кипела жизнь, и, самое главное, ведьмы прекрасно превратились в служителей культа Буду.

Эти служители были специально вывезены нами из Африки. Мы попытались получить их с вест-индских островов, но

правительство Вест-Индии придерживалось той точки зрения, что культ Буды не существует вовсе, так что нам пришлось добираться до Золотого Берега, откуда мы и привезли труппу, во главе которой стоял карлик с золотыми зубами. Я никогда не знал его африканского имени, все мы называли его Джазбо. На каждом из его золотых зубов было по алмазу, и он единственный из всей компании хоть чуть-чуть говорил по-английски. Он был человеком выдающимся и поразил весь нью-йоркский Гарлем, где мы репетировали в знаменитом старом театре «Лафайет».

Другие представители этой группы не только не говорили по-английски, но и вовсе отказывались говорить. Их общение с окружающими ограничивалось барабанным боем. Они были очень таинственными и даже слегка пугающими. Как-то раз Джазбо подошел ко мне и потребовал двенадцать живых козлов. По-моему, за всю историю постановок пьес Шекспира во всем мире еще никогда в первый день репетиций не требовалось двенадцать живых козлов-исполнителей. Конечно, мы были удивлены и спросили Джазбо, зачем ему козлы. Он ответил: «Козлы, черные козлы, для дьявольского барабанного боя».

[...] Наконец барабаны были готовы, и начался барабанный бой. А за кулисами возникла легенда, она постепенно распространилась по всему Гарлему, что коснуться этих барабанов означало умереть. Действительно, один несчастный рабочий дотронулся до одного из барабанов и на самом деле упал с лестницы и сломал себе шею. Это, конечно, было всего лишь трагическое совпадение, но после этого к Джазбо и его таинственным африканским барабанщикам относились с крайним уважением. Премьера «Макбета» состоялась, барабанщики прекрасно делали свое дело, сцена со служителями культа Буды прошла прекрасно, и спектакль как будто всем понравился.

In: *Noble P. The Fabulous Orson Welles*. London, 1956.

Цит. по: *Орсон Уэллс*. Статьи. Свидетельства. Интервью. М., 1975. С. 162-166. Пер. Э. Корсунской.

Театр второй половины XX в.

Элиа Казан (1909-2003)²³⁶

Элиа Казан о режиссерском творчестве

1.

[...] Нашу театральную эпоху принято называть режиссерской или чем-то вроде того. В этом отчасти и моя заслуга. Критик Эрик Бентли²³⁷ позволил себе назвать меня со-автором

двух пьес, которые я поставил. Конечно, это преувеличение. Но проблема обозначена: можно ли считать режиссуру актом творчества или это просто мастерство интерпретации? И ответ здесь остается неизменным. Подобно музыке, живописи или архитектуре, режиссуру можно назвать искусством, если она - искусство. Но у театра свои особенности. Кино и телевидение захватили его традиционную территорию. То, что мы видим на экране [...] невозможно воспроизвести на сцене реалистическими средствами. [...] Театр должен стать театром. Великие спектакли, поставленные великими режиссерами (которые я видел сам или о которых читал), давно отошли от буквализма. Их создатели берут в руки старую пьесу, или роман, или какую-нибудь историю и придают этим произведениям новую форму. Можете, если угодно, назвать это Чистым театром. [...] Истинное удовольствие от Шекспира я получил лишь однажды, посмотрев спектакль П. Брука «Сон в летнюю ночь»²³⁸. Он был решен как цирковое представление и абсолютно соответствовал духу пьесы. Как правило, шекспировские постановки мне кажутся громоздкими и скучными. Я предпочитаю им чтение пьес. В нашей стране сегодня настоящий художественный театр - это театр танца и мюзикл. Когда Боб Фосс²³⁹ дает волю своему воображению, какое реалистическое представление может с ним сравниться? Нас больше не интересуют факты. Для этого существует программа «Сегодня» или семичасовые новости. Но театральное событие, как художественное явление, построенное на свободной фантазии, способной вовлечь в этот полет воображения зрительный зал, будет существовать вечно. [...] Сегодня мы хотим удивляться, а не получать информацию.

Kazan E. A Life. Da Capo Press, 1997. P. 364.

Пер. И. С. Цимбал.

2.

[...] Я убежден, что отвечать за все слагаемые спектакля надлежит одному человеку - режиссеру. Именно ему, а не продюсеру принадлежит полное единовластие. Меня и мне подобных, взявших в свои руки театр 40-х и 50-х годов, называли «молодые турки»²⁴⁰ [...] И эта тенденция не просто продолжается, она прогрессирует. Все лучшие режиссеры 60-х, 70-х, 80-х годов, начиная от Тайрона Гатри²⁴¹ и Питера Брука до Боба Фосса, Майкла Беннета²⁴² и Майка Николса²⁴³ настаивали на своем праве создавать спектакли в соответствии с собственным видением. Это и есть режиссура: создание целостного произведения.

[...] Искусство актера - единственное из искусств, в котором творец не в состоянии оценить себя самого, даже если

разговор идет о кинороли. Так что режиссеру приходится произносить какие-то слова, чтобы добиться желаемого результата. Иногда бывает необходимо высказать свое негативное отношение или поделиться собственными сомнениями - только с величайшей осторожностью, чтобы не задеть актера. А иногда можно просто молча уйти после репетиции и тем самым заронить какое-то подозрение. Или похвалить в каком-нибудь эпизоде другого актера. Иногда это срабатывает и идет на пользу. В любом случае, у режиссера должна быть определенная тактика. [...]

Kazan E. A Life. P. 338, 530. Пер. И. С. Цимбал.

О работе над спектаклем «Трамвай „Желание”» Теннесси Уильямса²⁴⁴ (1947)

Вначале я обсудил с художником Джо Милцинером²⁴⁵ сценографию спектакля в целом. Я изложил ему свой постановочный план, что, по сути, и составляло режиссерский замысел. Мы обсуждали все аспекты оформления - цвет, материал, освещение, спецэффекты. Когда мы решали что-то окончательно, Джо делал небольшие эскизы и показывал их и автору и продюсеру.

Такие же отношения сложились у меня с художником по костюмам. [...] Однажды распахнулась дверь и вошла Госпожа Удача в обличье моего друга Хьюма Кронина²⁴⁶. [...] К этому времени он успел поставить одноактную пьесу Т. Уильямса «Портрет Мадонны» в Актерской Лаборатории [...]. Пьеса была наброском будущего «Трамвая „Желание”», а главная героиня - прообразом Бланш Дюбуа. [...] Все мы дружно отправились смотреть спектакль, и нас сразу покорила игра жены Кронина Джессики Тенди²⁴⁷. Так в одно мгновение решились все самые сложные для меня проблемы. Ведь поиск исполнительницы роли Бланш мог означать утомительные и бесконечные просмотры актрис в Нью-Йорке, а, возможно, и в Англии. А тут она предстала прямо перед нами, и мы вздохнули с облегчением и благодарностью [...]

Найти актера на роль Стенли оказалось почти так же несложно, стоило только забыть о существовании кинозвезд. И снова забрезжила удача. Я начал с Актерской студии [...]. Среди молодых актеров оказался парнишка [Марлон Брандо. - *ред.*], успевший блеснуть в пятиминутном эпизоде в спектакле «Кафе у дороги».

Мне всегда казалось, что Стелла и Стенли совсем молодая пара, слегка за 20, тогда как Бланш значительно старше, далеко за тридцать, словом, не первой молодости. Я подумал,

что, когда Уильяме увидит их вместе, это непременно сработает, и я отправился на поиски Марлона Брандо²⁴⁸. [...] С помощью добровольных сыщиков я нашел его, дал ему 20 долларов и объяснил, куда ему ехать и кого спросить [...]. Вскоре я позвонил Уильямсу, предупредив его, что к нему направляется молодой актер и ему, автору, решать, годится ли он на роль Стенли [...]. Полное молчание. Спустя три дня я снова позвонил и спросил, что он думает об актере. «Каком актере?» - удивился Уильяме. Никто у него не появлялся [...]. Но я возобновил поиски. На следующий день в страшном волнении позвонил Уильяме, голос у него буквально срывался. Брандо покорила его. «К чему тянуть?» — удивился он. Что касается 20 долларов, то Марлон потратил их на еду - ведь весь путь до Мыса²⁴⁹ он проехал автостопом [...].

Репетиции проходили радостно, чего я никак не ожидал [...].

У Брандо была особая манера, которая взбесила бы меня, окажись я его партнером по сцене. Он имел привычку не отзываться, когда к нему обращались, тянул время, заставляя других исполнителей ждать. Я был уверен, что Джессика либо полезет на стенку, либо бросится ко мне за помощью. Но она ни разу не пожаловалась. Она испытывала те же чувства, что и остальные - восторг перед обжигающей силой таланта, исходящей от этого полумальчика, полумужчины. Джессика была умудренной актрисой, она усвоила истину, что актерам лучше всего удастся роль, если рядом с ними партнеры, чей талант - это вызов их собственному. И приходилось держать планку, чтобы находиться на сцене рядом с Брандо.

[...] Но рядом с Брандо, у которого каждое слово вырывалось стихийно, выражая внутреннее состояние героя (то, к чему стремятся большинство актеров), Джессика была не более чем профессионалом высочайшего класса. [...] Каждая мизансцена у нее была тщательно отработана, сыграна тонко и интеллигентно. То, чего и я и Уильяме ждали от нее. А Марлон, «идуший от нутра», давал волю своим неистовым эмоциям; его исполнение было полно неожиданностей и превзошло все наши ожидания [...].

Разница в манере исполнения усугубила контраст между утонченной женщиной из Belle Reve²⁵⁰ и новоорлеанским «дикарем» [...].

И на спектакле случилось то, что уже предощущалось на последних репетициях. Зрители восхищались Марлоном Брандо. Его издевки над Бланш публика встречала одобрительным смешком. Неужели пьеса превратилась в шоу одного акте-

ра? Я не задавал вслух этого вопроса, поскольку не знал на него ответа. Мне решительно не хотелось, чтобы актеры почувствовали мою озабоченность. Что я должен был сказать Брандо? Играл хуже? Или Джессике? Попробуй сыграть лучше? [...]

Kazan E. A Life. P. 338-339, 341, 343-344.

Пер. И. С. Цимбал.

О постановке «Смерти коммивояжера»

Артура Миллера²⁵¹ (1949)

Самая любимая из поставленных мною пьес - «Смерть коммивояжера» [...] Спектакль стал еще одной (наряду с «Трамваем „Желание“») театральной легендой. [...]

Художественные достоинства пьесы, ее нереалистические планы прекрасно срабатывают на сцене, усиливая главную мысль автора. [...]

[...] Силуэт дома-задника, похожего на привидение и живущего в сознании Вилли во всех его поездках, в пьесе никак не был обозначен. И хотя это выглядит как часть режиссерского замысла, идея принадлежит не мне и не Миллеру. На ней настоял художник спектакля Джо Милцинер. И как только я ее одобрил, сами собой отпали многие проблемы. Я получил едва ли не главный толчок к режиссерской интерпретации пьесы в целом. И меня, и Миллера очень хвалили. Но не художника. Джо Милцинера, на мой взгляд, так и не оценили по заслугам.

Когда Миллер готовил пьесу к печати, он использовал эту сценографическую находку и вставил ее в текст в виде ремарки. Опубликованная пьеса зачастую становится отражением объединенных усилий, затраченных режиссером, сценографом, актерами. Театр ведь не чисто литературная форма. И хотя текст пьесы очень важен, но когда он «прочитан» сценически, он становится итогом коллективного творчества [...].

Kazan E. A Life. P. 361-362. Пер. И. С. Цимбал.

Ли Кобб (1911-1976)²⁵²

А. Миллер о Ли Коббе в роли Вилли Ломена («Смерть коммивояжера»)

Я часто думаю о Ли Коббе, величайшем драматическом актере, с которым мне довелось общаться, и об исполнении им роли Вилли Ломена в «Смерти коммивояжера» [...] Во время репетиций он сидел днями напролет на сцене, как огромная неподвижная глыба, напоминающая не то полумертвого тюленя, не то полузастывшего моржа. Когда наступала его очередь

произносить текст, он бормотал что-то маловразумительное. Режиссер Элиа Казан делал вид, что все в порядке, но в этот момент он сам более всего походил на муравья, тщетно пытающегося заставить слона приподняться. Прошло десять дней. Остальные актеры уже многого добились: Милли Даннок, исполнительница роли Линды, активно входила в образ; Артур Кеннеди в роли Биффа был явно на верном пути; у Камерона Митчелла (Хэппи) некоторые сцены получались безупречно. И только Кобб тупо и мрачно продолжал смотреть на них из-под тяжелых век. Иногда он казался человеком, которого загнали в угол.

И вот однажды Ли Кобб поднялся из кресла и посмотрел на Милли Даннок. Воцарилась тишина. И тогда он произнес: «Я вдруг не смог больше вести машину. Она съехала вбок, понимаешь?...»

И в то же мгновение куда-то исчез сам театр. Исчезла сцена. По спине у меня пробежали мурашки. В плохо освещенном пространстве я услышал чей-то голос [...]. Прямо у нас на глазах рождалось новое существо. Казалось, оно впервые ступило на эту землю и сделалось реальным. Его вызвало к жизни волевое усилие актера, накопленный им опыт и духовный багаж. Для этого человека не существовало больше ни его оболочки, ни собственной предыстории. Сверхмощным напряжением сил актер смог изменить свой облик, габариты собственного тела, оно уже не принадлежало Ли Коббу (ему тогда было 37 лет), это было тело 60-летнего коммивояжера. Стоило ему перевести взгляд, и тотчас за его спиной возникало окно, он сделал легкий жест рукой - и тут же появилась кровать, а когда он поднял глаза, над ним навис потолок и даже трещина проступила на том самом месте, на котором задержался его взгляд.

Я понял, что случилось что-то невероятное. Мне уже было неважно, состоится ли премьера пьесы. Разумеется, все мы были счастливы: и актеры, и режиссер, и продюсер понимали, что впереди нас ждет большой успех. Но, в действительности, это было нечто большее. В этот момент произошло событие, которое для находящихся там перевернуло историю.

Театру присуще бессмертие, но его создают не памятники и не книги о нем. Оно - в особом, отпущенном актеру умении (и он пронесет его до последнего вздоха) вызвать к жизни в уютном захламленном помещении существо, которое вовсе не было им самим, но вобрало в себя все, что ему довелось накопить. Он смог исторгнуть из глубины своего сердца мелодию, которую простой человек слышит, но не в состоя-

нии выразить. А ему это удалось, и в этот момент он подсоединил себя к вечности.

The Theatre Essays of Arthur Miller. N. Y, 1978. P. 48-50.

Пер. И. С. Цимбал.

Эрик Бентли о Ли Коббе в роли Вилли Ломена

Хотя американским актерам почти не удаются образы французов или англичан, они умеют великолепно изображать своих соотечественников, подмечая все тонкости американского характера, и лучше всего это получается у актеров, работавших с Клерменом²⁵³ и Одетсом²⁵⁴ в Груп Тиэтр. Этот театр изучал жизнь американских социальных низов, отбирая из своих наблюдений то, что можно будет воплотить на сцене.

Работа Ли Кобба - триумфальное воплощение этих поисков. Он привнес в спектакль собственные наблюдения из жизни коммивояжеров (это читалось и в его походке, опущенных плечах, голосовых модуляциях, выражении лица), хотя в тексте обозначено не было. [...] Меня буквально потрясло это целостное изображение национального характера. То, что в языке называется идиомой, Ли Кобб мог передать жестом, походкой, голосом.

Кроме всего прочего, я воспринимаю этот спектакль как триумф системы Станиславского в работе над ролью. [...] Как и положено, Кобб идентифицировал себя с ролью, а зрители идентифицировали себя с Коббом. Так перед нами разыгрывалась, как ее называл сам Миллер, трагедия маленького человека.

Bently E. In Search of Theater. N. Y, 1953. P. 81.

Пер. И. С. Цимбал.

Линн Фонтенн (1887-1963)
и Альфред Лант (1892-1977)²⁵⁵

Питер Брук о супругах Лант

Мне почти никогда не доводилось работать с актерами, столь глубоко преданными театру, как Ланты. Когда репетируешь с супружеской четой, проблемы почти неизбежны. После репетиции они отправляются домой, начинают обсуждать проделанное за день, у них могут возникнуть новые решения, и назавтра все это внесет разногласия в репетиционный процесс. Но Ланты не из таких. А сколь они отважны! В этой пьесе [«Визит дамы» Ф. Дюрренматта, 1958. - И. Ц.] Линн Фонтенн пришлось играть само зло, воплощенное в холодной

жестокосердной женщине. А он [Альфред Лант. - И. Ц.] должен был предстать опустившимся ничтожеством и мерзавцем в одном лице. Что на их месте сделала бы любая звездная пара? Позволила бы себе многое. Актеры бы начали искать обходные пути, смягчили бы характеры, немного их подправили, сделали бы их привлекательнее, словом, приблизили бы к тому, чего ждала от них публика, а они так хорошо понимали ее желания.

На протяжении 30 лет Ланты играли на сцене любовь, флиртуя друг с другом, заигрывая со зрителями. Они знали, как заставить публику себя любить. Но в «Визите» они отдавали себе отчет, что играют с огнем. И все-таки ни на шаг не отступили, не попросили меня «подправить» пьесу. На сцене они исчерпывающе анализировали и исследовали природу зла, каждое малейшее его проявление.

Определяя их актерские индивидуальности, я бы сказал, что Альфред Лант напоминает мне Джона Гилгуда²⁵⁶. Как и сэр Джон, он, прежде всего, великий импровизатор, начинающий работу над ролью интуитивно, методом проб и ошибок. Тогда как Линн Фонтенн скорее похожа на Оливье²⁵⁷. Она всегда идет от радио, въедливо и дотошно препарирует характер, собирая разрозненные его части в единое целое. Как прекрасно они дополняют друг друга.

In: *Zolotow V. Stagestruck*. N. Y, 1964. P. 265.

Пер. И. С. Цимбал.

Алан Шнайдер (1917—1984)²⁵⁸

О работе над спектаклем

«Кто боится Вирджинии Вулф?» Эдварда Олби²⁵⁹

[Чтобы получить помещение театра Билли Роуз Тиэтр, создатели спектакля должны были обеспечить участие в нем актеров-звезд типа Кэтрин Хепберн и Генри Фонда²⁶⁰. — ред.]

Мы же, и я и Олби, думали только об Уте Хейген²⁶¹ и Ричарде Бартоне²⁶². Ута не была уверена, что хочет снова [...] работать на Бродвее. Бартон оказался неуловим [...]. Мы послали пьесу Кэтрин Хепберн в Голливуд. Она прочла и тотчас отказалась, полагая, что для этой роли недостаточно хороша. [...] Мы отправили пьесу агенту Генри Фонда. Тот прочел, счел ее слишком мрачной для своего клиента и даже не потрудился ему показать [...]. Впоследствии Фонда и устно и в письме ко мне горестно сокрушался, что ему «так и не довелось сыграть Джорджа».

[...] Уту Хейген мне пришлось уговаривать пять часов кряду. Наверное, у нее остались тяжелые воспоминания о Майкле Редгрейве²⁶³ как режиссере. [...] Однажды она напрямую спросила меня, пользуясь ли я на репетициях кнутом и не мучаю ли актрис физически. Я объяснил, что, как бы трудно мне ни приходилось, я «взнуздываю» актеров исключительно с помощью слов. А в данном конкретном случае моим режиссерским методом будут: любовь, уважение и покорность. Это была великая актриса, буквально созданная для роли [...]. Можно сказать, что Олби написал пьесу для нее, даже не будучи с ней знаком. Я видел ее во всех спектаклях - «Чайке», «Отелло», «Святой Иоанне» и знал точно/что никто в мире так идеально не подходит для этой роли, как она [...]. Затем мы начали искать исполнителя роли Джорджа.

[...] Я смутно помнил актера по имени Артур Хилл²⁶⁴. Никогда не забуду, как на меня посмотрел Олби, давая согласие на его участие в пьесе. «Дай Бог, чтобы Вы оказались правы, Алан». [...] Говорят, что кастинг - едва ли не главная проблема режиссера. [...] Но я постоянно повторяю себе: «Ты же режиссер, а не кудесник, и это имеет прямое отношение к кастингу».

[...] Ута Хейген в работе над ролью шла от внутреннего состояния, держа под жестким контролем физическую форму. Она точно знала, что именно будет делать на сцене и какой окажется реакция зрительного зала. При этом актриса ни на минуту не забывала о внутренних импульсах и о чувстве правды в каждом из прожитых на сцене мгновений. Артур, напротив, был тем, кого последователи «системы» презрительно именуют «актером на технике». Каждое его движение, каждый жест шел от внешнего рисунка и тоже был тщательно продуман. Но он был настолько искренен, что [...] всегда казался зрителям естественным и органичным. В этом актер немного напоминал Оливье, которого [...] часто упрекали за то, что он скорее «индикатор», чем исполнитель, хотя его спектакли были равно и правдивы, и ярко театральны. [...] Артур мог часами просчитывать, на каком именно слове он возьмет в руки стакан, опустит в него кубик льда и передаст кому-нибудь готовый коктейль. [...] Его чувство правды оказывалось таким же естественным, как у Уты, а, может быть, и более глубоким, хотя шло оно от внешнего, а не от внутреннего посыла. [...] Во время репетиций и после них я часами работал с ним, ободрял, направлял, убеждал, что он вполне достойный партнер для Уты [...]. Я повторял с ним все его движения и жесты, пока они не становились частью его органики [...].

Schneider A Entrances. N. Y, 1986. P. 312-321.

Пер. И. С. Цимбал.

Театральный авангард 1950-1970 гг.

Джулиан Бек (1925-1985)
и Джудит Малина (род. 1926)

Из интервью создателей Ливинг Тиэтр²⁶⁵

[...] - *Вам помогло то, что Вы видели «Стойкого принца» Гротовского²⁶⁶ в Театре Наций?*

(Джудит) Конечно, наблюдать, как кто-то обращается с телом своим особым способом, всегда полезно. Нас удивило, что, хотя мы и двигаемся параллельно, сходство между нами невелико. Еще нас очень удивила жесткая дисциплина, сам метод Гротовского. Ведь мы добивались схожих результатов при полном отсутствии дисциплинарных методов.

[...] - *Как Вы распределяете режиссерские обязанности между собой и Джудит Малина?*

[...] Джудит прекрасно понимает актеров. Она предлагает каждому пользоваться той актерской техникой, которая ему ближе [...]. Она никогда не оперирует теоретическими понятиями [...]. Джудит безошибочно чувствует, как приблизить актера к удачным находкам.

[...] Я же, напротив, говорю о поэзии, обсуждаю теоретические проблемы. Я предлагаю упражнения на визуальные аранжировки: «Эта сцена зазвучит сильнее, если ее участники сгруппируются в этом или в другом месте».

[...] Джудит никогда не отдает приказаний. Она предлагает вопрос: «Не кажется ли вам, что ваш персонаж теперь захочет...?» Меня всегда поражало ее умение создавать атмосферу.

- *Вас часто критиковали за некоторый дилетантизм ваших актеров.*

[...] Наши актеры, по преимуществу, очень молоды [...]. Но при этом они ищут способа выразить себя в театре достаточно глубоко и серьезно. Лучше это получается у актеров, которых отобрали мы сами²⁶⁷, потому что они мечтают изменить мир, изменить театр. Может быть, они не так много знают, но [...] при этом искренне нацелены на творчество, а не на карьеру.

In: В/лег/?The Living Theatre. N. Y, 1972. P. 161-163.

Пер. И. С. Цимбал.

Роберт Уилсон (род. 1941)

Из интервью (Москва, 1998)

[...] — Вы меняете театры и труппы, работаете с неизвестными людьми. Есть ли что-то, что вы обязательно говорите всем им в начале совместной работы?

Я говорю: то, что верно для меня, не обязательно станет верным для вас. Я не стремлюсь к тому, чтобы существовал стиль актерской игры под названием «Роберт Уилсон». Но всем, с кем мне приходится работать, я говорю, ваше тело - это источник всего. Тот, кто осознает свое тело, может взаимодействовать с другими людьми и вести диалог со зрителями» что важно в театре. Чем больше вы знаете о своем теле, тем больше вы знаете о себе, тем легче вам играть. Но познать это можно только на практике. [...]

[...] - На что вы обращаете внимание в первую очередь, когда смотрите, как артисты играют?

Когда я начинаю работать со студентами, то в первую очередь пытаюсь им показать именно то, что человек может думать телом: разум - это мускул. И мозг, и память - это тоже мускулы. Поэтому самое сложное и важное на сцене то, как человек стоит, идет, сидит. Как снимает и надевает очки. Как шевелит пальцем. Мне кажется, что в театре все элементы имеют равное значение и все — а не только актеры — играют. То, что показывают в театре, может помочь публике слушать. Вообще, самое важное в театре - уметь слушать. Я не имею в виду слова, литературный текст. Люди ведь слышат не только ушами, но и глазами, руками, ступнями - всем телом. Каждый раз, когда приходится об этом напоминать, я привожу в качестве примера кошку, которая охотится за птицей. Если в этот момент внимательно следить за кошкой, то понятно, что она прислушивается всем телом. Слушать телом и говорить телом - вот исходные, из которых я делаю театр. [...]

[...] - Не собираетесь поставить Чехова?

Это было бы интересно. Только не так, как Петер Штайн²⁶⁹. Все эти слезы и страдания совершенно невыносимы, хотя он большой мастер. Я, кстати, однажды уже ставил Чехова, «Лебединую песню». Короткая пьеса минут на двадцать. У меня она шла три часа.

[...] - В начале этого года вы работали в театре «Берлинер ансамбль», в театре, который последовательно ориентируется на эстетику Брехта. Вы когда-нибудь занимались драматургией и философией Брехта всерьез?

Нет, я довольно плохо знаком с наследием Брехта. Но в начале семидесятых годов я увидел Елену Вайгель²⁷⁰ в Пари-

же, на гастролях «Берлинер ансамбля», и был восхищен простотой и красотой ее игры. Через некоторое время я приехал в Берлин, чтобы еще раз увидеть ее. Когда я спросил у привратника, можно ли пройти к госпоже Вайгель, он ответил: «Она вчера умерла». Я был в шоке. Через много лет, когда мы работали вместе с Хайнером Мюллером²⁷¹ над театральным циклом «Гражданские войны», он спросил меня, читал ли я Брехта. Я вынужден был сознаться, что не читал. Мюллер говорил, что, хотя в целом мой театр очень отличается от Брехта, в некоторых важных позициях мы с Брехтом очень близки. Что можно было ему ответить, толком не понимая, о чем идет речь?

Беседовал Роман Должанский. 23 мая 1998 г.

Цит. по: Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. М., 1999. С. 409-416.

Р. Уилсон. «О минимализме в искусстве»

[...] Долгое время я считал себя настоящим минималистом, пока не увидел выступлений Марлен Дитрих²⁷² в Париже. Я был на ее концерте семнадцать раз. Она знала, как сбалансировать свой образ с голосом, и как-то сказала, что необходимо найти голос, который подходил бы к образу, к лицу. Когда она говорила, голос ее был эротичен, в то время как внешность - холодна. Я помню, как Дитрих пела в большом зале. Поначалу она вообще не двигала руками, но публика не обращала на это внимания. Она закончила первую песню и спела вторую, также не двигаясь. А затем - и третью песню точно так же, не двигаясь. В середине этой третьей песни она взяла и сделала единственный жест правой рукой. Я никогда не видел ничего более простого. И ничего более впечатляющего. Это и был минимализм.

Цит. по: Московский наблюдатель, 1994, № 3-4. С. 9.

ПРИМЕЧАНИЯ

Франция

1 Эмиль Фабр (1869-1955) - драматург и театральный деятель. Фактически руководил театром с 1915 г.

2 Год трехсотлетия Мольера.

3 В 1827 г. в Комеди Франсез поставлена первая романтическая пьеса, «Генрих III и его двор» А. Дюма-отца.

4 Произведения этих драматургов были впервые включены в репертуар Комеди Франсез : в 1924 г. - «Могила под триумфальной аркой» Поля Рейналя (1885-1971); 1935 - «Мадам 15» Жана

Сармана (1897-1976); 1926 - «Скелет» Андре Обэ (1892-1975) и Дени Амьеля; 1930 - «Ссора» Шарля Вильдрака (1882-1971); 1929 - «Прекрасная морячка» Марселя Ашара (1899-1974). 1930 - монодрама Жана Кокто (1889-1963) «Человеческий голос». 1934 - «Залог» Поля Клоделя. 1936 - «Боливар» поэта Жюлья Сюпервьеля (1884-1960). Анри Дювернуа (1875-1937) - автор пьес «Сердце» (1927), «Жанна» (1933) и др.

5 Поставлен Э.Фабром в 1933 г.

6 Эдуар Бурде (1887-1945) - популярный драматург.

7 Пьеса Франсуа Мориака (1885-1970) «Асмодей» поставлена в Комеди Франсез в 1937 г. (режиссер Фернан Леду), «Каждый по-своему» Луиджи Пиранделло - в том же году Шарлем Дюлле-ном, «Песнь Песней» Жана Жироду (1882-1944) в 1938 г. Луи Жуве, «Игра любви и смерти» Ромена Роллана в 1939 г.

8 Жак Копо (см. с. 431-434) был смещен с поста в начале 1941 г. оккупационными властями. Позже администраторами Комеди Франсез были: Жан Луи Водуайе (1941-1944), Пьер Дюкс (1944-1945), Андре Обэ (1945-1947).

9 1946 г.

10 Луи Сенье (1903-1991) - выдающийся комедийный актер; в Комеди Франсез с 1939 г.

11 Жан Маре (1913-1998) прославился в фильмах и спектаклях Жана Кокто. Впервые был принят в Комеди Франсез в начале 1940-х, во время оккупации, должен был играть Ахилла в «Ифигении» Расина. Но ради съемок в фильме Марселя Карне «Жюльетта» вынужден был уйти. Вернулся в начале 1950-х.

12 Создателями Лаборатории «Ар э Аксьон» (Искусство и действие) были актриса Луиза Лара (1876-1952) и архитектор Эдуар Отан (1871-1964). В репертуаре сказалось влияние символизма. В спектаклях использовалось взаимодействие актера и куклы, различные световые и визуальные эффекты, дополняющие или заменяющие действие; также эстетика театра Но, японские танцы, средневековые формы. Спектакль «Лилиюли» Р. Роллана (1922) строился на рисованных силуэтах теневого театра. В «Пантумепантумов» Рене Гиля (1925) использовались индонезийские плоские куклы на шарнирах. В «Свадьбе» С. Выспянского (1923) - традиции польской шопки, актеры играли в масках. Маски были также в спектаклях 1928 г.: «Хозфоры» Эсхила, «Андромаха» Расина, «Одиннадцать у золотых ворот» по А. де Монтерлану.

13 Рашильд - псевдоним писательницы Маргерит Эмери (1860—1953), жены издателя «Меркюр де Франс» Альфреда Валетта. Ее пьесы ставились в Театре д'Ар (см. раздел VII).

14 Луиза Лара (игравшая в первой постановке Клоделя в театре Эвр в 1912 г.) задолго до Ж.-Л. Барро поняла новые возможности для театра, содержащиеся в драматургии П. Клоделя. В 1920 г. она задумывает постановку «Златоглава» (1894) с Ж.Копо в главной роли и с декорациями Гордона Крэга (не осуществлено); постановка состоялась в 1924 г. безучастия Копой Крэга. В 1921 г. Лара впервые поставила «Полуденный раздел» (1906).

15 Гийом Аполлинер (Вильгельм Аполлинарий Костровицкий) — крупнейший французский поэт-модернист. Пьеса «Груды Тиресия» (1903-1916) поставлена 24 июня 1917 г. в театре Рене-Мобень (режиссер Серж Фера). В предисловии к пьесе автор провозгласил задачу «вернуться к самой природе», т. е. не имитировать реальность, а выражать ее суть.

Андре Бретон, создатель сюрреализма как направления, позаимствовал термин «сюрреализм» именно из этого текста.

16 Иван Голль - теоретик и драматург сюрреализма. С Бретоном и его сторонниками Голль находился в противоборстве, не принимая их философской основы - психоанализа. Понятие сверхдрамы (Uberdrama) вызывает ассоциации не только с «сюрреалистической драмой», но и с ницшеанским сверхчеловеком и крэгвской Ubermarionette. Т. е. речь идет о стремлении к внеличному, к коллективному сознанию.

17 Экстатическое состояние пифии-пророчицы.

18 Крик станет одним из главных выразительных средств А. Арто.

19 Антонен Арто - поэт-сюрреалист, автор киносценариев, романов, пьес. Играл в спектаклях Люнье-По, Ш. Дюллена, Ж. Питоева, Ф. Комиссаржевского, в фильмах Г. В. Пабста, А. Ганса, Р. Клера. Вместе с Роже Витраком создал театр «Альфред Жарри» (1927-1929). В 1930-е гг. разработал теорию «Театра Жестокости», оказавшую огромное влияние на западное искусство 1950-х - 1960-х гг.

20 Манифест написан в преддверии открытия театра «Альфред Жарри». Текст опубликован в журнале «КайедюСюд», № 87 (февраль 1927 г.), в момент, когда Арто разуверился в возможности создания театра.

21 Здесь выражен основной метод сюрреалистического искусства, воплощенный в произведениях А.Бретона, картинах С. Дали, фильмах Л. Бунюэля: выявление смысла реальной вещи через включение ее в неожиданный контекст, через нарушение обыденных связей вещей.

22 Мизансцена, актерский жест, любой театральный элемент имеет для Арто ценность только как знак. В этом прообраз понятия «иероглиф», как основного элемента артодианского спектакля.

23 Написано после исключения Арто из числа сюрреалистов (ноябрь 1926).

24 Это итоговый манифесттеатра, написанный после его закрытия.

25 Эстетика сна особо исследовалась сюрреалистами, прежде всего Бретоном, с опорой на труды З. Фрейда. Арто попытался воплотить структуру сна в постановке «Игры снов» А. Стриндберга (1928).

26 Жигонь - Матушка Гусыня, персонаж французских сказок.

27 Основное значение - непристойность. Для Арто мог быть существенным прямой смысл: «Скатол» - препарат, образующийся при гниении. У него упоминаются «падаль», «испражнения» как проявления жизни.

28 Имеется в виду прежде всего скандал, связанный с представлением «Игры снов» А. Стриндберга.

29 Арто имел достаточное представление о русском и советском театре. Он работал с режиссерами Ж. Питовевым и ф. Комиссаржевским над пьесами А. Блока и Л. Андреева. В Париж приезжали с гастрольями театр им. Евг. Вахтангова (июнь 1928 г.), Московский Камерный театр (май 1930 г.), Театр им. Мейерхольда (июнь 1930 г.).

30 Раймон Руссель (1877-1933) - французский романист и драматург, близкий к дадаистам; позднее участвовал в сюрреалистическом движении.

31 Т. е. метод не является искусственным, механическим.

32 Метод, о котором говорит Арто, состоит в сопоставлении различных «партитур» спектакля (пластической, звуковой, музыкальной, световой и т. п.), он восходит к вагнеровскому принципу построения музыкальной драмы. В начале XX в. метод привлек внимание крупнейших режиссеров (Г. Крэг, В. Мейерхольд и др.).

33 Последнюю фразу в вольном переложении приводит Ежи Гротовский в знаменитой статье об Арто «Он не был полностью самим собой, или О Театре Жестокости»: «Актеры должны быть подобны мученикам, сжигаемым на кострах, - они еще подают нам знаки со своих пылающих столбов» (Театральная жизнь. 1988. № 12. С. 29). У Гротовского важен не сам процесс сжигания, а подаваемый нам знак. У Арто творческий акт направлен на самого себя. Арто полагал, что природа «сжигаемого» актера рождает архетипический иероглиф.

34 Имеются в виду картины на сюжет искушения св. Антония работы Иеронима Босха (1460-1516) и Грюневальда (Матис Нитхардт, 1470/75-1528), для которых характерно натуралистическое воплощение подсознательных образов.

35 Концепция актера, лишённого «личной инициативы», близка крэгговской идее Сверхмарионетки.

36 «Арден из Февершама» — анонимная английская «кровавая драма» (ок. 1590). В основе сюжета реальные события 1551 г.

37 Леон-Поль Фарг (1876-1947) - французский писатель, входил в группу «Телемское аббатство».

38 Синяя Борода - персонаж французских сказок. Исторической основой является судьба Жюль де Лава, барона де Ре, маршала Франции, сподвижника Жанны д'Арк (1404-1440).

39 Арто предполагал поставить «Замок Вальмона» - инсценировку повести де Сада «ЭженидеФранваль», сделанную Пьером Клоковским.

40 Пьеса Георга Бюхнера «Войцек» стала популярной в 1920-е гг. (в 1921г. поставил Макс Рейнхардт). В 1931 г. опубликован новый перевод, который Арто собирался ставить.

41 Каждой управляемой точке соответствует определенное чувство (аффект).

42 В фильме Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны Д'Арк» (1927) Арто сыграл роль монаха Массье.

43 Лия (Ия) Эбди, жена лорда Эдварда Эбди, дочь художника Николая Николаевича Ге, поклонница Русского балета С. Дягилева.

- 44 Замысел неосуществленной постановки «Сонаты призраков» относится к 1930 г. (см. Арто А. Театр и его двойник. СПб.; М., 2000. С. 78-87).
- 45 «Завоевания Мексики» - сценарий вошел во второй манифест «Театра Жестокости» (1933).
- 46 Арто уехал в Мексику в начале 1936 г. Вернулся в Париж в ноябре.
- 47 Арто прибыл из Ирландии в Гавр 30 сентября 1937 г. и был помещен в психиатрическую больницу. В Руанеон находился в 1938-1939 гг. Вышел из лечебниц в мае 1946 г. Умер 4 марта 1948 г.
- 48 В примечаниях к разделу частично используются комментарии проф. Е. И. Горфункель к материалам в хрестоматии «Искусство режиссуры за рубежом». С. 313-319.
- 49 Жак Копо - лидер интеллектуального авангарда, литератор, критик, один из основателей журнала «Нувель ревью франсез». Организатор театра Вьё Коломбье (Старая Голубятня) (1913-1924). Копо также утвердил актерскую школу студийного типа. Как режиссер близок к неоклассицизму.
- 50 «Завещание папаши Лелё» (1914) - фарс Р. Мартена дю Тара ; «Бедняк подлестницей» (1921) - религиозная драма Анри Геона.
- 51 «Ревность Барбулье» - фарс Мольера.
- 52 Валентина Тесье (1892-1981) прославилась в постановках Луи Жуве по пьесам Ж.Жироду и других современных авторов.
- 53 Шарль Дюллен - выдающийся актер и режиссер; возглавлял театр Ателье в 1922-1940 гг.
- 54 Дюллен писал этот Манифест после пробных представлений только что организованной труппы из семи человек; спектакли игрались летом 1921 г. в случайных помещениях, вроде гумна или крытого рынка, без каких бы то ни было специальных приспособлений, освещения и пр.
- 55 «Каждый в своем праве» Л. Пиранделло в пер. Б. Гремье (1924) - вторая постановка Пиранделло у Дюллена, который открыл его для Франции в 1922 г. спектаклем «Сладострастие чести» в пер. К. Малларме. Постановки Дюллена и Ж. Питоева («Шестеро персонажей в поисках автора», Комеди де Шанз-Элизе, 1923) породили моду на пиранделлизм во Франции и Европе.
- 56 В сезоне 1929/1930 гг. в Ателье показаны «Великолепный визит» Р. Руло, «Билора» Рудзанте, «Хитроумный план щеголей» Дж. Фаркера, «Пачули» А. Салакру. Самым плодотворным был первый сезон - одиннадцать премьер. В 1930-е гг. Дюллен ежегодно ставит не более трех-четырёх спектаклей.
- 57 Постановки Аристофана - «Птицы» (1928), а также «Мир» (1932) и «Плутос» (1938) соединяли импровизационную театральность и политическую актуальность.
- 58 Первоначальное название театра - «Ателье. Новая актерская школа». Дюллен - крупнейший театральный педагог. Его учениками были Ж.-Л. Барро, Ж. Вилар, Ж. Маре, Р. Вадим, М. Витольд, Т. Мухина, Ш. Шара, М. Жамуа, М. Робинсон, Ю. Мильтинис и др.
- 59 Луи Жуве - крупнейший актер и режиссер, самый «французский» из всего авангарда. Он открыл для театра Жана Жироду и поставил почти все его пьесы (с 1928 по 1945 гг.). Он играл и ставил в Комеди де Шанз-Элизе, в театрах Атений, Пигаль и в Комеди Франсез.

60 Жорж Питоев - актер и режиссер, по происхождению русский, из Тифлиса, после долгих странствий оказался в Париже. Он стал пропагандистом и проводником русского театра во Франции и имел самый интернациональный репертуар.

61 См. с. 401, прим. 127.

62 Гастон Бати - режиссер, теоретик и историк театра. Испытал влияние немецкого экспрессионизма. Работал в театрах Барак Химеры, Одеон, Комеди Монтьен, Монпарнас, Студия Шанз Элизе, Театр де л'Авеню, Комеди Франсез.

63 См. с. 346-350.

64 Одноактная комедия в стихах Франсуа Коппе, исполнявшаяся знаменитым актером Комеди Франсез Эдмоном Го (1822-1901) в середине XIX в.

65 Эжен Брие (1858-1932) - драматург-натуралист, сотрудничавший с Антуаном.

Эмиль Ожье (1820-1889) - наряду с А. Дюма-сыном создатель т. н. «проблемной пьесы».

66 Франсуа де Кюрель (1854-1927) — романист и драматург, сотрудничал с Антуаном.

67 Этьен Декру - ученик Жака Коппо. В 1930-1950-х гг. разрабатывал теорию и практическую школу «mime rig» [«игры вчистую, игры как таковой»], в основе которой идея самодостаточности искусства актера. Всемирную славу этой школе принесли выдающиеся ученики Э. Декру Жан-Луи Барро, Марсель Марсо. После окончания второй мировой войны Декру вел курсы пантомимы во многих странах Европы и в США. Наиболее значительных результатов достигли в освоении «mime rig» актеры «Пикколо театроди Милано».

68 Эжен Ионеско (1912-1994) - французский драматург румынского происхождения, один из создателей драматургии абсурда. В отличие от С. Беккета выступал с теоретическими обоснованиями «антидрамы».

69 «Соната призраков» А. Стриндберга по проекту Арто поставлена Р.Бленом в театре Гетэ вскоре после смерти Арто в 1948 г.

70 «Элевтерия» (греч. «свобода») - первая пьеса Беккета (1947), неопубликованная при жизни автора. «В ожидании Годо» датируется 1948-1953 гг.

71 Жан Мари Серро (род. 1915) - французский режиссер, постановщик «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта (1949), «Служанок» Ж. Жене (1961), «Комедии» Беккета (1964).

72 Роли в спектакле 1953 г. исполняли: Владимир - Люсьен Рембур, Эстрагон - Пьер Латур, Поццо - Роже Блен, Лаки - Жан Мартен.

73 «Ширмы» закончены в 1961 г. В том же году состоялась премьера в берлинском Шлосспарктеатер (режиссер Ханс Литцау).

74 Андре Мальро был в это время министром культуры. Барро возглавлял Одеон в 1959-1968 гг.

75 Спектакль «Эпифании» по пьесе Анри Пишетта поставлен Жоржем Витали в театре Ноктамбюль в 1947 г. с участием М. Казарес и Ж. Филипа.

76 Мадлен Рено играла роль Варды, Жермен Кержан - роль Хадиджы.

- 77 Жан-Луи Барро - крупнейший режиссер, актер театра и кино, мим, ученик Ш. Дюллена. В 1940—1946 гг. был актером Комеди Франсез, в 1946 г. основал Компани Мадлен Рено-Жан-Луи Барро, которая выступала во многих странах мира.
- 78 Спектакль по мотивам романа У. Фолкнера «Когда я умираю», первая режиссерская работа Барро. Барро сыграл в нем несколько ролей (Мать, Джил, лошадь).
- 79 Первая постановка драмы Клоделя (1924), в авторской сценической версии. Сценография Люсьена Куто, музыка Артюра Онегера. Барро - дон Родриго.
- 80 Мари Бель (Мари-Жанна Белон, 1900-1986) - трагическая актриса Комеди Франсез, исполнительница роли доньи Пруэз.
- 81 Мадлен Рено - выдающаяся актриса, представительница школы Комеди Франсез (выступала в 1921 - 1946), с 1946 г. вместе с Ж.Л. Барро организовала свою труппу.
- 82 Морис Баррес (1862-1923) - французский писатель и публицист крайне правого, националистического направления.
- 83 Фарс Жоржа Фейдо (1908) поставлен Барро в 1946 г. (М. Рено - Ивонна).
- 84 Жан Вилар - крупнейший актер и режиссер, руководитель Авиньонского фестиваля (1947-1963) и ТНП (Театр Насьональ Полюер) с 1951 г.
- 85 Трагедия Т. С. Элиота (перевод А. Флюшера) — одна из первых постановок Вилара. Леон Жиска (1903-1991) - постоянный сотрудник Вилара в Авиньоне и в ТНП, сценограф большинства его спектаклей.
- 86 Жерар Филипп - знаменитый актер театра и кино, звезда первых сезонов театра Вилара.
- 87 Рене Баржавель (1911-1985) - романист, журналист и театральный критик.
- 88 Организатор Варфоломеевской ночи, убитый по приказу короля Генриха III в 1588 г.
- 89 Но среди них были и классики, не известные французской публике: Клейст, Бюхнер, Брехт, и неизвестные произведения классиков - «Торжество любви», «Счастливая уловка», «Платонов» и др. (Прим. Ж. Вилара.)
- 90 Ролан Барт (1915-1980) - известный французский философ.
- 91 «Дон Жуан» Мольера поставлен в 1953 г. Вилар сыграл главную роль, Сганарель - Даниэль Сорано.
- 92 Литота - стилистическая фигура нарочитого преуменьшения, эмфаза - усиление эмоциональной выразительности, преувеличение пафоса.
- 93 Мария Казарес - выдающаяся трагическая актриса. Драма В. Гого «Мария Тюдор» была поставлена на 9-м Авиньонском фестивале в 1955 г.; показана в СССР осенью 1956 г. вместе с «Дон Жуаном» и «Торжеством любви» П. Мариво.
- 94 Андре Барсак - выдающийся режиссер и сценограф, ученик Ш. Дюллена. С 1940 г. руководил театром Ателье.
- 95 Жан Ануй — крупнейший французский драматург.

96 Ж. Ануй разделял свои ранние пьесы на «розовые» и «черные».

97 Роже Планшон - режиссер, один из активных деятелей движения децентрализации театров. Начиная в Лионе, с 1957 г. работал в Виллербанне.

98 Первая постановка - 1962 г., театр де ла Сите в Виллербанне. Художник Рене Аллио. Тартюф - Р. Планшон. Вторая версия - 1974 г.

Описание составлено по личным впечатлениям Т. Козвана, фотографиям, звукозаписи спектакля, режиссерскому экземпляру и заметкам Р. Планшона.

99 Марсель Марешаль - режиссер, участник движения децентрализации. Работал в Лионе, с 1974 г. в Марселе; с 1995 г. - в Париже.

100 На основе «Диалогов на деревенском языке» итальянского драматурга и актера XVI в. А. Беолько (Рудзанте).

101 Театр в Лионе, который Марешаль получил в 1960 г. после отъезда труппы Р. Планшона.

102 Сай-су-Кузан - деревня в окрестностях Лиона, где труппа Марешаля в 1967 г. организовала театральные фестивали.

103 Персонаж народного театра кукол, известный в Лионе с XVIII в. В 1974 г. Марешаль сочинил и поставил спектакль «Анемона для Гиньоля» в жанре жестокого трагифарса.

104 Ариана Мнушкина - режиссер, руководитель парижского театра Дю Солей (с 1964 г.).

105 Коллективная постановка Театра Дю Солей. Режиссер А. Мнушкина, сценография Роберто Москозо.

106 1969 г. Обервилье. Коллективная постановка Театра Дю Солей. Режиссер А. Мнушкина, художник Р. Москозо.

107 Постановка А. Мнушкиной. Сценография - Жан-Клод Франсуа. Маски - Эрхард Штифель. В роли Абдаллы - Филипп Кобер.

108 Антуан Витез - режиссер, актер, педагог, переводчик. В 1971-1980 гг. работал в театре в парижском пригороде Иври; в 1981-1988 гг. в театре Шайо; с 1988 по 1990 - руководитель Комеди Франсез.

109 Мишель Раффаэлли (род. 1919) - сценограф, постоянный сотрудник Витеза.

110 Поставлена на Авиньонском фестивале в 1987 г. Сценограф Янис Коккос.

Германия

111 Леопольд Йесснер (1879-1945) - яркий представитель экспрессионизма. Начиная в качестве актера. В 1905-1915 гг. режиссер в Гамбурге, после в Кенигсберге. В 1919—1933 гг. возглавлял Берлинский Штаатс-театер.

112 В 1915-1919 гг. Йесснер руководил театром Нойе Шаушпильхауз в Кенигсберге. «Хидалла, или Быть и иметь» - пьеса Франка Ведекинда (1864—1918). Спектакль имел сенсационный успех.

113 Генрих Лаубе - см. с. 277-278.

114 Макарт (зд. - иронически) - вычурный стиль в архитектуре, живописи, интерьере второй половины XIX в. Назван по имени австрийского живописца Ханса Макарта.

115 Премьера - 5 ноября 1920 г.

116 Кашировать (от французского *cacher*) - прятать, маскировать.

117 Очень яркие и экономичные дуговые угольные лампы получили широкое распространение в начале века. Они использовались для освещения улиц.

118 Премьера 16 февраля 1923 г. (Ф. Кортнер - Гесслер, Р. Траубе - Телль). Это вторая постановка «Вильгельма Телля» в Штаатс-театри третья постановка Йесснера (первая - 25 ноября 1916 г. в Новом театре Кенигсберга, вторая - 12 декабря 1919 г. в Берлине).

119 Премьера спектакля по трилогии Ф.Шиллера - 10-11 октября 1924 г. в Берлинском Штаатс-Театер.

120 Премьера - 3 декабря 1926 г.

121 Йозеф Кайнц (1858-1910) - талантливый австрийский актер, исполнитель героических ролей. Играл в Мейнингенском театре, у О. Брама, у Рейнхардта, в Берлинском Дойчес-Театер, много гастролировал; в 1899-1910 гг. - в Бургтеатре.

122 Премьера спектакля Юргена Фелинга по комедии Людвиг Хольберга «Улисс из Итаки» (1724) состоялась 31 декабря 1927 г. в Берлинском Штаатс-Театер.

123 Ханс Мозер (Йоханн Юлиер, 1880-1964) - популярный австрийский комедийный актер; создал образ мечтательного и трусливого обывателя-националиста. Имя Мозера стало нарицательным.

Рихард Скворонек (1862-1932) - немецкий писатель, автор рассказов и романов из жизни крестьянства.

124 Персонаж в «Роберте и Бертраме» Г. Райдера.

125 Вальтер Гропиус - немецкий архитектор, теоретик искусства, разработал театральную концепцию, близкую к эстетике экспрессионизма. В 1925 г. основал учебное заведение Баухаус в Дессау, где проповедовался синтез искусств и театр рассматривался как высшая форма синтеза. В 1927 г. спроектировал здание Берлинского «Тотального» театра по замыслу Э.Пискатора. В 1934 г. эмигрировал в Англию (с 1937 г. - в США).

126 Эрвин Пискатор - немецкий режиссер, создатель нового типа спектакля — «обозрение». Идеолог «политического театра». Наиболее активный период творчества - 1919-1929 гг.

127 Георг Гросс (1893-1959) - немецкий художник-график, карикатурист; близок экспрессионизму.

128 Анри Ванде Вельде (1863-1957) - бельгийский архитектор, идеолог стиля ар нуво.

129 Огюст Перре (1874-1954) - французский архитектор, сочетал принципы неоклассики и функционализма.

130 Ганс Пельциг (1869-1936) - немецкий архитектор-модернист.

131 Эрнст Толлер (1893-1939) - немецкий драматург-экспрессионист, антифашист.

132 Бертольт Брехт - создатель теории эпического театра, поэт, мыслитель, драматург, режиссер, чье творчество повлияло на развитие всего мирового театра. В 1949-1956 гг. возглавлял театр «Берлинер Ансамбль», где были поставлены все его пьесы.

133 «Покупка меди» (1939-1940) - диалоги, составляющие эстетическую программу Брехта; написаны как своеобразное подражание «Диалогам» Галилея.

134 Густав Грюндгенс - крупнейший немецкий актер и режиссер. В 1923-1928 гг. играл в гамбургском Каммершпиле. С 1928 г. в берлинском Дойчес-Театер, с 1930 - в Штаатс-театер. Среди лучших ролей — Мефистофель, Гамлет. В 1947-1955 гг. возглавлял театр в Дюссельдорфе, в 1955-1963 гг. - Гамбургский Национальный театр.

135 В годы, предшествующие приходу Гитлера к власти в Германии (1933) в театре сложилась ситуация, не благоприятная для творчества М.Реинхардта, Л.Иесснера, Э.Пискатора, Б.Брехта и многих режиссеров. Грюндгенс видит эту ситуацию по-своему: как необходимость прихода новых сил и усиления роли актера.

136 Людвиг Хардт (1886-1947) - немецкий актер. В 1925 г. в Гамбурге вышел сборник его лекций о театре. Эмигрировал в Америку.

137 Петер Штайн - известнейший режиссер современности, прославился постановками классики. Начиная в мюнхенском Каммершпиле. Работает во многих европейских театрах. В своих спектаклях противопоставляет «культурной революции», поддерживая театральные традиции Германии.

138 Шаубюне - театр, созданный Штайном в Берлине в 1970 г.

139 Спектакль Штайна «Мечты бедного Генриха Клейста о принце Гомбургском» (1972).

140 Клаус Пейманн (род. 1937) - немецкий режиссер; осовременивает классический материал, внося в постановки агрессию молодежного движения.

141 Шаубюне, 1984 г.

142 Петер Цадек ставит в основном классику, его трактовки предельно современные и агрессивны. С 1985 по 1989 гг. возглавлял Немецкий Шекспировский театр в Гамбурге, в 1992 — 1995 гг. - главный режиссер Берлинер Ансамбль.

143 Статья была опубликована сразу после премьеры «Гамлета».

Англия

144 Великий драматург Бернард Шоу часто осуществлял постановки своих пьес в качестве режиссера.

145 Лилла Маккарти - актриса антрепризы Д. Ю. Ведренна и Х. Гренвилл-Баркера. Одна из первых исполнительниц новой драмы в Англии.

146 Макс Бирбом (1872—1956) - известный критик, пародист, карикатурист, романист.

147 Речь идет о пьесе «Человек и сверхчеловек» (1903). Она была впервые поставлена Харли Гренвилл-Баркером в 1905 г. в театре

Ройал Корт, но без третьего акта. Здесь говорится об отдельной постановке этого третьего акта под названием «Сон из „Человека и сверхчеловека“» (другое название - «Дон Жуан в аду») в 1907 г. на той же сцене.

148 Тайрон Гатри - выдающийся режиссер, автор книг о режиссуре. В 1930-е гг. возглавлял театр Олд Вик, привлек туда Д. Гилгуда, Л.Оливье, М. Редгрейва, открыл талант А. Гиннесса. Художественный руководитель Стратфордского (Онтарио) театрального фестиваля в Канаде. Один из инициаторов постройки театра новейшей архитектуры в Миннеаполисе (1963), который носит его имя.

149 Питер Брук - великий режиссер театра и кино, теоретик, классик театра XX в. Первый спектакль поставил в 1942 г. в Оксфорде. С 1945 г. ставил спектакли в Бирмингеме и Стратфорде, в различных театрах Лондона, в других странах, с крупнейшими актерами. В 1970 г. в Международном Центре театральных исследований в Париже он создает интернациональную труппу и работает в разных странах мира. С 1974 г. руководит театром Буфф дю Нор в Париже.

150 Джон Гилгуд (1904-2000) - артист театра и кино, великий интерпретатор образов Шекспира и Чехова.

151 Пол Скофилд (род. 1922) - выдающийся актер, создатель новаторских образов в пьесах Шекспира и современных авторов; его можно назвать «актером Брука».

152 Кеннет Тайнен (1927-1980) - известный театральный критик и театральный деятель, выступал как соавтор ряда театральных проектов (мюзикл «О! Калькутта!» и др.).

153 Брук впервые поставил «Короля Лира» в 1953 г. в Нью-Йорке (телеспектакль с Орсоном Уэллсом в главной роли). 1962 г. - знаменитый спектакль в Стратфорде с П.Скофилдом, о котором пишет Тайнен; был показан в 1964 г. на гастролях в СССР. 1970 г. - кинофильм, также с П. Скофилдом.

154 Питер Холл - известный режиссер, один из создателей Королевского Шекспировского театра (1961) и Национального театра (1963); с 1975 г. его художественный руководитель, после Л. Оливье). Он превратил Стратфордский фестиваль в один из самых престижных международных фестивалей.

155 Скорее всего, П. Холл имеет в виду т. н. «пророческие книги» Уильяма Блейка (1757-1827), сочетающие аллегории и поэтические прозрения, насыщенные библейскими реминисценциями.

156 Джон Бери (род. 1925) - известный английский сценограф, работал с Джоан Литтлвуд, П.Холлом. Главный художник Королевского Шекспировского театра (1963-1973), Национального театра (1973-1985); работал во многих театрах Англии и за границей.

157 Песня Ариэля из музыки Генри Перселла (ок. 1659-1695) к «Буре» (1695).

158 «Волшебный остров» (1667) - переделка «Бури», сделанная Д. Драйденом и У. Давенантом (см. разделу), нагруженная дополнительными персонажами, временами затмевающими основных, и наивным эротизмом.

159 Барбикан - современный театральный центр, предназначенный для одновременного показа нескольких спектаклей и кинофильмов.

160 Олд Вик - старейший театр Лондона, построен в 1818 г. Благодаря Лириан Бейлис (1874-1937), возглавившей его в 1912 г., он превратился во всемирно известный «дом Шекспира». С 1963 г. - первая сцена Национального театра.

161 Новое здание Национального театра на Южном берегу Темзы, которое к моменту выпуска спектакля еще не было готово.

162 Майкл Фист (род. 1946) - известный актер театра и кино, исполнитель характерных ролей в шекспировском и современном репертуаре. Играл Ариэля.

163 В русском переводе (В. Муравьев) - «На безлюдье».

Гарольд Пинтер (род. 1930) - крупнейший английский драматург современности. Нобелевская премия 2005 г.

164 Аристократический район Лондона.

165 Ралф Ричардсон (1902—1983) - выдающийся актер. Начиная в Бирмингемском Репертуарном театре. В 1930 г. перешел в Олд Вик, где играл в шекспировских спектаклях. Позже выступал в Национальном театре.

166 Район Лондона.

167 Актеры Майкл Фист и Теренс Ригби - играли Бриггза и Фостера.

168 Уильям Конгрив (1670-1729) - комедиограф эпохи Реставрации.

169 И. Уордл и М. Биллингтон - известные театральные обозреватели. М. Биллингтон — автор монографии о Пинтере.

170 Алек Гиннесс начал актерскую карьеру в 1934 г., с 1936 г. - в Олд Вик. Режиссерская деятельность - с 1948 г. («Двенадцатая ночь» Шекспира). В 1951 г. поставил и сыграл «Гамлета».

171 Джеймс Эвершет Эйгет (1877-1947) - известный театральный критик.

172 Лоуренс Оливье - крупнейший актер и режиссер театра и кино, один из лучших исполнителей Шекспира в XX в. Основатель Честерского фестиваля (1962). Первый художественный руководитель Национального театра.

173 В русском переводе - «Комедиант». Л.Оливье, один из очень немногих, поддержал своим участием в этом спектакле драматурию новой волны - «сердитых молодых людей».

174 Герой пьесы Джона Осборна (1929-1994) «Оглянись во гневе» (1956).

175 Тони Ричардсон (1928-1991) - первый постановщик ряда пьес «сердитых молодых людей».

Италия

176 Ф.Т. Маринетти - поэт и теоретик, вождь футуристов.

177 Дается список нарочито неравноценных имен, где рядом с трагиками значатся эстрадные эксцентрики.

178 Энрико Прамлолини - художник, сценограф-футурист, теоретик.

- 179** Луиджи Пиранделло - великий итальянский писатель, драматург и деятель театра.
- 180** Алессандро Мандзони (1785—1873) - великий итальянский поэт и прозаик эпохи Рисорджименто.
- 181** Альберто Моравиа - крупнейший итальянский писатель и общественный деятель. Речь идет о постановке исторической пьесы А. Моравиа «Беатриче Ченчи» в миланском театре Мандзони в сезон 1955-1956 гг.
- 182** Лукино Висконти - великий режиссер кино и театра.
- 183** Династия Висконти миланского происхождения.
- 184** Интервьюер иронически использует названия фильмов Висконти.
- 185** Джорджо Стрелер - крупнейший итальянский режиссер, создатель «Пикколо театроди Милано» (1947), первого стационарного театра Италии.
- 186** Термином «контестация» обозначается движение молодежного протеста, начавшееся в 1968 г. Перевод сохраняет этот термин, так как слово «протест», тоже итальянское, в итальянской печати термином не стало.
- 187** Стрелер покинул Пикколо на четыре сезона (1968-1972). В это время покинул театр и его первый директор Паоло Грасси, став руководителем театра Ла Скала.
- 188** «Кантата о лузитанском пугале» Петера Вайса поставлена в молодежной группе «Театр и действие» (1970).
- 189** Прочитана 29 марта 1978 г. на конференции «Елизаветинский театр сегодня».
- 190** Т. е. в сезон 1948-1949 гг.
- 191** Имеется в виду интермедия-«маска», разыгрываемая духами под руководством Ариэля.
- 192** ТНР. См. с. 469-475.
- 193** В 1978 г.
- 194** В этом и состояла полемика Стрелера с Брехтом.
- 195** Термин Брехта, в данном случае Стрелер обозначает им стиль поведения персонажей на сцене.
- 196** Марчелло Моретти (1910-1961) - первый Арлекин XX в. Моретти в 1961 г. успел подготовить для роли Арлекина в спектакле «Слуга двух господ» К. Гольдони актера Ферруччо Солери.
- 197** Ферруччо Солери (род. 1933) - известный итальянский актер, который стал не менее прославленным исполнителем роли Арлекина в спектакле «Слуга двух господ», чем великий М. Моретти. После смерти Дж. Стрелера Солери создал очередную редакцию этого, уже мемориального, спектакля, в целом идущего более 45 лет.
- 198** Эдуардо де Филиппо (1900 -1984) - великий итальянский (неаполитанский) драматург, режиссер, актер XX в.
- 199** Эдуардо Скарпетта (1853 — 1925) - выдающийся драматурги актер неаполитанского диалектального театра.
- 200** Называют имя фабриканта.
- 201** Перечисляются их имена.

- 202** Джан-Мария Волонтё (1933 -1994) - актер театра и кино, общественный деятель.
- 203** Дарио Фо - актер, драматург, один из крупнейших деятелей итальянской сцены.
- 204** «Мистерия-буфф» - авторский моноспектакль Д. Фо, «народная комедия» на темы Евангелия и апокрифов (название — по аналогии с пьесой В. Маяковского).

Польша

- 205** Станислав Игнаций Виткевич (Виткаций) - драматург, прозаик, поэт, философ, театральный деятель.
- 206** Лион Шиллер (1887—1954) - выдающийся польский режиссер, воплотил концепцию «огромного театра». «Князь Потемкин» - драма Т. Мицинского в постановке Л. Шиллера в варшавском Театре им. Богуславского (1925).
- 207** Постановки Л. Шиллера в варшавском Театре Польском (1926-1927): «История греха» С. Жеромского, «Вавилонская башня» А. Слонимского, «Слуга двух господ» К. Гольдони.
- 208** Адольф Новачинский (1876—1944) - драматурги публицист, оппонент Виткевича.
- 209** Теофил Тшчинский (1878-1952) - режиссер, музыкальный и театральный критик. Первым поставил пьесу Виткевича «Тумор Мозгович» в Краковском театре им. Словацкого в 1921 году.
- 210** Александр Венгерко (1893-1941) - актер, режиссер, поставил пьесу Виткевича «Новое освобождение» в варшавском Малом театре в 1926 г.
- 211** Мечислав Шпакевич (1890-1945) - актер, режиссер, постановщик пьес «Безумец и монахиня» (1924), «Перси Звержонтовская» (1927).
- 212** Редуга - театр, организованный в 1919 г. Юлиушем Остервой (1885-1947) в Варшаве по образцу МХТ.
- 213** Анджей Рыбицкий (1897-1966) - поэт, драматург, автор символично-поэтической пьесы «Окно» («Костюм Арлекина», 1927), его пьесы вызывали интерес Виткевича новаторством психологической экспрессии.
- 214** Тадеуш Кантор - выдающийся режиссер; открыл в Кракове театр Крико-2, ставил пьесы Виткевича.
- 215** «Умерший класс» - фрагменты записей режиссера о спектакле 1975 г., где выразились концепция «театра Смерти», идея актера-предмета.
- 216** Ежи Гротовский - великий режиссер и мыслитель. В 1959 г. открыл в Ополе «Театр 13 рядов», позже театр был переименован в Театр-Лабораторию; с 1965 г. - во Вроцлаве. С 1985 г. работал в Италии, в Понтедеро.
- 217** Людвиг Фляшен (р. 1930) — писатель и критик; идеолог «Театра 13 рядов», литературный редактор, определял репертуарную политику.
- 218** «Трагическая история доктора Фауста» К. Марло (1963) - спектакль «Театра-Лаборатории 13 рядов» в Ополе.

США

219 Во время гастролей МХАТ в США в 1923 г. в поле зрения К.С.Станиславского оказались принципиально значимые события американской театральной жизни.

220 Дэвид Уорфилд, Варфильд (Warfield) (1866-1951) - известный актер. Роль Шейлока («Венецианский купец» Шекспира) исполнял с 1922 г.

221 Дэвид Беласко (1859-1931) - актер, режиссер, видный театральный деятель США. В 1910 г. основал в Нью-Йорке «Театр Беласко».

222 Джон Барримор (1882-1942) - актер театра и кино; прославился в классическом репертуаре.

223 Джозеф Шильдкраут (1895-1964) играл у М. Рейнхардта, во многих театрах США. «Пер Гюнт» Х. Ибсена был поставлен в Нью-Йорке Ф. Комиссаржевским в 1923 г.

224 Юджин О'Нил - основоположник американской драмы, выдающийся театральный деятель.

225 Имеется в виду ирландский Эбби-Тиэтр (см. с. 377-379).

226 Пьеса Ю. О'Нила, поставленная в Гринвич Виллидж Тиэтр в 1926 г.

227 Джон Дрю (1853-1927) - актер, родной дядя Джона Барримора. Его коронные роли в пьесах С. Моэма и Шеридана.

228 Минни М. Фиске (1865-1932) - первая исполнительница европейской новой драмы в США.

229 Джозеф Джефферсон (1829-1905) - известный американский комедийный актер-гастролер. «Рип Ван Винкль» - инсценировка одноименной новеллы Вашингтона Ирвинга, в которой он играл с 1860 г.

230 Питер Иббетсон — одна из ранних ролей Джона Барримора в спектакле 1916 г. по одноименному роману английского писателя Дж. Дюморье.

231 Артур Хопкинс (1878-1950) - один из первых американских режиссеров, решавший не только продюсерские, но и эстетические задачи; известен как «актерский» режиссер. Сотрудничал с Аллой Назимовой, Поллен Лорд и всеми Барриморами.

232 Алла Назимова - американская актриса русского происхождения; прославилась в пьесах Ибсена.

233 Филипп Меллер (1880-1958) - продюсер и режиссер, один из основателей театра Вашингтон СквейрПлейерз (1914). С 1920-х гг. сотрудничал с Тиэтр Гилд, ставил пьесы О'Нила.

234 Художник Роберт Эдмонд Джонс (1887-1954), видный американский сценограф 1-й пол. XX в.

235 ОрсонУэллс-актер театра и кино, режиссер, продюсер, драматург. В театре известен своими экспериментальными постановками.

236 Элиа Казан - режиссер театра и кино. Впервые поставил «Трамвай „Желание“» Т. Уильямса (1947) и «Смерть коммивояжера» А. Миллера (1949). В связи с его спектаклями в американской театральной критике появились такие понятия, как «поэзия», «настроение», «атмосфера».

- 237** Эрик Бентли (род. 1916) - один из самых авторитетных исследователей театра, драматург, переводчик, эссеист. На русский язык переведена его книга «Жизнь драмы» (1978).
- 238** П. Брук поставил «Сон в летнюю ночь» в Королевском Шекспировском театре (1971).
- 239** Боб Фосс (1927-1987) - танцовщик, режиссер, хореограф. Создатель целого ряда мюзиклов, ставших классикой жанра.
- 240** Элиа Казан - турок по происхождению.
- 241** Тайрон Гатри - см. с. 535-538. Гатри много лет работал в США.
- 242** Майкл Беннет (1943-1987) - танцовщик и хореограф, поставил знаменитый мюзикл «Кордебалет» (1973).
- 243** Майк Николе (род. 1931) - режиссер современной американской пьесы.
- 244** Теннесси Уильяме (1911-1983) - крупнейший американский драматург, поэт, прозаик.
- 245** Джо Милцинер (1901-1976) - классик американской сценографии.
- 246** Хьюм Кронин (1911-2003) - актер, сотрудничал с Т. Гатри, у которого сыграл свои лучшие роли. Вместе с женой Джессикой Тенди приезжал в СССР со спектаклем «Игра в джин» (1978).
- 247** Джессика Тенди (1909-1994) - известная актриса театра и кино; играла в шекспировском репертуаре, драмах Т.Уильямса и Э. Олби.
- 248** Марлон Брандо (1924-2004) - актер театра и кино, ученик актерской студии в Нью-Йорке. Его лучшая роль в театре - Стенли Ковальски. В конце 1940-х гг. окончательно ушел в кинематограф.
- 249** Имеется в виду Саре Код - излюбленное место отдыха американской богемы.
- 250** Belle Reve (прекрасная мечта - франц.) - название поместья, где жила когда-то героиня пьесы.
- 251** Артур Миллер (1915-2005) - один из крупнейших драматургов Америки, критик, эссеист.
- 252** Ли Кобб - актер театра и кино. В 1930-е годы играл в Труп Театр.
- 253** Гарольд Клермен (1901-1980) - один из создателей Труп Театр, режиссер, педагог, публицист, автор работ о системе Станиславского.
- 254** Клиффорд Одетс (1906-1963) - один из ведущих драматургов Америки в эпоху «красных 30-х».
- 255** Альфред Лант (1892-1977) и ЛиннФонтенн (1887-1963) — супруги, знаменитый актерский дуэт, лучшие достижения которого связаны с Театр Гилд. Они равно изобретательно выступали в классике, в мелодрамах и легких комедиях.
- 256** Джон Гилгуд - см. с. 541-548.
- 257** Лоренс Оливье - см. с. 550-551.
- 258** Алан Шнайдер (1917-1984) - американский режиссер русского происхождения, работал во многих театрах; в 1970-е гг. связан с репертуарным театром Арена Стейдж. Известен как вдумчивый интерпретатор драматургии абсурда.

259 Эдвард Олби (род. 1928) — американский драматург, заслуживший международное признание. Его пьесы многократно ставились на российской сцене.

260 Кэтрин Хелберн (1907-2003) - актриса театра и кино, известность ей принесли шекспировские роли в рамках Американского Шекспировского Фестиваля (1957-1960).

Генри фонда (1905-1982) - артист театра и кино, равно успешно выступавший на Бродвее и в Голливуде.

261 Ута Хейген (1919-2004) - выдающаяся актриса и театраль-ный педагог; автор книги «Уважение к актерскому мастерству» (1973).

262 Ричард Бартон (1925-1984) - артист театра и кино. В 1964 г. сыграл Гамлета в постановке Джона Гилгуда на сцене Лант-Фонтенн Тиэтр.

263 Майкл Редгрейв (1935-1987) -английскийактер, режиссер, автор ряда статей по проблемам современного театра.

264 Артур Хилл (род. 1922) начинал с небольших ролей в театре и кино. Участие в спектакле «Кто боится Вирджинии Вулф?» определило его актерскую судьбу и создало устойчивый «имидж» в Голливуде и на телевидении.

265 Ливинг Тиэтр был создан в 1947 г. энтузиастами некоммер-ческого, нонконформистского театра Д. Беком и Д. Малина. В его эстетике получили развитие идеи Антонена Арто.

Джулиан Бек - актер, режиссер, сценограф. Пришел к театру че-рез живопись, прежде всего сюрреализм и абстракционизм. Ав-тор книги «Жизнь театра» (1972).

Джудит Малина - ученица Эрвина Пискатора, актриса, педагог, режиссер.

266 «Стойкий принц» П. Кальдерона - Ю. Словацкого поставлен Е.Гротовским в 1965 г. Спектакль воплотил основные принципы концепции «бедного театра». См. с. 582-588.

267 В ЛивингТиэтре не существует вступительных экзаменов. Един-ственный критерий отбора - способность исполнителя гармонич-но развиваться как участнику театрального сообщества.

268 Роберт Уилсон - американский режиссер, работающий во многих странах. Постмодернистская эстетика Уилсона - сочетание живописи, музыки, хореографии и приемов кинематографа.

269 Петер Штайн - немецкий режиссер. См. с. 526-529.

270 Елена Вайгель (1900-1971) - крупнейшая актриса брехтов-ской школы, жена Б.Брехта.

271 Хайнер Мюллер (1929-1995) - немецкий драматург, режис-сер, главной темой избравший борьбу с фашизмом.

272 Марлен Дитрих (1901-1992) - легендарная немецкая акт-риса и певица. В период фашизма эмигрировала в США.

Именной указатель

В указатель вошли все имена деятелей театра, литературы, искусства и науки, правителей и политиков. Не включены однократно упомянутые реальные лица, не имеющие отношения к истории искусства, герои художественных произведений, Библии и мифов, а также имена составителей и переводчиков текстов. Не включены также имена авторов текстов, приведенные в сносках на иностранных языках.

Жирным шрифтом выделены страницы, где о данном лице говорится подробно, а также страницы текстов, принадлежащих данному автору; курсивом - страницы примечаний.

- Август, Октавиан 33, 34, 43
Аврелий Августин Блаженный 38—
40, 43
Агафон 18, 41
Адамов Артюр 430
Адашев Александр Иванович 374
Аддисон Джозеф 208
Азиний Галл 34
Акакиа 410
Александр III, папа 52, 57
Александр VI, папа 107
Александр Арсен 360, 398
Александр Македонский 28, 29
Алексис Поль 357, 397
Алиберт, граф 194
Алкуин 50, 57
Аллен Эдвард 109
Аллио Рене 615
Алуа М. 231
Альбан Бланш 432
Альфieri Витторио 281, 282, 295
АмьельДени 403, 609
Андерсен, Ханс Кристиан 395
Андреев Леонид Николаевич 554,
611
Ансей Жорж 348, 397
АнтуанАндре **9, 10, 335-337,**
346-350, 352, 357, 360, 395-
398, 447, 448, 673
Антъе Бенжамен 231
АнуйЖан **475-477,** 614, 615
Аполлинер Гийом **410—413, 610**
Аппиа Адольф 381—386, 407, 556
АриасДамиан 91, 7 08
Аристид Элий 94, 7 09
Аристодем 39
Аристокл 24, 47
Аристоксен 28
Аристотель 1 3, **14-23,** 28, 42, 67,
77, 93
Аристофан 15, 24, 47, 672
Армани Винченца **75**
Армии Роберт 97
АрноАнтуан 292
Арно Мишель 482
Артабаз (Артавазд II) Армянский
29, 42

- Артем Александр Родионович 374
АртоАнтонен **10, 365, 400, 415-431, 464-465**, 610-613, 624
Артуа, граф (Карл X, король Франции) 165, 210
Астон Энтони **139**
Афинея **24—25**, 41
Афинодор 28, 29
Ашар Марсель 403, 609
Байрон, Джордж Гордон 253, 293, 354
Балиев Никита Федорович 374
Бальзак, Жан Луи Гёзде **117**
Бальзак Оноре 562
Банг Герман 362,399
Барбье Пьер 475
Барбьери Джина 433
Барбьери Никколо **76—77**, 108
Баржавель Рене 470, 614
Барон Катрин 169,270
Барон Мишель 124, **728, 152—154**, 160, 209
Баррес Морис 468, 614
БарриморДжон **589, 590, 592—594**, 622
Барро Жан-Луи **460, 463-467**, 609, 612, 613, 614
БарсакАндре **475—477**, 674
БартРолан **473-474**, 674
Бартон Ричард 604, 624
Батай Жорж 456
Бати Гастон 9, 404, **447-449**, 459, 460, 613
Батюшков Федор Дмитриевич **297-298**
Бах, Иоганн Себастьян 553
Баш Виктор' 41 1
БёгЭрик 395
Бежар Женеьева 118, 727
БежарЖозеф 48, 727
Бежар Луи 727
Бежар Мадлена 118,727
БейлисЛилиан 619
Бейс Дени 118
БекАнни 407
БекАнри 396
Бек Джулиан **606**, 624
БеккетСэмюэл 457,458,459,541, 613
Бекет Томас, св. 57
Беласко Дэвид 589, 622
Беллини Винченцо 553
Белломо Джузеппе 184,211
Беллуа, Дорман де 217,292
Белль Мари 408, 465, 674
БелТ. 100
Бельроз **116**, 727
БенкрофтМэри **255—256,294**
Бенкрофт Сквайр **255—256,294**
Беннет Майкл 598,623
БентлиЭрик 597,603, 623
Бербежд Ричард 97, **99—100**
Березкин В. 581
Бери Джон 542, 544, 545, 618
Бермудес Мигель 78
Бернар Клервоский, св. 57
БернарСара 10,29,79,296-301, 322, 324,336,393,456, 553
Бертан Анни 461
Берто Жюльен 405
Беттертон Томас 30, 129, 139-140, 208,250, 252,294
Бетховен, Людвиг ван 553
Бибиена,кардинал(Бернардо Довици) 60, 707
Биллингтон М. 548,679
БильАртур 347,396
БингСюзанна 432
Бирбом Макс 534-535,548,677
БирдДжон 146, 209
Биссон Александр 394
Блейк Уильям 541,678
БленРоже**429-431, 458-463**, 613
Блок Александр Александрович 677
Боборыкин Петр Дмитриевич **321—323**, 394

БокажПьер 223-225, 227, 293
 Болл Льюис 253
 Бомарше 163—165,309,310
 Бонавентура, св. 45—46,51—52,57
 Бонанни Роберто 573
 Бонацци Луиджи 282, 295
 Боннанфан Никола 11 8
 БоннарПьер 360,361,398,399
 Борджа Лукреция 107
 Босх Иероним 426, 61 1
 Брайан Джордж 100,101
 БрамОтто 350-356,395,397,
 401, 493, 616
 Браманте Донато 61
 Брандино(Кордиаль) 74
 Брандо Марлон 599-601,623
 Брейгель (младший), Питер 146,
 209
 БретонАндре 430, 67 0
 Бретти Беатрис 407
 Брехт Бертольт 455, 456, 483,
501-503, 512-520, 567, 569,
 607, 608, **6 7 3, 6 J 4, 6 J 7, 620,**
 624
 БриеЭжен 448, 673
 Брицци Джакомо 295
 Брокман Франц 179,180—181,
 211
 Брофферио Анджело 282,295
 Брук Питер 538-541,542,566,
 598,603, 618, 623
 Брунеллески Филиппо 58—60, 707
 Брюне Франсуа 130
 Брюскамбиль 115, 727
 Буало Никола 123—126
 Буке Ромен 433
 Бульвер-Литтон Эдвард 294
 Бульонская, герцогиня 209
 Бунюэль Луис 670
 Бурде Эдуар 404, 609
 Бурдон Жорж 398
 Бэкон Френсис 134, 208
 Бюхнер Георг 428,431, 472, 67 7,
 6)4
 Вагнер Рихард 262,279-280,295,
 407, 553
 Вадим Роже 672
 Вазари Джорджо 58—62, 7 07
 Вайгель Елена 607, 608, 624
 Вайс Петер 620
 Валерини Адриано 75
 Валетт Альфред 609
 Валлотон Феликс 399
 Вальдес Педро де 88
 Ван де Вельде, Анри 508,67 6
 Ван Дейк Антонис 317,394
 бан Донген, Корнель Теодор Мари
 365, 400
 Ван Лерберг Шарль 357,397
 Ванбруджон 208
 Вант Г. 300-301
 Варфильд (Уорфилд) Дэвид 589,
 590, 593, 622
 ВеберЖан 405
 ВеберЛюсьен 433
 ВеберРоже 365, 400
 Вебер, Карл Мария фон 396
 Вега Карльо, Лопе Феликс 79, 80,
 81,82-84,91-95, 70S, 709
 Ведекинд франк 67 5
 ВедреннД.Ю. 67 7
 Венгерко Александр 576, 627
 Верхарн Эмиль 358,395
 Веселовский Алексей Николаевич
 311
 ВидальЖюль 347, 396
 ВиларЖан 10,456,469-474,475,
 490, 491, 566, 672, 674
 Вильгельм, кайзер 521
 Вильдрак Шарль 403, 609
 ВильедеЛиль-Адан, Огюст 357,
 397
 Виньи, Альфред де 230,403
 Висконти Лукино 561—564,620
 Витали Бонафедо (Аноним)197—
 198, 272
 Витали Жорж 6 73
 ВитезАнтуан 488—491, 67 5

- Виткевич Станислав Игнаций **575—578, 579, 627**
- Витольд Мишель *612*
- ВитракРоже *418, 419, 670*
- Витт, Иоганн де *96*
- Вихе, Антон Вильхельм **326—327, 395**
- Вишневский Александр Леонидович *374*
- Водуайе Жан-Луи *609*
- ВолонтеДжан-Мария *573, 627*
- Вольтер *155-157, 161-162, 177, 270, 222, 293, 302*
- Вольф (Малькольми) Амалия *185, 192, 193, 272*
- Вольф Люция *333*
- Вольф, Пий-Александр *185, 277, 272, 396*
- Вуэ Симон *477*
- Выспяньский Станислав *609*
- ВюйарЭдуар *360, 361, 362, 593, 399*
- Галилей Галилео *677*
- Гальфред Винисальвский (Джеффри из Винсофа) *54, 57*
- Ганс Абель *670*
- ГаррикДэвид **10, 140—148, 156, 168, 200, 208, 209, 293, 294**
- Гатерий Агриппа *34*
- ГатриТайрон *10, 535—538, 549, 550, 598, 618, 623*
- Гауптман Герхард *323, 354, 397*
- Ге Николай Николаевич *677*
- ГейнеГенрих **220, 223—224, 243—245**
- ГеммингДжон *97, 709*
- Генаст Антон *277*
- Генаст Эдуард **184-187, 191, 277**
- Гензель Фридерика *177, 277*
- Генрих III, король Франции *674*
- Геон Анри *672*
- Георг II, герцог Мейнингенский *342, 343, 396, 493*
- Гераклит *98, 709*
- Гераклит из Митилены (фокусник) *28*
- Гердер Иоганн Готфрид *277*
- Геродот *24, 41*
- Герштейн Сержио *459*
- Гете Иоганн Вольфганг **180, 181—182, 184-193, 204-207, 277, 263, 269, 276, 294, 342, 499**
- Гиз, Генрих де, герцог *472*
- ГилгудДжон **540, 541-548, 549, 550, 604, 678, 623, 624**
- Гиль Рене *609*
- Гимар, Мари-Мадлен *165, 270*
- Гиннесс Алек **548-550, 678, 679**
- Гипербол *39*
- Гирутде Калансон **54—55**
- Гирод (ОродП) *29, 42*
- ГитриЛюсьен **324—325, 394**
- Гней Невий *39, 43*
- ГоЭдмон *447, 613*
- Годвин, Эдвард Уильям *394*
- Годо Ивонна *406*
- Голдсмит Оливер **138**
- Голинетти **199—200, 272**
- ГолльИван **413-415, 670**
- Гольдони Карло **195—204, 272, 290, 576, 620, 621**
- Гомер *15, 72*
- Гонзаго Леонора *60*
- Гонзаго-д'Эсте Изабелла **63—64, 707**
- Гонкур, Эдмон и Жюль *336, 347, 396*
- Гораций Флакк, Квинт **32—33, 67**
- Горн Франц *244*
- Горький Алексей Максимович *418, 419*
- Готшед, Иоганн Кристоф *178, 277*
- ГотьеТеофиль **218—220, 222—223, 224-226, 230, 309-310**
- Готье-Гаргиль **113, 726**
- Гофман, Эрнст Теодор Амадей **267-269, 294**
- Гофмансталь Гуго фон *365, 393, 400, 402*

- Гоцци Карло **203-204**, 205, 206, 272, 475
- Гранадос Антонио 88
- Грасси Паоло 620
- Графф 192
- Грацини Антон Франческо (Ласка) **66-68**, 7 07
- Грегори, Изабелла Августа 377, 400
- Гремье Б. 672
- Гренвилл-БаркерХарли 67 7
- Грильпарцер Франц 343,596
- Гро-Гильом **113**, 127
- Гропиус Вальтер **499—500**, 508, 676
- Гросс Георг 502, 676
- Гротовский Ежи **582—588**, 606, 67 7, 627, 624
- Грубе Карл **343—344**
- Грюндгенс Густав **520—525**, 67 7
- Грюневальд 426, 67 7
- ГудэйлТ. 100, 101
- Гуцков Карл 266, 294
- ГюгоАдель **214—215**
- Гюго Виктор 10, 214, 215, 218, 219, 228, 230, 292, 399, 403, 441, 674
- Д'Эсте Эрколе I, герцог 707
- Д'Эсте Альфонсо 7 07
- Д'Аннунцио Габриэле 378
- Д'ИнесДени 405, 407
- Давенант (Девенант) Уильям 129, 208, 542, 678
- Давид, Жак-Луи 216, 292
- Дазенкур Жозеф 164,270
- Дали Сальвадор 67 0
- Даннок Милли 602
- ДарбесЧезаре 201, 204, 2 72
- Дарзан Родольф 348, 349
- Де Филиппо, Эдуардо **571—573**, 620
- ДебюкурЖан 405
- Дебюсси Клод 358, 398
- Девриент Людвиг 244,260—263, 293, 294
- ДевриентЭдуард **260—261,294**
- Деккер Томас **99**
- ДекруЭтьен **450-455**, 613
- Делавинь Казимир 281,282,292, 295
- Делон Ален 562
- Демокрит 98, 7 09
- Демосфен 77
- Дени Мари-Луиза 767
- Дени Морис 360,398,399
- Депре Сюзанна 365,398,400
- Десмаре 365, 400
- Джазбо 597
- Дженга Джироламо **60**, 7 07
- Джеррольд, Дуглас Уильям 243, 293
- Джефферсон Джозеф 593, 622
- Джонс, Роберт Эдмонд 622
- Джотто ди Бондоне 57
- Дзаннони Атанаджо 204,272
- Дибдин Чарлз 209
- ДидроДени **142,165-169,291**, 455
- Диккенс Чарлз **250—252**
- Дионисий из Колофона 14,47
- Диопиф Локрийский 28
- Дитрих Марлен 608, 624
- Должанский Роман 608
- Донноде Визе, Жан **122-123**, 728
- ДорвальМари 10,225-231,293
- Достоевский Федор Михайлович 301, 357
- ДрайденДжон **130-131,208**, 542, 678
- Дрейер, Карл Теодор 430, 67 7
- ДрюДжон 593, 622
- Дузе Элеонора 10,320-325,394, 397, 553
- Дурид 28
- Дювернуа Анри 403, 609
- ДюкДжон 100, 101
- Дюкло Мари-Анна 124, 728,155
- Дюко Анни 406
- Дюкс Пьер 609

- Дюллен Шарль 9, 404, 433, 434-440, 475, 609, 610, 612, 614
- Дюма-отец, Александр 10, 226—227, 292, 293, 608
- Дюма-сын, Александр 300, 306, 336, 352, 395, 448, 613
- Дюмениль Мари-Франсуаза 155—157, 209
- Дюморье Джордж 622
- Дюпарк Тереза 123, 128
- Дюрренматт Фридрих 603
- Дюсис, Жан-Франсуа 215, 217, 292
- Дюфрен (Кино-Дюфрен), Абраам Алексис 160, 210
- Дягилев Сергей Павлович 611
- Еврипид (Эврипид) 15, 18, 28, 29, 41, 298, 414
- Елизавета I, королева Англии 96-97
- Ерот 36
- Жак-Далькроз, Эмиль 386, 40?, 445-447
- Жамуа Маргерит 612
- ЖаненЖюль 231-232, 235
- Жарри Альфред 358, 362—365, 399, 420
- Жемье Фирмен 363, 364, 399, 401
- Жене Жан 460, 461-463, 613
- Жермен Луи 397
- Жеромский Стефан 621
- Жирарден, Дельфина де 394
- ЖиродуЖан 404, 609, 612
- Жискиа Леон 469, 614
- Жодле 127
- Жоливе Андре 406
- Жорж 221-223, 225, 233, 293
- Жувелуи 9, 404, 433, 441-443, 455, 460, 609, 612
- Жуй 282
- Зейдельман Карл 263—267, 294
- Золя Эмиль 347, 348, 352, 360, 447
- Иаков I, король Англии 97, 542
- Ибсен Хенрик 326-335, 338, 347, 348, 349, 352, 353, 355, 360, 362, 365, 395, 396, 398, 399, 532, 554, 563, 595, 622
- Иванов Ив. 298-299, 303-305
- Измайлов А. И. 221—222
- ИмерДжузеппе 198, 212
- Иммерман, Карл Лебрехт 273—277, 294
- Ингирами Томмазо (Пьетро Федро) 74
- Иннокентий III, папа 57
- Ионеско Эжен 455—457, 613
- ИоннельЖан 405, 408
- Ирвинг Вашингтон 622
- ИрвингГенри 10, 291, 295, 312-319, 320, 369, 378, 394, 548
- Ирш Робер 407
- Ито Митио 401
- Иффланд Август Вильгельм 181—184, 211, 273, 326, 395
- Йейтс, Уильям Батлер 376—381, 400, 401
- Йесснер Леопольд 10, 492—499, 615, 616, 617
- Казали 198
- Казан Элиа 597-601, 602, 622, 623
- Казанова Джакомо 212
- Казанова Дзанетта (Мария Джованна) 198, 212
- Казарес Мария 405, 460, 462, 463, 474-475, 673, 674
- КайнцЙозеф 498, 676
- Каллиппид 16, 47
- Кальдерондела Барка, Педро 80, 81, 84, 85-86, 70S, 277, 447, 624
- Камберленд Ричард 293
- Каме (Поттешер) Жоржетта 360, 397, 398
- КамюАльбер 456, 467—469
- Кантельмо Сигизмондо 707
- Кантор Тадеуш 578—581, 627
- Караваджо 41, 242, 293, 479

- КараманчельХуан де 85
 Карилла 434
 Карл I, король Англии 394
 Карл II, король Англии 208
 Карл II, король Испании 108
 Карл Великий 57
 Карне Марсель 609
 КассаниТитта 573
 Кастильоне Бальтассаре **64—66**,
 107
 Катон, Марк Порций Младший 37,
 43
 Катон, Марк Порций Старший 39
 Каули (Коулей) Ричард 97, 100, 101
 Качалов Василий Иванович 374,
 375
 Квартуччи Карло 574
 Кембл Джон Филип 209,237,239,
 293
 Кемп Уильям 99
 КенигЕжи 526-529
 Кеннеди Артур 602
 Кержан Жермен 463, 673
 Кефисодор 28
 Киллигру Томас 208
 Кин Чарлз 224, **252**, 294, 394
 Кин Эдмунд 10,239-248,253,
 255, 293,294
 Кирмс 193
 Кит (актер) 100, 101
 Клавдий 43
 Кларамонте Андрее де 88
 Кларион Эме 405
 Клейст, Генрих фон 472, 529, 614
 Клеон 39
 Клеопатра, царица Египта 26
 Клеофонт 39
 Клер Рене 610
 Клерен Жермен 11 8
 Клермен Гарольд 603, 623
 Клерон **157-159**, 210
 Клодель Поль 358, 359, 398, 403,
 409, 418, 465, 488, 490, 554,
 609, 6)4
 Клоссовский Пьер 611
 Книппер Ольга Леонардовна 374
 Коббלי **601-603**, 623
 Кобер Филипп 67 5
 Козван Тадеуш 675
 КоккоcЯнис 675
 Коклен-младший, Эрнест Александр
 Оноре 336, 396
 Коклен-старший, Бенуа-Констан
 291, 292, 295,307-312,393,
 394, 396
 КоктоЖан 403, 609
 КолеттиЛина 561-562
 Колльер Джереми **131,208**
 Кольман-младший, Джордж 293
 Кольридж Сэмюэл Тейлор 245, 401
 Комиссаржевский Федор Федоро-
 вич 611, 622
 Конгрив Уильям 547, 679
 Конделл Генри 97
 Конт Луиза 408
 Конта Луиза 164, 270
 КоньяР. **410**
 Коонен Алиса Георгиевна 374
 Коло Жак 399, 404, **431-434**, 609,
 612, 613
 Коппе Франсуа 347,397,673
 КорнельПьер 116, 127,209,210,
 282,450,470,472
 Корра Бруно **554**
 КортнерФриц 616
 Костелянец Борис Осипович **15,19**
 Коттян 541
 Кох, Генрих Готфрид 173, 27)
 Красе, Марк Луциний 29,30
 Кратет 23, 41
 Кратин 25
 Кратисфен из Флиунта 28
 Кребийон-старший 210
 Крестовская Марья Александровна
323-324
 Кромвель Оливер 106
 Кронек Людвиг 396
 Кронин Хьюм 599, 623

- Крэг Эдвард Гордон **10,312—314, 317-320, 366-376**, 379, 394, 400, 556, 609, 611
- Ксенофонт (историк) 28
- Ксенофонт (фокусник) 28
- Кугель Александр Рафаилович **300, 305-306**
- Куилли Денис 544
- Курии(род) 37, 43
- Куртелин Жорж 363,399
- КутоЛюсьен 614
- Кьеркегор Серен 532
- Кьяри Пьетро, аббат 203,204, 212
- Кэбжем Томас **52—53**
- Кюрель, Франсуа де 448, 613
- Л'Арронж Адольф **344—346,396**
- Л'Эрбье Марсель 409
- Лабиш Эжен 358
- Лабрели, Фламан де 398
- Лабрюйер, Жан де 152,209
- Лагранж 127
- Лакур Леопольд 362
- Лалик Сюзанн 406,407
- Ланди Антонио 61
- Лант Альфред **603—604, 623**
- Лара Луиза 397,409-410,609
- Латур Пьер 613
- Лаубе Генрих **263-264,277-278**, 295, 402, 493, 615
- ЛафоргЖюль 357, 397
- Лафосс Антуан де 292
- Лебрен Шарль 122, 127
- ЛевХ, папа 60, 61, 73, 107
- Легуве Габриэль 292
- ЛедуФернан 405, 609
- Лекен Анри-Луи 158,159-162, 217
- Лекуврёр Адриенна **154—155,160, 209**
- Леметр Жюль 347
- ЛенерСальваторе 573
- Леонардо да Винчи 434
- Леоне де Сомми (Леон Эбрео) 68—73, 107
- Леоне Леони 69, 707
- Леонидов Леонид Миронович 374
- ЛесажАлен-Рене **170,270-27?**
- Леси Джон 209
- Лессинг Готхольд Эфраим **173—178**, 180, 27 1, 277
- Ливии Андроник 31,42
- Ликон Скарфийский 29
- Лилина Мария Петровна 374
- Линдау Пауль 343,344,396
- Линдберг Август 334, 338, 396
- Литгейт 709
- Литтлвуд Джоан 6 78
- ЛитцауХанс 673
- Лихтенберг Георг **140**
- Лопес де Алькарас, Диего 88
- Лорд Полин 622
- Лорейн Роберт 534
- Лори Жанна 432
- Лорка, Федерико Гарсиа **321**
- ЛорренЖан 363, 399
- Лосев Алексей Федорович 19
- Лотербург, Филипп Жан де 144-146, 209
- Лужский Василий Васильевич 374
- Лукиан из Самосаты **25—28**, 42
- Луначарский Анатолий Васильевич **310-311,314-315**
- Льоренте Педро 88
- Льюис Леопольд 312
- Льюис, Джордж Генри **239—243, 248-249**, 293
- Людовик XIII, король Франции 70S, 770
- Людовик XVI, король Франции 270, 484
- Люлли Жан-Батист 7 28,406
- Люнье-По, Орельен Мари 358, **360-365**, 395, 397, 398, 399, 400, 610
- Магнет 17
- Майоль 553
- Майсене 287
- МакартХанс 676

Маккарти Лилла 533,534, 617
 Маккиннел 534, 535
 Маклин Чарлз 140,208
 Макриди (Макредиди) Уильям Чарлз
 240, **248-252**, 293
 Маленгр Мадлена 118
 Малибран Мария 234, 293
 Малина Джудит **606**, 624
 Малларме К. 612
 Малларме Стефан 359,398
 Малькле Жан-Дени 406
 Мальро Андре 460, 6.13
 Мандаони Алессандро 557, 620
 Мане Эдуар 398
 Манн Томас 562
 Мантенья Андреа 62,63, 107
 Маре Жан **405,407-409**, 609, 612
 Марешаль Марсель **481—483**, 615
 Мариво, Пьер Карле де 468,6/4
 Маринетти, Филиппо Томмазо
552-554, 619
 Мария Луиза, королева Испании 108
 Мария Стюарт, королева Шотландии 287
 Мария-Антуанетта 165,2/0
 Марков Павел Александрович 475
 Марлиани Маддалена 212
 Марло Кристофер 357,397,584,
 621
 Марс **220-221**, 292
 Марсо Марсель 613
 Мартен дю Гар, Роже 404, 612
 Мартен Жан 673
 Мартинелли Жан 405
 Марциал, Марк Валерий **33—34**,
37, 42
 Матрей 28
 Маттауш 262
 Маунт-Эджкомб, Ричард 137
 Маэло Лоран **113**, 726
 Маяковский Владимир Владимирович 621
 Медебак Джироламо 200,201,
 212
 Медебак Теодора 201,272
 Медичи Джулиано 60, 707
 Мейер Жан 405-407
 Мейерхольд Всеволод Эмильевич
 488, 611
 Мелвиль 365, 400
 Меллер Филипп 595, 622
 Менандр 43
 Мендельсон Эрик 526
 Мендельсон-Бартольди, Феликс
 272
 Мендес Катюль 347, 348, 397
 Менигтп из Гедары 42
 Мериме Проспер 406
 Мессинджер Филип 247,293
 Метенье Оскар 357,397
 Метерлинк Морис 357,359,360,
 365,378,397-399, 554
 Миллер Артур **601-603**, 622, 623
 Милцинер Джо 599,601,623
 Мильтинис Юозас 672
 Минниск 16, 4)
 Миньяр Пьер 122, 127
 Мира де Амескуа, Антонио 78
 Мирабо, Оноре-Габриэль 288
 Мирбо Октав 360, 398
 Митчелл Камерон 602
 Мицинский Т. 621
 Мнасифей Опунтский 16
 Мнушкина Ариана **483-488,675**
 Модена Густаво **281-283**, 295
 Мозенталь, Саломон Герман 395
 Мозер Ханс 499, 616
 Моле Франсуа-Рене **159-160**,
 164, 210
 Мольер (Бешар) Арманда 127
 Мольер Жан-Батист **118-123**, 727,
 728,163,209,221,308,309,
 336^378, 391, 396, 403, 473,
 477,478,498, 608,612,614
 Монбелиар Жан 55
 Монвель **213-214,292**
 Мондори **117**, 727
 Монне Жан 163

- Монроз 310, 394
 Монтень, Мишель де 200
 Монтерлан Анри де 609
 Монфлери (старший) **116—117**,
 127, 128
 Монфлери Антуан **122**, 128
 Моравиа Альберто **560—561, 620**
 Мореас Жан 358, 398
 Морено Маргерит 397
 Моретти Марчелло **569— 570**, 620
 Мориак Франсуа 404, 405, 609
 Морис Саксонский 209
 Моро Жанна 406, 470
 Москвин Иван Михайлович 374
 Москозо Роберто 615
 Мозм Сомерсет 622
 Муне Поль 397
 Муне-Сюлли, Жан **301-307, 309**,
 393, 456
 Мунк Андреас 395
 Мунк Эдвард 399
 Мухина Т. 612
 Мюллер Трауготт 512
 Мюллер Хайнер 608, 624
 Мюлло 365, 400
 Мюссе, Альфред де **232—234, 292**,
 357, 403
 Назимова Алла **594—595**, 622
 Негрони Жан 470
 Нейман Христиана 184, 2 И
 Нел (актер) 98
 Немирович-Данченко Владимир
 Иванович **296**, 589
 Нерон 34, 43
 Нестрой, Иоганн Непомук 391, 402
 Никколини, Джованни Батиста 281,
 295
 НикоЛюсиль 400
 Никокреонт 29
 Николе Майк 598, 623
 Нимфодор 28
 Ницше Фридрих **13, 18, 21**
 Новачинский Адольф 576, 62/
 Новелли Эрмете 350, 394
 Новерр Жан-Жорж **140—141**,
144-145, 147, **156-157**, 208,
 209
 Нойбер (Нейбер), Каролина
 Фридерика **172-173, 178, 2?/**
 Нордау Макс **307**, 394
 Ноэль Луи 433
 Ноэмон 28
 О'Нил Юджин **590-592, 594, 595**,
 622
 ОбэАндре 403, 609
 Оверне 231
 Овидий Назон, Публий **35**
 Одетс Клиффорд 603, 623
 Ожье Эмиль 448, 613
 Олби Эдвард 604, 605, 623, 624
 Оливье (актриса) 164
 Оливье Лоуренс 530, 549, 550—
551, 604, 618, 619, 623
 Онеггер Артюр 614
 Осборн Джон 550-551, 6/9
 Остерва Юлиуш 621
 Отан Эдуар 410, 609
 Пабст, Георг Вильгельм 610
 Павсаний **12**, 40
 Павсон 14, 47
 Паллант Роберт 100, 101
 Пальерон (Пайерон) Эдуар 336,
 396
 Панаев Иван Иванович **234—236**
 Панталеон 28
 Панург (актер) 35-36
 Папазян Ваграм **308—309**, 394
 Пасикрат 29
 Паунд, Эзра Луис Вестон 378, 400
 Пейманн Клаус 528, 677
 Пеладан Жозефен **306—307**, 393
 Пеллико Сильвио 283
 Пельциг Ганс 508, 616
 Перикл 26, 39
 Перре Огюст 508, 676
 Перселл Генри 542, 675
 Перуцци Бальтассаре **60—61**, 107
 Петрарка Франческо 63

Пиндар (актер) 16, 41
 Пиндар (поэт) 216
 ПинельЖорж 1 18
 Пинтер Гарольд **544—548**, 619
 Пиранделло Луиджи 404, 435,
557-560, 571, 609, 612, 620
 ПискаторЭрвин 455, 456, 496,
501-512, 676, 677, 624
 ПитовейЖорж 9, **443-447**, 460,
 677, 613
 ПишеттАнри 613
 Плавт, Тит Макций 39, 43, 63
 Планшон Роже **477—481**, 675
 Платон **12, 13-14**, 17, 47
 Плиний Старший 41
 Плутарх **28—30**, 42
 По, Эдгар Аллан 359, 398, 468
 Пол (актер) 27, 42
 Полиант 231
 Полигнот 14, 47
 Помпеи Маги, Гней 29
 Помпиньян, Жан-Жак Лефран де
 270
 Поп Александр 148—150, 209
 Поп Томас 101
 ПорельПоль 347, 397
 Порто-Риш, Жорж де 432
 Пофин 28
 Прамполини Энрико **554—557**,
 619
 Пратин 25
 Превиль Пьер-Луи 162—163, 164,
 200, 210
 Прозор Морис 348, 349
 Пруст Марсель 562
 Пуассон Арну 162, 163, 270
 Пудовкин Всеволод Илларионович
 418
 Пуссен Никола 122, 727
 Пушкин Александр Сергеевич 290,
 291
 Рабле Франсуа 410
 Райдер Г. 676
 Рамо (актер) 399
 Рансон Поль 361, 399
 Расин Жан 116, **122-123**, 727, 728,
 209, 210, 217, 221, 234, 297,
 298, 301, 406, 451, 457, 609
 Расин Луи **123-124**
 Рафаэль Санти 707
 Рафаэлли Мишель 489, 675
 Рашель **232-236**, 293
 Рашильд 363, **409**, 609
 Ре, Жиль де Лав, барон де 67!
 Редгрейв Майкл 605, 678, 624
 Реймерс Софи 335
 Реймфс, Иероним Арнольд 334, 395
 РейнальПоль 403, 405, 608
 Рейнолдс Джошуа 146, 209
 РейнхардтМакс 10, 387—393, 40),
 402, 493, 494, 512, 566, 677,
 616, 617, 622
 Рейшамбер Сюзанна 336, 396
 Ремарк Эрих Мария 503
 Рембрандт, Харменс Ван Рейн 277
 РембурЛюсьен 673
 Рен (Урен) Кристофер 132, 208
 Ренан Эрнест 474
 РенарЖюль 359, 398
 Рени Гвидо 479
 Рено Мадлен 460, 461, 463, 467 -
469, 673, 674
 Ренье 310, 394
 Реньо, Анри Жорж 302, 393
 Реньяр Жан-Франсуа 270
 РивьерАнри 398
 Ривьер Теодор 360, 398
 РигбиТеренс 545, 679
 Рид Чарлз 294
 Рикельме Алонсо 88
 Рикельме Мария де **91**, 708
 РикёрПоль **17, 18—19**
 Рикеттс Чарлз 534
 Риккобони Елена **153—154**, 209
 Риккобони Луиджи 118, 208
 Рильке, Райнер Мариа 442
 Ристори Аделаида 283—287, 295,
 336

- Рихтер 512
- Ричардсон Ралф 545, 546, 547, 619
- Ричардсон Тони 551, 679
- Ришелье, Арман Жан дю Плесси, кардинал 116
- Ришпен, Огюст Жан 311, 347, 397
- Робертсон, Томас Уильям 255, 256, 294
- Робинсон Мадлен 612
- Робюр Макс 418
- Роджерс Роберт 49
- Роза Сальватор 146, 209
- Роллан Анри 405
- Роллан Ромен 404, 609
- Росси Чезаре 394
- Росси Эрнесто **282—284, 288—291, 295, 297**
- РостанЭдмон 308, 310
- Росций Галл, Квинт **35—36, 43**
- РотруЖан 113, 126
- РоудзДжон 208
- Рохас Вильяндрандо, Агустин де **90-91, 108**
- Ру, Сен-Поль 359, 398
- Руанар, Поль-Наполеон 358, 359, 398
- Рубини 198
- Рудзанте (Беолько, Анджело) 482, 483, 612, 615
- Руло Реймон 612
- Руссель Раймон 421, 677
- Руссо Хан-Жак 277, 288
- Рыбицкий Анджей 277, 627
- Сабуре 407
- СавеноЖан 55
- Сад, маркиз де 428, 467, 474, 677
- Сакки Антонио **200, 204, 206, 272**
- Сакки-Дзаннони, Адриана 204, 272
- Салакру Арман 672
- Сальвини Томмазо 281, 291—292, 295, 306, 378
- Сальвини Чельсо **281—282, 291—292, 295**
- Сангалло (Аристотель) Бастианода **61-62, 707**
- Сангалло, Джулиано да 707
- Сангалло-старший, Антониода 707
- Сандер Ник 100, 101
- Санудо Марин **73—74**
- Санчес Фернан 88
- Сарду Викторьен 294, 352, 394
- СарманЖан 403, 609
- СарменЖан 365, 399, 400
- Сарсе Франсиск **301—303, 308, 346, 358, 359, 393, 398**
- Сартр Жан-Поль 456, 582
- Сатир (актер) 28, 42
- Сауэрланд Кароль 526-529
- Светоний 43, 216, 292
- Свифт Джонатан **133—137**
- СеарАнри 348, 397
- Себрегано Педро 88
- Сен-Валь, Мари-Бланш 164, 270
- Сенека, Луций Анней 74, 93, 707, 200
- Сен-Сер Жак 347
- Сент-Аман Ж. А. 231
- Сент-Эвремон, Шарль де Сен-Дени де 116, 127
- Сеньелуи 406, 407, 609
- Сервантес Мигель де **81, 88—90**
- Серлио Себастьяно 707
- СерроЖан-Мари 458, 673
- Серюрье Поль 361, 399
- Сеттимелли Эмилио **554**
- Сиббер Колли **132, 140, 208**
- СиддонсСара **237-239, 293**
- Силлак 29, 30, 42
- Синг, Джон Миллингтон 377, 400
- Синклер Джон 100, 101
- Синьорелли Лука 707
- Синьорелли Ольга **320—321, 323—324, 394**
- Скарпетта Эдуардо 571, 620
- Скимн 28
- Сковроннек Рихард 499, 676
- Скотт Вальтер 237

- Скофилд Пол 540, 541, 678
СкредерХанс 332, 334
СкрибЭжен 358, 395
Слай Уильям 97, 100, 101
Словацкий Юлиуш 624
Слонимский А. 621
Солери Ферруччо 570, 620
СораноДаниэль 614
Соррилья-и-Мораль, Хосе 290, 295
Сосистрат 16
Софокл 15, 17, 18, 25, 32, 303, 377, 391, 393, 402, 448, 476«
Спира Франсуаза 470
Сталь Анна Луиза Жермена де
183-184, 216-218, 292
Станиславский Константин Сергеевич 323, 374, **589-590, 622**
Стендаль 562
Стиль Ричард 139, 205
Стравинский Игорь Федорович 502
Стратон 28
СтрелерДжордж**564—570, 620**
Стриндберг Август 1 1, **335—341, 365, 395, 396, 399, 418, 421, 429, 431, 670, 613**
Строцци дель Банко, Лоренцо 73
Строцци Поль 365
Сулержицкий Леопольд Антонович 374
Сципион Африканский 39
Сципион Назика, Публий Корнелий 38, 39, 40, 43
СюпервьельЖюль 403, 609
Сюрли Катерина де 1 18
Табарен **111-112, 726**
Таиров Александр Яковлевич 556
Тайад Лоран 362, 399
Тайней Кеннет **540—541, 548—551, 678**
Таллеман де Рео, Жедеон **117**
Талье Арман 433
Тальма, Франсуа-Жозеф **214—218, 282, 292**
Тарлтон Ричард **97—98, 99, 100—101**
Таррид Абель 39 7
Тацит, Публий Корнелий **34, 43, 216, 292**
Тейлор Томас 294
Тейт Наум (Нейхем) 294
Телес (Телест) 24
Тенди Джессика 599-601, 623
Теннисон Альфред 315
ТеренцийАфр, Публий 63, 93
Террасе Клод 363
Терри Эллен**315, 319-320, 394**
Тертуллиан, Квинт Септимий Флорент **37-38, 43**
Тесье Валентина 434, 672
Техада Хуан де 87
Тиберий 34
Тик Людвиг **183, 257-258, 269-273, 294**
Тикамацу Мондзаэмон 407
Тимофей 47
Тирсо де Молина 81, 82
Тит 43
Тит Ливии **31-32, 42, 216, 292**
Толлер Эрнст 67 6
ТраубеР. 676
Трежан Ги 479
Тристан л'Эрмит, Франсуа 727
Тулуз-Лотрек, Анри де 399
Тушар, Пьер-Эме **405—409**
Тшчинский Теофил 576, 62 7
Тюрлюпен **113—114, 727**
Уайльд Оскар 365, 531, 547
Уилкинсон Тейт **138**
Уилл (шут) 101
Уилсон Роберт 607—608, 624
Уильяме Теннесси 599, 600, 622, 623
Уитмен Уолт 40 7
Уолкли Артур Бингем 315, 394
Уордл И. 548, 679
Уэллс Орсон 595-597, 678, 622
Уэст Бенджамен 146, 209
Фабр Эмиль **403-404, 608, 609**
Фабриции (род) 37, 43
Фавар, Шарль Симон **155, 209**

- Фаллесен Эдвард 332
 Фальк Август 338, 396
 Фанний Херея 35-36
 Фанодем 28
 Фарг, Леон-Поль 427, 611
 Фаркер Джордж 209,612
 ФейдоЖорж 674
 ФелингЮрген 676
 Фелпс Сэмюэл 252-255, 294
 Феодект 41
 Фера Серж 67 0
 Ферме 365, 400
 Фернандес Томас 88
 Фернель 365, 400
 Феспис (Феспид) 25,32
 Фессал 28, 29
 Фетти (Фельти) Мариано 73—74
 Фигероа, Роке де 108
 Филип Жерар 470-471, 673, 674
 Филипп (шут) 28, 42
 Филипп II, король Испании 86, 70S
 Филипп Македонский 39
 Филистид 28
 Филлид 24
 Филлипс Огюстин 97, 101
 Фиске Минни М. 593,622
 Фист Майкл 544, 679
 Флавий 35
 Флек, Иоганн Фридрих Фердинанд
 181, 277, 257-260,294
 Флери, Абраам-Жозеф 163—165,
 270
 ФлетчерДжон 709,130-131,208
 Флетчер Лоренс 97
 Флоридор 1 16, 117, 727
 ФлюшерАнри 674
 Фляшен Людвиг 582, 627
 ФоДарио 574, 627
 Фолкнер Уильям 674
 Фома Аквинский, св. 51,57
 Фонда Генри 604, 624
 ФонтеннЛинн 603-604, 623
 Фор Поль 357-361, 397
 Фор Рене 405, 408
 Формий 23, 47
 Фос Генрих 185, 191
 ФоссБоб 598, 623
 Франк Поль 397
 Франс Анатолий 474
 Франсуа, Жан-Клод 675
 Франц Эллен 396
 Франциск Ассизский, св. 45—46,57
 Франциск Сальский, св. 478
 Фреголи 553
 Фредерик-Леметр 223,225,231 —
 232,245,293
 Фрейд Зигмунд 421, 670
 Фридрих II, король Пруссии 499
 Фриних 24, 25, 47
 Фукидид 26, 47
 Фьорилли Агостино 204,272
 Хамелеонт 24, 25, 47
 ХантМартита 549
 ХардтЛюдвиг 525,677
 Харт Чарлз 129, 208
 Хейген Ута 604-605, 624
 Хейфельд 277
 Хепберн Кэтрин 604, 624
 Хилл Артур 605, 624
 Хионид 17
 Холл Питер 541-548, 618
 ХолландДж. 100, 101
 Хольберг Людвиг 498, 676
 ХольстХаральд 332
 Хопкинс Артур 593,622
 Христина, королева 194
 Хэзлитт Уильям 246
 Цадек Петер 530-531,677
 Цаккони Эрмете 350, 397, 553
 Цезарь, Гай Юлий 29, 34
 Цецилий Стаций 39, 43
 Цицерон, Марк Туллий 35—37,40,
 47, 74
 Чеккини Пьер-Мария 76, 707
 Чехов Антон Павлович 323,375,
 421,488, 527, 529, 547, 563,
 595, 607, 678
 Шаляпин Федор Иванович 378

- Шаму Венсан 489
ШанмелеМари **123—124**, 128, 155
ШараШ. 612
Шарон Жак 407
Шатриан, Шарль Луи Гратьен
Александр 394
Шварц Евгений Львович 489
Швыров А. В. 302
ШевриеЖан 405, 408
ШекспирУильям 97, **101—105**,
130-131, 133, 134, 138, 177,
180, 208, 215, 241, 245, 246,
252, 257, 258, 260, 262, 270,
271, 272, 277, 278, 282, 290,
292, 315, 317, 319, 325, 336,
342, 344, 357, 358, 374, 375,
376, 377, 378, 388, 389, 391,
396, 398, 403, 414, 427, 433,
447, 449, 470, 472, 473, 488,
498, 506, 527, 530, 553, 554,
562, 563, 566, 567, 590, 596,
597, 598, 618, 619, 622
Шелли, Перси Биши 357, 397, 401
Шербрук Майкл 534
Шеридан, Ричард Бринсли 294, 622
Шиллер Лион 576, 578, 62/
Шиллер Фридрих **182, 191-193**,
212, 258, 261, 264, 285, 287,
295, 396, 402, 492, 494, 489,
616
ШильдкраутДжозеф 589, 622
Шмидт, Фридрих Людвиг **178—180**,
211
ШнайдерАлан **604-605, 623**
Шольц Бернард 391, 402
Шопен Фридерик 553
Шоу, Джордж Бернард **296—297**,
316-317, 324, **532-535**, 548,
554, 617
Шпакевич Мечислав 576, 577,
621
Шредер, Фридрих Людвиг **178—**
181, 211, 257, 260, 326, 395
Штайн Петер **526-529**, 607, 677,
624
ШтифельЭрхард 615
Эбди Лия 430, 611
Эвдик 28
Эвриклид 28
Эзоп 397
Эйгет, Джеймс Эвершет 549, 619
Экгоф Конрад 173, 177, 211, 326,
395
Эккерман, Иоганн Петер **207**
Эксатр 30, 42
Элиот, Томас Стернз 469, 614
Эллиз Франс 399
Эль Греко 585
Эльс, Карл Людвиг 185, 2/2
Эмануэль Джованни 306, 393
ЭнникЛеон 347
Энон 28
Эпихарм 17, 23, 41
Эпстейн Стефан 365
Эразм Роттердамский **74**
Эредиа, Алонсо де 88
Эркман Эмиль 394
Эсканд Морис 405, 406, 407
Эссем Луи 348
Эссен, Сири фон 395
Эсслин Мартин 456
Эсхил 17, 24, 25, 28, 32, 448, 609
Эсхин 39, 43
Этельвальд, св. 44, 57
Ягеман Каролина 185, 2?)
Ясон (актер) 29, 30

Хрестоматия по истории зарубежного театра

Под редакцией Л. И. Гительмана

Дизайн *Л. Н. Киселева, В. Г. Лошкарева*

Редактор *И. А. Некрасова*

Корректор *Т. А. Осипова*

Компьютерная верстка *Т. С. Сыроветник*

Технолог *В. А. Белова*

ISBN 978-5-88689-032-7



Подписано в печать 29.10.2007. Формат 60х100/16.

Гарнитура FreeSetC. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 44,4.

Тираж 1000 экз. Зак. тип. № 191 1.

Издательство Санкт-Петербургской
государственной академии театрального искусства
1 91 028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34.

Отпечатано с готовых диапозитивов

в типографии ООО «Береста»

1 96006, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28

