



Сусанна ФИЛИПОВА

ВОПЛОЩЕНИЕ ЗЛА ИЛИ УНИЖЕННЫЙ СЫН?

ОБРАЗ ФРАНЦА МООРА НА НЕМЕЦКОЙ СЦЕНЕ XVIII–XIX вв.

В истории театра есть роли, которые выходят за пределы пьесы, перерастают границы персонажа и становятся значимыми в творческой биографии многих актеров. Эти образы лишаются национальной принадлежности той или иной стране, становясь частью всего театрального мира. И неизбежно среди них возникают персонажи, которые изначально не должны были быть героями. Один из них – Франц Моор в трагедии Фридриха Шиллера «Разбойники». Со времени написания пьесы (1781) эта роль привлекала актеров значительно больше образа старшего брата. На родине Франца, в Германии, актеры получали эту роль в наследство от своих предшественников. Интересны как мотивы толкования «Разбойников» и развитие традиций в исполнении роли Франца немецкими актерами, так и сам феномен образа, который, не будучи главным в пьесе, в спектаклях нередко затмевал всех остальных.

13 января 1782 года на сцене Маннгеймского драматического театра состоялась премьера первой трагедии Фридриха Шиллера «Разбойники». По мнению П. Ланштейна, автора монографии «Жизнь Шиллера», существуют минимум четыре источника, на которые опирался Шиллер при написании трагедии – это легендарный Робин Гуд, разбойник Роке из «Дон Кихота» Сервантеса, знаменитый швабский бродяга Зонненвирт Шван (о нем юный Шиллер узнал от своего

учителя в Карлсшутле) и рассказ Шубарта «Из истории человеческого сердца», повествующий «о двух братьях, резко отличающихся друг от друга»¹. Изначально Шиллер предполагал назвать пьесу «Блудный сын» и в период подготовки спектакля думал вернуться к этому названию², но все-таки остановился на «Разбойниках». Из этих двух вариантов названия очевидно, что Францу автор отводил второстепенное место в драме. Так как же получилось, что героем первого спектакля неожиданно для всех стал именно младший Моор – «деспот, грубейший нарушитель чужих прав, насильник в отношении собственного отца, брата, братниной невесты, собственных крестьян и всякого, кто находился в мало-мальской зависимости от него»³?

Германия в то время находилась в состоянии раздробленности. По словам Ф. Энгельса, «каждое замечательное произведение этой эпохи проникнуто духом протеста, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества. Гете написал «Геца фон Берлихингена», драматическое восхваление памяти революционера. Шиллер написал «Разбойников», прославляя великодушного молодого человека, объявившего открытую войну всему обществу»⁴. Несмотря на сомнительные слова о прославлении Шиллером великодушного Карла, мотивы написания драмы Энгельсом отмечены верно.

¹ Ланштейн П. Жизнь Шиллера / Пер. с нем. М., 1984. С. 52.

² См.: Берковский Н.Я. Театр Шиллера // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 137.

³ Там же. С. 133.

⁴ Цит. по: Игнатов С. Борьба за реалистический театр (1800–1848): Германия // Игнатов С. История западноевропейского театра Нового времени. М.; Л., 1940. С. 92.

Со сценой Шиллер встретился впервые⁵ и был согласен на изменения в тексте трагедии, внесенные актерами. Интендант театра Дальберг пытался сделать все для того, чтобы уменьшить трагический пафос и революционный порыв, которые пронизывают пьесу, но зрители все равно почувствовали заложенную в ней силу. Дальбергу не помогли ни сниженная патетика Генриха Бека, игравшего Карла, ни слова Франца, сильно смягченные исполнителем. Первым актером, примерившим на себя роль коварного Франца Моора, был Август Вильгельм Иффланд (1759–1814). Сам Шиллер сразу после спектакля весьма показательно высказался относительно игры Иффланда: «Эту роль, которая совсем не для сцены, я уже посчитал было напрасной, но никогда еще я так приятно не обманывался. Иффланд показал себя мастером в последних сценах. Я еще слышу, как он в выразительной позе, которая противостояла всему громко утвердительному характеру, говорит гнусное НЕТ и снова, будто потревоженный невидимой рукой, падает без сил [...] Вы должны были видеть его стоящим на коленях и молящимся, когда вокруг уже пылали покои замка. – Если бы только господин Иффланд не так проглатывал свои слова и не так захлебывался в декламации!»⁶ Отмечая технические промахи актера, Шиллер воспринимал придуманного им самим персонажа, как постороннего, принадлежащего другой пьесе, признавая, что не представлял, как можно выразить этот образ на сцене. Иффланд очевидно настолько был ярок в этой роли, что зрители вполне логично реагировали именно на него. Так история Карла и его



Август Вильгельм Иффланд
в роли Франца Моора

товарищей отошла на второй план, а вперед выдвинулась сложная фигура младшего брата.

С подачи Иффланда Франца считали обычным человеком со своими грехами и бедами, не сразу в нем увидели некое природное зло: «Шиллер не мог объяснить актеру, откуда Франц, молодой человек из благородной, добродетельной семьи, почерпнул свои пороки, цинизм и жестокую изощренную философию»⁷. Если отталкиваться от теории «идеалистов и практиков», предложенной Ю.И. Кагарлицким, в следующих своих пьесах Шиллер исправил эту ошибку. Кагарлицкий справедливо полагал, что Карл Моор берет на себя функцию идеалиста, а Франц – практика. Оба образа получились неоднозначными, поскольку Карл в определенной мере проявлял практичность, отправляясь бороться за справедливость не в одиночку, а в компании вооруженных друзей, а увлеченность Франца своей ненавистью

⁵ См.: Макарова Г.В. Молодые люди – впоследствии разбойники. Фрагменты сценической истории пьесы Фридриха Шиллера // Макарова Г.В. Актерское искусство Германии: Роли – сюжеты – стиль. Век XVIII–век XX. М., 2000. С. 56.

⁶ Цит. по: Die Räuber // Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen / von Monty Jacobs. Berlin, 1954. S. 106.

⁷ Макарова Г.В. Указ. соч. С. 63.

Pro memoria

позволила Кагарлицкому назвать этого героя «романтиком злодейства», отмечая, что «литература и театр еще не знали такого “непрактичного практика”»⁸.

Проблема образа Франца заключается именно в беспричинности его злобы. В других пьесах («Заговор Фиеско», «Коварство и любовь») Шиллер сделал практиков иными, они порождены жизнью, ее существующим укладом⁹. А актерам, которые на протяжении уже более двух веков сталкиваются с ролью Франца, приходится додумывать этот образ, пытаясь оправдать его физическим уродством или плохим отношением к нему отца, либо представить младшего Моора апологетом мистического зла. Так рождались основные традиции в сценическом исполнении этого образа, которые в XVIII–XIX веках воплощались в выявлении характера Франца либо через Ричарда III либо через Мефистофеля, а в XX веке переродились в изображение болезненной психики героя и бескрайнего зла, пожирающего человека изнутри.

Первый исполнитель роли Франца избрал путь поиска причин поведения героя и придумал уродливого Моора, родственного Ричарду III. Сам Шиллер указывал на неприятную внешность Франца в одном из монологов героя: «Зачем природа взвалила на меня это бремя уродства? Именно на меня? Слово она обанкротилась перед моим рождением. Почему именно мне достался этот лапландский нос? Этот рот как у негра? Эти готтентотские глаза? В самом деле, мне кажется, что она у всех людских пород взяла самое мерзкое, смешала в кучу и испекла меня из такого теста»¹⁰. Иффланд

добавил еще несколько деталей к внешнему облику Франца. Исследователь З. Троицкий утверждал, что «Иффланд и другие актеры его школы [...] стремились к тому, чтобы вызвать у зрителя отвращение [курсив Троицкого – **С.Ф.**] к Францу *внешними* [курсив Троицкого – **С.Ф.**] приемами, подчеркивая всемерно его физическое уродство. Эти актеры играли Франца неизменно в рыжем парике, с тусклыми глазами, вялыми губами и серым цветом лица. Франц в их исполнении вызывал у зрителя чувство гадливости, отвращения, презрения»¹¹. Очевидно, что успех актера в этой роли предопределило во многом то положение, которое он занимал на немецкой сцене, где властвовала мещанская драма Августа фон Коцебу и самого Иффланда. Любимец публики, Иффланд, видимо, приблизил «Разбойников» к семейной драме, в которой его герой, обиженный природой и отцом, отдававшим предпочтение старшему сыну, сначала цинично нарушал родственные и божественные законы, а потом так же яростно в порыве страха обращался к Богу.

15 апреля 1796 года «Разбойников» впервые играли в Веймарском театре Гете и Шиллера в период расцвета Веймарского классицизма. По словам А.А. Аникста, Веймарский классицизм был «попыткой возродить красоту и гармонию в мире, полном безобразия и дисгармонии»¹². Театральность постановки Гете почти лишала пьесу мотива борьбы, который был для Шиллера главным. Н.Я. Берковский так видел замысел автора: «Шиллер старается передать всеобщую взметненность, бурю и натиск, которыми

⁸ Кагарлицкий Ю.И. *Идеалист и практик // Кагарлицкий Ю.И. Театр на века: Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. М., 1987. С. 268.*

⁹ Там же. С. 271.

¹⁰ Шиллер Ф. *Разбойники // Шиллер Ф. Драммы. Пер. с нем. Н. Ман. М., 1981. С. 21.*

¹¹ Троицкий З.Л. *Карл Зейдельман и формирование сценического реализма в Германии. М.; Л., 1940. С. 73.*

¹² Аникст А.А. *Союз Гете и Шиллера // Аникст А.А. Творческий путь Гете. М., 1986. С. 324.*

все охвачено. В драме его все говорит языком стихии – обстановка, люди»¹³. Пьеса перешла в другой план – от драматической жизненной борьбы к некоторой изящности классицизма, но для эстетики Гете и Шиллера было важно, чтобы герои оставались масштабными личностями с мощными характерами, отчасти поэтому постановка 1796 года так или иначе вызывала у властей опасения. На роль Франца вновь был приглашен Иффланд, но, по словам Г.В. Макаровой, он видел свою роль с тех же позиций, ему трудно было выступать на одной сцене с Генрихом Фоссом (Карл Моор) и Христианой Нейман (Амалия), которые играли несколько искусственно в понимании Иффланда.

В XIX веке перемены в исполнении роли Франца связаны в первую очередь с именем Людвига Девриента (1784–1832). Для него эта роль, которую актер исполнял на сцене Берлинского королевского театра с 1814 года, стала лучшей. Поступить на берлинскую сцену Девриента уговорил Иффланд. Как истинный представитель романтизма на сцене Девриент создавал цельный образ, мощный и страстный. Театральный критик Рельштаб описал Девриента в этой роли: «Маска лица его [...] была удивительно благопристойной [...] Темное пламя глаз было раздуто сильно обозначенными изломанными бровями и едва заметной белой штриховкой век, добродушные углы рта приобретали благодаря нескольким маленьким теневым штрихам действительно дьявольское выражение; [...] волосы развевались по сторонам, не будучи, однако, в отвратительном беспорядке. Таким образом, вся



Александр Моисси
в роли Франца Моора

его внешность имела выражение страшной энергии злобы [...] На этом лице, сохранявшем своеобразное величие страшной, хотя и inferнальной силы [...] не было и следа той отвратительной низости, которую другие актеры вкладывали во внешность Франца Моора и на которую частично указывал сам драматург»¹⁴.

Франц Девриента походил на его же Мефистофеля, актер даже гримировался по его образцу. Младший Моор наводил ужас на зрителя: монологи, произносимые ровно, приглушенным голосом, неожиданно взрывались вспышкой страстей, идущих из самых глубин души. Исполнение Девриента было настолько ярким, что, по словам писателя Августа Клингемана, «даже игра Иффланда испарялась в воспоминаниях словно тень»¹⁵. В мае 1816 года на гастролях в Гамбурге Девриента в этой роли видел поэт Фридрих Мейер: «Девриент держал себя преимущественно как злодей и трус, поэтому ему удавались сцены с Германом, а особенно превосходен был весь последний акт. Он не терзал нас бесконечными приготовлениями как Иффланд, а играл на добрых полчаса короче.

¹³ Берковский Н.Я. *Театр Шиллера* // Берковский Н.Я. *Статьи о литературе*. С. 140.

¹⁴ Цит. по: Троицкий З.Л. *Карл Зейдельман и формирование сценического реализма в Германии*. С. 74.

¹⁵ Цит. по: *Die Räuber* // *Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen* / von Monty Jacobs. S. 126.

Pro memoria

Декламационные места подчас граничили с пением, но он все же никогда не надрывался от крика и производил наибольшее впечатление своей тихой, едва торжественной, всегда ясной речью»¹⁶. Романтизм, властвовавший в Германии в начале XIX века, подсказывал именно такого Франца, хотя, по мнению Берковского, он был куда ближе Байрону, чем Шиллеру¹⁷. С момента исполнения роли Франца Девриентом возникла традиция параллели Франц–Мефистофель. Но уже через несколько лет сценическое воплощение младшего Моора вновь изменилось.

Для преемника Девриента на берлинской сцене Карла Зейдельмана (1793–1843) роль Франца также была одной из лучших. Зейдельман – уникальная фигура в истории немецкого театра. Весь его творческий путь знаменовал собой переход от романтизма к реализму, актеру редкого дарования – ему были подвластны едва ли не любые роли, с Зейдельманом связано и зарождение немецкой режиссуры. В процессе подготовки к спектаклю он не ограничивался работой над своим образом, а прорабатывал едва ли не все роли в пьесе. Этот процесс зафиксирован в «Тетрадах ролей» (*Rollenhefte*), где актер записывал свои замечания относительно образа. Самая первая роль в «Тетрадах», изданных в 1915 году актером и режиссером Мейнингенской труппы Максом Грубе, – Франц Моор.

Шиллеровские персонажи в текстовой обработке Зейдельмана – думающие люди, одержимые мстостью или жадной власти. В отличие от романтических, вселенского масштаба злодеев Девриента, в исполнении Зейдельмана зрителей

поражала «обыденность» их коварства, силы, болезненности, рождавшихся по своей логике, вовсе не лишенной жизненной правды. Эта трактовка, по сути, близка Францу Иффланда, но в исполнении Зейдельмана образ получался более сложным психологически.

Текст роли Франца актер предваряет эпиграфом из «Ричарда III» Шекспира:

*«Но я не создан для забав любовных,
Для нежного гляденья в зеркала;
Я груб; величья не хватает мне,
Чтоб важничать пред нимфою
распутной.*

[...]

Раз не дано любовными речами

Мне занимать болтливый

пышный век,

Решился стать я подлецом и проклял

Ленивые забавы мирных дней»¹⁸.

Параллель с Ричардом III, роль которого была также освоена Зейдельманом, не случайна. В тексте роли (1-ый акт) на полях еще два раза будут встречаться комментарии, отсылающие к Ричарду III. Напротив слов Франца о том, что он хочет порвать душевную связь, Зейдельман вновь ставит имя Ричарда III и указывает на то, что фразу нужно произносить, «вызывая сочувствие»¹⁹. Спустя несколько предложений актер записывает уже только имя Ричарда III рядом со словами Франца «Мы велим сшить себе и совесть по новому фасону»²⁰. Оба эти комментария находятся в конце первой сцены драмы, когда Франц уже оклеветал брата перед отцом и предается размышлениям. Франц Зейдельмана не мог простить превосходства своего брата, как и Ричард, он с детства чувствовал свою ненужность, ущербность. В этом актер также следовал традиции Иффланда.

¹⁶ Цум.no: *Die Räuber // Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen / von Monty Jacobs. S. 124.*

¹⁷ См.: Берковский Н.Я. Указ. соч. С. 134.

¹⁸ Шекспир В. Ричард III // Вильям Шекспир. Исторические драмы. Пер. с англ. А. Радловой / Сост. Комарова В.П. Л., 1990. С. 23–24.

¹⁹ Grube M. *Rollenhefte Carl Seydelmann's. Berlin, 1915. S. 16.*

²⁰ Шиллер Ф. Разбойники // Шиллер Ф. Драмы. Пер. с нем. Н. Ман / Вступ. Статья С. Тураева. С. 22.

Параллели с образом Ричарда можно проводить и дальше, диалоги Ричарда с Анной и Франца с Амалией перекликаются отчетливо. В одной из ремарок к диалогу Амалии и Франца Зейдельман пишет «небольшая пауза – тишина – он играет с ней – Ричард»²¹, до этого остроумно заметив, что «так ловят мышей и женщин»²². Суть всей линии поведения героя с Амалией Зейдельман характеризует такой фразой: «Черт дружелюбно врет в глаза и поджидает»²³.

Первую сцену Франца и Амалии описывал в рецензии 1838 г. литературный критик Г. Кюне: «Эта его самая большая работа чрезвычайно богато наделена новыми, остроумными дерзкими идеями. Я указываю на сцену, где Амалия его разоблачает, после того как он сообщает, что Карл умолял его не покидать любимую. Он еще стоит перед ней на коленях, ощущение разоблачения его лицемерных планов удерживает его на земле; машинально, чтобы замаскировать свое неловкое положение, он разрывает розу дрожащей рукой: этот момент выдающийся по задумке и исполнению»²⁴. В комментариях к этой сцене Зейдельман такого действия не описывает, хотя указывает, что Франц остается перед Амалией на коленях и находится в состоянии страстной лихорадки²⁵. Разница в записях актера и критика в 8 лет, она объясняет отличие действий младшего Моора друг от друга. Вероятно, момент с разорванной на клочки розой был придуман Зейдельманом уже после последних пометок о роли. Это лишний раз доказывает, что актер продолжал работу над образом долгие годы, постепенно находя оправдания тому или иному поступку своего героя на сцене.



Роль была записана Зейдельманом в Штутгарте, 3 мая 1830 года. Дата и город указаны актером сразу после эпиграфа, там же проставлены и даты спектаклей: 22 мая 1830 года, а также 29 марта, а потом и 5 апреля 1832 года. Далее следуют 19 страниц книжного текста роли, включающие в себя 2 сцены, которые есть у Франца в первом акте: сцена с отцом и сцена с Амалией. Структура ремарок Зейдельмана такова, что он указывает и силы, движущие его героем, и конкретные технические действия, и подходящие диалоги мизансцены. Особого внимания заслуживают мизансцены, подчас очень точно выписанные актером. В самом начале разговора с отцом, когда Франц еще не успел проявить свою «дьявольскую», как ее именуется Зейдельман, натуру, актер подробно записывает свои действия: «встав перед ним на колени и

Карл Зейдельман.
Портрет.
По литографии.
Художник Ф. Эйбл, 1831

²¹ Grube M. Rollenhefte Carl Seydelmann's. S. 18.

²² Ibidem.

²³ Ibidem. S. 16.

²⁴ Die Räuber // Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen. Berlin, 1954. S. 127.

²⁵ Grube M. Rollenhefte Carl Seydelmann's. S. 20.

Pro memoria

обняв его руками, положив голову на колени отца, спрашивает его в таком положении. Беречь отчеловечность»²⁶. Последними словами актер еще и дает себе указание следить за ясностью речи. И только после такой ремарки его Франц говорит отцу: «Если вы больны, если чувствуете хоть легкое недомогание, увольте... Я дожусь более подходящей минуты»²⁷. В той части текста, когда Франц читает отцу письмо, Зейдельман вновь метко и акцентировано уточняет: «лицемерная пауза – потом: мужаясь»²⁸.

На протяжении всего текста Зейдельман точно описывает каждый шаг своего героя, уточняя при каких словах Франц обнимает отца, при каких утирает ему слезы, при каких гладит висок. Зейдельман вводит в сцену скамеечку для ног Старика Моора, на которой некоторое время сидит Франц. В примечаниях только к первому акту «Разбойников» (тем самым двум сценам с отцом и с Амалией) встречается более 70 различных эпитетов, не считая повторяющихся, указанных Зейдельманом для обозначения оттенков речи, интонации, взгляда и жестов. Даже исходя из одних определений можно составить психологический портрет этого Франца: его поступки, интонации и движения злостные, дьявольские, ласковые, взволнованные, угрожающие, сердечные, чертовские, ядовитые, заботливые, тяжелые, злобные, лживые, жесткие, дикие, доверительные, болезненные, самовлюбленные, притворные, испуганные, лукавые, жалостливые, небрежные, сумасшедшие, веселые, страшные, язвительные, торжественные, горячие, трагические. Герой постоянно нервничает, пытается себя успокоить,

но иногда сквозь ложную заботу об отце прорывается восторженный тон от сознания своего триумфа или нервный нездоровый смех²⁹. Франц Зейдельмана дьявольски зол, болезненно обижен, он продумывает свои действия, но собой не владеет.

Г. Кюне считал эту роль лучшей у Зейдельмана: «Исполнение этого образа – триумф его искусства, оно блестяще характеризует его игру. Здесь исключительная темная сторона души, мрак судьбы таковы, что этот образ может быть только таким и никаким другим. Заброшенное человеческое создание, но все-таки еще человек, хотя внутри он выродок, подлость, наскоро собранная из случайности и продуманности; таким Зейдельман давал этого гениального мерзавца...»³⁰. В той же рецензии автором особо выделен диалог между Францем и Амалией: «Не менее новой, с совершенно необычным содержанием предстает сцена в саду с Амалией. Зейдельман представляет ее (сцену – **С.Ф.**) полупьяным; он только возвращается с трапезы»³¹. Любопытно, что 2 августа 1843 г., спустя почти пять месяцев после смерти Зейдельмана, писатель Ю. Ласкер в отзыве об игре немецкого актера Теодора Деринга (1803–1878), которого многие тогда называли преемником Зейдельмана, писал: «Это изобретение Деринга, представить Франца в сцене в саду немного пьяным»³². Доказательств, что Деринг почерпнул эту задумку из «Тетрадей» нет, хотя предположительно именно ему были переданы записи Зейдельмана после смерти актера. До Грубе дошел только первый акт пьесы, в то время как сцена в саду происходит в третьем.



Первая страница «Тетрадей ролей» Карла Зейдельмана в единственном существующем издании

²⁶ Grube M. Rollenhefte Carl Seydelmann's. S. 4.

²⁷ Шиллер Ф. Разбойники // Шиллер Ф. Драммы. С. 16.

²⁸ Grube M. Rollenhefte Carl Seydelmann's. S. 5.

²⁹ См.: Grube M. Rollenhefte Carl Seydelmann's. S. 3–21.

³⁰ Цум. no: Die Räuber // Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen / von Monty Jacobs. S. 126–127.

³¹ Ibidem. S. 127.

³² Ibidem. S. 128.

Европа и Россия

Впоследствии и Александр Моисси уже в начале XX в. играл Франца в этой сцене пьяным. Но здесь важнее другое – что Зейдельман открывал новые грани трактовки персонажа, которые становились традицией немецкого актерского искусства той эпохи.

Поздней осенью 1842 года сам актер писал: «Франца Мора часто очень неудачно изображают только как карикатурного преступника, в то время как естественная точка зарождения его неверного пути в бессилии старого, глупого отца, который его плохо воспитал, пренебрегает им, к тому же должен был поплатиться за грехопадение другого сына. Поэтому актер всегда должен выявлять в Франце человека и это же привносить в свою связь со зрителем, чтобы тот чувствовал больше сострадание нежели отвращение, пожалуй он должен бы трепетать как перед эшафотом при мысли: так далеко мог бы зайти и ты при других обстоятельствах»³³. Очевидно, что Зейдельман видел в пьесе Шиллера прежде всего семейную драму (и в этом развивая традицию Иффланда), о разбойниках и их мотивах он ничего не говорил, перед зрителями, видевшими Франца Зейдельмана, оказывался характер, жизненный и мотивированный.

Наиболее близким к идее Шиллера критики считали Франца в исполнении Йозефа Левинского (1835–1907). Альфред Фрайхер фон Бергер писал: «Ни один Франц Моор из тех, что я видел позже, не был так интересен, остроумен или гениален, никто не мог приблизиться к Левинскому в его лучшее время. Прежде всего он был ближе к замыслу Шиллера»³⁴. Левинский, выступая на сцене

венского Бургтеатра, в восприятии образа Франца продолжал линию Зейдельмана: «Необузданная воля и страстность были доминирующими в этом образе. Левинский отбросил все внешние признаки злодея, с каким обычно играли Франца. Его Франц внешне был вполне благородный человек, свою злобу он прятал под дружеской приветливостью, и только оставаясь наедине с самим собой, он срывал маску и тогда был особенно отвратителен. Мастерски проводил Левинский сцену, когда Франц наблюдает за действием, которое произвело на отца ложное сообщение о смерти Карла. В его мимике отражалась вся гнусная сущность, вся злоба и лицемерие Франца»³⁵. Одной из лучших ролей Левинского был Ричард III. К этому образу он также подходил с психологической точки зрения, наделяя героя множеством противоречий и масок, как и Франца. В творчестве Левинского вновь проявились родство Франца и Ричарда. И такой Франц, пройдя путь от физического безобразия, подчеркнутого Иффландом, до обиды и злобы на отца и весь мир, выявленных Зейдельманом, в исполнении Левинского стал более интеллектуальным героем, тщательно планирующим свои интриги.

В конце XIX века новым кумиром Германии стал актер Йозеф Кайнц (1858–1910). Над Францем Моором он работал так, как не работал, скорее всего, никто и по сей день. В 1878 году Кайнц успешно играл Косинского в «Разбойниках», поставленных в стиле рококо³⁶, «в Остенд-театре он играл то Франца, то Карла в «Разбойниках», упиваясь сходством братьев и дьявольским различием, переходом

³³ *Ibidem*. S. 126.

³⁴ *Ibidem*. Цит. no: S. 132.

³⁵ Игнатов С. Утверждение реализма (1848–1871): Германия // Игнатов С. История западноевропейского театра Нового времени. С. 201.

³⁶ См.: Kainz J. Erster Held und jugendlicher Liebhaber // ... gelebt für alle Zeiten. Schauspieler über sich und andere / Herausgegeben von Renate Seydel. Berlin, 1975. S. 26.

Pro memoria

раз в 24 часа от зла и коварства к добру, такому же призрачному и непрочному»³⁷. Здесь снова возникают ассоциации с Фаустом и Мефистофелем. Продолжая мысль Г.В. Макаровой о природной двойственности, на которой строится большая часть произведений немецкой литературы, уместно вспомнить и мотив выбора, вытекающий из колеблющегося состояния героев. Так построены многие ключевые в этом смысле произведения немецкой литературы – «Песнь о Нибелунгах», «Фауст» Гете, «Разбойники» и «Мария Стюарт» Шиллера, «Что тот солдат, что этот» Брехта. Во всех легендах и произведениях герои находятся в каком-то пограничном состоянии, и в то же время они двойники, зеркальные или нет, но сущностные. Ведь Франц при всей подлости и бесчувственности все-таки никого не убил, он думал, что своей клеветой обрек Карла на гибель, а заперев отца в темнице, отправил Старика Моора на смерть, но формально он не лишил никого жизни. А Карл, стремившийся разрушить постыдные порядки, установленные в государстве, убивал многих, сам того не желая, и в последней сцене пронзил кинжалом Амалию. Так и получается, что один брат был способен и рад убить, избавиться от тех, кто ему мешал, но убить смог только себя, а второй старался лишить общество только подлых, по его мнению, графов и князей, но их смерти влекли за собой новые убийства – по вине Карла погибли женщины и дети, старики и больные. Эта двойственность проявится во многих постановках XX века.

С 1885 года Кайнц играл Карла на сцене открывшегося в 1883 году Дойчес театра. Как актер тонкого

психологизма он по-своему трактовал эту роль: «Кайнц сознательно отказался от «героизации» образа. Ему важно было показать, как именно такой Карл, юный мечтатель, похожий на вчерашнего гимназиста, силой духа, энергией, одержимостью заставлял подчиняться себе диких и грубых людей. В этом Карле жил дух поэта – он был человеком бури и натиска, мятежником, видевшим революцию в романтическом ореоле»³⁸. На сцене венского Бургтеатра в 1897 году Кайнц вновь играл Франца Моора. Продолжая традицию во внешнем облике шиллеровского героя (рыжий парик), Кайнц отказался от облагораживания образа, его Франц был «отвратительным уродцем»³⁹. Театральный критик П. Шленгер в своей рецензии отмечал, как было построено самоубийство Франца: «Господин Кайнц душит своего Франца не только шнурком от шляпы, но и, что несколько неправдоподобно, толстым покрывалом, которым он заранее укутывал свои стучащие, дергающиеся кости»⁴⁰. Если в игре Девриента преобладал бурный темперамент, а у Зейдельмана и Левинского психологический подход к роли, то Кайнцу накануне режиссерского XX века удалось сочетать в своем образе и то и другое. Перед смертью Кайнц «завещал» роли Франца и Мефистофеля молодому актеру Сандро Моисси (1879–1935), как самому достойному своему преемнику.

Новая драма рубежа XIX–XX веков диктовала спектакли, сконцентрированные на внутренних переживаниях героев, которые были болезненны и психически неустойчивы. Классика, поставленная в это время, также соответствовала этой

³⁷ Макарова Г.В. Двойники или антиподы // Макарова Г.В. Актерское искусство Германии: Роли – сюжеты – стиль. Век XVIII–векXX. С. 84.

³⁸ Шварц В.С. Йозеф Кайнц. Л., 1972. С. 83.

³⁹ Там же. С. 172.

⁴⁰ Цит. по: Die Räuber // Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen / von Monty Jacobs. S. 135.

Европа и Россия

характеристике. Именно Моисси положил начало новой традиции исполнения роли Франца, в его воплощении младший Моор не урод, не вселяющее страх существо в обличье человека, он обреченный на гибель человек с расстроенной психикой, стремящийся к самоуничтожению.

Как и другие немецкие актеры, Моисси на протяжении долгих лет в разных театрах играл одни и те же роли, в том числе и Франца Моора. Актер долго не мог найти свой театр, в начале века один год был в статистах Малого театра, которым руководил Макс Рейнхардт. Но там Моисси посчитали неперспективным, и он перешел в театр на окраине Берлина (Остенд-театр), где в 1904 году вновь исполнил роль Франца. Автор монографии об Александре Моисси, историк театра С.К. Бушуева дает яркий портрет актера в этой роли: «Еще в Праге Моисси играл Франца, старательно подражая Кайнцу: играл отвратительного рыжего негодяя, умного, хитрого, расчетливого и злого. Сейчас (на сцене Остендского театра – **С.Ф.**) в этой роли он играл человека, яростно и бесплодно восставшего против несправедливости природы и судьбы, человека, гнавшего жизнь [...], погибшего на последнем рывке, на последнем неразрешившемся напряжении. Отложен был рыжий парик, отставлен характерный грим. [...] сам Моисси, его судьба, судьба вечного изгоя смотрели из глаз этого Франца [...], когда в последней сцене, уже прижатый к стене, спиной к зрителям, он вдруг резко оборачивался к ним через плечо, и его яростному оскалу [...] так нестерпимо, так мучительно противоречил детски растерянный,

молящий, отчаянный взгляд. Моисси играл страстность и падающую от нее тень – робость; смутное, но несомненное ощущение своей избранности и болезненную неуверенность в себе [...]»⁴¹ Один из ведущих берлинских критиков того времени Г. Германн описывал Франца Моисси так: «[...]худенький, юный, с лицом маленькой черной обезьянки, не умевший говорить по-немецки (отец Моисси албанец, мать итальянка – **С.Ф.**), но обладавший голосом, похожим на приглушенный звук старой скрипки. Он говорил устало и вкрадчиво, вовсе не так, как говорят обычно театральные злодеи, и двигался по сцене устало и суетливо. Но внезапно в одном эпизоде он, охваченный ужасом, закружился по сцене [...] В страхе и бешенстве актер почти ходил по стенам, бросался на затворенные двери, вскакивал на стулья и кричал, и шептал, и неистовствовал, и стонал [...]»⁴²

Критики приняли спектакль восторженно и вновь обратили внимание Рейнхардта на талантливого актера. Уже в следующем году режиссер пригласил Моисси в Дойчес театр, который отныне возглавлял. Под началом Рейнхардта Моисси играл Освальда в «Привидениях» Ибсена (1906), Ромео в «Ромео и Джульетте» Шекспира (1907). В 1908 году Рейнхардт поставил «Разбойников» Шиллера и отдал роль Франца Моисси, считая, что этот образ достаточно далек от того, что играл актер в последнее время. Рейнхардт хотел сделать равноценным братьям Моорам действующим лицом разбойников, которые в его спектакле становились одним целым, «хотел, чтобы они были едины в движении, чтобы их песни звучали так, будто поет один

⁴¹ Бушуева С.К. Моисси. Л., 1986. С. 37.

⁴² Цит. по: Там же.

Pro memoria

человек, только голос его многократно усилен»⁴³.

После первых спектаклей с Моисси в роли Франца, Рейнхардт понял, что ошибся. Жалость к герою побеждала все остальные эмоции зрителей. Рейнхардт был вынужден даже снять Моисси с этой роли и дать ему роль Шпигельберга, слишком положительным и несчастным получался у него Франц: «[...] брат Карла запомнился всем, именно он, а не главный шиллеровский герой. Франц все решал сам, был одинок, ни на кого не надеялся, сам отвечал за содеянное и сам себя казнил. А старший брат имел компанию, вина распределялась среди соратников и не так тяготила, поэтому-то зрители сострадали Францу и сомневались по поводу слез Карла. Предсказывался один из главных конфликтов XX столетия, с его массовыми социальными движениями и с опасной, затягивающей в омут безответственности проблемой распределения вины»⁴⁴.

Франца Моора стал играть еще один выдающийся представитель труппы Рейнхардта, будущая звезда немого кино, Пауль Вегенер (1874–1948). Внешне он был полной противоположностью Моисси: узкие глаза, тонкие черты лица, застывший взгляд. Лицо Моисси было открытым, на нем читалось все, предначертанное Францу. Франц Вегенера был сдержан, таил в себе мысли и страхи, оставаясь до конца неразгаданным персонажем.

Бернгард Рейх, в те годы работавший режиссером под руководством Рейнхардта, вспоминал о том, как Моисси трактовал роль Франца, отказываясь от традиционного его исполнения: «Моисси отвергал плакат как художественный метод

при воплощении злого начала. У Шиллера в тексте есть обстоятельное описание внешности Франца Моора: он – воплощение безобразия. Но Моисси [...] не был ни красив, ни безобразен. Шиллер говорит о деревянном Франце, а у Франца-Моисси изысканные светские манеры. Франц – человек интеллекта. И Моисси демонстрировал мастерство, даже виртуозность, с которой второй сын графа пользуется оружием своего острого ума, дабы «исправить» несправедливость природы. [...] Монолог, в котором Франц вынашивает план устранения отца, – блестящий образец способности логически мыслить и изобретательно комбинировать. Франц достигает своей цели: он – владетельный граф. В трактовке Моисси падение Франца начинается сразу же после победы. В сцене с Амалией он пьян. Франц наказан еще до известия о нападении разбойников. Его ум вял, в голове и сердце – пустота, он – духовно мертв»⁴⁵.

Предшественники Моисси могли играть согласно своим требованиям и идеям, в то время как он столкнулся с замыслом режиссерским, в который ему было трудно вписаться при всей интеллектуальности его игры. Возможно, проблема была в том, что Моисси привык играть героев и делал такого из Франца, как и все предыдущие исполнители этой роли. В театр ходили, чтобы увидеть Иффланда, Девриента, Зейдельмана, Кайнца, не игравших маленьких ролей, и Моисси должен был стоять в этом ряду, но на дворе был XX век, режиссерский театр стремительно развивался, и Моисси перешел на роль Шпигельберга в интересах спектакля, в котором образ

⁴³ Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв. М., 1992. С. 208.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Рейх Б. Из воспоминаний о Сандро Моисси // Сообщения Института истории искусств, 10–11. М., 1957. С. 183.

Европа и Россия

разбойников приближался, наконец, к задуманному Шиллером.

На похоронах Моисси 22 сентября 1935 года знаменитый актер Альберт Бассерман положил в гроб Сандро кольцо Иффланда, которое в течение полутора веков передавалось от одного лучшего немецкого актера другому. Так кольцо символично отчертило тот период в истории немецкого театра, когда Франц Моор не уступал в своем величии брату. В XX веке режиссеры будут толковать «Разбойников» иначе.

У Шиллера не было замысла сделать Франца ключевой фигурой пьесы, главными для автора были разбойники. Карл Моор вполне очевиден как персонаж, он действует открыто, про него все изначально понятно, только в финале пьесы в нем проявляется двойственность, возникает момент выбора, когда он проникает в дом под видом гостя. А Франц постоянно играет, иногда ему трудно притворяться, но он гнет свою линию, испытывая какую-то детскую радость, когда каждый из его маленьких лицемерных шажков к счастью оказывается удачным. Но в определенные моменты Франц играть устаёт, как Карл устаёт от своей никому не нужной ужасной правды, не устают у Шиллера только разбойники... Без должного внимания к ним трагедия должна была потерять заложенное в ней стремление к свободе. Но сценический парадокс пьесы в том, что когда это самое внимание разбойникам оказано в ущерб Францу, спектакли чаще всего оказываются нелепыми или же актуальными лишь на очень короткий срок (как и было в XX веке), а когда на первый план выступает Франц, постановка

только приобретает, не теряя своей бунтарской сути. И когда исполнители роли Франца находят в этом образе истинную театральность, которой отчего-то не хватает Карлу, они становятся ближе к замыслу Шиллера: «Театр, всюду театр... А Франц? Все его интриги и трюки с подложными письмами, инсценировка известия о смерти Карла с переодеванием [...] своего помощника и наперсника в костюм солдата фридриховской армии, разыгрывание перед отцом роли любящего и заботливого сына – не что иное, как продуманное лицедейство, изобретательное, почти что самоцельное»⁴⁶.

Театральность образа Франца Моора, отмеченная Макаровой, предполагает большую свободу для актеров, чем роль Карла. О поступках и деяниях старшего брата в основном рассказывают, как персонаж он действует по большей части в последнем акте. О его похождениях мы узнаем от Шпигельберга, об убийствах и спасении Роллера говорят разбойники, на протяжении трех действий о том, каким был Карл раньше, вспоминают все – отец, Франц, Амалия, а в 4-ом акте старый слуга Даниэль. Так Карл становится каким-то мифическим персонажем, в действии практически не участвующим.

С Францем все по-другому, все его поступки происходят на глазах зрителя, пьесой движет именно он.

⁴⁶ Макарова Г.В. Молодые люди – впоследствии разбойники. Фрагменты сценической истории пьесы Фридриха Шиллера // Макарова Г.В. Актерское искусство Германии: Роли – сюжеты – стиль. Век XVIII–век XX. С. 71.