

краткая история

театра



Филлис
Хартнолл

Филлис Хартнолл

Краткая история театра

«Ад Маргинем Пресс»

1978, 2012

УДК 792.03
ББК 85.334.3

Хартнолл Ф.

Краткая история театра / Ф. Хартнолл — «Ад Маргинем Пресс»,
1978, 2012

ISBN 978-5-91103-577-8

Книга Филлис Хартнолл (1906–1997), британской поэтессы и исследовательницы театра, автора первых театральных энциклопедий на английском языке, считается классическим обзором истории сценических искусств от древности до наших дней. Живое и достаточно подробное изложение основных сведений о развитии драматургии, режиссуры, актерского искусства и театральной архитектуры делает ее незаменимым пособием для изучающих театр. Текст сопровождается множеством иллюстраций, дающих наглядное представление о затронутых в нем темах, а также справочным аппаратом. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 792.03

ББК 85.334.3

ISBN 978-5-91103-577-8

© Хартнолл Ф., 1978, 2012

© Ад Маргинем Пресс, 1978, 2012

Содержание

Глава первая	6
Глава вторая	33
Глава третья	53
Глава четвертая	81
Конец ознакомительного фрагмента.	98

Филлис Хартнолл
Краткая история театра

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd, London, A Concise History of the Theatre © 2012

This edition first published in Russia in 2021 by Ad Marginem Press, Moscow

Russian edition © 2021 Ad Marginem Press

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2021

Глава первая

Античный театр

Театр берет начало в далеком прошлом, восходя к религиозным обрядам самых ранних человеческих сообществ. Если приглядеться к истории человечества, то повсюду можно отыскать следы песенных и танцевальных ритуалов, которые исполнялись облаченными в шкуры животных шаманами и другими членами племени в честь божества, описывающих его рождение, смерть и воскресение. Подобные церемонии мы видим и у примитивных народов нашего времени. Но для существования театра в современном понимании необходимы три вещи: актер, декламирующий или поющий отдельно от изначально единого хора; конфликт между ними, переданный диалогом; и зрители, эмоционально вовлеченные в действие, но не принимающие в нем прямого участия. Без этих элементов возможны религиозные или светские ритуалы, но театра без них быть не может. Доказано, что самые древние из сохранившихся египетских текстов, датируемые третьим тысячелетием до н. э. и предназначенные для похоронных или инаугурационных мероприятий, по сути являются драмами. Но описание обряда коронования, во время которого главный жрец венчает монарха на царство, это не сценарий. Это событие, твердо укорененное в реальности, тогда как драма, согласно Аристотелю, есть «имитация действия, но не само действие». Даже знаменитые абидосские рельефы, рассказывающие о смерти, погребении и воскресении бога Осириса, представляют собой свод предписаний к отправлению религиозного культа. Чтобы говорить о театре, надо дождаться явлений, не столь тесно связанных с действительностью.

Из этого следует, что начальный период в истории западного театра относится к классической эпохе Древней Греции и датируется V веком до н. э. Именно тогда были показаны первые трагедии и комедии, из которых дошли до нас немногие, причем исполняли их актеры, а не священники, в специальных сооружениях или на освященных местах, не являвшихся, однако, храмами. Их следы сохранились до сих пор – как и письменные свидетельства, они рассказывают нам о самих театральных представлениях и о том, где и как они проводились. Та информация, которую западный человек черпал из этих источников, играла важную роль в становлении европейского, а затем и американского театра; она продолжает влиять на него и сегодня.

Театр в современном понимании происходит от дифирамба (или гимна), который исполнялся хором из пятидесяти человек, по пять представителей от каждой из десяти аттических фил, вокруг алтаря бога вина Диониса, чей культ пришел в Грецию с Ближнего Востока. Трансформация акта богочитания в полноценную трагедию в том виде, в каком мы застаем ее в классических Афинах, была долгой, и точно описать ее стадии невозможно. Однако в первых театральных драмах мы всё еще видим хор из пятидесяти человек, а в центре сцены – алтарь Диониса [1]. Дионисийское происхождение объясняет поэтическую форму драмы и участие в ней хора. Трагедия отражает расширение сюжетной сферы дифирамба, который сперва повествовал исключительно о жизни и делах Диониса, но со временем включил в себя сказания о полубогах и героях, легендарных предках греков и соседних народов. Деяния этих героев, хорошие или плохие, их войны, вражда, браки и измены, а также судьбы их детей, часто вынужденных расплачиваться за грехи своих родителей, служат источником драматического напряжения. Они выражают конфликт между человеком и богом, добром и злом, отцами и детьми, долгом и чувством. Конфликт либо разрешается примирением враждующих сторон (ведь в греческой трагедии кровавая развязка вовсе не обязательна), либо ввергает их в хаос. Сюжеты греческих трагедий были хорошо знакомы публике. Они составляли основу ее культурной памяти, происхождение многих из них теряется в гомеровской древности. Иными словами, главный интерес для зрителя заключался не в новизне сюжета, а в его интерпретации, а

также в оценке актерской игры и действий хора, его пения и танца, о которых мы знаем крайне мало.



[1] Театр Диониса в Афинах

После многочисленных перестроек круглая орхестра – она сохранилась в Эпидавре (см. ил. 14) – оказалась усеченной, но в центре полукруга отчетливо различим фундамент алтаря Диониса.



[2] Повозка Фесписа. Реконструкция изображения на чернофигурной аттической вазе

Дионис, роль которого играет его жрец, направляется на Великие Дионисии в повозке, имеющей характерную форму лодки, – *saggus navalis* [повозка-корабль (*лат.*); позднее от этого названия произошло итальянское слово *carnevale*, «карнавал». – *Пер.*]. Диониса сопровождают два сатира, играющие на флейтах.

Но греческая драма не сводилась к одной трагедии. Даже самому благочестивому духу порой необходимо расслабиться – так, на сельских праздниках в честь сбора урожая, произошло зарождение комедии. Народные шествия оживлялись песнями сатиров, спутников Дио-

ниса, полулюдей-полукозлов [2]. Древнегреческая комедия произошла из их дурачеств и буйных гуляний, связанных с другими деревенскими праздниками.

Развитие дифирамба имеет длинную историю, драмой он стал далеко не сразу. Для того чтобы богослужение превратилось в театр, недоставало еще одного элемента. Естественной реакцией человеческого сознания на появление новой формы коллективной деятельности, когда становится необходимым обозначить ее место в истории, является отождествление ее с какой-либо известной личностью. Поэтому неудивительно, что заслуга основания театра была приписана конкретному человеку, предводителю дифирамбического хора Феспису. Его имя стало синонимом актерской игры, которую греки окрестили «искусством Фесписа», а «одежанием Фесписа», соответственно, – театральным костюм. Мы знаем, что родом он был с острова Икарии и странствовал со своим хором, перевозя театральные реквизиты на телеге, дно и откидной борт которой превращались в импровизированную сцену [2]. Переезжая с места на место, Феспис добрался до Афин. Там, по преданию, он стал победителем вновь учрежденного театрального фестиваля – Великих Дионисий.

Феспис ввел великое новшество: отделившись от хора и изображая бога или героя, чьи деяния прославлял хор, он вступил с ним в диалог. Таким образом, первый театральный директор стал заодно и первым актером. Сегодня нам трудно в полной мере оценить радикальность предпринятого им шага: ведь Феспис стал первым непосвященным, дерзнувшем выступить от имени божества. Если раньше на это имели право лишь жрец и царь, обожаемый в силу своего статуса, то теперь открылся путь для независимого развития актерского ремесла, которое вскоре потребовало соответствующего архитектурного обрамления. Первые греческие театры, вроде театра в Дельфах [4], возводились возле храмов. Они по-прежнему оставались местом священного богослужения, но исполнение самого действия отныне поручалось людям, для которых перевоплощение стало светской профессией: «слугами Диониса» их называли, просто отдавая дань традиции. Изменилась и аудитория. Эволюционировав из собрания паствы в коллектив зрителей, публика начала судить драму – о чьем культовом значении, однако, она хорошо помнила – по законам искусства, а иногда и развлечения.

Малые Дионисии – один из трех основных греческих праздников. Посвященный Дионису как богу плодородия, он отмечался в середине зимы. Именно Малым Дионисиям обязаны своим происхождением должность предводителя хора (возможно, им был сельский глава) и само название «трагедия» (от др. – греч. *трагос* – козел; в первый день праздника животное приносилось в жертву или в последний день им награждался победитель театрального состязания). Январский праздник, Ленеи, был отмечен бурным весельем с фарсовыми элементами, из которых позже развилась комедия (от др. – греч. *комос* – гулянка, карнавал). Но самым значимым праздником были Великие Дионисии: для них-то и были написаны все известные нам драмы, как и множество утраченных. Отмечались они в Афинах в конце марта – начале апреля; на торжества не только сходились все дееспособные граждане полиса, но и съезжались представители зависимых и союзных государств. Приготовления начинались за десять месяцев. Поэты, желавшие участвовать в состязании, были обязаны представить свои произведения на суд жюри, которое допускало к представлению три из них. Затем каждому из авторов по жребию назначался главный актер и покровитель, или хорега, – состоятельный человек, бравший на себя расходы на постановку, что было частью его гражданских обязанностей. Актерам платило государство. Помимо текста автор трагедии сочинял музыку, ставил танцы и даже репетировал с хором, пока это не поручили профессионалам. До той поры, пока количество актеров не возросло, а их искусство не стало требовать специальной подготовки, он же нередко исполнял и главную роль в спектакле.



[3] Греческий актер с трагической маской, в коротком хитоне и высоких котурнах. Фрагмент керамического кратера с росписью из Тарента. Конец IV века до н. э.



[4] Театр в Дельфах. IV век до н. э.

Сооружение расположено в непосредственной близости от храма Аполлона: подобное соседство типично для ранних греческих театров, поскольку проходившие в них представления долгое время оставались частью религиозной церемонии.

Первый день Великих Дионисий посвящался великолепному шествию, подобному тому, которое изображено на фризе Парфенона. Актеры, облаченные в сценические костюмы, но без масок, тоже принимали в нем участие. Три следующих дня были отданы трагедиям, и еще один – комедиям, которые позднее стали исполнять по вечерам после представления трагедий, начинавшихся еще на рассвете. Каждый автор должен был представить либо трилогию на одну тему, либо три разные пьесы на связанные сюжеты и сатирическую драму, о которой нам мало что известно. Судя по всему, речь шла об игриво-непристойном «перевертыше» основной темы трагедии, сохранившем связь с древними дионисийскими обрядами. Комедиографы писали по одной пьесе. Призы присуждались лучшей трагедии, лучшей комедии, лучшей постановке (поэтому имела значение щедрость хорега), а впоследствии и лучшему трагическому актеру, не обязательно из победившей пьесы.



[5] **Клитемнестра убивает Кассандру.** Краснофигурная роспись килика из Спины. Мастер Марлея. Около 430 года до н. э.

Этот момент из *Орестей* Эсхила не разыгрывался на сцене, но изображенные костюмы могут соответствовать тем, которые надевали актеры. Обе роли исполнялись мужчинами.



[6] Аполлон защищает Ореста от Эриний (сцена из *Орестей* Эсхила). Деталь росписи апулийского кратера с волютами из Руво. Около 370 года до н. э. В *Эвменидах*, последней части трилогии, Орест находит убежище в храме Аполлона в Дельфах (см. ил. 4).

Первым по времени и, по мнению многих, лучшим из драматургов, писавших для Великих Дионисий (их имена и названия их пьес мы знаем из разных списков, составленных еще в Античности), является Эсхил. Не только поэт, но солдат и гражданин свободного полиса, он родился около 525 года до н. э., принял участие в битвах при Марафоне и Саламине и умер около 456 года до н. э. в Сиракузах. Он сочинил более восьмидесяти пьес, семь из которых дошли до нас полностью и еще несколько – в виде фрагментов. Его *Орестея* – единственный пример целиком сохранившейся трилогии [5, 6]. По драмам Эсхила можно проследить развитие греческого театра. В его ранних произведениях мы видим пятьдесят участников хора и одного актера. Позже хор сокращается до двенадцати человек и появляется второй актер, а затем и третий. Трагедии Эсхила монументальны, величественны и написаны прекрасным стихом. После смерти драматурга их не перестали играть, хотя на Великих Дионисиях было принято исполнять только новые пьесы. Мы имеем достаточно полное представление о театре Эсхила, его трагедии и сегодня ставят на разных языках, прежде всего ту часть *Орестей*, в которой Клитемнестра убивает своего мужа.

Второй знаменитый греческий драматург, Софокл, был младше Эсхила и обладал совсем другим темпераментом. Расцвет его творчества пришелся на годы правления Перикла, самую славную пору истории Афин. Софокл написал около девяноста пьес, семь из которых сохранились, и завоевал восемнадцать наград, ни разу не опустившись ниже второго места. Свою последнюю драму *Эдип в Колоне*, продолжение более известной и часто исполняемой на современной сцене трагедии *Царь Эдип* [261], он написал в возрасте приблизительно девяноста лет, не дожив до ее сценического воплощения. Спокойный, уравновешенный, успешный и всеми уважаемый, Софокл уступал в творческой мощи Эсхилу с его всеохватными темами,

зато больше интересовался делами человеческими. В трагедиях Софокла речь идет о сложностях взаимоотношений между людьми, противопоставленных отношениям людей и богов. Сюжеты его достаточно изобретательны; характеры персонажей, особенно в *Антигоне* и *Электре*, тоньше; стих более изыскан и гармоничен. Греческая трагедия утрачивает у Софокла суровую простоту, а хор, который он по неизвестным причинам расширил (число его участников возросло с двенадцати до пятнадцати человек – вероятно, это изменение было продиктовано задачами хореографии), меньше вовлечен в действие.

Обновление греческой драмы продолжил младший современник Софокла Еврипид, последний из великих трагиков Античности. Он родился около 480 года, а умер около 406-го – возможно, в один год с Софоклом. Еврипид происходил из благородной семьи, жил затворником и отличался большим индивидуализмом, чем его предшественники. В число сохранившихся произведений Еврипида (уцелело восемнадцать из примерно девяноста двух пьес) входит *Киклоп* – единственная сатирическая драма, полностью дошедшая до наших дней. Обладавший скептическим характером и всегда остро чувствующий современность – с годами смелость его лишь возрастала, – Еврипид при жизни не снискал столь широкой популярности, как Эсхил и Софокл: призы ему достались всего пять раз. Зато его творчество высоко оценили следующие поколения, что объясняет сравнительно большое число сохранившихся произведений драматурга. Причем в наши дни они всё еще актуальны – не в последнюю очередь благодаря своей реалистичности: это уже не трагедии в чистом виде, а скорее трагикомедии и даже мелодрамы. В некоторых из них подробно исследуются аномальные душевные состояния, также они затрагивают проблемы женской психологии. Одним из новшеств Еврипида является введение пролога в сегодняшнем понимании – как разъяснения исходной ситуации пьесы. Кроме того, он способствовал ограничению роли хора. В таких его трагедиях, как *Медея* или *Ипполит*, где всё внимание сконцентрировано на индивидуальных переживаниях главных персонажей, а не на крупных общественных событиях, как в более ранних драмах, хор – едва ли не помеха. А последователи Еврипида и вовсе стремились его упразднить: немногочисленный хор и группа танцоров в их пьесах исполняли самостоятельные интермедии попросту для того, чтобы дать зрителям передышку.



[7] **Актеры в костюмах птиц.** Фрагмент чернофигурной росписи ойнохои. Около 500 года до н. э. Это изображение имеет более раннюю датировку, чем комедия Аристофана, однако оно дает представление о том, как мог быть одет хор в *Птицах*. Костюмы отсылают к переодеванию в животных, практиковавшемуся во время проведения древних религиозных церемоний.

Если трагедия прошла в своем становлении через руки трех драматургов, то появление пьес Аристофана (около 446–386 годов до н. э.) потребовало смещения множества комедий самых разных видов. Аристофан – единственный афинский комедиограф, чьи творения (не все, но некоторые) дошли до нас полностью: от текстов других авторов сохранились лишь фрагменты. Но, как и в случае с Шекспиром, кажется, будто Аристофан вобрал в себя полдюжины разных писателей. В его пьесах много неясного, ибо они тесно связаны с политической ситуацией и общественными установлениями своего времени. Лучшее, что в них есть, перевести сложно. И тем не менее, гений Аристофана породил настолько устойчивую традицию, что его имя по всему миру превратилось в нарицательное для обозначения дерзкой, злободневной и изощренной комедии. Известно, что он написал сорок пьес; многие из одиннадцати сохранившихся, например *Всадники*, *Осы*, *Птицы* [7], *Облака*, *Лягушки*, названы по тем костюмам, в которые был облачен хор. Именно в уста хора Аристофан вкладывает свою сатиру. Основная идея каждой пьесы комична сама по себе. Комизм усиливается серией событий, слабо связанных между собой, но позволяющих автору и, главное, актерам – поскольку у Аристофана (впрочем, как и у других комедиографов) за эффект в большей степени отвечает актер – проявить всю свою изобретательность. Ни один из писателей-современников не надеялся ускольз-

нуть от язвительности аристофановских комедий с их крепким словцом, социальной сатирой, личными выпадами, буффонадой и непристойностью. Но остроумие и хлесткость при переводе неизбежно теряются. К тому же сегодняшнему зрителю не хватает знания реалий того времени, чтобы по достоинству оценить шутки на злобу дня. Единственное, что нам остается, – это усиливать универсальное за счет преходящего и, может быть, допускать некоторое осовременивание. Именно так в наши дни и ставят комедии Аристофана. Этим путем пошел Каролос Кун при постановке *Птиц* и *Лягушек* на новогреческом языке в Греческом художественном театре.

О костюмах исполнителей древнегреческой трагедии мы знаем в основном по изображениям театральных сцен на вазах. Это были одежды искусной работы, яркие и богато расшитые [5, 6], и котурны [3], обувь на высокой платформе, в подражание богу Дионису. Позже под одежду стали подкладывать толщинки, делать котурны еще выше и дополнительно увеличивать рост актеров за счет головных уборов – онкосов [23]. Это усиливало впечатление от сценического присутствия актеров (что было необходимо из-за внушительных размеров открытых театров того времени) и придавало их облику величественность, подобающую трагическим персонажам. Но важнейшим элементом костюма была маска, которую, по преданию, ввел Феспис. Использование масок, вырезанных из светлого дерева или пробки, а иногда скроенных из плотной холстины, позволяло одному актеру исполнять несколько ролей, в том числе и женские, ведь на сцену в Древней Греции допускались только мужчины. Каждая из масок – всего известно около тридцати их разновидностей – не только обозначала возраст, пол и положение героя, но и выражала его основную эмоцию: страх, ярость, ненависть или отчаяние [3, 12, 23]. Актеру, лишенному лицевой мимики и вынужденному из-за костюма довольствоваться широкими, размашистыми жестами, для достижения эффекта приходилось полагаться в первую очередь на силу и выразительность своего голоса. Даже после реформ Еврипида – которого Аристофан в одной из своих комедий критикует за то, что тот одел своего героя «в лохмотья», – актер греческой трагедии оставался статичным и величественным. Он декламировал и пел под аккомпанемент специально написанной музыки (не дошедшей до наших дней), никак не проявляя своей индивидуальности под маской персонажа. Участники хора в трагедии, поскольку им была необходима большая свобода движений, носили легкие маски и костюмы обычных людей.



[8] Статуэтка комического актера в маске. Эллинистический период. Траллы, Турция. Скульптура примечательна тем, что показывает лицо исполнителя под маской; скрещенные ноги и сложенные руки – поза, характерная для множества изображений комических актеров.



[9] Пуническая комическая маска эпохи архаики. Тунис



[10] Актеры «древней комедии». Парная статуэтка середины IV века до н. э. Актеры, одетые в трико и туники с толщинками, изображают двух пьяных рабов или просто гуляк.



[11] Комическая маска эпохи эллинизма. Афины



[12] Мраморная копия маски «светловолосой, длиннокудрой трагической героини»

Римская реплика, очевидно, воспроизводит более ранний греческий образец.



[13] Актер «древней комедии». Статуэтка середины IV века до н. э.

Изображен раб, притворяющийся глухим или прикрывающий ухо после полученной затрещины.



[14] Современный спектакль в реконструированном Театре в Эпидавре

На этой акустически совершенной сцене ежегодно проводится летний фестиваль древнегреческой драмы. На фотографии видны зрительские места, круто уходящие вверх, и прекрасно сохранившаяся круглая орхестра (здания за ней построены специально для постановок и не являются постоянными).



[15] Менандр в мастерской с масками «новой комедии». Римский мраморный горельеф. Изображены маски трех главных персонажей комедий Менандра: юноши, гетеры и рассерженного старика. Девушка справа (изначально в правой руке она, по всей видимости, тоже держала маску) – либо муза комедии, либо Гликера, возлюбленная Менандра.

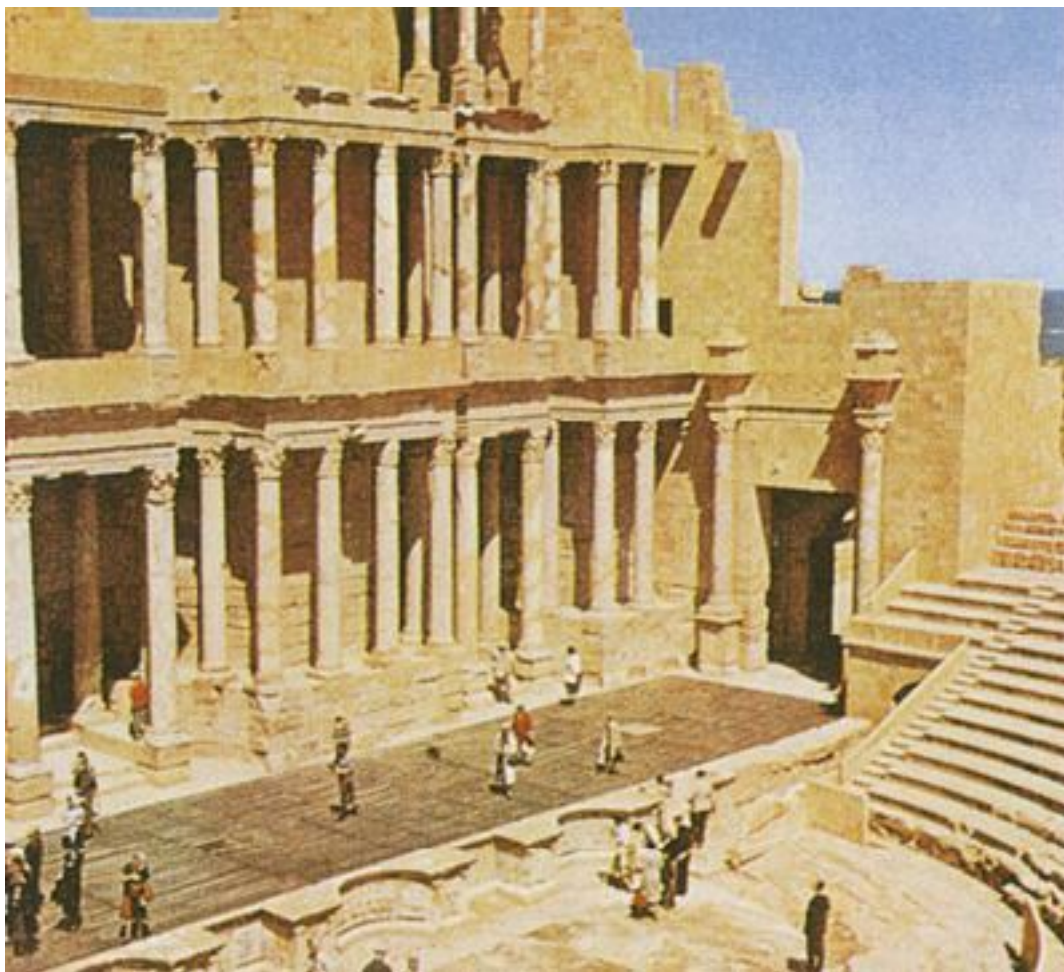
Одевание комического актера гораздо меньше сковывало движения, ведь помимо драматической игры он должен был исполнять акробатические номера. Чаще всего исполнитель комедии носил мягкие туфли (сокки), трико телесного цвета и короткую тунику с гротескными толщинками [10, 13]; в комедиях времен Аристофана этот костюм дополнялся большим кожаным фаллосом красного цвета. Ради усиления комического эффекта маскам были приданы гипертрофированные черты [11]. Спутники Диониса в сатировой драме облачались в короткие меховые штаны, пристегивая к ним спереди фаллос, а сзади – хвост.

От театров, где ставились первые греческие спектакли, мало что осталось, однако их основные элементы можно реконструировать по более поздним сооружениям и сохранившимся фрагментам Театра Диониса в Афинах [1] (с поправкой на то, что последний неоднократно перестраивался). Центральное место в них занимала орхестра – круглая площадка с алтарем Диониса посередине, отведенная для хора. Орхестра прекрасно сохранилась в театре в Эпидавре, где до сих пор проводится ежегодный летний фестиваль театрального искусства [14]. Музыканты, вероятнее всего, стояли или сидели на ступенях алтаря. Вокруг орхестры, амфитеатром поднимаясь вверх, размещались зрительские ряды. Вначале публика сидела прямо на земляном склоне холма, позднее – на деревянных, а затем на каменных или мраморных скамьях. Украшенные сидения в центральной части первого ряда предназначались для жрецов Диониса (у Аристофана в *Лягушках* бог просит их о помощи), а также для других высокопоставленных лиц и уважаемых гостей города. Изначально вход на представление был бесплатным, а когда ввели небольшую плату, малоимущим стали давать деньги на вход, поскольку присутствие на Великих Дионисиях для граждан полиса считалось обязательным.

Вероятно, уже при зарождении театра за оркестрой располагалось сценическое здание. Оно служило гримеркой для актеров, и, кроме того, в нем размещалась театральная машинерия и хранились предметы бутафории: красный ковер для *Агамемнона*, голова Пенфея для *Вакханок*, щит Гектора для *Троянок*. Фасад сценического здания не только напоминал о прежнем храме, но и выполнял функцию театрального задника, хорошо отражавшего звук. По обе стороны от большой двустворчатой двери, размещенной в центре фасада, имелись дверные проемы поменьше – через них актеры выходили к публике. Участники хора появлялись, проходя слева и справа между амфитеатром и сценическим зданием, этими же проходами пользовались и зрители. Важнейшим элементом театральной машинерии был кран, *механе* (др. – греч.), на котором «с неба» спускался бог, разрешавший безвыходные ситуации, откуда и пошло выражение *deus ex machina* (лат. бог из машины). Кроме того, в ходу была платформа на колесах, чтобы выкатывать на сцену заранее подготовленные «живые картины», и машина для имитации грома. Декораций в современном понимании еще не было, но со временем греки стали украшать заднюю стену более изысканным архитектурным орнаментом, а по обе стороны сцены установили вращающиеся треугольные призмы, *периактои* (др. – греч.): поворачивая их одной из сторон – с изображением дерева, колонны или морских волн, – они символически обозначали смену места действия.



[16] Сцена из римской комедии. Стенная роспись. До 79 года н. э. Дом Каски, Помпеи
Изображен паясничавший раб, заставший врасплох пару влюбленных.



[17] Римский театр в Сабрате, самый большой в Северной Африке Построенный около 200 года н. э., этот театр имеет типичную полукруглую оркестру, высокую сцену и декорированную трехэтажную frons scaenae.

Учитывая размеры греческих театров, логично предположить, что между сценическим зданием и оркестрой мог появиться приподнятый помост для актеров, чтобы их легче было разглядеть и отличить от участников хора. Только позднее, несомненно, высота помоста увеличилась, и он стал напоминать сцену. Тогда по переднему краю сцены пустили мраморный фриз, а также были сооружены ступени, чтобы подниматься на нее с оркестры [1].

В эпоху эллинизма, когда театры превратились в массивные «типично греческие» каменные здания, контроль над постановками перешел от драматурга к актеру, как это затем многократно повторится в истории театра. Славные дни греческой драмы к тому времени были уже давно позади. Хотя основным драматическим жанром стала комедия, единственный эллинистический комедиограф, оставивший след в истории театра, – это Менандр [15]. Сохранились лишь пять его комедий, и те не целиком, но во времена поздней Античности он был необычайно популярен. Мы располагаем достаточным количеством фрагментов, чтобы восстановить основные черты «новой» аттической комедии – так ее назвали, чтобы отличить от «древней комедии» Аристофана. Действительно, это совсем другой жанр, сугубо развлекательный и куда более безобидный в политическом смысле. В «новой комедии» поверхностно рисуются комические ситуации из городской жизни, а сатира отсутствует, однако по-прежнему хватает непристойностей. Ее сюжеты повествуют о семейных передрягах, пропавших детях, расстроенных браках и потерянных драгоценностях, а главная роль неизменно отведена практичному и хит-

рому рабу [19–20]. В сущности, это любовная комедия нравов, полностью отбросившая хор и утратившая все признаки своего религиозного происхождения.



[18] **Сцена из комедии Теренция Братья.** Миниатюра из Ватиканского кодекса. Копия Адельрика IX века с оригинала IV–V веков

Миниатюра иллюстрирует эпизод пьесы, когда два брата, Эсхин и Ктесифон, столкнулись с работоторговцем Санием (его ведет их раб Сир), у которого они украли рабыню, возлюбленную Ктесифона. Сравните дверь, изображенную слева, с ил. 22. Поскольку оригиналы миниатюр были созданы в эпоху, когда пьесы Теренция еще ставились, эти рисунки позволяют судить о том, как выглядели античные мизансцены и костюмы актеров.

Греческую комедию такого типа, исполнявшуюся в просторных театрах с высокой сценой и пышно украшенным сценическим фасадом, и застали римляне, когда начали расширять свои владения на восток. Легко усвоив принципы «новой комедии», они импортировали ее в Италию [16], где, претерпев значительные изменения, она дала толчок творчеству двух главных авторов римской комедии, или паллиаты, – Плавта и Теренция. Оба драматурга заимствовали из нее сюжеты и основных персонажей: сердитых стариков, молодых развратников и услужливых рабов, – составивших список действующих лиц их собственных пьес.

Плавт по большей части занимался переводом и адаптацией. Сюжеты своих комедий (сохранились двадцать его пьес) он основывал на греческих, ныне утраченных, оригиналах, перенося их действие в Рим и насыщая его узнаваемыми бытовыми подробностями местных обычаев и нравов. Разнообразие его типажей впечатляет. Среди них можно встретить хвастливого воина (*miles gloriosus*), скупца, нахлебника-паразита, близнецов (впоследствии на их приключениях Шекспир построит свою *Комедию ошибок*) и неизменно запуганного, но услужливого раба, чьи поступки и развивают фабулу в большинстве плавтовских комедий. Плавт был блестящим мастером театрального дела, и потому его пьесы лучше воспринимаются на сцене, чем в книге. Напротив, Теренций, куда более оригинальный автор, лучше владел пером, поскольку получил хорошее образование благодаря великодушию своего бывшего господина (ведь он был вольноотпущенным рабом из африканских колоний). В шести его уцелевших пьесах шуток на злобу дня и буффонады меньше, чем у Плавта [18], их сюжеты и диалоги более универсальны. Возможно, поэтому публика со временем потеряла к ним интерес, предпочитая гладиаторские бои, цирковые представления с канатными плясунами и пантомиму. Впрочем, как Плавту, так и Теренцию, а также Сенеке, чьи трагедии не предполагали сценического воплощения, суждено было оказать огромное влияние на драматургию более поздних эпох, совсем не похожих на Античность.

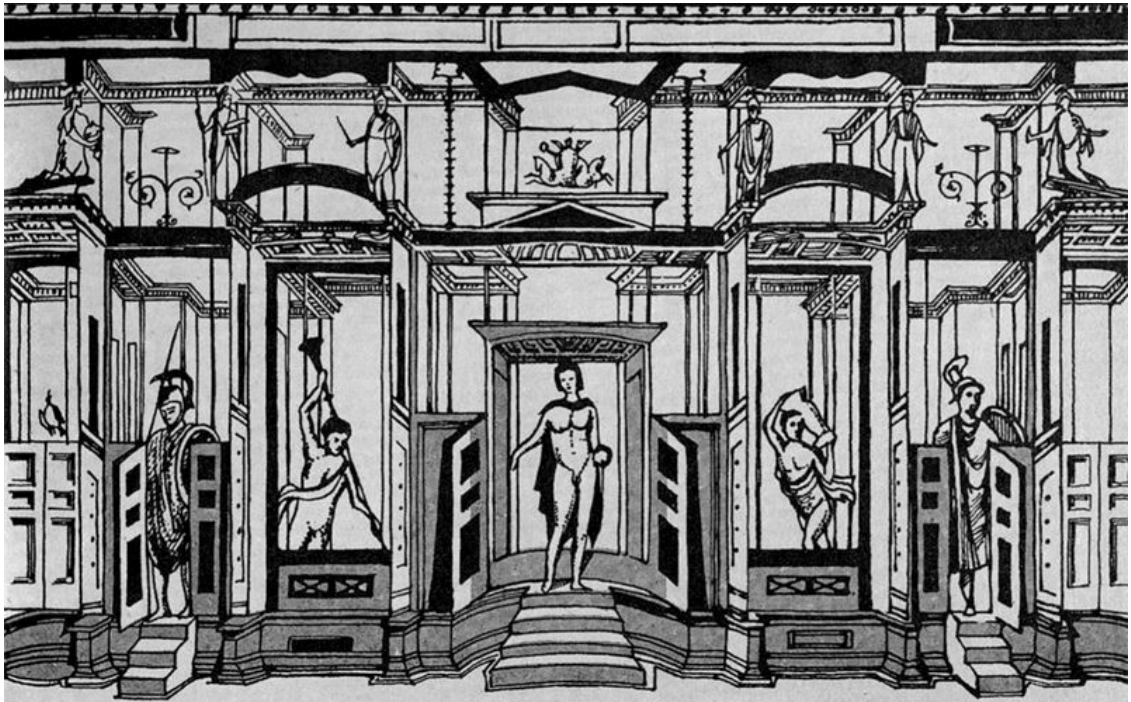
В то время как литературные комедии Плавта и Теренция теряли зрительский интерес, популярность завоевывали короткие деревенские фарсы, пришедшие из Южной Италии, – ателланы. Они развлекали зрителей типично римским юмором клоунов Макка и Буккона, выходками глупого старика Паппа и горбатого раба Доссена. Перекочевав в Рим, ателлана избавилась от диалекта и сменила чистую импровизацию на фиксированный сценарий; некоторые тексты известны нам по названиям. Та форма ателланы, которая процветала при диктаторе Сулле, и есть единственный образец оригинальной римской драмы. Разумеется, будучи рассчитана на непосредственный моментальный эффект, она не обладала высокими литературными достоинствами, и всё же о ней необходимо упомянуть, поскольку она содержит любопытные параллели к ранним разновидностям итальянской народной драмы эпохи Ренессанса – комедии дель арте (см. главу 3).



[19–20] Актеры «новой комедии». Терракотовые статуэтки

Предположительно, это персонажи пьес, написанных в подражание Менандру. Статуэтка слева изображает гончара или пьяницу; актер одет в короткую тунику и плащ (*лат. sagulum*).

Статуэтка справа изображает ростовщика, торговца или проворовавшегося раба; актер – в короткой тунике и длинном шерстяном плаще для путешествий.



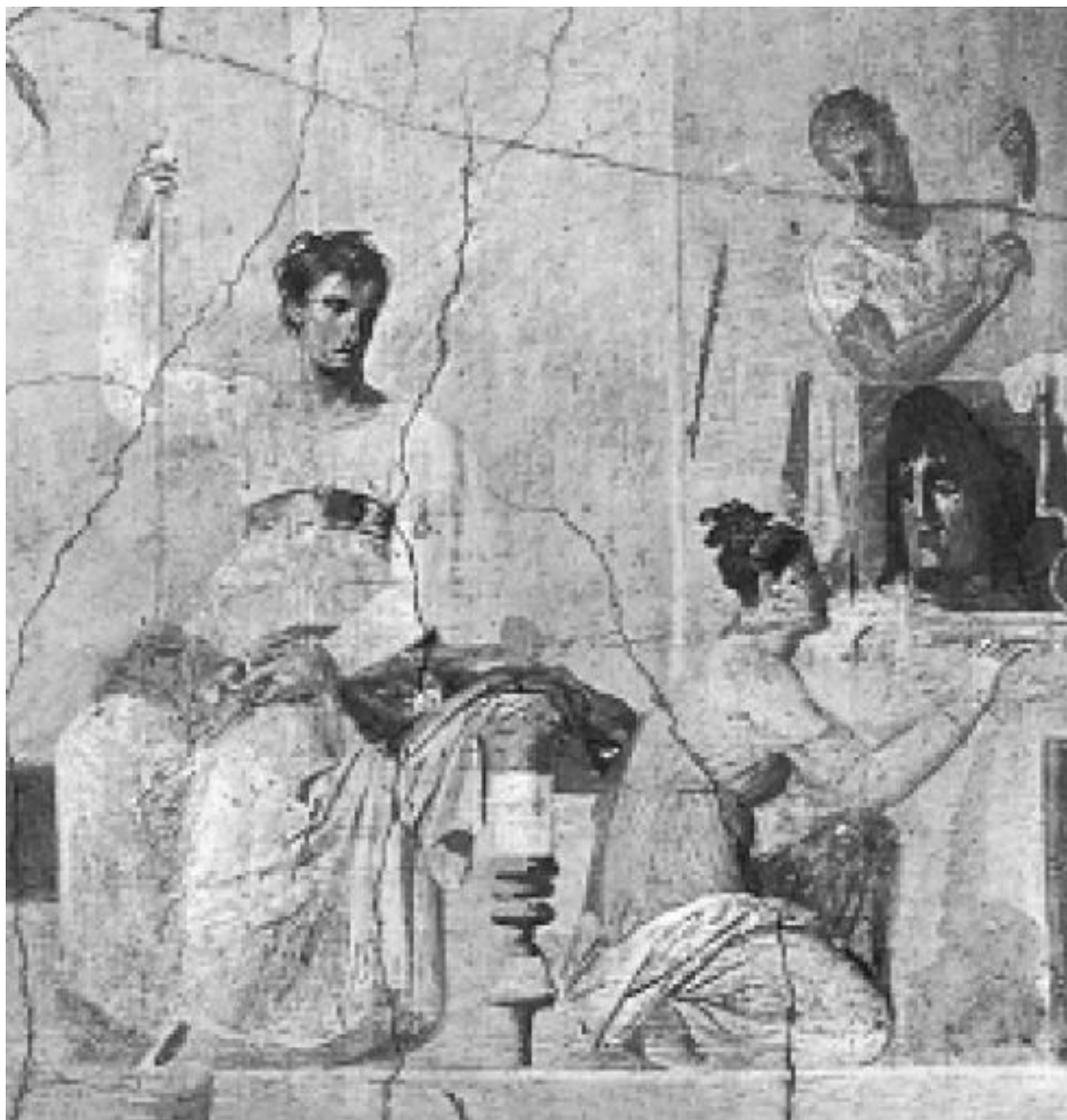
[21] Римская мимическая пьеса. Реконструкция стеной росписи из Помпей. До 79 года н. э.

Изображена богато декорированная стена с тремя дверными проемами и верхним ярусом. На сцене – юноша и два воина, на заднем плане – два раба, один с факелом, другой с кувшином вина, занятые подготовкой к пиру.



[22] Скупец Харин пытается защитить свои сокровища от воров. Деталь вазовой росписи, выполненной Астеєм (найдена в Ноле, Италия). Середина IV века до н. э.

На сцене, установленной на колоннах и имеющей боковой вход (см. ил. 18), разыгрывается флиака. Вероятно, временное сооружение, подобное этому, предшествовало появлению традиционной сцены в римском театре (см. ил. 17).

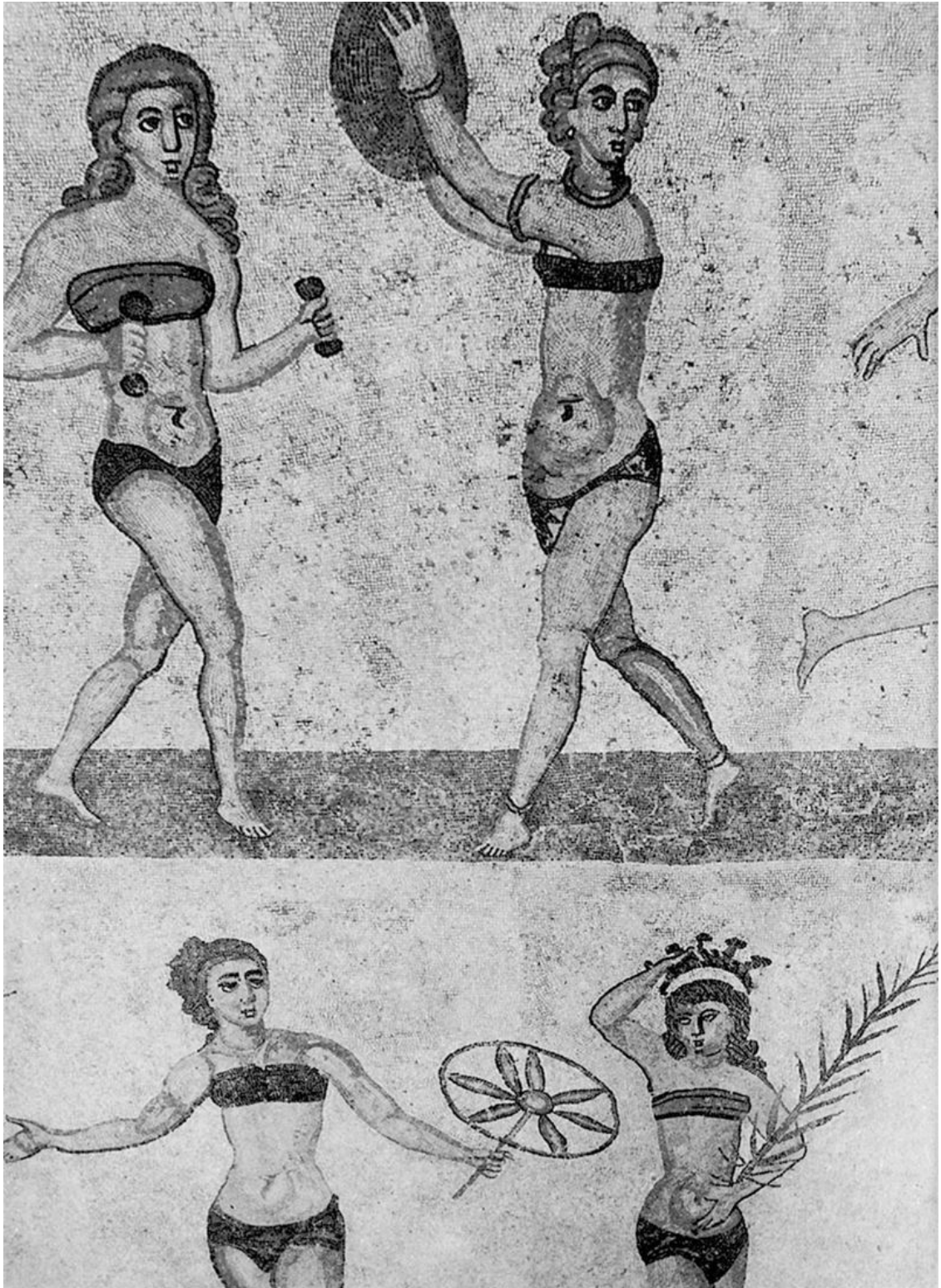


[23] Актер трагедии с маской и в высоком парике (онкесе). Стенная роспись. Геркуланум. До 79 года н. э.

Судя по растрепанным волосам сидящего актера, он только что снял свою маску, изображенную справа. На заднем плане – его гример.

Театры Древнего Рима значительно отличались от греческих. Их строили на равнине, а не на холме, и окружали мощной каменной стеной, нередко богато украшенной [17]. Хор исчез – связь с дифирамбом окончательно оборвалась, – поэтому необходимость в оркестре отпала. Центральное место в римском театральном здании заняла узкая прямоугольная сцена; окруженная с трех сторон амфитеатром, сзади она была ограничена *frons scaenae*, чаще всего двухэтажной и обрамленной колоннадой [21]. Такая организация театрального пространства имеет очевидное сходство с примитивными временными платформами, на которых в Южной Италии до III века до н. э. разыгрывались мимические фарсовые сценки – флиаки [22]. По многочисленным изображениям флиаков на вазах можно проследить историю развития временных платформ с панелями или занавесами, а заодно составить представление о гротескных костюмах и гипертрофированной мимике актеров, либо пародировавших греческие трагедии, либо исполнявших фарсы (они-то и составляли основу их репертуара) на темы любовных похождения Зевса и подвигов Геракла.

В первые века нашей эры римские театры возводились по всей Италии, на территориях современных Испании и Франции, а также в североафриканских колониях. Некоторые из них прекрасно сохранились до наших дней, поэтому мы можем представить, насколько внушительно выглядели эти сооружения сразу после постройки [17]. Они были оснащены различными техническими приспособлениями, в частности занавесом, опускавшимся в специальную щель на переднем краю сцены. Для зрителей сооружались навесы, между рядами ходили продавцы фруктов, а в жаркие дни люди могли ополоснуться ароматизированной водой. Однако всё это было лишь прекрасной оболочкой, пустой изнутри, – в ней гнезилось умирающее искусство. Позднеримский театр невозможно сравнивать с греческим, существовавшим некогда в простых деревянных зданиях. Главными блюдами в театральном меню были грубая буффонада и зрелищные акробатические представления с полуобнаженными танцорами [24], приправленные низкими, непристойными фарсами, в которых изображались пьянство, жадность и адюльтер. Актеры, которые в Греции почитались как свободные граждане с добрым именем, в позднем Риме не пользовались уважением. Исключение – Росций, чье имя стало нарицательным для обозначения искусной игры. Но даже Цицерон, защищавший его в суде, считал, что драма – это то, что читают. Театр, некогда составлявший гордость Греции и имевший некоторое значение во времена Республики, в период Империи превратился в вульгарное развлечение для толпы. Пришло время, и его запретили. Кажется, забыв о своих священных корнях и славном прошлом, он зачах от собственной пустоты (что не раз повторится в его дальнейшей истории), но лишь затем, чтобы возродиться с невиданной мощью и двинуться в непредсказуемом направлении.



[24] Девушки в «бикини», танцующие во время римского водного представления. Мозаика.

Конец III века

«Водные балеты» пользовались у римской публики большой популярностью. Для их проведения, а также для постановок навмахий [от др. – греч. *наумахия* – морская битва; в Древнем Риме – гладиаторское морское сражение, позднее – любое зрелище с имитацией морского боя. – *Пер.*] оркестру огораживали и затапливали водой. Так делали повсюду, в том числе и в финском Театре Диониса (см. ил. 1).



[25] Римские маски раба и флейтистки. Мозаика

Это изображение имеет сходство с масками с мраморного рельефа (ныне он хранится в Неаполе), на котором изображена встреча разгневанного отца с пьяным сыном, сопровождаемым рабом и флейтисткой – в точности такими, какие выведены в комедии Менандра *Третейский суд*.

Глава вторая

Средневековый театр

Развитие театра никогда не прерывалось. Между ветхой формой искусства и новой, между той, что пришла в упадок, и той, что только зарождается, непременно обнаруживается связь, соединительная артерия, пусть и залегающая на большой глубине, по которой основы этого искусства передаются от одной эпохи к другой. После полного упадка античного театра в Западной Европе наступила эпоха литургической, или церковной, драмы. Долгое время считалось, что между ними не было прямой связи, что первый исчез во времена варварских нашествий, а вторая возникла лишь спустя несколько столетий. Но не стоит недооценивать, с одной стороны, силу присущего человеку миметического инстинкта, а с другой – стойкость наследуемых традиций. «Темные века», возможно, не были такими уж темными – по крайней мере в том, что касается театра.

Выдающихся драматургов, как мы видели, в позднем Риме не было. Пьесы читались и цитировались, но не игрались. Даже Хросвита Гандерсгеймская, знаменитая монахиня, которая в X веке сочиняла драматизированные жития святых, избрав в качестве эталона пьесы Теренция, судя по всему, не рассчитывала на то, что их будут ставить на сцене. Однако мы точно знаем, опираясь на миниатюрную живопись из средневековых манускриптов, что во время чтения вслух комедий Теренция, а может быть, и пьес других авторов, актеры разыгрывали мимические сцены [28]. В те же годы, по одиночке либо небольшими труппами, по Европе кочевали гистрионы, бродячие актеры [26, 27]. Это были осколки позднеантичного мира: акробаты, танцоры, мимы, дрессировщики обезьян и медведей, жонглеры, силачи, исполнители баллад и сказители. Неся в себе зачаток искусства, готовый прорасти при благоприятных обстоятельствах, они выживали как могли и пользовались теми профессиональными навыками, которые достались им в наследство от предшествующих поколений актеров-мимов. Сведения о гистрионах мы черпаем из обличительных нападок самых суровых отцов церкви, во многом способствовавших закату античной традиции, ведь в раннехристианскую эпоху они возбраняли своей пастве даже смотреть театральные представления, не говоря уже о том, чтобы в них участвовать. Вместе с тем, в Византии в IX–X веках предпринимались попытки приспособить древний языческий театр к нуждам новой религии. Сохранились свидетельства о сакральных пьесах, разыгрывавшихся в назидание верующим, – насколько можно судить, под эгидой императрицы Феодоры [29], которая до брака с Юстинианом сама была мимической актрисой. Несмотря на то что следы этого христианизированного театра не столь многочисленны, о них необходимо помнить, изучая бурное развитие литургической драмы в XII–XIII веках. Даже придерживаясь общепринятого мнения относительно ее происхождения, нельзя отрицать возможности влияния на нее византийского театра предшествующего периода.



[26] Средневековые актеры в костюмах шутов. Деталь миниатюры из манускрипта *Романы об Александре*. Фландрия. Около 1340

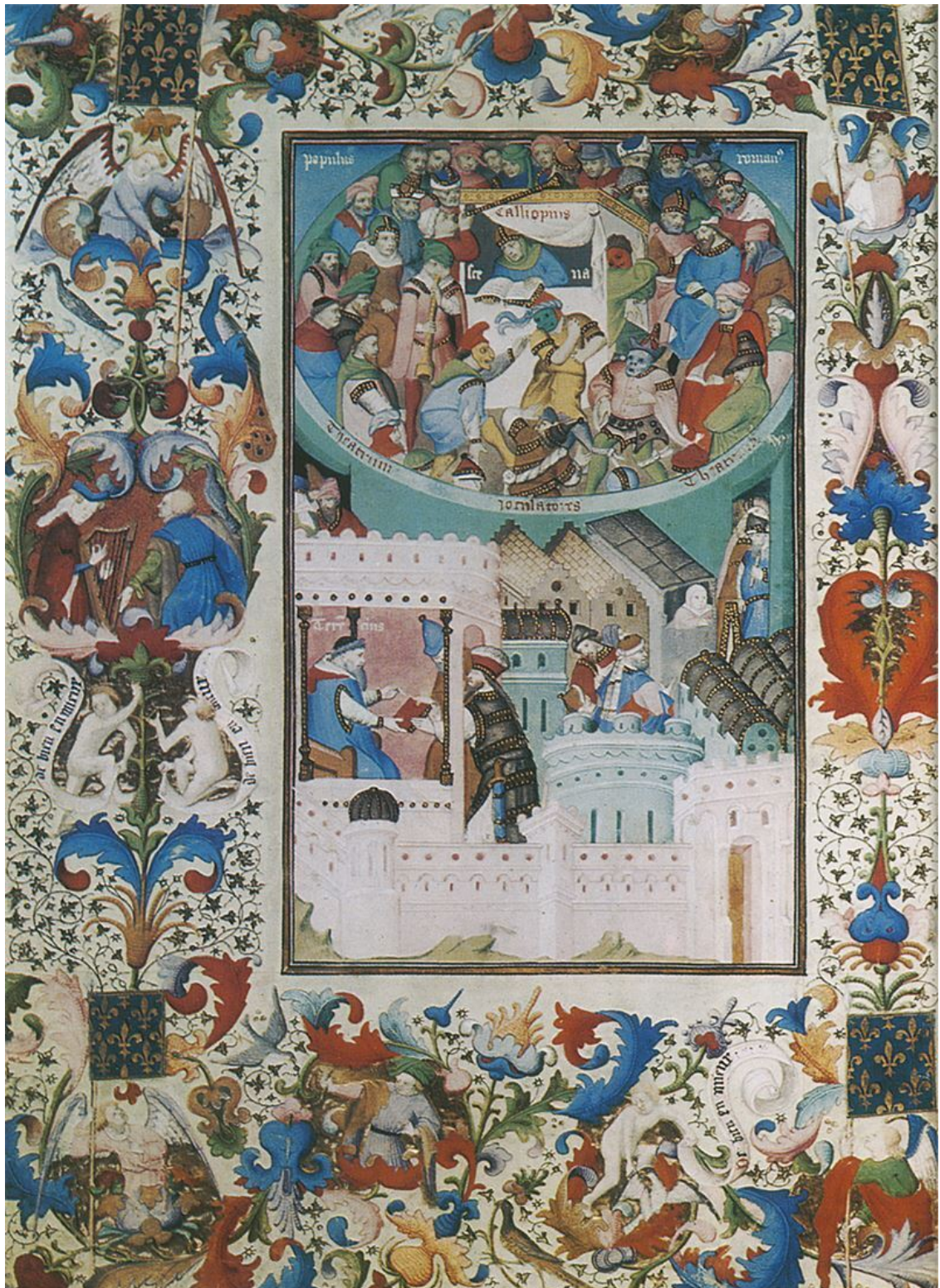
Одежда шутов отдаленно напоминает костюмы потешников и придворных паяцев позднеримской эпохи.

Есть немалая доля иронии в том, что драме, строго-настрою запрещенной христианам, причем зачастую теми, кто, как св. Августин, сам рьяно увлекался ею до своего обращения, суждено было обновиться именно в средоточии их культа. Так же как греческая трагедия стала продолжением дионисийского ритуала, литургическая драма родилась из христианского богослужения, а точнее, из пасхальной службы, поскольку ключевым моментом церковного календаря в те времена являлся праздник Воскресения [30–32], а не Рождества. Развитие христианской драмы не было равномерным и происходило медленно. Где-то Церковь была лояльна по отношению к театрализованным представлениям, где-то – более консервативна. Но, если смотреть в целом, можно выявить четкую модель неуклонной эволюции литургической драмы от простого акта богочитания в ритуальной обстановке к полноценному театральному действию, повествующему о жизни Христа, которое исполнялось на латыни и занимало всё здание церкви. А когда его повсюду стали исполнять на местных языках, да к тому же представление переместилось за пределы храма, для каждой европейской страны открылся путь к развитию собственного национального театра. Однако до тех пор, пока латынь использовалась в качестве универсального языка западного мира, литургическая драма оставалась главным инструментом религиозного просвещения народа, в большинстве своем – неграмотного.



[27] Средневековый балаганчик с перчаточными куклами. Деталь миниатюры из манускрипта *Романы об Александре*. Фландрия. Около 1340

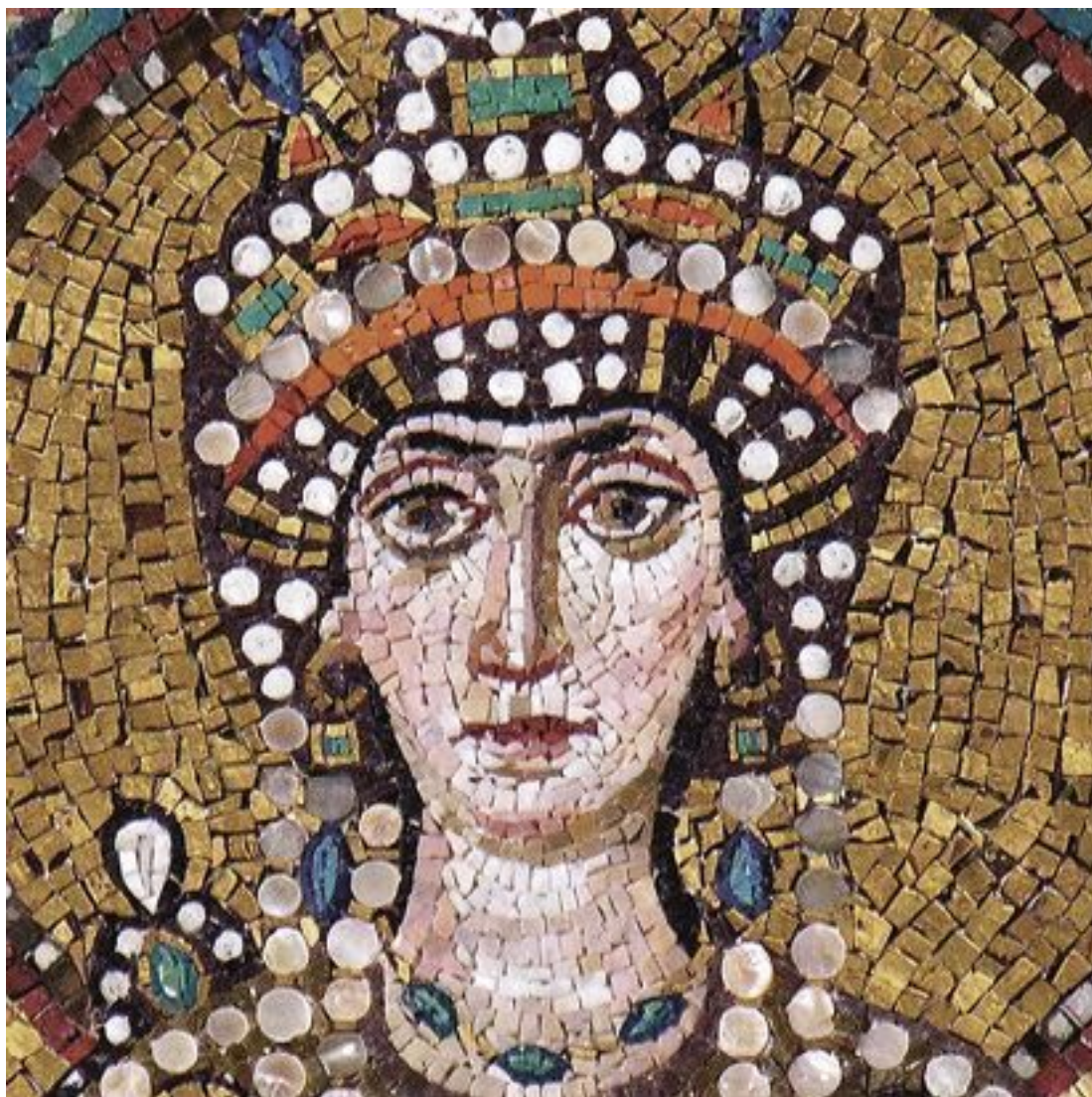
Изображение имеет удивительное сходство с современными представлениями английских кукол Панча и Джуди (см. главу 3).



[28] Чтение комедии Теренция в сопровождении игры актеров. Фронтиспис манускрипта *Теренций герцогов*. Около 1400

В верхней части композиции изображен Каллиопий: сидя в небольшой беседке, он читает вслух пьесу, а перед ним четыре актера в масках разыгрывают пантомиму в музыкальном сопровождении. В нижней части миниатюры – сам Теренций, который преподносит свое сочинение патрону, восседающему на троне.

Как и дифирамб, лирическая часть пасхальной заутрени содержала в себе зерно дальнейших преобразований. В раннехристианские богослужения входили распевы, называвшиеся тропарями. Пасхальный тропарь состоял из короткого диалога, который сопровождался простейшей театрализацией [31]. Он известен по своим начальным словам: «Quem quaeritis?» – «Кого вы ищете?». Их пел священник в белом облачении от имени ангела у опустевшей могилы, обращаясь к трем мальчикам-хористам, которые изображали жен-мироносиц, пришедших к ней в первое утро Воскресения [30]. «Кого вы ищете в могиле, о дети Христа?», – вопрошал священник, на что хористы отвечали: «Распятого Иисуса из Назарета, о дитя Небес». «Его здесь нет, Он воскрес, как и предсказал. Идите и скажите, что Он воскрес из мертвых». А затем священник и мальчики, обернувшись к пастве, вместе пропевали радостный пасхальный гимн.



[29] Императрица Феодора. Деталь мозаики. Около 545. Базилика Сан-Витале, Равенна

В прошлом актриса, Феодора вышла замуж за Юстиниана I в 527 году; для этого императору пришлось издать указ, разрешающий высокородному человеку жениться на актрисе в том случае, если она оставит свое ремесло. Возможно, Феодора всё же устраивала при византийском дворе постановки религиозных пьес – тем самым она способствовала сохранению некоторых традиций античного театра.



[30] Три Марии у гроба. Миниатюра из манускрипта *Бенедикционал Архиепископа Роберта*. Около 980

Сцена, которая служит иллюстрацией к пасхальному тропарю (см. ил. 31), предвосхищает литургическую драму, основанную на эпизоде пасхальной службы, когда трое хористов приближались к раке или углублению возле алтаря, откуда убирался крест, положенный там в Страстную пятницу. Мария, идущая впереди, несет кадило и, возможно, сосуд с благовониями. Саркофаг, на котором сидит ангел, возвещающий о Воскресении, интересно сравнить с теми, которые изображены на ил. 34 и 42.

Невозможно проследить прямую линию развития театра или привязать отдельные происходившие в нем преобразования к какому-то конкретному месту. Литургическая драма существовала во всей Европе. Английские *mystery plays*, французские *mystères*, *sacre rappresentazioni* в Италии, *autos sacramentales* в Испании, *Geistspiele* в немецкоязычных землях, а также многие другие, рассеянные по странам Центральной и Восточной Европы, – у всех этих разновидностей церковной драмы была общая тема, все они обращались к набожным мирянам, к пастве верующих. И как когда-то разросшийся дифирамб вобрал в себя истории о богах и героях, так и незатейливая сценка с женами-мироносицами у гроба Господня развернулась за счет включения в нее длинной череды библейских эпизодов, либо следующих, вплоть до Второго пришествия, за Воскресением [32, 34], либо ему предшествующих: Распятия [42], Суда над Христом, Рождества [34] и даже ветхозаветных пророчеств, предсказывающих явление Мессии. Из великой кладовой знаний о мире, каковой для христиан являлась Библия, извлекались полные драматизма истории: о Ноевом ковчеге, об Ионе с китом, о Данииле во рву со львами, о Самсоне и Далиле... А когда ресурс библейских сюжетов был исчерпан, авторы обращались к рассказам о жизни святых и мучеников. Некоторые из них рассказывали о переходе святых в Царство Небесное после жестоких истязаний [33] – отвратительных публичных спектаклей, устраивавшихся римскими властями в насмешку над новой религией (доступные сведения о них могут пролить интересный свет на театр поздней Римской империи).

In die tertia angli
 in sepulchro apparuit
 a monumenti ostio
 eis. et dicit hoc modo. Quem
 queritis ad sepulchrum o cristicole.
 Tunc
 angli
 dixerunt.
 Quia non est hic sicut diximus
 tibi et in die
 sepulchrum
 intravit et iduantes se
 locum ubi positus fuerat.
 infra sepulchrum. alta voce quasi
 gaudentes et admirantes et per
 a sepulchro recedentes simul dicit.
 Alleluia resurrexit
 dominus alleluia resurrexit dominus hodie resur
 rexit potens fortis episcopus filius dei ad eas. Et
 cuntes dicit discipulis eius et petro quia surrexit.

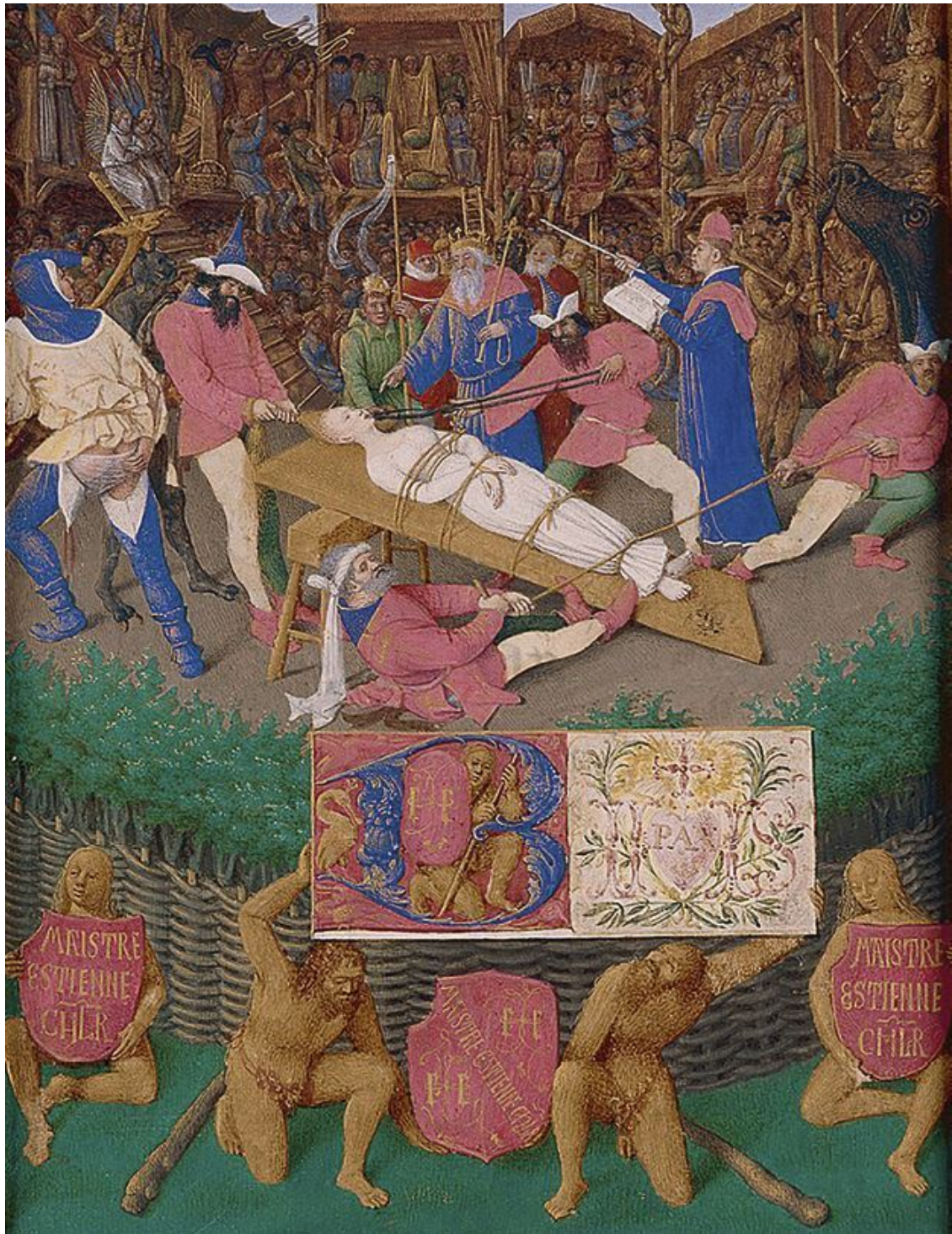
[31] Пасхальный тропарь Quem quaeritis? (Кого ищите?) из Сарумского процессионала. XIV век

Из этого тропаря развилась европейская литургическая драма. Сценические ремарки в верхней части листа предписывают ангелу, возвещающему о Воскресении, выйти и объяснить с женщинами.



[32] Воскресение. Рельеф из Ноттингема

Сцена Воскресения – любимый сюжет средневековых художников – никогда не изображалась в Византии. В данном случае она, вероятно, навеяна литургической драмой.



[33] Уличное представление религиозной драмы Мученичество св. Аполлонии. Деталь миниатюры Жана Фуке из Часослова Этьена Шевалье. Около 1452–1460

Изображена приподнятая стационарная сцена и симультанная декорация из шести домиков; из «Рая» на игровое пространство (platea) спускается лестница; «Ад» тоже двухэтажный: дьявол наверху, разверстая пасть – внизу. Человек с указкой и книгой – распорядитель. Грубый натурализм этого эпизода контрастирует со сдержанностью древнегреческой трагедии, в которой акты насилия никогда не показывались на сцене.

Первые литургические пьесы исполнялись в храме священниками и мальчиками из церковного хора. Когда же количество включенных в них эпизодов возросло, к игре были допу-

щены миряне (за исключением женщин). Поскольку список действующих лиц становился всё длиннее, понадобилось больше места, и актеры начали использовать ту площадь церкви, которую прежде занимали прихожане. Алтарь с распятием служил центром представления. Справа от него (с точки зрения священника, обращенного к пастве) находился «Рай», слева – «Ад». Пророки произносили свои реплики с кафедры. Приделы храма, расположенные по обе стороны от центрального нефа, были задействованы для исполнения узловых сцен. По сценарию, там могли находиться Вифлеем, Назарет, дворец Ирода [36], Иерусалимский храм с менялами [35], дом Каиафы и дворец Понтия Пилата, Масличная гора, Гефсиманский сад, Голгофа [42] и место Воскресения. Эти помещения получили различные наименования: «беседки», «домики», «палатки» – вот только некоторые из них. Пространство между ними не имело конкретного сюжетного предназначения, под именем platea, или «игрового пространства», оно просуществовало сотни лет, сослужив великую службу множеству будущих драматургов – взять хотя бы Шекспира, – ибо по их воле легко превращалось в любое место, необходимое автору или постановщику спектакля. Таким образом, храм в целом предоставлял множество пространств, где разворачивались сценки спектакля, хорошо видные публике отовсюду.



[34] Благовещение, Рождество и Воскресение. Рельефы западного фасада часовни Богородицы в Уэйкфилде, Йоркшир

Уэйкфилд известен древней традицией исполнения литургических драм. Есть все основания предположить, что прототипами этих изображений служили реальные мизансцены из спектаклей.



[35] **Христос, изгоняющий менял из Храма.** Деталь деревянного рельефа Вильгельма Роллингера из собора Св. Стефана в Вене (оригинальный рельеф 1476–1485 годов утрачен во время Второй мировой войны)

Изображена сцена из *Страстей* XV века, исполнявшихся в соборе Св. Стефана в Вене. Этот эпизод, предполагавший побои и потасовку, был включен в сценарии многих литургических драм.

Мы не знаем, по каким причинам церковная драма покинула пределы храма. Одной из них могла быть нехватка места, другой – чрезмерные вольность и непристойность, проникшие в драму. В одних регионах спектакли были изгнаны из церкви сразу, как только начали терять свою изначальную простоту, в других они исполнялись в храмах вплоть до XVI века. Доподлинно известно, что датируемое XII веком англо-норманнское *Действо об Адаме* (одна из наиболее ранних пьес, написанных на национальном языке) исполнялось на паперти храма, из-за дверей которого, служивших театральным задником, выходили Бог и главные персонажи, в то время как черти сновали по пристроенному помосту. В Испании же первое упоминание о религиозной пьесе, причем сыгранной не в церкви, а в доме знатного вельможи, относится лишь к середине XV века. Религиозная драма к тому времени имела уже долгую историю. По своему эпическому размаху она не уступала трагедиям Эсхила, а в жизни своей аудитории играла ничуть не меньшую роль, чем классическая драма – в жизни греческого полиса. И нет сомнения в том, что в ней уже проросли зачатки скептицизма, как это произошло в Афинах

с появлением пьес Еврипида. Теперь трудная задача утверждения новой истины ложилась на плечи искусства.

Отдельные сцены (или, как их еще называют, «библейские истории»), объединенные в более крупные драматические циклы, – в Англии их сохранилось немного, четыре или пять, а на континенте значительно больше – исполнялись двумя различными способами. Один из них статический, другой – передвижной. В первом случае домики были либо расставлены полукругом, как в *Мученичестве св. Аполлонии* [33], либо выстроены в ряд, как в *Валансьенской мистерии* [36]. Действие при этом перемещалось из одного домика в другой в соответствии со сценарием, а публика располагалась напротив. (Сюда же следует отнести раннюю форму кругового театра (theatre-in-the-round), в котором сгруппированные в центре домики окружались ярусами, заполнявшимися публикой, – такой тип организации театрального пространства был распространен в Корнуолле, где сохранились подобные амфитеатры.) В изображениях декораций к *Мученичеству св. Аполлонии* и к *Валансьенской мистерии* видно, что «Рай» по-прежнему находится справа от актеров, тогда как «Ад» – слева.



[36] Декорации к Валансьенской мистерии. Миниатюра из *Манускрипта Юбера Кайо*. 1547

Домики, которых здесь несколько больше, чем в *Мученичестве св. Аполлонии* (см. ил. 33), выстроены в ряд; к пасти преисподней добавлены камера пыток и озеро св. Петра.



[37] Триумф эрцгерцогини Изабеллы. Брюссель. Картина Дениса ван Алслоота. 1615

Эта работа дает возможность наглядно представить себе то, как библейские и мифологические эпизоды демонстрировались на повозках, следующих друг за другом (способ, особенно популярный в средневековой Англии). Среди прочего мы видим сцены с Благовещением (в

центре), с Дианой и нимфами (справа внизу) и с Рождеством (слева; стоит обратить внимание на ангела на крыше).

Но иногда, и особенно часто в Англии, каждый эпизод спектакля погружался на двухуровневую повозку [37] наподобие тех, что использовались во время королевских процессий и триумфальных шествий, и вереница таких повозок объезжала город. Актеры повторяли свою сценку на каждой новой остановке для очередной группы зрителей, остававшейся после ее завершения дожидаться следующей повозки. Когда пьесы перестали исполняться в церкви, они перешли в руки светских властей и ремесленных гильдий. Договоренность, согласно которой происходило распределение эпизодов по повозкам, позволяла соотнести их тематику с ремеслом каждой из гильдий так, чтобы за каждую из библейских историй отвечали профессионалы: за Ноев ковчег – корабельщики, за Вавилонскую башню – плотники, за Иону с китом – торговцы рыбой.

Мы не будем задерживаться на религиозном содержании церковной драмы: христианская история составляет обширнейшую часть наследия западноевропейской цивилизации. Вместо этого мы внимательнее присмотримся к комическому элементу, одному из наиболее характерных в библейских историях. Для понимания эволюции театра это важно, поскольку именно введение комических сценок, изначально отсутствовавших в литургической драме, повлекло за собой использование в спектаклях местных языков, что, в свою очередь, стало одним из важнейших моментов в становлении национальных театров Европы.



[38] **Сошествие во Ад.** Картина неизвестного мастера школы Иеронима Босха. Первая четверть XVI века

В том, как фламандский художник изобразил пасть преисподней, чувствуется влияние театральных постановок (см. ил. 33, 36).

Греческая трагедия, в которой если и встречались элементы юмора, то только в игре актеров, а не в текстах пьес, приберегала буффонаду для традиционно следовавшей за ней сатировой драмы. Иначе дело обстояло в средневековой мистерии – тоже трагедии, хотя и со счастливым концом, – в которой почти с самого ее зарождения смешивались оба начала. Так, первые комические персонажи, появившиеся в пасхальной пьесе, это торговцы, в чьей лавке остановились жены-мироносицы по пути к гробу Господню, чтобы купить благовония для умащения тела Христа. В комических персонажей с легкостью превратились пастухи из рождественской пьесы (одного из самых известных, из *Честерского цикла*, звали Мак-овцеград). У жены Ноя был сварливый нрав; комический диалог достался работягам, строившим

Вавилонскую башню; Ирод смешно ярился, когда узнавал, что маленький Христос спасся при Избиении младенцев. Но самыми комичными персонажами были сам Сатана и его дьявольская свита [33, 36, 38]: после сцены Страшного суда черти с ликованием затаскивали заблудшие души в пасть преисподней. Также им позволялось без всякой необходимости, просто чтобы удовлетворить потребность народа в комическом зрелище, вмешиваться в остальные эпизоды. Маска, которую такой персонаж надевал во время представления, была куда страшнее, чем любая из античных масок [39, 41]. Возможно, в промежутках между сценками, в коротких фарсовых интермедиях, черти исполняли акробатические трюки и танцевальные номера.

Не исключено, что эти комические персонажи и есть то самое «связующее звено» с театром далекого прошлого. Кое-какие приемы античной игры могли перейти к актерам-священникам из византийского театра, а актеры-комики, несомненно, набирались из числа гистрионов. Мало того, кто-то из них мог руководить постановками литургической драмы. Актер-дилетант, обладавший сильным голосом и хорошей памятью, вероятно, неплохо справлялся с серьезной ролью, однако, как только пьесы стали усложняться, он мог ощутить потребность в наставнике, а уж толпа солдат и простолюдинов, задействованных в массовых сценах, нуждалась в нем и подавно. «Чертям» также требовались умения, выходящие за пределы возможностей неподготовленных любителей. Кроме того, была необходима сдерживающая рука, чтобы их кривляние не утомляло публику. Средневековый театр иногда называют простым и чуть ли не примитивным. Что ж, если он и был примитивен, то лишь в самый ранний период, когда прихожане и священники-актеры были крепко скованы узами благочестия. Но к тому времени, когда драма вышла на паперть, а может быть и задолго до того, в ней уже не оставалось ничего примитивного. Если судить по сценическим указаниям в сохранившихся сценариях, постановки отличались чрезвычайной сложностью. Помимо большого количества бутафории, они предполагали использование специальных машин, спрятанных в люках под приподнятой деревянной сценой-платформой, и кранов, при помощи которых Бог и ангелы «спускались из Рая». В 1510 году в Монсе механизм пасти преисподней, сперва открывавшейся, исторгавшей клубы дыма и затем захлопывавшейся дабы поглотить грешников, оказался настолько сложным, что для управления им понадобилось семнадцать человек. Плотникам за сценой ничего не стоило устроить потоп, пожар или землетрясение. Спросом пользовались также реалистично воссозданные муки с кровавыми ранами, отрубленными головами и конечностями. Важное место занимал скот – кролики, овцы, жертвенные бараны, ослы для изображения эпизода с Валаамом и Бегства в Египет. Театральные наряды, порой богато расшитые, изготавливались со всей тщательностью [40]. Кожа служила материалом для эластичных костюмов чертей, для брюк мужских персонажей и перчаток Бога. Широко использовались драгоценности и даже золото, например для нимбов, Бог и архангелы также надевали позолоченные маски. Музыканты, облаченные в яркие одежды, исполняли инструментальные и вокальные номера. Всё это вместе на фоне нарядно украшенных домиков создавало крайне живописное зрелище, в пеструю гамму которого черные и темно-красные цвета костюмов чертей добавляли зловещую ноту [41]. Понятно, почему на миниатюре с изображением сцены из пьесы о св. Аполлонии мы видим распорядителя со сценарием и длинной указкой в руках, управляющего репетицией или, возможно, самим спектаклем [33].



[39] Средневековая маска черта. Тироль

Чертей, которые всегда изображались смешными, возможно, играли бродячие актеры (см. ил. 26). Звероподобные маски вроде этой, «украшенной» изогнутыми рогами и ослиными ушами, позже появятся в итальянской народной комедии.



[40] Три волхва, несущие благовония, золото и мирру (из фламандской рождественской мистерии) . Рисунок. XVI век

Стиль одежды и, особенно, головных уборов персонажей отражает представление европейцев о «восточном колорите».





[41] Два средневековых дьявола: Баал (слева) и Астарот (справа). Рисунки пером из манускрипта *Действо о винограднике* Якоба Руффа. Цюрих. 1539

Тщательно проработанные костюмы с рогами, хвостами и звериными масками см. также на ил. 33 и 36.



[42] Сцены из Валансьенской мистерии (от Несения креста до Положения во гроб). Миниатюра из *Манускрипта Юбера Кайо* (см. также ил. 36). 1547

Этот саркофаг (в отличие от того, который изображен на ил. 30) достаточно велик, чтобы вместить тело актера до сцены Воскресения.

Наряду с библейскими историями в процесс формирования позднесредневековой театральной традиции свою лепту вложила светская драма, рисующая аллегории пороков и добродетелей, – моралите, вершиной которой стал *Имярек*. В полном объеме библейские циклы ставились при покровительстве местных властей каждые четыре, пять или десять лет, тогда как отдельные пьесы игрались чаще. Главным героем в них неизменно выступал добрый христианин, однако использование масок и машинерии, как и вся конструкция уличной сцены с ее выстроенными в ряд домиками, а также, с наибольшей наглядностью, включение фарсовых интермедий, комических непристойных сценок, прочитываются как разнородные следы античной традиции, свидетельства преемственности многовекового опыта, который складывался, поколение за поколением, в бродячем театре гистрионов. Сами пьесы, зачастую хорошо написанные, были захватывающи и драматичны. Публика привыкла переживать целую гамму стремительно сменявшихся чувств: чудо сотворения мира, комизм сцены с женой Ноя, странность предсказания Ионы, трогательную нежность Рождества [34], бесчеловечность Избиения младенцев, трагизм Распятия, радость Воскресения [32, 34] и торжественность Судного дня [42]. Ко времени зарождения национальных драматургических школ европейская публика, чьи вкусы были сформированы поздней литургической драмой, была вполне подготовлена к восприятию того материала, который вскоре пожелали преподнести ее вниманию сочинители.



[43] Сцена из фарса *Адвокат Пьер Пателен* (около 1465). Гравюра. Около 1500

В изображенном эпизоде из самого известного средневекового французского фарса пройдоха адвокат Пателен, обманом заполучивший ткань у суконщика Гийома, прикидывается умирающим, пока его жена Гийметта переговаривается с Гийомом в дверях.

Средневековые пьесы можно с успехом играть и сегодня: это доказывают постановки *Йоркского цикла* у стен Йоркского собора, *Уэйкфилдского цикла* в лондонском театре «Мермейд», *Действа о Данииле* труппы «New York Pro Musica» и *Светлого Воскресения Господа* Национального театра Польши, представленного аудитории в театре «Олдвич» в Лондоне в 1967 году. Тем не менее развитие литургической драмы в Европе угасло. В большинстве западных стран традиция средневекового театра переродилась под влиянием Ренессанса и Реформации. Даже знаменитые *Страсти Христовы* в Обераммергау – позднейшая реконструкция. Так что всё нужно открывать заново. И часто эти открытия необыкновенно интересны, ведь в пьесах при постановке обнаруживается множество удивительных связей средневекового театра с тем, что ему предшествовало, равно как и с тем, чему предшествовал он сам.



[44] Фарс, разыгрываемый на передвижной сцене во время сельской ярмарки.
Деталь картины Питера Балтена. Середина XVI века

Изображен муж, внезапно вернувшийся домой и заставший свою жену с сельским священником.

Независимо от масштабных литургических драм, неуклонно набиравших размах и втягивавших в свою орбиту любой сколь-либо заметный – отнюдь не редкий в густонаселенных европейских регионах – театральный талант, развивалась традиция светской драмы. Наряду с ряженым (mumming plays) и майскими играми, характерными для сельской Англии, к ней относятся соти и шутовские представления (tomfooleries), чьими предшественниками во Франции являлись Праздник дураков и студенческие фарсы (самый известный среди них – *Адвокат Пьер Пателен* [43]), а также комические интермедии мейстерзингеров в Германии и народные действия, исполнявшиеся на временных сценах в ярмарочные дни в Нидерландах [44]. Что касается Восточной Европы, то здесь усилия бродячих комедиантов, несмотря на то что театральная традиция не угасала и в этих странах, сотни лет не приносили значимых плодов. Развитие театра в Западной Европе происходило намного быстрее.

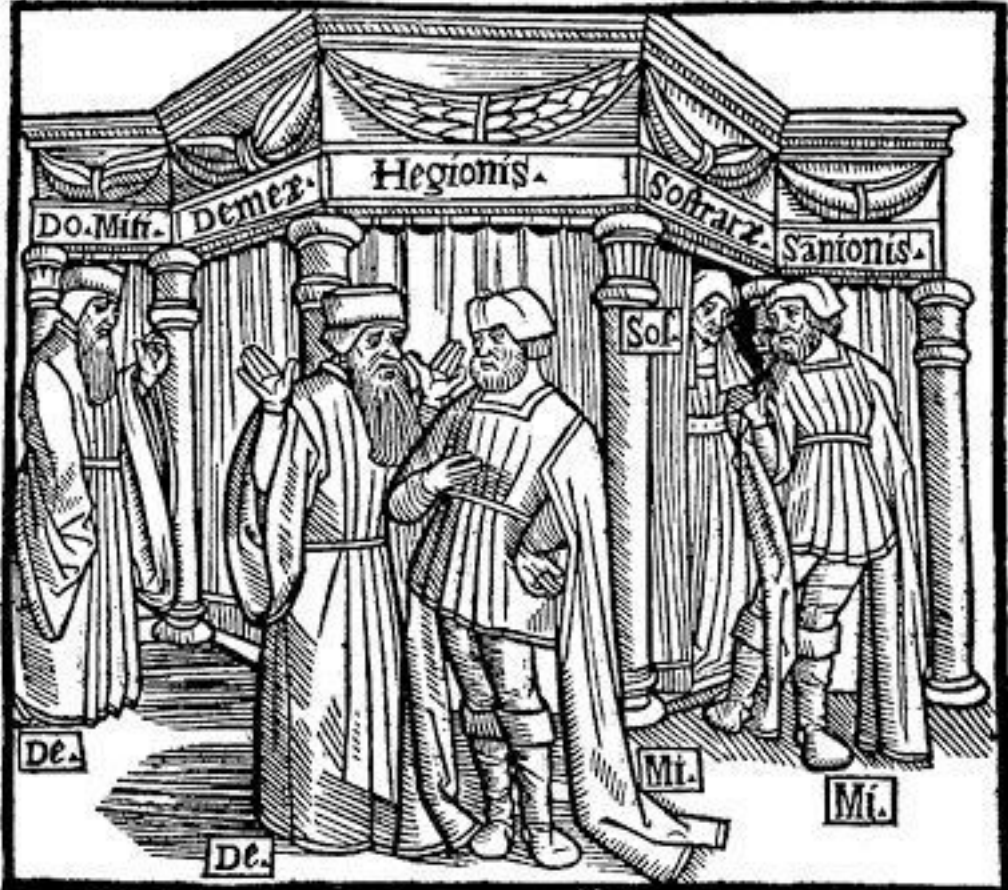
Глава третья

Театр итальянского Ренессанса

Если в XIV веке средневековая религиозная драма достигла пика своего развития, то следующее столетие стало свидетелем ее упадка, обусловленного наступлением Ренессанса – новой эпохи, провозвестником которой явился захват Константинополя турками в 1453 году. Под влиянием великого культурного переворота театр, так же как и все остальные искусства, претерпел метаморфозу. То восхищение, которое в конце XV века влиятельные покровители драмы испытывали перед пьесами, подражавшими античным образцам, серьезно пошатнуло положение *sacre rappresentazioni* на итальянской сцене. В Париже исполнение религиозных пьес было запрещено в 1548 году, а в 1588-м Реформация и политическая конъюнктура положили им конец в Англии. Впрочем, как у Реформации, так и у Контрреформации был свой театр, служивший, однако, в большей степени целям пропаганды, нежели эстетики. В иезуитской драме, взлет которой был еще впереди, содержалось больше схоластики, чем театральности: она расчетливо извлекла все мыслимые выгоды из модного увлечения Античностью, перемешав Геракла, тритонов и нимф со святыми и мучениками. Перед школьной драмой стояли в основном воспитательные задачи, да и писали ее по-прежнему на латыни. Религиозная пьеса дольше всего продержалась в Испании, где, пережив поздний расцвет, была запрещена в 1765 году.

Вскоре после открытия античной драмы стало ясно, что ни закрытые, ни уличные средневековые сцены для ее постановки не подходят. Опираясь на трактат Витрувия *Десять книг об архитектуре*, написанный приблизительно в 16–13 годах до н. э. и впервые опубликованный с иллюстрациями в 1511-м, итальянские театральные архитекторы попытались применить принципы устройства древнеримского театра в своей практике. Вместе с переосмыслением физических аспектов пришло осознание двух важнейших античных требований – формы и ограничения, совершенно чуждых идее всеобъемлющей универсальности библейских историй. Подвергнутые доскональной систематизации, эти принципы теперь навязывались даже с большей неукоснительностью, чем во времена самой Античности. Это было неизбежно, равно как и то, что в качестве ориентиров брались громоздкие, перегруженные декором эллинистические и римские театральные сооружения, далекие от простоты открытых греческих театров V века до н. э., и что избыточные страсти трагедий Еврипида и Сенеки ценились выше, чем драмы Эсхила, а в комедийном жанре предпочтение отдавалось не Аристофану, а легким пьесам Менандра, Плавта и Теренция.







[45–49] Теренций на ренессансной сцене. Гравюры из двух изданий сочинений древнеримского комедиографа, выпущенных печатником и издателем Иоганнесом Трехзелем: лионской инкунабулы 1493 года и венецианской – 1497 года

Ил. 45 и 47–48 позволяют судить о сценах из реальных спектаклей.

[45] Сцена из *Девушки с Андроса*. Гравюра. 1497

Оригинальное смешение античной и средневековой практик: многочисленные домики средневековой сцены, в подражание римской традиции расположения ряда дверей в задней стене (см. ил. 21), сведены всего к четырем секциям. Сценический помост представляет собой

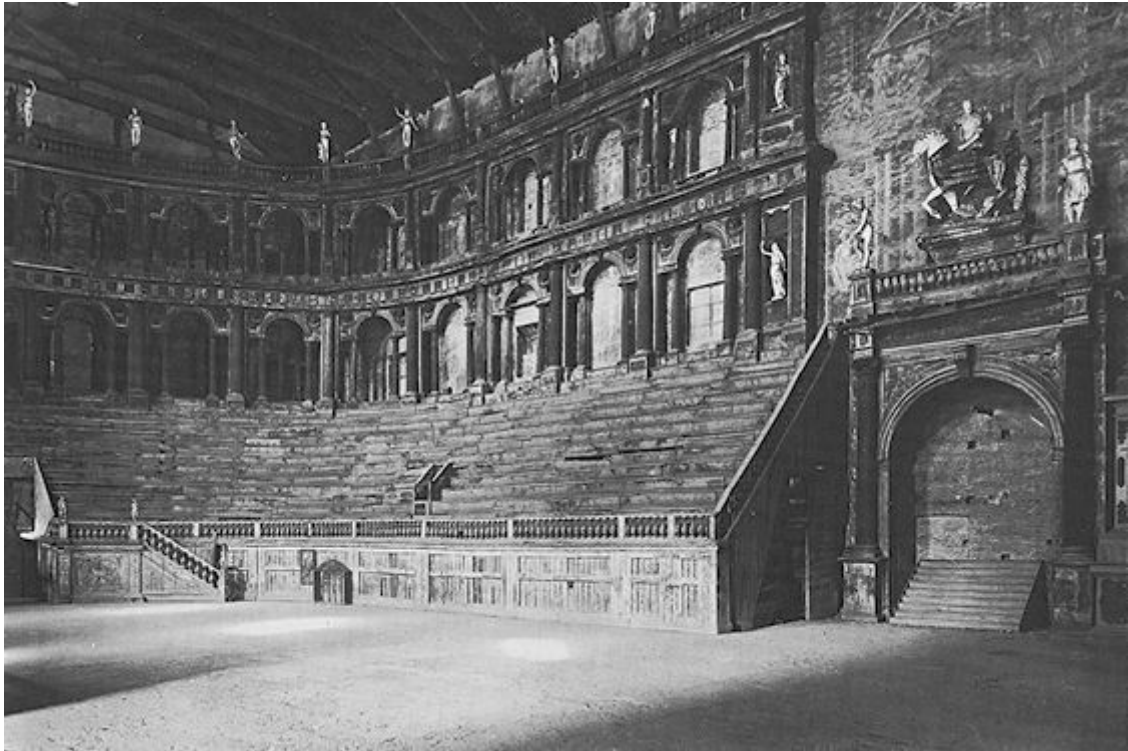
платформу на опорах, что отчасти напоминает сцены флиак (см. ил. 22) и комедии дель арте (см. ил. 69).

[46] Каллиопий (в роли чтеца) произносит пролог к Самоистязателю. Гравюра. 1493 (см. также ил. 28)

[47] Сцена из Братьев. Гравюра. 1493

[48] Сцена из Евнуха. Гравюра. 1493

[49] Ученая публика в ожидании спектакля и музыкант, сидящий перед просцениумом. Гравюра. 1493 Видимая здесь частично сцена с колоннами, которую, вероятно, устанавливали для представлений в верхнем этаже здания, очень похожа на сцены из *Евнуха* (см. ил. 48) и *Девушки с Андроса* (см. ил. 45).



[50] Сцена и зрительный зал театра «Олимпико» в Виченце, спроектированного Андреа Палладио и построенного в 1580–1584 годах Винченцо Скамоцци

Театр «Олимпико», украшенный неподражаемым фасадом, имитирующим frons scaenae древнеримского театра (см. ил. 17), представляет собой одновременно вершину академического направления театральной архитектуры эпохи Ренессанса и тупик в ее развитии.



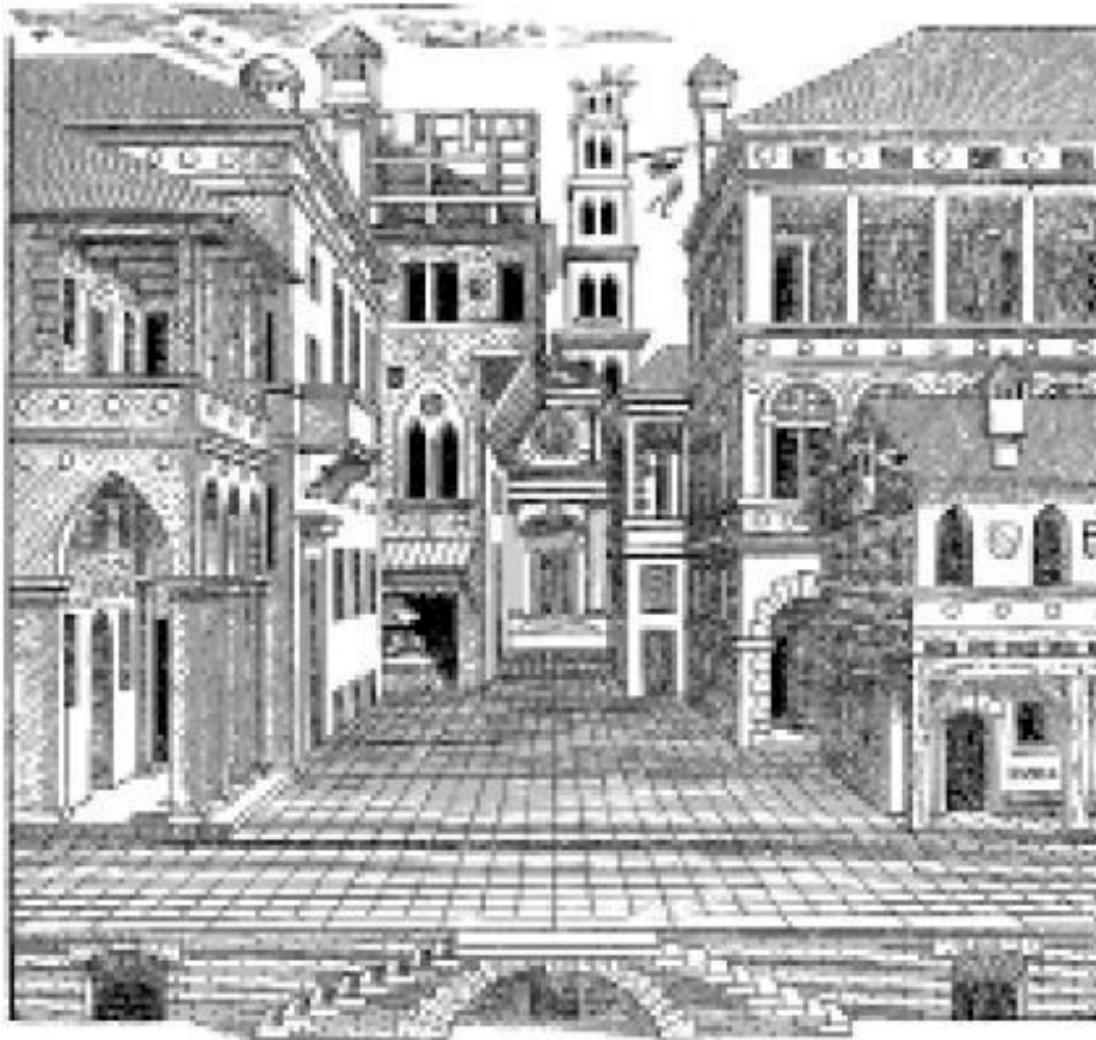
[51] Зрительный зал Театра Фарнезе, построенного Джованни Баттистой Алеотти в 1618–1619 годах. Вид со сцены

Театр Фарнезе в Парме и «Театр в античном стиле» в Сабьонетте, построенные Скамощи, – предшественники более поздних европейских оперных сцен. Алеотти или, возможно, его ученик Джакомо Торелли (см. ил. 103) ввели вместо порталной арки, главного атрибута театральной архитектуры эпохи Ренессанса (см. ил. 50), боковые кулисы и задник, тем самым заложив основы стиля оформления оперных и балетных спектаклей, который дожил до середины XX века. Зрительный зал Театра Фарнезе серьезно пострадал во время Второй мировой войны.



[52] Эскиз декорации с угловой перспективой. Семья Бибиена (Франческо Бибиена?)

Работа является типичным образцом грандиозных, детально проработанных проектов семьи Бибиена. Угловая перспектива, введенная младшими представителями династии, открыла для европейской сценографии новые возможности.







[53–55] Декорации из трактата Себастьяно Серлио Архитектура. 1545

Слева направо: оформление комедии, трагедии и сатировой драмы. Эти три изображения с симметричной перспективой, созданные для временной сцены (ее обычно устанавливали в просторных дворцовых покоях) оказали значительное влияние на европейский театр и определяли характер его декораций вплоть до конца XVIII века. Различные версии деревьев и хижин, впервые изображенных Серлио в эскизе декорации к сатировой драме (ил. 55), послужили оформлением множества мелодрам (см. ил. 171).

Влияние нового учения распространялось за пределы итальянских государств бурными всплесками, отголоски которых достигали отдаленных уголков Западной Европы со значительными задержками, – это до некоторой степени ослабляло силу его воздействия, но позволяло основательнее интегрироваться в местные традиции. Вместе с тем вызывает досаду то, что, хотя Италии и принадлежит честь изобретения ренессансной культуры, серьезный театр в этой стране не играл большой роли. И всё же, если не брать в расчет драматургию, за итальянским гением остается заслуга развития двух принципиальных аспектов театрального дела. Первый – это формирование театрального здания нового типа, в частности изобретение порталной арки просцениума, а второй – введение в постановки живописных декораций. Оба аспекта связаны с удивительным подъемом, который переживали в это время по всей Италии живопись и другие пластические искусства.

Когда мы обращаемся к рассмотрению знаменитого театра «Олимпико» в Виченце, спроектированного Палладио, с его роскошной *frons scaenae* [50], то понимаем, что это великолепный образец ренессансной архитектуры, построенный в соответствии со всеми академическими нормами, но, вопреки расхожему мнению, весьма далекий от того, чтобы быть родоначальником будущего европейского театра. В настоящее время этот памятник считается результатом тупиковой ветви развития, тогда как становление театра современного типа историки связывают с постройками, возведенными архитекторами Скамоцци («Театр в античном стиле» в Саббьонете) и Алеотти (Театр Фарнезе в Парме [51]), имеющими сходство скорее с изображением теренциевой сцены (*Terence stage*) – открытые ложи плюс небольшой полукруглый амфитеатр – в венецианском издании 1497 года [45]. Обобщая, можно сказать, что именно от них в итоге произошла модель зрительного зала в форме подковы и сцены с порталной аркой и тщательно проработанным занавесом, типичная для театров, строившихся по всему миру в следующие века. Именно они породили тот стиль, который стал твердо ассоциироваться с представлением о западноевропейском театре и который лишь в наши дни оказался потеснен открытой сценой и театром-ареной.

Упоминание оперных театров неслучайно: изобретение оперы стало важнейшим достижением Ренессанса, явившимся как результат воскрешения итальянцами античного стиля. Простенькую пьесу в непритязательном музыкальном сопровождении, где главную роль играл текст, основанный на мифологическом или легендарном сюжете, гений Монтеверди превратил в новую форму искусства, в которой музыка заняла первое место. Однако опера и балет – слишком обширные темы, чтобы на них здесь подробно останавливаться, хотя это умолчание и оставляет пробел в истории театрального искусства. Зато полезно будет рассмотреть одну из неотъемлемых частей оперных постановок – декорации. Они также происходят из Италии. Оттуда они распространились по всей Западной Европе, установив настоящую тиранию, с которой реформаторы театра до сих пор усердно борются – не всегда, впрочем, добиваясь успеха, – надеясь освободить от нее сцену.

Серлио, автор трактата по архитектуре, вторая часть которого, посвященная театру, была опубликована в 1545 году, стал первым художником, обнародовавшим свои сценические проекты. Три знаменитые перспективные декорации, предназначенные для театра в королевском дворце или в пиршественном зале дома знатного вельможи, предлагали базовую идею, которую в течение последующих четырехсот лет эксплуатировали все европейские сценографы. Эскизы декораций к комедии [53] и трагедии [54] представляют собой перспективы улиц с домами по обе стороны, изображенные на задниках с боковыми створками. На эскизе декорации к сатирической драме [55] (о которой итальянцы знали лишь то, что это был деревенский фарс), изображена сельская местность с деревьями и двумя пасторальными хижинами по краям. Эти изображения положили начало стилю оформления пышных итальянских представлений, чье развитие привело к появлению архитектурной арки просцениума, заменившей собой простой проем в стене, отделявшей игровое пространство от зрительного зала. Описанные проекты оказали влияние на сценическое оформление английского театра масок, испанского придворного театра и французского театра времен Мольера, а также мелодрамы XIX века. Даже когда симметричную перспективу Серлио, усвоенную всеми его последователями, дополнили декорации с угловой перспективой, введенные младшим поколением династии Бибиена [52], прежняя компоновка зданий и деревьев всё еще составляла основу для контрастирующих городских и сельских сцен.

Если не принимать в расчет декорации и костюмы [56–60], от драмы и пышных увеселений ренессансной поры осталось совсем не многое. Ученые наследники античной традиции писали скорее пером, чем сердцем, и все, кого стоит упомянуть, – это Ариосто, чьи комедии основаны на латинских оригиналах, Аретино, чьи драматические произведения в меньшей степени отмечены классическим влиянием и потому выглядят более жизненными, да еще три

автора, каждый из которых создал по одной значимой пьесе: кардинал Библиена, автор *Каландриш*, философ и политический деятель Макиавелли, написавший *Мандрагору*, и поэт Тассо, чья «правильная» трагикомедия *Аминта* стала одной из первых пасторальных драм. К этому перечню ренессансных драматургов стоило бы добавить многострадального Джордано Бруно, автора единственной сатирической комедии *Подсвечник (Candelaio)*, долгое время запрещенной (впервые ее поставили в Италии в 1905 году), чьи философские взгляды, из-за которых он был сожжен, могли повлиять на Шекспира во время создания *Гамлета*.





[56–57] Эскизы костюмов персонажей театра масок XVII века. Слева: Дикарь, или Монстр. Рисунок Стефано делла Беллы. Справа: Осторожность (аллегория). Рисунок Анри де Жиссе Подписи на полях указывают на изначальные цвета.



[58] Труппа комедии дель арте при дворе Генриха Наваррского. Картина Франсуа Бюнеля Младшего. Между 1578–1590 Дзанни в маске держит «рожки» над головой Панталоне, намекая на то, что он рогоносец. Композиция работы близка картине XVI века из Стокгольма, приписываемой Франсу Поурбусу; сходство, однако, объясняется скорее тем, что эта сцена была типична для представлений комедии дель арте (см. ил. 96).





[59–60] Костюмы персонажей театра масок XVII века. Эскизы работы Людовико Бурначини

Судя по всему, эти эскизы были заказаны художнику для театрального представления при императорском дворе в Вене. В рисунках очевидно влияние комедии дель арте: возможно, костюмы задуманы как одежда дзанни (ср. Арлекина на ил. 61, 65, 70), хотя они далеки от традиционных типажей.



[61] Панталоне (см. также ил. 58, 62, 66, 96) поет серенаду для донны Лючии. Картина неизвестного художника. Около 1580 Возможно, на самом деле серенаду за своего хозяина исполняет слуга, стоящий справа с книгой в руках. Слева в маске – Арлекин.

Несмотря на отсутствие в Италии великих драматургов, нельзя не признать (отдавая должное великолепию ее театральной архитектуры вкупе с изобретением декораций и оперы, а также балета, возникшего из придворных праздников, во время проведения которых актерская труппа и масса гостей сливались в финальном танце), что эта страна оправдывает свою репутацию колыбели современного театра. Однако истории известно еще одно, даже более важное, направление итальянского сценического искусства – комедия дель арте [58], которой мы пока не касались, но на чью жизненную энергию и богатство, по всей видимости, было израсходовано немало сил театрального таланта, предназначенных другим областям.

Эта театральная форма, развивавшаяся параллельно с «ученым театром», зависела в первую очередь от актера, а не от драматурга. Диалог в ней, начиная с простого обмена репликами между двумя персонажами и заканчивая развернутым сценарием с несколькими действующими лицами и пересекающимися сюжетными линиями, был почти целиком импровизированным, хотя артистам и задавались общие сюжетные рамки. Кроме того, у актеров имелось подспорье – «перечни» сценических тирад, которые заучивались ими наизусть и по ходу спектакля приспособлялись к самым разным обстоятельствам. Правда, этим подспорьем чаще пользовались серьезные персонажи, прежде всего молодые влюбленные, но также престарелые отцы, нотариусы-педанты и хвастливые воины. Комические слуги, дзанни [63, 65, 68, 69], чьи проделки составляли немаловажную (и, надо сказать, наиболее притягательную для публики) часть представления, говорили меньше. Будучи в своей основе жестовым, их юмор строился на варьировании стандартных шуток, называемых лацци, но мог быть и довольно изощренным. Дзанни также устраивали бурле – более продолжительные сцены-розыгрыши. Лацци и бурле предоставляли актерам широкий простор для импровизации. Традиция позволяла дзанни при необходимости отступать от первоначального сценария настолько, насколько им хотелось, – с тем условием, чтобы затем действие можно было вернуть в основное сюжетное русло. Све-

дения о комедии дель арте, которыми мы обладаем, позволяют судить о высочайшем мастерстве ее исполнителей: навыки танца и пения, искусной пантомимы и фарсового экспромта, акробатических трюков и комических номеров требовали от артистов не только чрезвычайной телесной гибкости и безошибочной сноровки, но и быстроты реакции, развитой живости ума. В совершенстве владеть искусством жеста было очень важно, ведь комические актеры носили маски и не прибегали к экспрессии лицевой мимики.

Импровизация, несомненно, держалась и на другой необычной особенности комедии дель арте. Дело в том, что труппа состояла из артистов, исполнявших всегда одну и ту же роль. Причем, речь идет не об однотипных ролях, как в наше время, а о пожизненном присвоении маски [67], с которой актер так сживался, что зачастую утрачивал собственную индивидуальность или, точнее, настолько растворялся в своем персонаже, что в результате рождалась новая личность. Нередко случалось, что артист, отказавшись от своего настоящего имени, брал имя выбранного им героя, тем самым еще теснее вживаясь в свое амплуа. Как сама маска, так и носивший ее актер принадлежали к четко определенной группе персонажей; переход артиста из одной группы в другую был делом почти неслыханным, исключения составляли разве что молодые влюбленные. Когда с возрастом исполнитель роли влюбленного терял благообразие и стройность фигуры, взамен обретая такие типично-комедийные атрибуты, как брюшко или щербатость, он покидал «серьезную часть» и присоединялся к «смешной части» актеров.



[62] **Панталоне.** Офорт Жака Калло. 1618 Как истинный венецианец, Панталоне носит красный шерстяной колпак, широкий черный плащ, красную бархатную куртку и турецкие туфли. В персонаже гравюры легко узнать «тощего Панталоне в туфлях» из шекспировской комедии. Позже он превратится в Панталуна, сумасшедшего старика из английской буффонады.



[63] Ковьелло (маска из Калабрии) со своим сицилийским другом, играющим на мандолине и поющим. Гравюра Франческо Бертелли из книги *Маски итальянского карнавала* (Венеция, 1642)

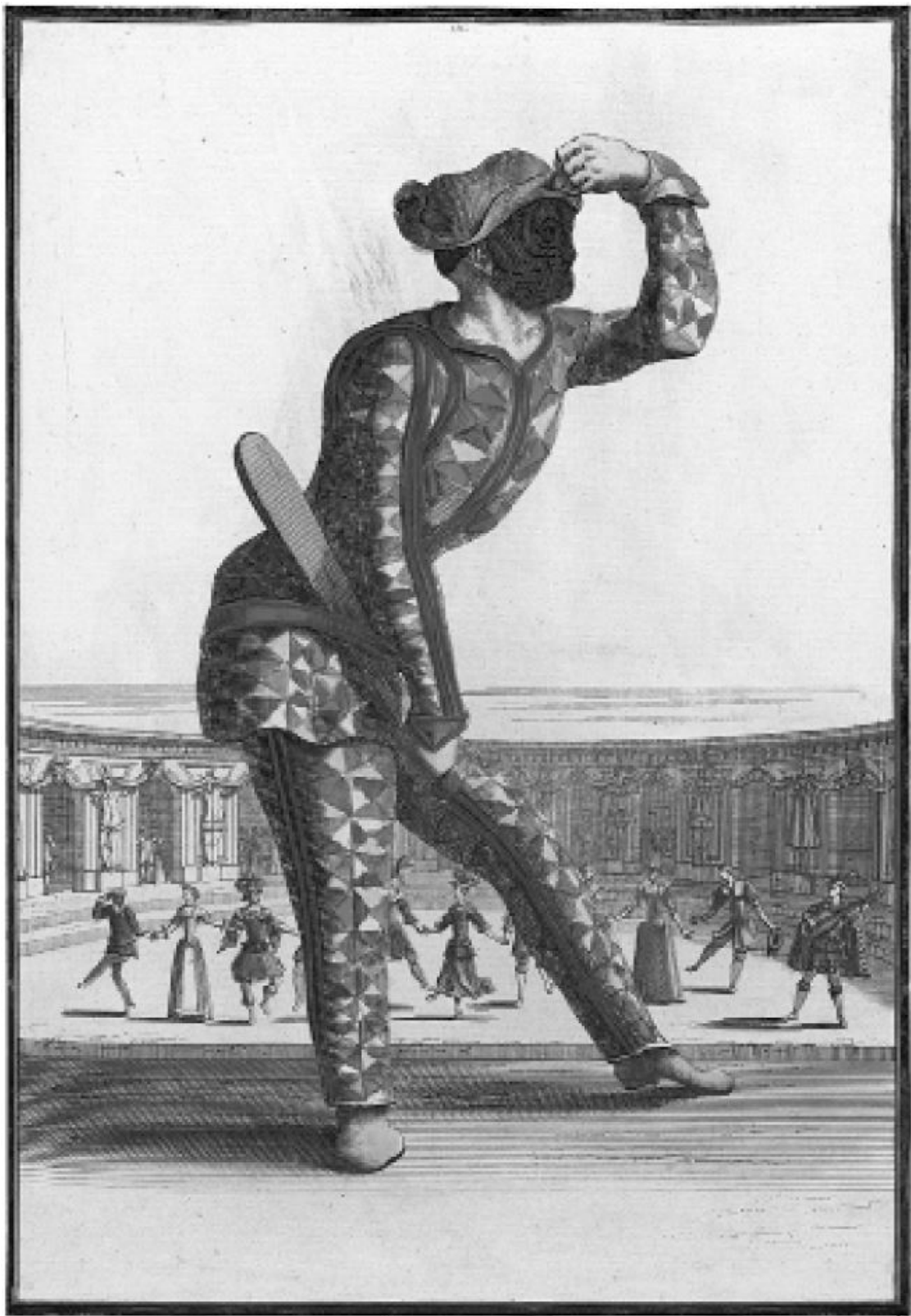
Ковьелло, один из пожилых персонажей комедии дель арте, чаще всего фигурировал в роли приятеля Панталоне, хотя иногда, наряду с Пульчинеллой, с которым был не лишен сходства, играл в группе дзанни.



[64] Капитан. Статуэтка из муранского стекла. Вторая половина XVI века

Хвастливый воин послужил прототипом для прапорщика Пистоля из *Генриха V* Шекспира. Более позднюю французскую версию этой маски см. на ил. 99.

Юные любовники, персонажи сами по себе не слишком интересные, стремились встретиться и пожениться – в этом состояла пружина комедийной интриги. У молодой героини обычно была служанка или наперсница по имени Розетта или Коломбина. Ее отцом, мужем или стражем, вечно пытавшимся предотвратить побег, был венецианец по имени Панталоне [62]. Как правило, он изображался в виде влюбленного старика, наподобие Зевса во флиаках. Панталоне, как и его пожилому другу Доктору, нотариусу из Болоньи по имени Грациано, прислуживали дзанни или ворчливые домохозяйки. Персонажем, стоявшим особняком от этих семейных групп, был Капитан [64, 99], хвастливый трусоватый вояка, новое воплощение *miles gloriosus* Плавта, любивший кичиться своими звучными прозвищами: *Spezzaferro*, *Spavento da Vall'Inferno* или *Matamoros*. Последнее имя, означающее «смерть маврам», вероятно, подходило ему больше всего, ибо при первом же появлении на сцене в Капитане узнали испанца. Его гротескная внешность (длинный нос крючком и гигантские усы), а также то, как издевались над ним дзанни, которые ставили ему подножки и всячески показывали, что он ничтожный трус, – всё это отражало отношение жителей Италии эпохи Ренессанса к испанцам, их ненавистным тиранам.



Arlequin

Dalivart sculp. le Pautre del. sous les Charniers St. Innocent avec privil.

[65] **Арлекин.** Гравюра Жана Доливара по рисунку Жака Лепотра. XVII век
На лице Арлекина, который приветствует публику характерным жестом, всё еще традиционная кошачья маска, а в его руках – палка, но прежний свободный костюм в заплатках приоб-

рел изящный крой: теперь его шили из шелковых ромбов яркой расцветки. Изображение ценно тем, что отражает промежуточную стадию метаморфозы, которую претерпел самый знаменитый из всех персонажей комедии дель арте. Путь Арлекина по Европе завершился в Англии, где его имя изменилось лишь в написании [*англ.* Harlequin вместо *итал.* Arlecchino. – *Пер.*]. Еще один Арлекин виден на заднем плане, в ряду танцующих (крайний слева).

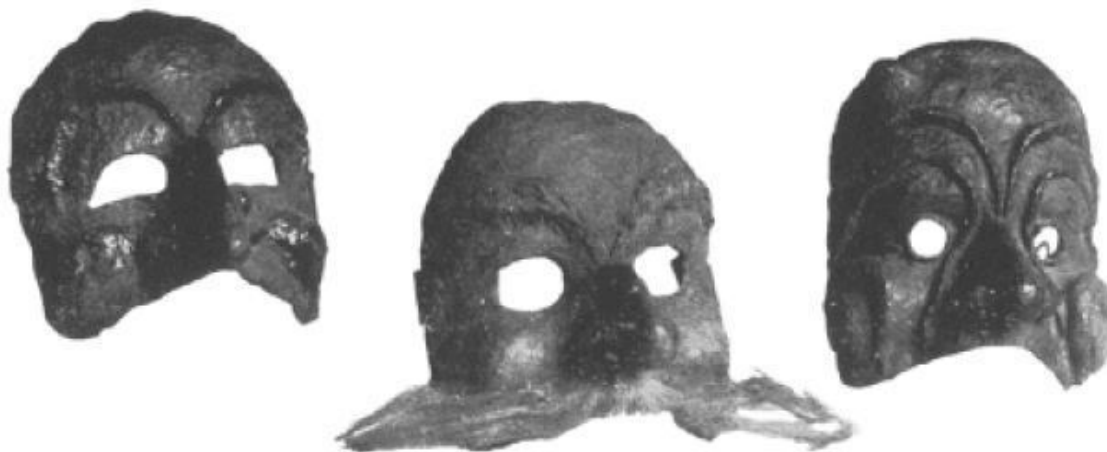
Самые известные персонажи комедии дель арте – это комические слуги, именно они раскручивали запущенный в ход сюжет. Маски дзанни были наиболее распространены, их типы менялись от одной провинции Италии к другой. При этом в каждом сценарии было выведено как минимум два слуги: первый, находчивый, поддерживал интригу, тогда как второй играл роль простака, по контрасту оттенявшего своего смекалистого приятеля. Арлекино [65], Пульчинелла [68], Педролоино, Скапино, Медзетино, Скарамучча, Бригелла – имена итальянских дзанни в измененных формах еще не раз напомнят о себе в истории театра.

О происхождении комедии дель арте велись горячие споры. Предпринимались попытки напрямую вывести ее из греческих флиак, римских ателлан или мимических представлений времен Империи. Определенное сходство с ними, безусловно, у комедии дель арте есть: оно касается как приемов грубой фарсовой игры, так и опоры на основные типажи. Даже название слуг, *zanni*, порой рассматривалось как искажение латинского *Sannio* (шут в ателлане). Однако временной разрыв и тот факт, что литературные пьесы появились в ренессансном театре раньше сценариев для импровизационной игры, ставит под сомнение теорию прямого наследования Античности. Другими словами, античное влияние, хотя оно и не вызвало к жизни по-настоящему значимых пьес, могло, оказав воздействие на народное сознание, способствовать зарождению новой формы театра. Эта форма коренилась в своей эпохе и в своем обществе, но в то же время подхватывала тот неизбывный инстинкт подражания, ту склонность прирожденного лицедея к шутовству, фарсу и импровизации, которые, воплотившись когда-то в сельских представлениях в Древних Греции и Риме, теперь, в ренессансной Италии, при аналогичных обстоятельствах принесли схожие плоды. Подобные проявления театральности отражают универсальную особенность человеческой природы: в этом суть общности различных форм народного театра. Возможно, некоторыми своими обычаями комедия дель арте действительно обязана более раннему фарсу, однако судить об этом с должной уверенностью нельзя: отсутствие убедительных доказательств не позволяет говорить о непосредственном влиянии одной формы искусства на другую.



[66] Актеры комедии дель арте. Около 1580

Согласно принятой гипотезе, на этой картине изображена «Компания Джелози»; в роли *innamorata*, спорящей с рассерженным Панталоне, – Изабелла Андреини, самая знаменитая актриса комедии дель арте, чье имя перешло к героиням многих театральных сценариев.



[67] Маски комедии дель арте

Эти три кожаные маски (предположительно – маски *дзанни*) имеют сходство с полумаской Арлекина (см. ил. 65), оставляющей рот открытым, но напоминают и те, которые, по некоторым сведениям, носили неаполитанские актеры, исполнявшие роль Пульчинеллы.

Мы хорошо осведомлены об актерах и сценариях комедии дель арте; кое-что нам известно и о таких знаменитых труппах, как компании «Джелози» [66], «Конфиденти», «Унити» и «Федели». Но история постоянных гастрольных турне и переходов актеров из одной труппы в другую (из чего, собственно, и складывалась их повседневная жизнь) слишком сложна, чтобы описать ее в нескольких строках. В течение целого столетия, начиная с середины XVI века, труппы итальянских комедиантов путешествовали по всей Европе: они работали в Италии, Франции и Германии, доходили на западе до Испании и на востоке до России.

В конце XVI века они не раз появлялись в Лондоне, судя по всему, впервые посетив английскую столицу еще в 1547 году. Среди этого неугомонного, вечно кочующего народа выделялись несколько ярких индивидуальностей. Самой знаменитой из них стала Изабелла Андреини, ведущая актриса «Компании Желози», сумевшая превратить стереотипную маску *innamorata* в сложный характер. Были и известные исполнители ролей Арлекина, Панталоне и Капитана, чьи подлинные имена остались навсегда скрытыми за их масками.

Вряд ли когда-либо еще существовал такой самодостаточный театральный организм, как комедия дель арте в ее лучшие дни. Ей была почти не нужна литература, драматургический текст, ведь всё здесь зависело от актера. Она сама воспитывала своих исполнителей, сама задавала правила игры, у нее во всех странствиях были собственные костюмы и реквизит, а зачастую и собственная передвижная сцена наподобие той, что изображена на гравюре Калло с двумя дзанни, Радзулло и Кукуруку [69]. Труппы могли состоять из двадцати пяти актеров, а могли – всего из пяти. Менее успешные из них играли в деревнях и небольших городах [70], а самые известные – в домах богатых вельмож и в королевских дворцах. Влияние комедии дель арте на европейский театр огромно. Хотя маски со временем сильно преобразились, определить их происхождение не составляет большого труда. От Арлекина, Коломбины и Панталоне произошли одноименные персонажи английской пантомимы XIX века. От Пульчинеллы – французский Полишинель, английский Панчинелло и, наконец, кукольный Панч со своей женой Джуди. Образ Педролино претерпел не менее причудливую метаморфозу: под французским именем Пьеро он сперва обернулся элегантным героем картин Ватто, затем одиноким тоскующим влюбленным, парижанином XIX века, после чего – под тем же самым именем – общительным весельчаком из труппы комедиантов с юго-восточного побережья Англии.



[68] Пульчинелла. Гравюра Иоганна Георга Пушнера.

Из книги Грегорио Ламбранци *Театральные услуги* (1716)

Эта сцена особенно интересна благодаря изображению задника (судя по всему, составленного из узких створок) и четырех пар кулис, появившихся в XVII веке и до сих пор используемых в оперных и балетных театрах. «Большой» Пульчинелла, предок французского Полишинеля и английского Панча, танцует; внизу – «малыш» Пульчинелла.



[69] Танцующие дзанни Радзулло (с теорбой или мандолиной с длинным грифом) и Кукуруку. Офорт Жака Калло. 1621

На заднем плане хорошо видна уличная сцена, на которой разыгрывается представление комедии дель арте.

Многие другие маски комедии дель арте перекочевали во французский классицистический театр. Впав в немилость у себя на родине, они начали новую жизнь в Париже. Комедии французского Золотого века буквально наводнены Скапенами, Скарамушами и Мезетенами [151, 162], так что новый этап жизни итальянских масок был связан с Францией, где их взял в оборот Мольер. Но и Шекспир не мог не видеть «тощего Панталоне в туфлях», иначе как бы он его описал?

У нас нет возможности проследить за проникновением масок на балетную сцену, хотя современный «Павлиний театр» в копенгагенском парке Тиволи ясно свидетельствует о непрерывности этой давней традиции. Следы комедии дель арте можно обнаружить везде. Даже трюки «кейстоунских полицейских» и Чарли Чаплина не раз связывали с влиянием лацци и бурле, исполнявшихся дзанни. А может быть, это еще одно доказательство неискоренимой человеческой *vis comica*, которая в очередной раз породила схожие формы актерского искусства (как и многие другие, пока не описанные). Несомненно другое: дзанни обогатили комедийно-фарсовую традицию всей Европы, о чем повсюду красноречиво говорят их видоизмененные имена (Джон Поссет, Жан Потаж, Ян Боушет, Гансвурст [135], Иванушка-дурачок), напоминающие, что *Zanni* – это искаженное Джованни. Потомки Арлекина, Педролино и их разношерстной компании, облаченные в романтические наряды, пленяли воображение и в более поздние времена. Тогда, позабыв прежнюю свободу и бесстыдство, их рваные лохмотья превратились в шелковые заплатки и гладкий белый атлас: теперь это были не итальянцы и не дзанни, а куртуазные обитатели изысканного мира, запечатленного Ватто, Фрагонаром и Ланкре [151].



[70] Уличное представление комедии дель арте в Вероне. Картина Марко Марколы. 1772

Велико искушение предположить, что здесь играют пьесу Гольдони, однако мы видим ситуацию, типичную для сценариев комедии дель арте. Справа от innamorata – Арлекин, отдающий ей поклон.

Но закат комедии дель арте был предрешен: к концу XVII века она превратилась в собственное бледное подобие. Лучшее, что в ней было, усвоили следующие поколения европей-

ских артистов и драматургов. Гольдони пытался возродить комедию дель арте: он сохранил основные приемы, на которых основывалось представление, но актеры больше не импровизировали, а произносили текст, написанный драматургом. В свою очередь, его соперник Гоцци использовал маски и приемы комедии дель арте в импровизированных пьесах, где фарс сливался со сказкой. Благодаря ему комедия масок пережила последнюю вспышку славы перед тем, как исчезнуть навсегда. Предпринимались и другие попытки ее возрождения, однако животворящий дух комедии дель арте иссяк, пропитав собой другие формы сценического искусства. Обаяние этого важнейшего направления в европейском театре и по сей день продолжает волновать умы, поэтому разговор о нем заставил нас, забежав вперед, заглянуть в отдаленное будущее. Но существовало и другое долговечное творение Ренессанса – к его истории мы теперь и обратимся.

Глава четвертая

Елизаветинский театр

Благодаря распространению итальянской комедии дель арте в Европе появились первые профессиональные актеры, игравшие в организованных труппах, а работа ренессансных архитекторов подготовила почву для развития закрытого театра с живописными декорациями и порталной аркой. Англия же подарила миру Шекспира – первого современного драматурга, ни в чем не уступавшего мастерам греческой драмы. Он начинал писать, когда елизаветинский театр делал первые шаги, однако и на его родине, и на континенте к тому времени уже дали о себе знать влияния, которые сформировали его творчество.

В середине XVI века, пока праздничный люд продолжал жадно внимать представлениям библейских историй на передвижных сценах-повозках и смотреть моралите (такие как *Насмешник*, с его красочными персонификациями Доброй воли и Воображения, или *Прекрасная распутница* на тему «пожалеешь розги – испортишь ребенка»), школьный учитель Николас Удалл написал первую английскую ренессансную комедию – она называлась *Ральф Ройстер Дойстер* и была предназначена для исполнения его учениками. Десять лет спустя Томас Нортон и Томас Сэквилл, юристы из Иннер-Темпла, взяв за основу пьесу Сенеки, сочинили ренессансную трагедию *Горбодук*, которая была представлена их студентами перед королевой Елизаветой I в 1562 году. В обоих случаях речь идет о любительских спектаклях для образованной аудитории. Простонародной публике были более доступны интермедии – одноактные комедии, в которых элементы местного фарса сочетались с отсылками к Античности. Например, в *Действе о погоде* Джона Хейвуда некие люди обращаются к Юпитеру с просьбой устроить такую погоду, которая благоприятствовала бы их делам, а не делам других. Интермедии Хейвуда, а также Рэстелла и Редфорда, разыгрывались группами исполнителей, состоявшими на содержании у богатых людей и аристократии, – возможно, в декорациях, изображавших дома по обеим сторонам улицы на итальянский манер [71]. Именно из этой среды любителей и вышли первые в Англии профессиональные актеры. Со временем они включили в свой репертуар популярные трагикомедии, такие как *Камбиз Престопа*, а также масштабные хроники, в которых исторические эпизоды английского прошлого разыгрывались в виде отдельных сцен, наподобие представления библейских историй. Эти и многие другие, ныне утраченные, пьесы исполнялись на сценах-платформах во внутренних дворах, представлявших собой отличные временные театры. Однако для свободного развития театрального искусства в Англии, так же как и в Италии, были необходимы театральные здания, где, чувствуя себя как дома, актеры и драматурги могли бы работать в спокойных условиях.



[71] **Сцена из Интермедии о четырех добродетелях кардинала.** Гравюра. Около 1547

Умеренность, Справедливость, Благоразумие и Мужество – наряду с Упрямством – являлись действующими лицами пьесы.

Первый стационарный театр в Лондоне [74] был построен, причем весьма искусно, Джеймсом Бёрбеджем, плотником, который любил посвящать свой досуг актерской игре и вообще, несомненно, был человеком, рожденным для театра. Ричарду, младшему из двух его сыновей [73], было суждено войти в историю как первому знаменитому английскому актеру, создателю образов Гамлета, Лира, Отелло и Ричарда III. Старший сын Бёрбеджа, Катберт, стал антрепренером своего брата.

Здание, построенное Бёрбеджем-старшим в 1576 году, называлось просто «Театр» [74]. Из-за неприятия лондонским мэром самой идеи театра его пришлось строить за пределами города, в Финсбери-Филдс. Помимо того, что это было место, огороженное деревянными стенами, мы знаем о «Театре» крайне мало, равно как и обо всех остальных театрах елизаветинской эпохи, которые начали появляться один за другим, как только стало ясно, что затея Бёрбеджа приносит доход. Вот их названия, данные в порядке дат, когда они были основаны: «Куртина», «Роза», «Лебедь» [75], «Глобус» [78], «Фортуна», «Надежда». Три из них: «Роза», «Фортуна» и «Надежда» – принадлежали Филипу Хенсло, дальновидному бизнесмену, сдававшему свои помещения в наем разным труппам, а также платившему за пьесы, костюмы и прочие предметы реквизита, если они были необходимы. Взамен он получал значительную долю ежедневной выручки. Падчерица Хенсло Джоан вышла замуж за еще одного выдающегося актера того времени, единственного конкурента Бёрбеджа, Эдварда Аллена [72], унасле-

довавшего имущество и бумаги своего названного тестя, среди которых оказался его дневник: ныне этот бесценный источник сведений о театре елизаветинской эпохи хранится в основном Алленом Даличском колледже.



[72] Эдвард Аллен. Портрет работы неизвестного художника (деталь)

Аллен, главный актер «Слуг лорда-адмирала», первым сыграл многих персонажей Марло: Тамерлана, Доктора Фауста (см. ил. 84) и Барабаса из *Мальтийского еврея*. Портрет хранится в Картинной галерее Даличского колледжа (первоначально – Колледж Дара Божьего), основанного Алленом после ухода со сцены.

Самый знаменитый елизаветинский театр, вокруг которого до сих пор не утихли споры, это «Глобус», построенный сыном Джеймса Бёрбеда на южном берегу Темзы в 1599 году из тех же самых досок, из которых прежде был сколочен «Театр». Именно там были впервые сыграны почти все пьесы Шекспира. В 1612 году после представления *Генриха VIII* в здании вспыхнул пожар, в результате которого «Глобус» сгорел дотла, однако уже на следующий год театр был отстроен заново [78]. Здание активно использовалось, пока в 1644 году его не снесли пуритане.

Ни один елизаветинский театр не дожил до наших дней. Вся доступная информация почерпнута из деловых бумаг, писем и других литературных памятников, а также из нескольких графических изображений, в основном относящихся к более позднему времени. Исключение составляет копия рисунка, сделанного голландцем Йоханнесом де Виттом во время его визита в Лондон около 1596 года [75], – единственный надежный визуальный документ, позволяющий нам составить представление о театре того времени. С некоторой долей вероятности мы можем предполагать, что в запечатленной на нем планировке театра «Лебедь» отражены

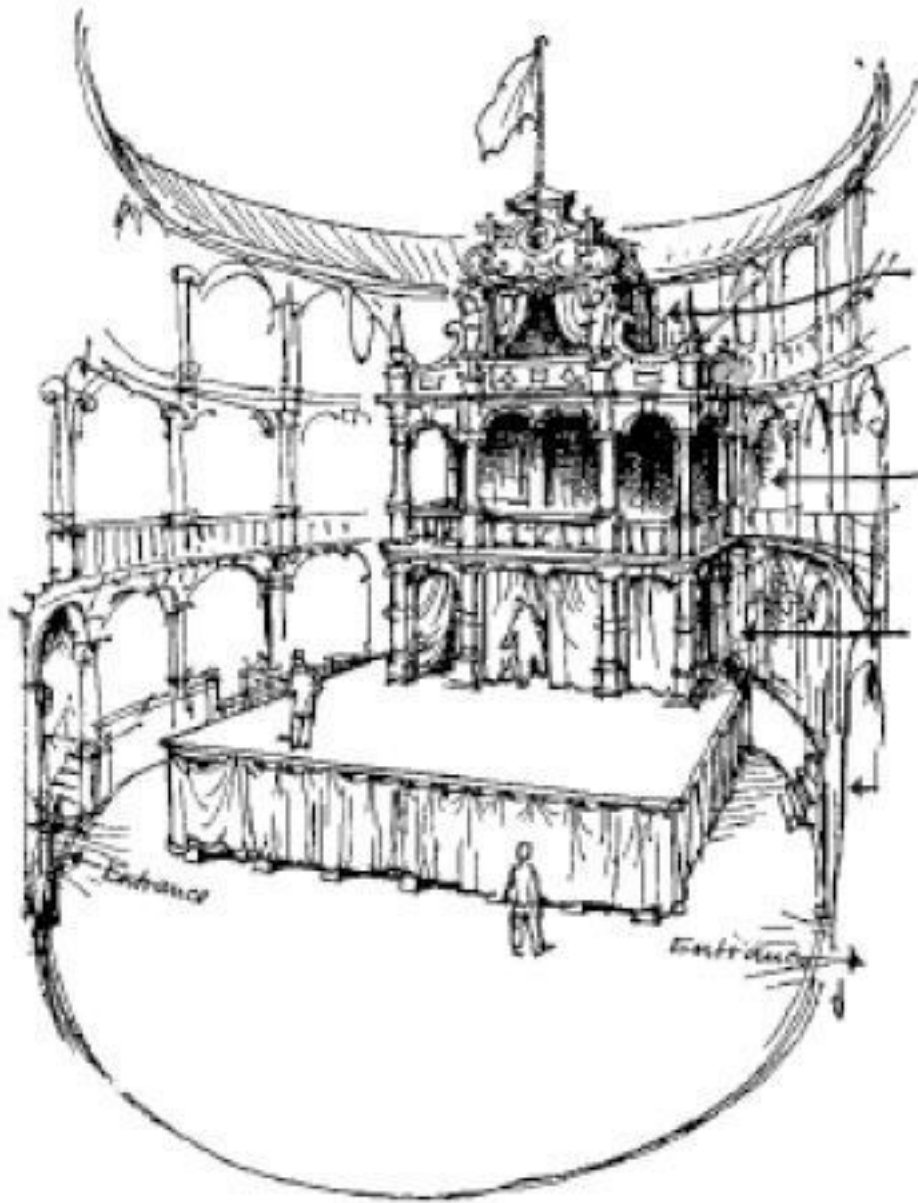
основные черты открытого публичного театра того времени. Во-первых, это высокая сцена-платформа (иногда огражденная), охваченная с трех сторон пустым пространством, отведенным для публики, наблюдавшей за представлением стоя; во-вторых – окружающие это пространство двух- или трехэтажные галереи со скамьями и отдельными сиденьями. Сзади сцену ограничивала стена с дверями (или задрапированными проемами), над которой располагалась галерея, предназначенная для музыкантов или, при необходимости, игры актеров и увенчанная башней, в которой размещались театральные механизмы. После полудня звук трубы из башни возвещал о начале спектакля, на время которого над ней поднимался флаг. Сверху сцену прикрывал поддерживаемый колоннами навес, называвшийся «небесами»; с испода он был украшен золотыми звездами, нарисованными на голубом фоне. Если «яма» для простонародья и амфитеатр с сидячими местами напоминают театры во внутренних дворах, то сценическая конструкция со стеной и башней скорее несет следы архитектурного влияния континентального театра с его очевидной античной родословной. В ней легко уловить переключки с временными сооружениями, которые устанавливались в значимых местах города во время торжественных шествий и въездов монархов, а в центральном проеме в стене сцены – отголосок триумфальной арки [76–77]. Всё, что осталось от средневековых библейских историй, это машинерия в башне, люки в полу сцены и, главное, сама сцена-платформа, представляющая собой видоизмененную *platea*, которая за отсутствием сменных декораций могла превращаться в любое место, необходимое для представления пьесы.



[73] Ричард Бёрбедж. Автопортрет (?) (деталь)

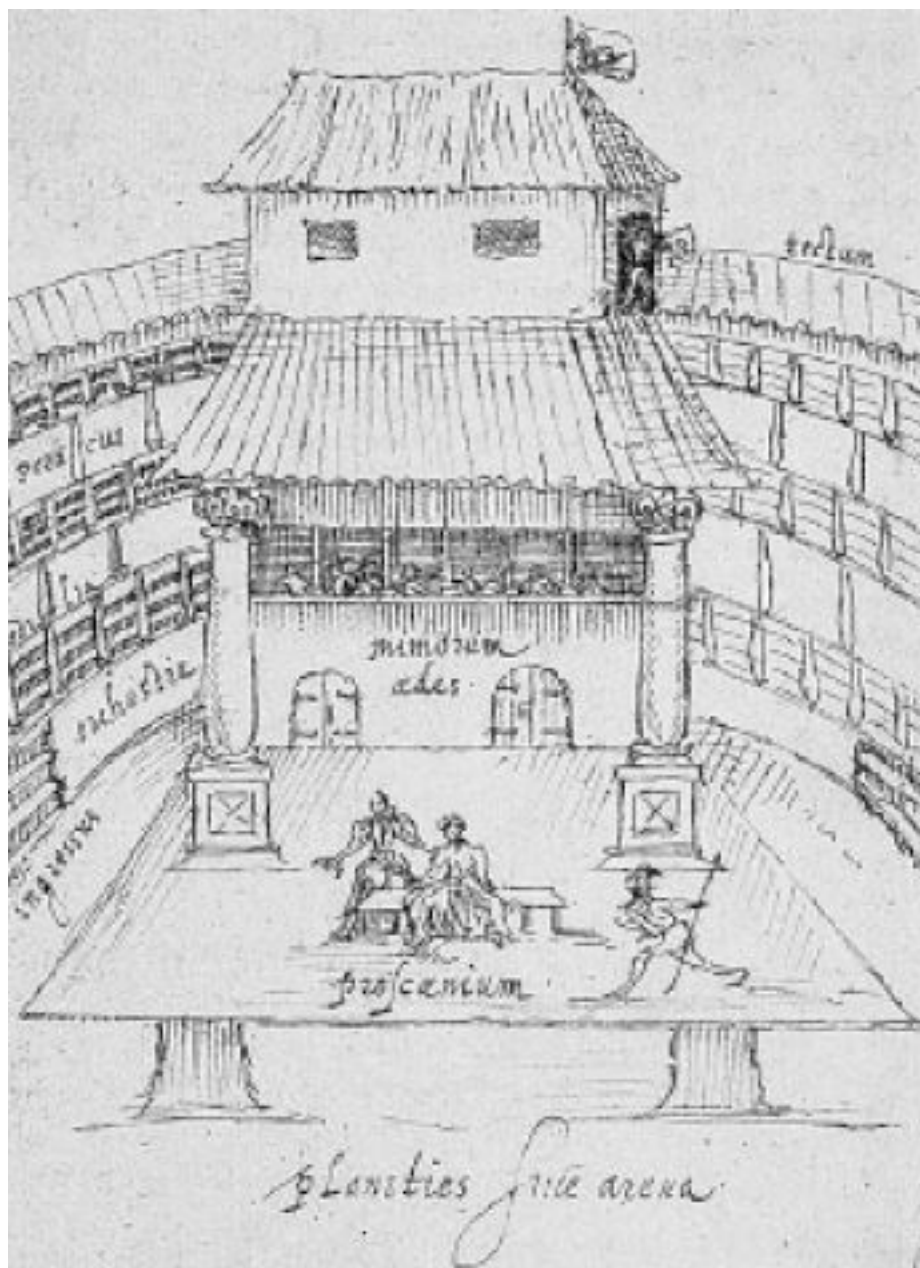
Бёрбедж, сын архитектора, построившего в 1576 году первый лондонский театр, был ведущим актером труппы «Слуги лорда-камергера» (позднее – «Слуги короля») и первым сыграл многие заглавные роли в пьесах Шекспира: Гамлета, Лира, Отелло, Ричарда III.

Одним из элементов елизаветинского театра, вызывающим жаркие дискуссии, является так называемая внутренняя сцена (inner stage). Предполагается, что это было либо помещение, располагавшееся за центральным выходом на сцену, либо часть коридора, проходившего за стеной сцены. Как бы то ни было, оно открывалось при поднятии занавеса. Однако некоторые историки театра считают, что это фикция: на рисунке де Витта [75] показаны только две боковые двустворчатые двери: ни на какую «внутреннюю сцену» нет и намека. С другой стороны, нет и причин полагать, что все елизаветинские театры были устроены одинаково. Даже если в «Глобусе» не было внутренней сцены как таковой, нечто вроде нее позади основной сцены было просто необходимо в таких, например, случаях, как тот эпизод в *Буре*, когда зрители внезапно застают Миранду и Фердинанда за игрой в шахматы. Дальше мы увидим, что устройство испанской сцены [92] – а возможно, и теренциевой [46–49] – активно свидетельствует в пользу ее существования.



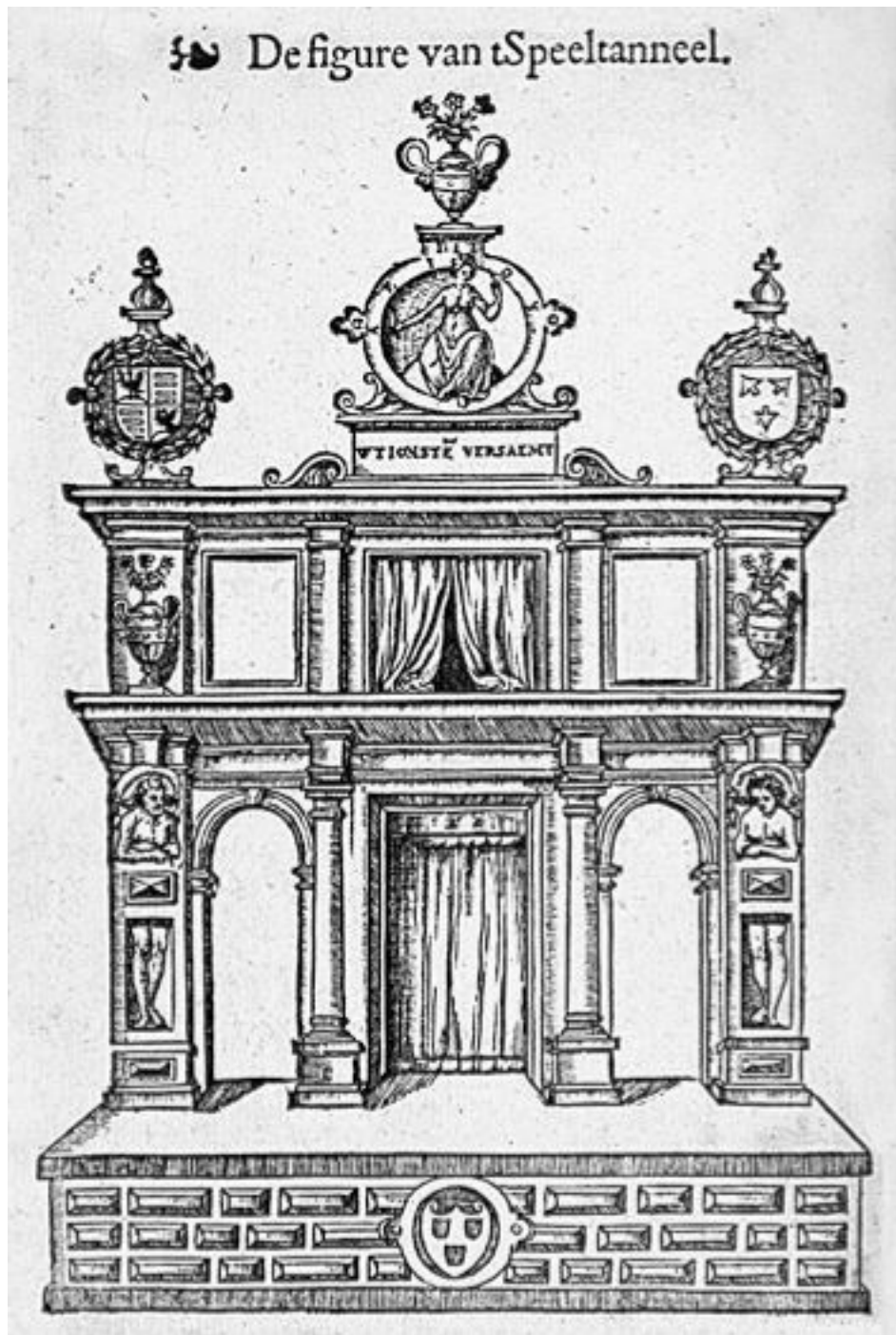
[74] Реконструкция елизаветинского театра последней четверти XVI века. Рисунок С. Уолтера Ходжеса

Возможно, так выглядел «Театр», построенный Джеймсом Бёрбеджем в 1576 году. Устройство зрительного зала выдает влияние внутреннего двора и медвежьей ямы, а сцена с фасадом в барочном стиле восходит к фламандским театрам и триумфальным аркам (см. ил. 76, 77); в то же время она имеет нечто общее с балаганчиком, отгороженным занавеской (см. ил. 44 и 69).



[75] **Театр «Лебедь».** Копия рисунка Йоханнеса де Витта (около 1596), выполненная его другом Арнаутом ван Бухелом

Этот рисунок – единственное дошедшее до нас аутентичное изображение внутреннего двора елизаветинского театра – подтверждает свидетельства о существовании в «Лебеде» большой открытой сцены, сценического здания с колоннами и флагом, а также наличие трех галерей для зрителей.



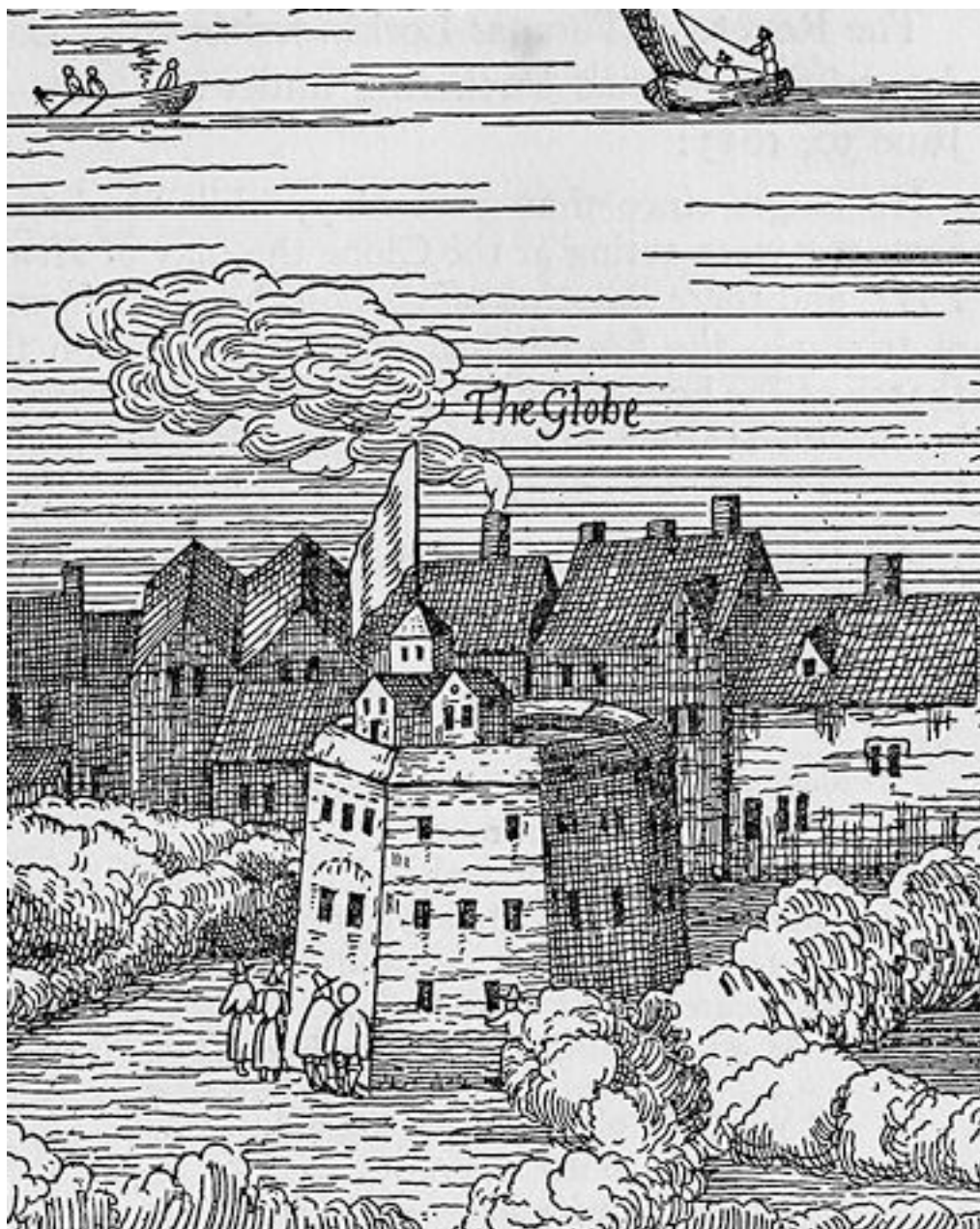
[76] Сцена Общества любителей риторики в Антверпене. Гравюра. 1561

Подобные сцены строились для публичных выступлений членов фламандских кружков риторики (редерейкеров) и представляли собой площадки перед двухэтажным сооружением с порталом, обрамленным двумя колоннами (портал и окно во втором этаже имеют занавесы). Джеймс Бёрбедж наверняка оглядывался на эти сооружения, когда строил лондонский «Театр».



[77] Арка для коронации Иакова I, построенная в 1603 году у Королевской биржи на улице Корнхилл

В облике английских триумфальных арок XVII века чувствуется влияние континентальных церемониальных сцен, подобных антверпенской (ил. 76). Некоторые из этих арок имели ниши для размещения актеров: так, в лондонской арке в день коронации Эдвард Аллен изображал дух города, а другой, неизвестный, актер – Темзу. Схожие принципы использовались и в декоре театральных сцен елизаветинской эпохи (см. ил. 74).



[78] Второе здание театра «Глобус» (?). Гравюра Класа Янсона Висхера из книги *Виды Лондона* (Амстердам, 1616; деталь)

Второе, восьмиугольное, здание знаменитого лондонского театра было построено в 1614 году, а первое, нанесенное на карту Лондона 1600 года, составленную Норденом, было круглым (таким театр изображен на гравюре Холлара 1644 года). Флаг и фигурки людей у двери могут означать, что спектакль уже идет.



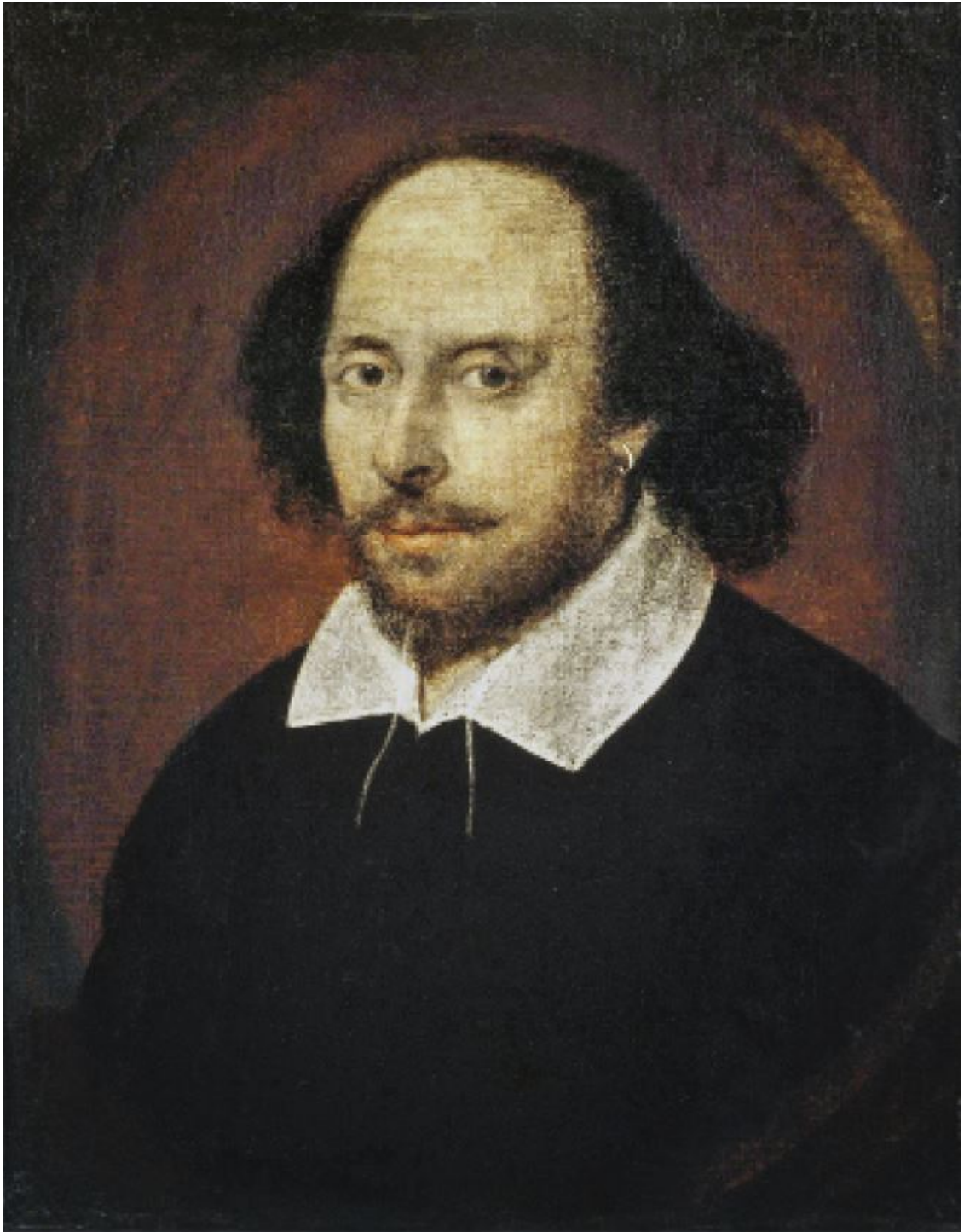
[79] Студенты Кембриджа играют пьесу Уильяма Алабастера Роксана. Гравюра (фронтиспис издания пьесы, деталь). 1632

Задником на временной сцене-платформе служит занавес, что больше похоже на теренциеву сцену (см. ил. 45–49) и сцену комедии дель арте (см. ил. 61 и 69), чем на солидные архитектурные сооружения позади сцены в публичных театрах Лондона.

В своем описании театра «Лебедь» де Витт говорит, что стена за сценой была каменной кладки и что ее обрамляли деревянные колонны, «раскрашенные точь-в-точь под мрамор». Действительно, елизаветинцы были отменными архитекторами и большими ценителями декора, поэтому нет оснований представлять их театры менее пышными, чем другие общественные сооружения. Мраморные колонны наряду с золотом, красным и голубым, по-видимому, были частью цветовой композиции убранства сцены, в которую вносили свою лепту и яркие костюмы актеров, и сценические драпировки, и знамена с прочими элементами придворных и военных процессий из спектаклей. Всё это создавало ярчайшую феерию. Сценический гардероб по большей части состоял из ношеного платья, подаренного артистам богатыми покровителями: это была настоящая роскошь в глазах публики, состоявшей из представителей всех сословий любых возрастов, как мужчин, так и женщин. Облачение актеров, независимо от того, к какой эпохе относилось действие, оставалось современным. Однако для экзотических персонажей, чей облик ассоциировался с определенными стереотипами, делались исключения: римский солдат был одет в нагрудный доспех и короткую тунику, еврей – в длиннополый кафтан, на голове турка красовался тюрбан, а неизменным атрибутом остальных выходцев

с Востока был тканый халат. Редчайший рисунок, на котором показаны актеры елизаветинской эпохи, разыгрывающие сцену из трагедии *Тит Андроник* в постановке 1595 года, дает наглядный пример смешения современного и условного стилей театрального костюма [81].

Все труппы, игравшие в елизаветинских театрах, находились под покровительством того или иного знатного вельможи, хотя люди без профессии, а актеры принадлежали к их числу, всё еще официально числились «мошенниками и бродягами». Труппа Бёрбеджа и Шекспира носила название «Слуги лорда-камергера», труппа Аллена – «Слуги лорда-адмирала». Однако действовавшие внутри трупп законы различались, и, если актерам удавалось завоевать признание и обрести стабильность, они могли рассчитывать на особое положение. «Слуги лорда-камергера» сами были владельцами своего театра, а также рукописей сценариев, костюмов и прочего театрального имущества. Каждый из ведущих актеров имел свой пай в общем деле, что гарантировало ему фиксированную долю дохода. В таком способе управления немало общего с организацией трупп комедии дель арте, за исключением того, что у последних не было стационарных театров. Компания Аллена, напротив, платила Хенсло за аренду и получала от него жалованье.



[80] Уильям Шекспир. «Чандосовский портрет» (деталь)

Вероятнее всего, источником этого позднего романтизированного изображения великого драматурга является гравюра Мартина Друшаута, которая была воспроизведена на титульном листе «Первого фолио» 1623 года.

Как и в Греции, женщинам выход на сцену в елизаветинскую эпоху был запрещен. Джульетту, Розалинду, Виолу и Порцию играли специально отобранные мальчики хрупкого грациозного телосложения с высокими голосами, которых обучали опытные актеры. Роли немолодых героинь вроде няни Джульетты или госпожи Куикли исполняли комики. Как и в Италии, все актеры умели и танцевать и петь, а нередко и играть на музыкальных инструментах, ведь музыка занимала важное место в спектаклях, которые зачастую сопровождалась жигами.

Жига, представлявшая собой танец с распеваемым диалогом, пользовалась исключительной популярностью среди елизаветинской публики – в этом искусстве не было равных всеобщему любимцу актеру Уильяму Кемпу [82]. Судя по всему, клоуны и шуты, сплошь и рядом появляющиеся в елизаветинских пьесах, всю практикували сценические экспромты (как и дзанни в комедии дель арте). Считается, что Шекспир, вложив в уста Гамлета фразу: «А играющим дураков запретите говорить больше, чем для них написано», – подразумевал комика Ричарда Тарттона, известного своими импровизациями [83]. Не исключено, что наименее понятные из шуток, в обилии рассеянных по шекспировским пьесам, изначально были экспромтами и попали в текст произведений задним числом. Поскольку пьесы представляли собой ценнейшую собственность, их максимально долго держали в виде рукописей, которые владевшая ими компания ревностно оберегала. Даже драмы Шекспира собрали воедино для публикации лишь после его смерти – что уж говорить о множестве безвозвратно утраченных пьес второстепенных авторов, известных сегодня только по названиям.



[81] Персонажи трагедии Шекспира Тит Андроник. Рисунок из манускрипта Генри Пичема. 1595

Аарон изображен в образе мавра.



[82] **Танцующий Уильям Кемп.** Гравюра с титульного листа собственного сочинения Кемпа *Девятидневное чудо*. 1600

Изображение основано на рассказе Кемпа о том, как он на спор протанцевал от Лондона до Норвича. Главный комик шекспировской труппы, Кемп вслед за Тарлтоном стал любимцем публики. Известно, что он первым сыграл Догберри в комедии *Много шума из ничего* и Петра (слугу Кормилицы) в *Ромео и Джульетте*.



[83] Ричард Тарлтон. Деталь инициала из манускрипта Джона Скотто. Около 1590

Согласно литературному описанию, Тарлтон был низкорослым, коренастым, косоглазым, имел небольшой горб и смешной приплюснутый нос. Он отличался большим талантом импровизатора. Вполне вероятно, что реплики некоторых комических персонажей Шекспира, например Могильщика из *Гамлета*, основаны на воспоминаниях автора об островах Тарлтона.

Нам невероятно повезло, что сочинения Шекспира были напечатаны, так как ни одна из его рукописей не сохранилась, и, несмотря на мировую славу, мы мало знаем о нем самом [80]. Родившись, предположительно, в Стратфорде-на-Эйвоне, в одной из земель средней Англии, графстве Уорикшир, он в восемнадцать лет женился, но вскоре перебрался в Лондон, где сначала стал актером, а затем драматургом и пайщиком театра «Глобус». Преуспев в театральном деле, он купил в Стратфорде небольшой дом, куда под конец отправился на покой и в котором в 1616 году умер, оставив двух дочерей, вышедших замуж за местных горожан. Его единственный сын скончался в возрасте одиннадцати лет. Вот и всё, что нам доподлинно известно о жизни великого драматурга. Остальное приходится выискивать в его пьесах, удивительно разнообразных по стилю и содержанию, в диапазоне от трагедии до комедии, с уклоном то в историю, то в трагикомедию, а то и в романтическую пьесу или пастораль. Чаще всего его драмы просто не поддаются классификации, потому что Шекспир – гений универсальный: в его творениях комедия и трагедия переплетены так же тесно, как в жизни любого человека. Шекспир ускользает как ртуть, когда пытаешься замкнуть его в рамки определений, которые хорошо

работают в случаях с писателями попроще. Большинство своих пьес он написал для публичного театра, и их внимательное изучение может немало рассказать об устройстве елизаветинской сцены и организации театральных постановок, прежде всего тех, что осуществлялись в самом «Глобусе».

В то время Шекспира ценили не так высоко, как теперь. Его современники, за исключением разве что Бена Джонсона, относились к нему свысока, считая ремесленником, не обладавшим университетским образованием, которым кичились многие другие авторы. Первый из известных нам отзывов о Шекспире как драматурге откровенно уничижителен. Он принадлежит Роберту Грину, одному из «университетских умов», который назвал своего коллегу (в памфлете *На грош ума, купленного за миллион раскаяний*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.