

Дмитрий ТРУБОЧКИН

МАСКА И ТРАНСФОРМАЦИЯ¹

Близость художественного мира Театра Райкина к гоголевскому неоднократно была отмечена исследователями и участниками их творчества², но раньше всего – самим театром в спектаклях. В спектакле «Смеяться, право, не грешно» единственным авторитетом, на который сослались артисты, чтобы оправдать свой сатирический театр перед скептиком, был Гоголь:

[Максимов] Простите, а как Вы относитесь к Гоголю?

[Несмеющийся человек] К Гоголю? Был на открытии памятника, причем тоже не смеялся.

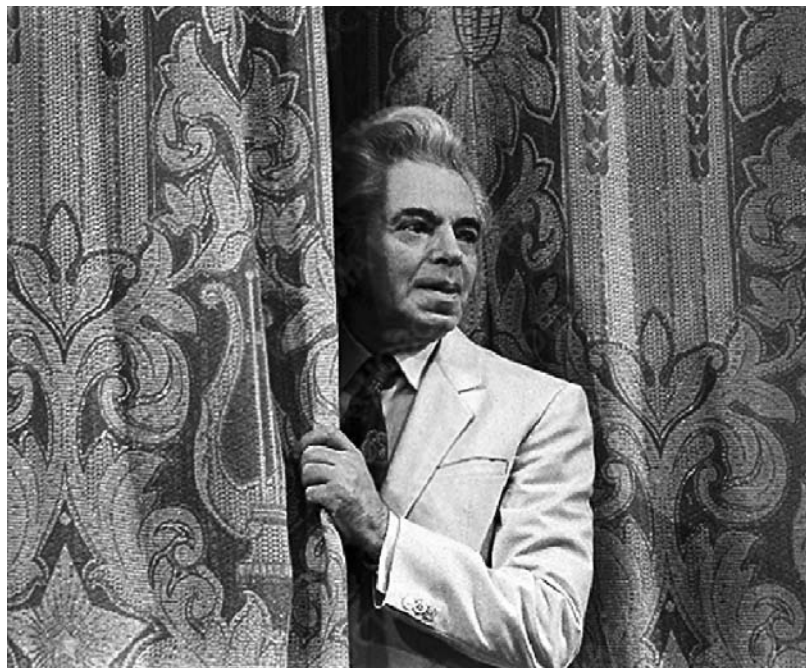
В этом же спектакле был введен в монолог современный Хлестаков как действующее лицо

(точное название номера «Наш знакомый. Почти по Гоголю») и показана еще одна миниатюра под названием «Непостижимо», в центре которой было событие пропажи головы некоего Петра Сидоровича, прошедшей незаметно для окружающих (современный вариант гоголевского «Носа»). Позднее, в одной из программ 1960-х, о которой рассказывает А. Бейлин³, миниатюра «Непостижимо» была повторена, а перед нею шла миниатюра под названием «Жил-был Дима», сюжет которой тоже был основан на прямой материализации фигуры речи: жена «съедала» своих мужей, а скелеты складывала в шкаф, и каждый новый муж их обнаруживал.

¹ Данная статья представляет собой сокращенный вариант главы из книги Д. В. Трубочкина «Театр Аркадия Райкина. Опыт понимания» (М., 2011). Книга написана и напечатана по заказу Некоммерческой организации «Фонд поддержки и развития культуры» имени А. И. Райкина в ознаменование 100-летия со дня рождения А. И. Райкина.

² См., например: Уварова Е. Д. Эстрадные театры // Русская советская эстрада. 1946-1977. Очерки истории. М., 1981. С. 29-33; Белинский А. А. Репетирует Аркадий Райкин // Неделя. 1974. № 36. С. 14 (суждения режиссера А. А. Белинского особенно интересны потому, что он сам во второй половине 1960-х поставил на ленинградском телевидении три телефильма по Гоголю: «Нос» (1965), «Записки сумасшедшего» (1968), «Мертвые души» (1969).

³ Бейлин А. Аркадий Райкин. Л., 1969. С. 83–90.



Аркадий Райкин

К 100-летию А.И. Райкина

В спектакль «За чашкой чая» (1954) были включены монологи Манилова, Ноздрева и Собакевича. Все это – примеры очевидных связей с Гоголевскими произведениями. Есть и менее явные (например, миниатюра «Невский проспект» одноименная с Гоголевской повестью); и огромное число других косвенных свидетельств, указывающих на исключительную смысловую близость гоголевского художественного мира спектаклям Райкина.

Приемы расширения пространства сцены в направлении жизненного мира, тоже имеют много аналогий с гоголевскими, включая его эпиграф к «Ревизору» («На зеркало неча пенять, коли рожа крива») и слова Городничего, по традиции, произносившиеся в зал («Чему смеетесь? Над собою смеетесь!...»). Как и у Гоголя, в художественном мире Театра Райкина нет спасительного разграничения театра и жизни, благодаря которому зритель мог бы успокоить себя, что речь идет не о нем. Гоголевский отход в комедиях от классической дилеммы «высокое-низкое», формирование комических типажей без различия высоты и низости их положения в общественной иерархии – это черта и райкинского художественного мира. Аналогии можно продолжать.

Но в первую очередь бросается в глаза глубокое сходство между гоголевской и райкинской галерей характеров, которую, следуя Гоголю, можно назвать: «мертвые души». Многие критики – особенно в начале XX в. – любили подчеркивать, что важнейшим средством выразительности у Гоголя была гиперболы: ее полагали в основу его художественного мира и разнообразно и остроумно исследовали



Райкин в маске Пантюхова (тип «голова-брови-нос»). Миниатюра «Юбилей». Телезапись, 1967

Райкин использует маску Пантюхова для роли директора швейной фабрики из «Конкурса мод». Телезапись, 1969

(В. Брюсов, А. Белый, И. Анненский и многие другие). Известна фраза И. Анненского, что у Гоголя есть просто «люди-брови» (имеется в виду губернский прокурор), которые оставляют «в нас такое чувство, что больше ведь ничего для человека и не надо». Подобная характеристика конечно же сразу наводит на мысль о некоторых райкинских масках.

Как уже было сказано, Аркадий Райкин был практически единственным артистом в России середины XX в. и одним из немногих в мире, который умел играть в

Pro настоящее

маске и регулярно ее использовал в спектаклях. Непрерывная практика его выступлений в масках составила более четверти века. Я полагаю, близость его масок к голевской образности может стать отправной точкой исследования этого удивительного феномена мирового театра XX в.

Райкинский художественный мир нельзя представить себе без этого прочного сцепления звеньев: «мертвая душа» как предмет изображения – гипербола как художественный прием – маска как театральный инструмент выразительности. Наиболее яркие примеры – Пантюхов из миниатюры «Юбилей» и бюрократ из миниатюры «Невероятно, но факт»: и тот, и другой созданы с помощью маски и приемов сгущения характерности.

В начальном монологе к спектаклю «Мир дому твоему» (1984 г., телезапись 1987 г.) есть пассаж, где Райкин вспоминает детскую песенку: «...палка, палка, огуречик, вот и вышел человечек», и говорит, что на самом деле, чтобы зваться человеком, палок и огуречков не достаточно – нужны «сердце, совесть, честь». Однако в нашей жизни много людей, которые напоминают нарисованные на асфальте фигурки; «человеком» их не назовешь, и Райкин называет их «огуречиками».

У Райкина есть и другие метафоры людей, лишенных «сердца, чести, совести» и потому не причастных настоящей жизни. Одна из таких метафор помещена прямо в название фильма «Люди и манекены» (1974). В главной песне этого фильма (музыка Г. Гладкова, слова Б. Заходера) есть характерная поэтическая трактовка омертвевших душ, которые делают людей похожими на манекенов:

*Ни грусти, ни веселья
Ни ночью и ни днем.
В своей прозрачной келье
Мы прозрачно живем.*

Кукла, манекен – все они по прямой ведут нас к маске как древнейшему инструменту создания театрального образа. Что мы знаем о маске и ее предназначении в театре?

Из античной древности трактаты о театральных масках до нас не дошли (неизвестно, были ли они вообще написаны), и в наших представлениях о том, как осмысливалась маска в античности, мы вынуждены довольствоваться простым их каталогом, составленным более, чем через 700 лет после первых театральных представлений в масках: этот каталог содержится в 4 книге «Ономастикона» Поллукса. Он устроен предельно просто: дается название персонажа и описание внешних деталей его маски без подробных объяснений и без указаний на то, как в ней играть.

Почему нет объяснений, в принципе понять несложно. Во-первых, для Поллукса было непреложной аксиомой то, что актер в трагедии и комедии должен был появляться на сцене в маске, так что ощущение странности маски ему было взять неоткуда. Во-вторых, цель автора – простое каталожное перечисление, поэтому ему и нужен был беглый визуальный обзор и простейшие жизненные соответствия, проявившиеся во внешнем виде маски, с минимальными комментариями: надо было описать цвет кожи и прическу, а если это маска старика – то упомянуть бороду. Наконец, в-третьих, глубокого рассуждения о масках в форме трактата у античного автора не получилось, приблизительно, по

К 100-летию А.И. Райкина

той же причине, по какой у нас до сих пор нет философского трактата о театральном гриме: театральная маска воспринималась как объект узкопрофессиональной сферы, и ее общезначимый культурный аспект, видимо, не ставили себе целью осознать и осмыслить. Для того, чтобы его осмыслить, потребовалась романтическая философская интерпретация человеческой личности как маски, явленная в Европе лишь в XIX в.

Внешние впечатления античных зрителей об игре в масках (в отличие от игры без масок) также не были специально записаны: о персонажах в спектаклях античные зрители говорят так, как если бы маска была незаметна. Это – также результат привыкания к театру в масках. Зато у Ювенала есть любопытный рассказ о том, как маленькие дети, впервые приходя в театр на праздник, пугались белых масок с зияющими отверстиями ртов и плакали от страха на коленях у родителей⁴.

В новоевропейских трактатах об актерском искусстве тоже нет ни специфически выделенного предмета маски, ни ее интерпретации как инструмента сценической игры, ни тем более описания технологии игры в ней. Трактаты по психологии и технике сценической игры, число которых резко увеличилось в Европе в эпоху Просвещения (ибо именно тогда стали применять достижения новой философской психологии к эстетическим проблемам театра), были обращены главным образом к актеру без маски.

Для эпохи Просвещения актер без маски был нормой, и это тоже объяснимо. Маска – объект нечеловеческой природы; она не улучшает природу человека, не

передает ее адекватно, но намеренно искажает; она отсылает к первобытной культуре и потому пугает своей ритуальной темнотой и экстазмом, не свойственным духу просветительского отношения к миру; поэтому разумной и психологически ясной мотивации ее появления в театре, где люди играли людей, в Просвещении так и не было предложено. Характерно, что актер Франсуа Риккони в своем трактате «О театре» (1750 г.) упоминает о гравюрах Калло, на которых изображены итальянские персонажи в масках, в разделе «Низкая комедия» и удостаивает их всего только трех перенебрежительных фраз: они явно не заслуживают его теоретических усилий⁵.

Размышления о мистическом смысле театральной маски, ее темной стороне и глубокой связи с эстетикой гротеска, о фундаментальной перемене психофизических установок актера, когда он играет в маске и т. д. – оформились в театрально-теоретических работах только в эпоху реконструкции театра масок в XX веке. Они сформировались на основе художественного мира романтизма и в философской системе символизма, притом не усилиями академических философов. Теорию маски развивали не в университетах, а в театральных лабораториях практикующие режиссеры и художники. Имена философов маски XX в. хорошо известны: это в первую очередь Вс. Мейерхольд и В. Н. Соловьев, Дж. Стрелер и А. Сартори, Ж. Копо, Ж. Лекко, а в современности – Д. Сартори, А. Фава, Д. Фо, К. Контин и другие.

Глубокие исторические корни маски и исключительное внимание к ней профессионалов театра в России и Европе начала XX века

⁴ Есть несколько важнейших тем в связи с маской, доставшихся нам от античности: например, совершенное тождество в греческом и латинском языке слов «внешний облик» и «театральная маска» (по-гречески *prosopon* и по-латыни *persona*); затем, теория стоиков (а именно Панэтия) о том, что человек жизни надевает 4 маски: маска человека, маска индивидуальности, маска профессии, маска общественного положения; далее, проблема тождества театральной маски и характера как неизменяемого впечатления на человеческих поступках какого-то порока в Федифрастовом сочинении «Характеры»; возникающая отсюда аналогия к позднейшей теории А. Бергсона о комическом как проявлении механизма в живой телесности; и др. Однако при всей их важности, они не ведут нас прямо к пониманию конкретных театральных масок, и потому в этом исследовании мы их оставим в стороне.

⁵ Вот что он пишет: «Что касается тех гротескных ролей, которые приходится играть лишь время от времени и довольно редко, бесполезно давать какие-либо иные рецепты для лучшего их исполнения. Красноречивее всего о них скажут гротескные рисунки Калло, которые и следует принять за образцы. Есть зрители, коим этот жанр доставляет удовольствие». См.: Риккони Л. Искусство театра к *Мадам**** / Пер. с фр. Звенигородской Н. Э., Ивановой О. Е., Кирьякевич Л. И. // Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны / Сост. Старикова Л. М. М., 2005. С. 252.

Pro настоящее



совершенно необходимо иметь в виду, когда мы подступаем к теме маски в творчестве А. И. Райкина и его Театра. Райкин оказался близок к истокам театрального движения, занявшегося маской. И маска, и комедия дель арте несомненно были предметом его размышлений с первых профессиональных шагов в театральной школе. Все потому, что в Ленинградском театральном институте наставником Райкина был один из зачинателей этого театрального движения: В.Н. Соловьев – руководитель его актерского курса в Ленинградском театральном институте, сподвижник Мейерхольда, руководитель класса комедии дель арте в мейерхольдовской студии на Бородинской в 1913–1916 гг., автор многих интересных работ по реконструкции и интерпретации этого театрального жанра, автор и постановщик многих арлекинад.

Линия Мейерхольда–Соловьева важна потому, что именно начиная с мейерхольдовских студийных театральных опытов, итальянская маска в России прочно соединилась с гофмановской и гоголевской эстетикой карикатурно-гротескных, амбивалентных в своей духовной сути действующих лиц. Мейерхольд, как известно, по совету М. Кузмина взял себе псевдоним «Доктор Дапертутто» по имени гофмановского демонического персонажа⁶. Сам Гофман восхищался знаменитыми рисунками Жака Калло; он озаглавил свой сборник новелл «Фантазии в манере Калло»; и в других своих произведениях стремился литературно воплотить стилистику гротеска, подсмотренную в «фантастических листках» Калло вплоть до внешнего сходства между персонажами рисунков

и собственными литературными героями.

Гоголевские описания персонажей – их внешности и поступков, как было отмечено многими критиками, тоже напоминают маски гротескно-карикатурного свойства (иногда вполне даже звероподобные). Но в гофмановском мире за карикатурным искажением внешности надо в первую очередь искать демонизм, близость к теневой стороне жизни, готовности к самому страшному преступлению во имя темных духовных интересов. У Гоголя же с карикатурными масками сплетается иные мотивы – менее мистические, но не менее опасные: пошлость, узость интересов, бездуховная и бессовестная жизнь, от которой мертвеют души, и эта омертвелость выражается в их внешнем облике.

Поэтому гофмановские гротескные персонажи единичны – гоголевские множественны; Гофман ставит «мертвую душу» в центре среди живых – Гоголь, наоборот, создает целый мир, наполненный «мертвыми душами», которые выпадает созерцать отдельному человеку, в чем-то отличному от них, а в чем-то похожему. Галерея «мертвых душ», стало быть, скорее не гофмановская, а гоголевская категория.

Есть еще одно фундаментальное отличие. Гоголь погружает свои маски в смеховую литературную стихию; Гофман – в мистически-тревожную и скорее трагикомическую. Гофман сознательно сгущает впечатление теневой стороны жизни, сопутствующее его маскам: на эту теневую сторону можно попасть только через своеобразное «выпрыгивание» из повседневности, переворачивание уклада жизни, почти всегда имеющее смысл

⁶ Из новеллы «Приключения в ночь под Новый год».

К 100-летию А.И. Райкина



искушения (будь то невероятное духовное приключение, разговор с нечистым, таинственное путешествие, даже преступление). Гоголевский мир «мертвых душ» не требует подобных духовных встрясок, чтобы в него погрузиться: он развернут прямо посреди жизни и легко доступен, и нужно только заострить свою наблюдательность, чтобы рассмотреть его в самой привычной чередке обыденности (в том числе и в себе самом).

В опыте восприятия любой маски всегда заложена смена аспекта, доступная всякому зрителю, пристально наблюдающему за маской. Маска выказывает из себя то сценический образ своего персонажа, то странную нечеловеческую сущность и фактуру, чуждую живому телу. Когда выступает вперед образ – зритель сближается с артистом и может даже ему соперничать. Когда выступает неживая фактура – зритель испытывает отчуждение: его отношение к персонажу проходит через испуг, поляризуется и накаляется до степени, недоступной в игре живого актера. Поэтому маска – единственный инструмент театральной выразительности, которая может попеременно показывать то присутствие, то отсутствие на сцене живого человека; это переключение от жизни к иллюзии жизни (или даже отсутствию жизни) – тоже проявление смены аспекта⁷.

Два противоположных аспекта маски не могут существовать в опыте восприятия одновременно. Аспекты сменяют друг друга, и эта смена в театре масок неизбежна. Дети из античного анекдота, заплакав от страха при виде самой по себе маски, в полной мере пережили эту смену аспекта, недоступную

уже некоторым взрослым, привыкшим к театру. Боязнь клоунов и мимов изблужи, свойственная многим детям, при том что они весело смеются над ними в цирке издали – это еще один пример подобной смены аспекта в опыте созерцания маски. Такая смена аспекта есть и в гофмановских масках, и в гоголевских; но она имеет разный смысл.

В Мейерхольдовом описании маски Арлекина подчеркнута чисто гофмановская смена аспекта: от смешного – к жуткому. Арлекин – деревенский недотепа, всегда попадающий впросак; но одновременно Арлекин – демон невероятной силы с характерной красно-черной символикой в костюме. Артист, играющий Арлекина, по Мейерхольду, должен своей пластикой выказывать то один аспект, то другой.

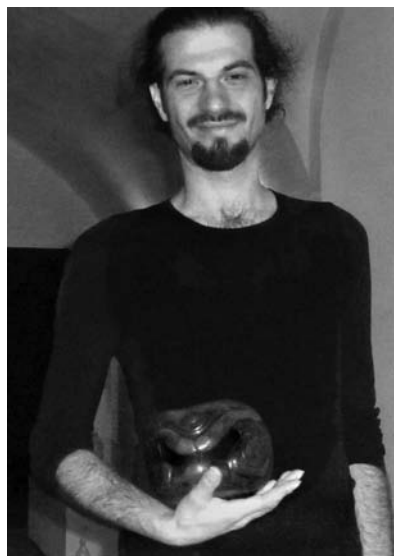
Подобное романтическое рассуждение Мейерхольда, конечно, имеет импрессионистский характер и несет в себе энергию упоения мистической театральной образностью, столь обычную для артистических кругов 1910-х гг. Некоторые исследователи полагают, что, хотя маски в комедии дель арте изначальны, их темный цвет у дзанни и стариков, благодаря которым они стали похожи на демонов среди людей – это результат длительного развития⁸. Согласно этой гипотезе, изначальный цвет театральных масок, выделяемых из кожи, был светло-телесным и близким к цвету кожи актера. Лишь впоследствии частая игра на солнце сделала маски темными; потемнение масок сопутствовало открытию актерами самостоятельной их сущности и специфической выразительности; в итоге театральные маски были поняты как

⁷ Я позаимствовал это чрезвычайно удачное выражение – «смена аспекта» – у Людвиг Витгенштейна. Он говорил о смене аспекта в человеческом восприятии мира и приводил очень остроумный пример. В проекции куба на плоскости мы замечаем, как непредсказуемо, без видимой психологической причины и без специального желания наблюдателя выступает вперед то одно, то другое ребро куба, полностью меняя тем самым всю его конфигурацию. Это – смена аспекта. Точно так же и наш взгляд на мир основан на смене аспекта. Без специального желания мы в одно мгновение получаем изменившийся облик целого мира, полностью и без остатка, как в игре в кости. Он превратился то в райскую обитель, то в юдоль печали – и обратно. Полагаю, подобный механизм восприятия, остроумно описанный Витгенштейном, в высшей степени подходит к опыту наблюдения за маской: смена аспекта постоянно меняет облик персонажа в целом.

⁸ См., например: Rudlin J. *Commedia dell'arte. An actor's handbook.* L–NY, 1994. P. 42.

Pro настоящее

DM



предмет, имеющий собственный цвет (темная кожа) и собственную сущность, с которой уже соотнобразуется актер.

Однако рассуждение Мейерхольда, при всей его увлеченной спекулятивности, не такое уж беспочвенное. Исследование смыслового генезиса некоторых итальянских масок дзанни и характерного их облика неизбежно приводит авторов к пониманию их близости к фигурам древних колдунов и демонов. Более всего поразивший меня пример (его привел мне современный итальянский актер и режиссер комедии дель арте Лука Гатта из Авеллино) – маска Пульчинеллы. Чтобы изобразить традиционную походку Пульчинеллы, характерную именно для него и явленную на многих итальянских и французских рисунках, требуется вытянуть вперед руки, свесив кисти, положить голову на свое плечо, как будто, заснув, и так двигаться, размеренно танцевально пришагивая



и переступая то к правой ноге, то к левой. В итоге образуется фигура сомнамбулы – древнего дремлющего демона, опасного для людей, которых он захватывает своими вытянутыми руками⁹.

В смешных карикатурных масках Гоголя тоже заложена смена аспекта, но принципиально иная, чем у Гофмана: от смешного – к печальному. Она прекрасно передана в «Мертвых душах» в описании отъезда Чичикова со двора помещицы Коробочки:

«Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилова ли, хозяйственная ли жизнь или нехозяйственная – мимо их! Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда Бог знает что взбредет в голову. Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? ...Но, мимо, мимо! зачем говорить об этом? Но зачем же среди недумаящих, веселых, беспечных минут сама собою вдруг пронесется иная чудная струя: еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо...»¹⁰

Лука Гатта, современный итальянский актер комедии дель арте из Авеллино почтительно держит маску Арлекина, по традиции, на ладони при финальном поклоне

Арлекин.
Современная итальянская маска комедии дель арте. Баал Театро, Авеллино

⁹ Характерно отношение современных итальянских артистов комедии дель арте к своим маскам. Есть профессиональное суеверие – видимо, очень древнее – что, держа в руке маску, ни в коем случае нельзя вставлять пальцы в глазные отверстия, иначе маска придет к тебе во сне и вставит свои пальцы в твои глаза, чтобы ослепить.

¹⁰ Гоголь Н. Повести. Пьесы. Мертвые души. М., 1975. С. 357.

К 100-летию А.И. Райкина



О специфическом ощущении жизни гоголевского мира, которое в итоге растворяет гиперболу и гротеск и топит смех в финальном чувстве растерянности и печали, хорошо сказал В. Г. Белинский: «...Что такое почти каждая из его повестей? Смешная комедия, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и оканчивается слезами и которая, наконец, называется жизнью. ...И такова жизнь наша: сначала смешно, потом грустно!»¹¹

Соединение гоголевской и гофмановской эстетики (с явным преобладанием последней) в спектакле с итальянскими масками впервые, как известно, было явлено Мейерхольдом в пантомиме «Шарф Коломбины» А. Шницлера (1910 г.)¹². Все маски в этом спектакле (исключая Пьеро) представляли мир чуждый духовности: фатально пошлый – и этой пошлостью зловеющий; всепоглощающий – и в этой всеобщности непобедимый. Практически все обитатели этого мира были «мертвые души», начиная со злодея-убийцы Арлекина, и лишь один из них – Пьеро – был охвачен живым человеческим чувством: любовью, и именно он был обречен на смерть среди персонажей духовно мертвых.

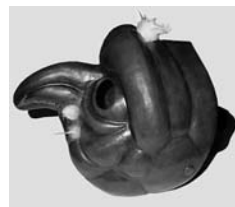
Конечно, мир, охваченный подобными сюжетами, характерен и для романтических новелл Гоголя (из «Петербургских повестей» и «Миргорода»). Многие из них близки по духу к романтической трагедии, по своему трактуящей тему смерти, соединяя ее со сложными духовными испытаниями главного героя.

«Мертвые души» устроены иначе. В. Розанов справедливо замечал, что для Гоголя как автора «Мертвых душ» «исчезли великие моменты смерти и рождения».

Только прокурор – тот самый «человек-брови» – был единственным исключением. Он умер от чрезмерных переживаний по поводу слухов о визитах Чичикова, и Гоголь так отреагировал на его смерть: «Появление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке».

Эта короткая фраза очень важна для понимания гоголевского мира. Во-первых, ею не просто сказано, что великие и малые перед смертью равны. Здесь надо вспомнить гоголевское рассуждение о том, сколь близки по своей душевной сущности люди «значительные» и люди «маленькие»; а еще – его пассаж из «Мертвых душ» о том, что современное понятие «добродетельный человек» совершенно стерто и оболгано, так что лучше сегодня в качестве героя «припрятать подлеца». Из этих и подобных же рассуждений ясно, что в печальной фразе по поводу смерти прокурора заключен гоголевский отказ от духовного пафоса трагедии и вместе с тем от трагедии как жанра и от романтической эстетики в изображении духовных испытаний, приводящих к смерти.

Во-вторых, тот факт, что физическая смерть в «Мертвых душах» затронута одним-единственным абзацем из всей поэмы, тоже весьма значителен. Сравним его с объемом текста из главы о Плюшкине, где повествуется о его жизни после смерти его жены как истории последовательной духовной деградации, приведшей к жуткому и жалкому облику, в котором и застал его Чичиков: этот рассказ составляет несколько страниц. Из этого простого сравнения объемов ясно, что Гоголь в первую очередь всматривается в смерть духовную



Панталоне.
Современная итальянская маска комедии дель арте. Баал Театро, Авеллино

¹¹ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1953. С. 290.

¹² Постановка Вс. Мейерхольда; художник Н. Сапунов; музыка Э. Донаны; премьера состоялась в Санкт-Петербургском Доме Интермедий, зрительный зал которого был обставлен, как кабаре – со столиками, напитками и закусками. За год до этой премьеры открылись знаменитые кабаре «Кривое зеркало» в Петербурге и «Летучая мышь» в Москве.



Пульчинелла.
Современная итальянская маска комедии дель арте. Баал Театро, Авеллино

Pro настоящее

и именно ее ассоциирует с кариатурно-смешными образами. Размножение этих образов, увеличивающее пошлость жизни и не дающее ни капли утешения, приводит читателя «Мертвых душ», по гоголевским же словам, к чувству, «что по прочтенье всей книги кажется, как бы точно вышел из какого-то душного погребца на Божий свет».

В этом гоголевском мире не происходит духовных встрясок, подобным гофмановским, и не случается слишком сильной любви; а если кого-нибудь из героев постигнет сильный страх – то это явно будет не страх перед темною силой и не страх физической смерти. Это будет страх за свое положение в обществе, страх потерять свой маленький покой, утратить милость перед теми, от кого зависит благополучие. От такого страха как раз и умер прокурор в «Мертвых душах» (и от такого же страха позднее у Чехова умрет чиновник в рассказе «Смерть чиновника»).

Гоголь видел драматизм современной ему жизни не в тех событиях, что на протяжении многих веков до него регулярно претворялись в сюжеты классического театра: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть, затмить во что бы то ни стало другого, отомстить за пренебреженье, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»

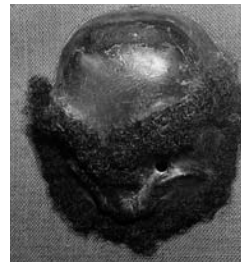
В масках Райкина – в том, как они устроены, в каком мире живут, какие истории с ними связаны, как они используются по ходу спектакля – доминировала не гофмановская, а именно гоголевская

эстетика. «Смена аспекта» в этих масках происходила в точности по Гоголю: от смеха к печали. Даже чувство упрямой самостоятельности, своенравности, какой-то непластичной твердости искажений характера персонажей в масках у Райкина тоже чисто гоголевское. Достаточно вспомнить, с каким трепетом Гоголь в «Мертвых душах» соблюдает ритм жизни собственных персонажей, как он сообразует свое желание рассказать о них с их собственными намерениями (заснул Чичиков в карете – можно рассказать о его детстве; проснулся – тут придется прерваться, и т. д.).

Посмотрим, что представляли из себя эти маски.

Автором масок для Театра Райкина была художница Н. Кафко, которая еще до сотрудничества с Райкиным работала художником в Мариинском театре. Практически все маски, спроектированные Н. Кафко, по своему морфологическому типу принадлежат к разновидности старых оригинальных итальянских масок, экземпляры которых можно наблюдать в Парижском Музее оперы¹³. Из двух самых старых масок, хранящихся в этом музее, одна относится к типу маски-шлема, вторая – маски-полушлема, в отличие от популярных сегодня в театре лицевых масок.

Маски-шлемы надеваются сверху, закрывают всю поверхность головы и доходят на затылке до линии над ушами; маски-полушлемы надеваются со стороны лица и закрывают лобные и височные доли черепа, доходя сверху до линии ушей. Маски-шлемы, как правило, не требуют специальных перевязей для крепления: они держатся за счет поверхности головы и естественного рельефа лица (проще



Старая итальянская маска Арлекина. Музей Парижской оперы

¹³ См. фото 7, 9, в кн.: Rudlin J. *Commedia dell'arte. An actor's handbook*. L–NY, 1994. P. 38, 44.

К 100-летию А.И. Райкина



говоря, на носу); для масок-полушлемов перевязи нужны. И тот, и другой тип спереди закрывает всю верхнюю часть лица, включая нос, и оставляет открытыми только губы и нижнюю челюсть; в конфигурации боковых отрезков есть варианты.

Большинство райкинских масок – это маски-шлемы с облегченной, по сравнению с итальянскими масками, лицевой частью. Легкими

лицевыми масками Райкин тоже пользовался, но их меньшинство: примеры самых легких масок лицевого типа – это директор швейной фабрики в «Конкурсе мод» (простейший тип «брови-нос») и Попугаев в миниатюре «Невероятно, но факт» («лоб-брови-нос»). Лицевые маски крепились привычным способом – резинкой на затылке.

Итальянские маски выделывали из кожи, лакированной и блестящей с лицевой стороны, шершавой с испода. Маски Райкина, которые, к счастью, и сегодня доступны для обзора в фойе Театра «Сатирикон», сделаны на основе папье-маше¹⁴.

Папье-маше для этих масок – главный формовочный материал; лицевая его поверхность обклеивалась гладкой, тонкой бумагой и подкрашивалась, а внутренняя поверхность покрывалась проклеенной хлопковой марлей. Марля – материал, дружественный к человеческой коже; одновременно он выполняет функции стяжки для папье-маше и придает большую силу трения внутренним поверхностям, чтобы маска лучше сидела.

Райкин в маске Директора колхоза (тип «голова-брови-нос-усы»). Миниатюра «Джультета». Телезапись, 1967

Райкин в маске Директора швейной фабрики (тип «брови-нос-усы»). «Конкурс мод». Телезапись, 1960

Райкин в маске Попугаева (тип «лоб-брови-нос-губы»). Миниатюра «Невероятно, но факт». Телезапись, 1967

¹⁴ Есть сведения, что вначале (в 1940-е и в начале 1950-х) Райкин использовал эластичные маски из каучука. Такие маски сложнее изготавливать: щетину и другие материалы на каучуке закрепить непросто. В них сложнее играть. Человеческая кожа отторгает резину в отличие от других материалов, более традиционных: кожи, дерева и папье-маше (или «картона», как называл свои маски сам А. И. Райкин). Как бы то ни было, маски наиболее известных его трансформаций конца 1950-х и начала 1960-х сделаны именно на основе папье-маше.

Некоторые маски по затылочному отрезу заботливо обклеены тонкой мягкой кожей, чтобы при быстрых переменах маски острые края не поранили бы артиста (видимо, это было элементом большинства райкиных масок).

Основой для закрепления волос (материал волос – толстая щетина) тоже служила проклеенная до отвердения ткань. Ее вырезали в нужной форме, имитируя границы растительности, и наклеивали на поверхности маски. Ткань-основу также могли натягивать на проволочный каркас, изогнутый в форме границ растительности, а затем привешивали за эти проволочные каркасы, прикрепив плотными резинками или шелковыми нитями к боковым отрезам маски или головному убору: так можно было имитировать бороду и усы, не наклеивая их на поверхность маски.

Почти все райкинские маски обязательно изменяют три детали лица: прическу, брови, нос. Чтобы изменить прическу, они закрывают всю поверхность головы и сзади доходят почти до нижней линии волос. Типологически маски различаются по конфигурации боковых-нижних отрезков, а также по тому, предусматриваются ли в них усы и борода.

Основной для Райкина тип маски – «голова–брови–нос». В этом типе нижний лицевой отрез находится на уровне бровей: от переносицы он описывает линию бровей и, спускаясь до уровня глаз, слегка изогнутой линией заходит за уши, прикрывая виски. Пример – маска Пантюхова из «Юбилея». К такому типу масок могут крепиться под носом усы («голова–брови–нос–усы»). Пример – маска директора колхоза из «Джувлетты». Часто этот



Райкин в маске Пьяного охотника. Миниатюра «Лето на юге». Телезапись, 1960

Райкин в маске Администратора Театра миниатюр. «Гостиница "Интурист"». Телезапись, 1967

боковой разрез маскируется прической (как у Кавказца из «Лета на юге»), или прической и дужками очков – причем очки жестко крепятся к маске (пример – Профессор из «Невероятно, но факт»), или же тоненькой линией волос, обрамляющих большую лысину (Юрист из «Лета на юге»). К таким маскам могли также прикрепляться торчащие уши (Администратор театра миниатюр из «Интуриста»).

Усложненный вариант этого типа – более приближенный к итальянскому – нижние лицевые

К 100-летию А.И. Райкина



отрезы спускаются почти до скул, глазницы вырезаны («голова-брови-нос-скулы»). Пример – маска пьяного охотника из «Лета на юге» (здесь с помощью маски у него имитируют мешки под глазами).

Морфологически этот тип близок к маскам комедии дель арте и представляет собою их облегченный вариант (без скул и щек). Факт типологической близости этих масок, а также предпочтение, выказанное твердой конструктивной основе, особенно интересен, если помнить, сколь долгий и непростой процесс привел Джорджо Стрелера и художника Амлето Сартори к использованию твердых кожаных лицевых масок в спектакле «Арлекин – слуга двух господ». Они начали с густого грима на лице Арлекина, имитирующего маску, потом попробовали легкую картонную маску, и в итоге их отвергли, приняв за основу твердую кожаную маску.

Другой тип райкинской маски – т. н. составная маска. Он представлен сравнительно немногими примерами: Челио из «Любви и трех апельсинов», Швейцар и Индус из «Интуриста» и некоторыми другими. Здесь конструкция маски подчинена необходимости закрепить бороды различной формы, не наклеивая их на поверхность маски: поэтому эти маски, как правило, содержат головной убор. Конструктивно они представляют собою развитие типа «брови-нос-усы»: эта ; к которому добавляются поверхности, служащие подкладкой под усы, бакенбарды и основание бороды: скулы всегда остаются свободными. У Швейцара из «Интуриста» вся растительность на лице, закрепленная на проволочных каркасах, привешена к



Райкин в маске Индуса. Миниатюра «Гостиница "Интурист"». Телезапись, 1964

Маска Райкина «Индус». Музей Театра «Сатирикон»

фуражке; от козырька же спускается вниз основа для бровей и нос; у Индуса и Челио вся система проволочных каркасов со щетиной.

Источником самой склонности Райкина к использованию масок, конечно, в первую очередь служит комедия дель арте, какой она досталась русскому театру из мейерхольдовских студийных опытов. Некоторые райкинские приемы напрямую восходят к комедии дель арте: это прежде всего склонность к речевым лацци (знаменитые райкинские словечки, весьма уместные в характеристике различных

персонажей) и имитация иностранных языков с помощью «птичьего языка», похожего на оригинал фонетикой, но лишённого смысла (знаменитая трансформация «Гостиница Интурист», где Райкин имитировал полигlossию в маске Агнессы Павловны, а затем говорил на воображаемом английском, японском и хинди).

Интерес к комедии дель арте проявился наиболее непосредственно в двух работах Театра, созданных по мотивам классических сюжетов: это «Любовь и три апельсина» (фантазия по мотивам Гоцци) и миниспектакль «Жил на свете рыцарь бедный» (фантазия о том, как Дон Кихот и другие герои Сервантеса оказались в нашей действительности)¹⁵.

На примерах этих двух спектаклей (точнее, на сохранившихся фотографиях их персонажей) уместнее всего продемонстрировать разницу между трактовками масок в итальянской арлекинаде и в Театре Райкина. Самое главное отличие в том, что итальянские маски дают образ более типический, а райкинские – более индивидуальный. Это особенно заметно, если сопоставить маску Панталоне у Райкина с теми, что выведены у Дж. Стрелера в «Арлекино – слуга двух господ» и в спектакле «Принцесса Турандот» Е. Вахтангова (в возобновлении Р. Симонова).

Панталоне у Стрелера в точности воспроизводит европейскую иконографию этого персонажа XVII–XVIII вв. Он представляет собою комический тип, совершенно лишенный индивидуальности и наделенный лишь чертами всякого Панталоне, узнаваемыми и в его маске и внешнем облике. Главная примета этого персонажа – длинный,



Райкин в маске Швейцара. Миниатюра «Гостиница "Интурист"». Телезапись, 1964

Маска Райкина «Швейцар» Музей Театра «Сатирикон»

изогнутый крючком нос, которому соответствуют торчащая длинная и острая борода, старчески изогнутая фигура с заметно висящими полами кафтана и колпак, иногда заломленный набок или назад.

Надо, конечно, иметь в виду, что у Гоцци в «Принцессе Турандот» и в «Любви к трем апельсинам» маска

¹⁵ По иронии судьбы, именно эти две театральные темы – итальянская комедия масок и старинная история о рыцаре – нашли свое воплощение в двух постановках Мейерхольда в Доме интермедий 1910 г. Это упомянутый «Шарф Колумбины» и «Обращенный принц», после которого Мейерхольд навсегда ушел из Дома интермедий.



Панталоне по драматической функции уже не имеет буквального соответствия традиционной ее трактовке. Гольдони в «Слуге двух господ» придерживался традиционного типажа. В названных комедиях Гоцци Панталоне играет не свою собственную роль венецианского купца, а другую – высокопоставленного придворного, секретаря и приближенного Короля. Движение этого типа в сторону размывания установленных традицией черт, если и могло произойти, то именно на материале Гоцци (при том, что в первых постановках его сказок в Венеции XVIII в. участвовали, конечно, традиционные маски – в этом был весь смысл его драматургии).

Как бы то ни было, Панталоне у Вахтангова – это не буквально воспроизведенная маска комедии дель арте, но ее преобразованный вариант. В ней есть элементы традиционного типажа Панталоне, фарсово огрубленные: вытянутый нос, полоса длинной вьющейся кудряшками бороды, высокий колпак – но не мягкий и заломленный назад, а твердый и обрванный сверху, наподобие турецкого. Одновременно в ней явлены

типичные приметы клоуна, имитирующие схематически нарисованное лицо куклы: выбеленное лицо, большие окружности вокруг глаз и сами глазницы, обозначенные крестиками. Точно такая же огрубленная схема лица была основой грима на лице других трех масок «Принцессы Турандот».

В вахтанговском Панталоне соединились два разных типажа, благодаря одновременной имитации итальянской маски и клоунского грима. Через взаимное уточнение внешних черт между этими двумя типажам, в итоге получился персонаж, имеющий больше индивидуальных черт, чем Панталоне из старой итальянской комедии масок. При этом голос Панталоне из «Принцессы Турандот» (каким мы его слышали в исполнении Ю. Яковлева), точно так же, как в спектакле Стрелера, уходил прямо в традиционный типаж: он был старчески дребезжащим, часто с плохой артикуляцией, которая становилась предметом речевых лацци.

У Панталоне в исполнении Райкина от традиционного итальянского типажа осталась только одна торчащая остроконечная борода. От клоунского типажа – выступающий

Ю. Яковлев – Панталоне.
Н. Гриценко – Тарталья.
«Принцесса Турандот»
Е. Вахтангова в восстановлении Р. Симонова.
1971

А. Контарелло – Панталоне.
«Арлекино – слуга двух господ» Дж. Стрелера.
Пикколо театро ди Милано, версия 1947

вперед красный кончик носа, вероятно пышные и густые волосы, торчащие в стороны, и лысина, прикрытая сверху неглубокой атласной шапочкой наподобие берета. Во всем же остальном – в том числе в повадках, костюме и атрибутах (пенсне на палочке) он напоминает еще один знакомый комический типаж – старомодного ученого профессора, немощного, но симпатичного и склонного к эксцентрике, неожиданной для окружающих.

Смешной профессор со всем своим набором ужимок (обостренное внимание с прищуром и частыми кивками; семенящая походка с корпусом, наклоненным вперед; авторитетное размеренное жестулирование; подбородок, втянутый в шею, и важно опущенные веки, когда он поучает; склонность увлекаться, моментально входить в раж от собственных мыслей, кричать, размашисто жестулировать и хихикать от восторга, часто трясая головой) был выведен во многих советских комедийных фильмах, начиная с 1930-х годов. В похожий типаж – правда, с уклоном в положительный аспект образа – превращался некий артист Светланов (П. Кадочников) из фильма «Запасной игрок» (1954): по сценарию фильма, Светланов репетировал роль старика и ради вживания в образ несколько дней провел в гриме на прогулочном пароходе под именем некоего Дедушкина, чем стал причиной комической путаницы.

Комический профессор в райкинском образе возник потому, что в комедии Масса и Червинского расширение границ маски Панталоне, подсказанное Гоцци, продолжилось еще дальше



и перешло стадию, невозможную в Италии. Теперь Панталоне стал, как мы знаем, академиком – директором Смехотворного института; тем самым он соединил в себе иконные черты Панталоне с отличительными признаками второго старика комедии дель арте – Доктора, который в итальянских сценариях становился то другом и союзником, то оппонентом Панталоне.

Итальянский Доктор (из Болоньи) – средоточие лжеучености, маскируемой умными фразами, источник комических афоризмов на иностранном языке. Ни одной из типических черт внешности Доктора не отразилось в маске райкинского Панталоне, и это попросту означает, что артист, режиссер и художник вообще не

Райкин в маске Панталоне. Спектакль «Любовь и три апельсина». Ленинградский театр миниатюр

К 100-летию А.И. Райкина



стремились к реконструкции: для них важнее была смеховая эклектика, построенная на вариациях узнаваемых типов и сцементированная характером, найденным Райкиным.

Эта эклектика как раз проявилась в докладе Панталоне о проблемах смеха. Он говорит напористым, визжащим голосом и хохочет, переходя на фальцет (это от коверного клоуна); невпопад произносит одну и ту же бессмысленную фразу по-немецки, выдавая ее за афоризм, и, хвастая, рассуждает об ученых материях, забывая при этом простые слова (это от Доктора); упрямо настаивает на своем, находя выгодный ему поворот даже в безнадежной ситуации (это от Панталоне); не замечая опасностей, предпринимает невероятные по своей глупости инициативы, в которых сам же путается, но в итоге выбирается безопасно для себя (это от Арлекина) и т. д.

При всем обилии различных смеховых мотивов, собранных в едином образе, внешне маска райкинского Панталоне из «Любви и трех апельсинов» объединяет черты всего лишь трех типажей: венецианской маски, циркового клоуна и комического профессора. Однако этого достаточно, чтобы его маска получилась наиболее индивидуализированной из всех, только что рассмотренных. Таков результат сложения трех устойчивых образов из близких друг другу, но все-таки различных художественных систем.

Ближе к индивидуализации и эклектике – значит, дальше от традиций комедии дель арте. Надо сказать, что почва для скрещения мотивов, не совместимых в итальянской комедии масок, смешение

их с элементами близких зрелищных жанров была в полной мере подготовлена в Европе рубежа XIX–XX веков и в России 1910-х годов в практике кабаре и театров миниатюр. Две маски арлекинады, представлявшие собою два противоположных экстремума смеховой стихии – Пьеро и Арлекин – на эстраде и в изобразительном искусстве могли насыщаться самыми разнообразными мотивами, в том числе обмениваясь ими между собою.

Так, задумчивого Арлекина мы помним уже из Пикассо; Пьеро, преуспевшего в любви и вступившего в успешный брак, мы знаем из распространенного в начале XX века французского цикла открыток «Pierrot père de la famille» («Пьеро – отец семейства»); Пьеро, убившего саблей уличного продавца костюмов просто потому, что у него не было денег, чтобы заплатить за нужный ему для бала костюм, мы знаем из реконструкции пантомимы Дебюро, сделанной Жаном-Луи Барро в фильме «Дети райка» (режиссер Марсель Карне, 1944). Эклектика масок, невозможная на почве классической итальянской комедии, стала возможной в арлекинаде символизма и модерна, которая в самой полной мере выразилась на эстрадных подмостках в виде пантомим, реприз и песенно-танцевальных номеров.

Театр Райкина, очевидно продолжавший линию эклектики дореволюционных театров миниатюр, вместе с древними масками безусловно принял и современную стихию вольности по отношению к ним. Поэтому при всей очевидной склонности Райкина к комедии дель арте нам совсем не следует искать в нем ни антикварного

Pro настоящее

интереса к итальянским театральным древностям (такой интерес несомненно был в мейерхольдовой Студии на Бородинской), ни попытки стилизации под какую-нибудь из исторических театральных эпох.

Последовательный самостоятельный выбор стилистики действия, проявившийся в большинстве масок, костюмов, декораций, в манере игры – это надо подчеркнуть особо. Театр Райкина стал прокладывать свой собственный путь в окружении театральных образов и идей, исключительно богатых на исторические ассоциации (это касается в первую очередь масок, но и не только их) – то есть в художественном пространстве, чрезвычайно сложно организованным. Тем не менее, он пошел своим путем и стал формировать своей собственный современный стиль, свободный от стилизаций: в этом, несомненно, надо искать причину его постоянно возрастающего успеха.

Индивидуализированные маски Райкина происходят из современных карикатур на конкретных лиц, а не из старинной иконографии комедии дель арте. В этом пролегалась граница между староевропейским жанром и Театром Райкина. Есть лишь один спектакль, в масках которого явственно ощутимо присутствие исторических художественных типов, близких комедии дель арте. Это – «Волшебники живут рядом» (1964), поставленный и оформленный Н. П. Акимовым: в масках волшебников мы явственно узнаем птичьи профили, многократно повторенные в «фантастических листках» Ж. Калло.

Из двух названных работ Театра – спектакля «Любовь и три апельсина» и миниспектакля «Жил



на свете рыцарь бедный» – лишь последний близок к комедии масок как типу театрального зрелища. Это потому, что в нем за каждым актером была закреплена всего лишь одна маска: А. Райкин – Дон Кихот; В. Ляховицкий – Санчо Панса; Р. Рома – Дульсинея; Г. Новиков – Стражник (Милиционер); В. Горшенникова – Хозяйка гостиницы. При этом маска в точном техническом смысле этого слова была только у Райкина: все остальные действующие лица ограничивались гримом и костюмом.

Сам Райкин воспринимал именно «Любовь и три апельсина» как комедию дель арте. Понятно, что такая точка зрения имела лишь внешние формальные основания; на самом деле спектакль Масса и Червинского по мотивам Гоцци уже отходит от принципа «один актер – одна маска». Здесь А. И. Райкин использует трансформацию и играет сразу четырех персонажей в масках: Мага Челио, Тарталью, Панталоне, Труффальдино – и одного без маски: директора театра.



Маска Райкина «Волшебник» из спектакля «Волшебники живут рядом». Музей Театра «Сатирикон»

Маска Райкина «Волшебник». Вид изнутри: видны края, подбитые кожей

Маска Райкина «Волшебник». Вид изнутри: видны проволочные каркасы с основой для щетины

К 100-летию А.И. Райкина



Трансформация как прием в этом спектакле не становилась предметом специального внимания зрителей и происходила незаметно. Райкин просто менял маски между эпизодами, а перемены эти были заполнены действием других актеров. Критики даже были недовольны, не увидев привычного райкинского лица, которое было закрыто то одной, то другой маской.

Трансформация полагает еще одну границу между традиционной комедией масок и Театром Райкина. Без понимания места трансформации в этом Театре мы не сможем понять особенности использования масок.

Надо различать трансформацию как прием и трансформацию как зрелищный жанр. Трансформацию как прием в классической комедии используют довольно давно – в сюжетах, основанных на идее подмены, *qui pro quo* («Два Менехма» Плавта и «Венецианские близнецы» Гольдони – наиболее характерные примеры). В таких комедиях один и тот же артист играет двух похожих друг на друга, но все-таки разных персонажей (чаще всего это близнецы), подчеркивая свое телесное тождество, но меняя приемы игры (голос, речь вплоть до диалекта, манеры и т. п.). Поэтому в тех комедиях, где трансформация погружена в сюжет, два похожих персонажа, исполняемых одним человеком, не встречаются до самой последней сцены, в которой двум двойникам уже нет необходимости активно действовать, подчеркивая различия между ними, и их разные характеры поглощаются одной эмоцией – как правило, невероятной радостью встречи, которая ведет к общей пассивности, так что двойника может уже сыграть

другой артист в маске или в густом гриме.

Трансформация как жанр стала известна зрелищным искусствам, видимо, не позднее XVIII в. Истоки этого жанра многие видят в пародии; и эта точка зрения совсем не лишена оснований. Главное условие пародии – сходство с изображаемым героем; без этого сходства гиперболизация смешного будет бессмысленна. Трансформация – это пародия плюс показ моментального перевоплощения в своего героя; перевоплощение должно происходить стремительно, наподобие последней стадии фокуса. Таким образом в трансформации внимание зрителей привлекает уже не сама по себе остроумная гипербола, основанная на сходстве, но процесс перевоплощения. Поэтому в пародии можно сравнительно долго говорить от лица одного и того же героя; в трансформации героев надо часто менять.

Связь трансформации и пародии видна в самых ранних примерах этого приема в цирковых и эстрадных номерах, многие из которых видел сам А.И. Райкин. В интервью, записанном Е.Д. Уваровой, он говорит, что когда-то в 1920-е годы увидел на эстраде итальянского артиста Никколо Луппо, выступавшего в «старинном эстрадно-цирковом жанре трансформации. Показывал известных композиторов, дирижеров. Делал это без слов, лишь меняя костюм, пластику, грим. Мгновенная перемена его внешности производила на меня тогда сильное впечатление»¹⁶. Узнаваемость героев Никколо Луппо (это должны были поэтому быть известные герои) – конечно, главное условие успеха его трансформаций.

¹⁶ Уварова Е. Д. Аркадий Райкин. М., 1986. С. 105–106.

Pro настоящее

Тогда же в 1920-е годы в России и Европе получили известность номера Отто Франкарди, которые он показывал в мюзик-холлах: вначале он показывал фокусы, а затем скрывался за ширмой и, выкрикнув имя знаменитого композитора («Штраус», «Оффенбах»), тут же показывал лицо в очень похожем гриме или маске. Близость фокуса к трансформации здесь проявилась совершенно буквально.

В театре 1920-х прием трансформации использовали и в России – в спектаклях, тяготевших к стилистике площадного театра. Известна трансформация, например, в «Театре четырех масок» Н. Фореггера в Москве: в 1920 г. Фореггер поставил «Близнецов» по Плавту, и артист А. Закушняк играл обоих Менехмов (в остальных ролях были И. Ильинский, О. Нарбекова, М. Бабанова)¹⁷. В Театре Мейерхольда в его спектакле «Д.Е.» (1924 г.) Э. Гарин, И. Ильинский, М. Бабанова исполняли по несколько ролей с моментальными перевоплощениями на сцене.

Как было сказано, Райкин стал активно применять трансформацию как жанр – в виде отдельных номеров в спектаклях – во второй половине 1940-х. Первый номер-трансформация был введен в спектакль «Своими словами» (1945). Он шел в конце спектакля и назывался «У театрального подъезда»: пять зрителей, представленных пятью масками, высказывались о только что показанной программе Ленинградского театра миниатюр. Вторая трансформация была в спектакле «Приходите, побеседуем» (1946): номер назывался «Спальный вагон»¹⁸.

Трансформации стали регулярными (особенно известны райкинские персонажи из «Времен года», «Белых ночей», «На сон грядущий»

и др.) и в 1950-е – первой половине 1960-х годов Райкин безусловно воспринимал трансформацию как свой «коронный» номер и один из «фирменных» жанров его Театра. Не случайно в фильме «Мы с вами где-то встречались» (1954) все эпизоды с фрагментами спектаклей в театрах, обязательно содержат номера с трансформациями. Собственно, сам этот фильм и начинается с номера-трансформации: пять масок (ответственный работник, писатель, зритель, театральный критик и композитор) высказываются по поводу 15-летнего юбилея театра миниатюр. Заканчивается фильм тоже трансформацией: две маски (кинокритик и пушкиновед) высказываются по поводу только что просмотренного фильма.

В фильме «Люди и манекены» (1974) – своеобразном итоге работы Театра периода начала 1970-х – от трансформаций уже нет и следа, хотя в концертах начала 1970-х Райкин по-прежнему их показывал. Последний номер-трансформация, для которого были изготовлены новые маски – «Родительское собрание», неоднократно записанное на телевидении¹⁹.

Сохранились скептические высказывания некоторых критиков начала 1950-х по поводу райкинского увлечения трансформациями: в нем видели склонность к бравоированию техникой без явного интереса к смыслу сценического высказывания. Конечно, бросается в глаза тот факт, что единственным исполнителем трансформаций в Театре миниатюр был сам А.И. Райкин. Единственным исключением из этого правила была только миниатюра «Джульетта» из спектакля «Волшебники живут рядом» (1964): в ней все мужские

¹⁷ Ульянова И. Комментарии // Плавт. Комедии. М., 1987. С. 646.

¹⁸ Приблизительно около этого времени Джорджо Стрелер работает в Милане над реконструкцией комедии дель арте; премьера спектакля с масками «Арлекино – слуга двух господ», в котором заглавную роль играл Марчелло Моретти, выходит в Пикколо театро ди Милано 24 июля 1947 г. Европейский театральный процесс, который привел нас к ощущению актуальности масок, нам не понять без этих двух исходных точек: ленинградской (1945) и миланской (1947).

¹⁹ Есть запись этого номера с камерой за кулисами, ухватившей моменты, когда Райкин меняет маски: см. документальный фильм «Аркадий Райкин» (режиссер М. Голдовская, 1975).

К 100-летию А.И. Райкина



персонажи, сидящие за столом на колхозном празднике, созданы с помощью масок.

Думаю, нет необходимости новой начинать отповедь тем критикам, которые никак не могли смириться с райкинским амплуа солиста труппы. Об уникальности технического мастерства Райкина в жанре трансформации уже было сказано: трансформация – «коронный номер» его личного репертуара. В нем он достиг совершенства, и соперников на эстраде и в театре в России и в мире у него не было на протяжении доброй четверти века, пока он играл в масках. (Вообще-то соперников у него нет по сей день; любому артисту будет бесконечно трудно состязаться в игре в масках даже с видеозаписью Райкина). Поэтому для нас тот факт, что именно Райкин был творцом галереи гротескных персонажей в масках – «мертвых душ», является в первую очередь поводом для размышления о характере взаимоотношений артиста и маски, менявшегося на протяжении истории Театра миниатюр.

Заметим, что эстрадных трансформаций в райкинских спектаклях было больше, чем театральных – и не потому, что их легче исполнить технически (для артиста такого уровня технический аспект не является сдерживающим фактором). Почему же Райкин предпочитал трансформации эстрадного типа?

Во-первых, наверное, потому, что в эстрадных трансформациях больше виден этот жанр в чистоте: в нем больше формально необходимых жанровых моментов, к которым Райкин был очень чувствителен и неизменно их подчеркивал. Так, в начале каждого эпизода трансформации с участием

новой маски обязательно происходит ее статичная демонстрация. Райкин, появляясь из-за занавеса или из-под трибуны, на несколько секунд замирает в характерной позе, с характерной для персонажа ужимкой и ярким, узнаваемым взглядом. Это – демонстрация результата мгновенной перемены: поменялась маска, поменялся человек целиком; зрители, как правило, на этот момент обязательно реагируют. Одновременно это подсказка зрителям, кто именно стоит перед ними, еще за секунду до того, как персонаж начнет говорить.

Во-вторых, в эстрадной версии всегда подчеркнут момент снятия маски после каждого эпизода: трансформация заканчивается улыбкой Райкина. Не случайно в фильме «Мы с вами где-то встречались» именно на этот момент трансформаций падал наибольший смех и аплодисменты публики. Как это часто бывает в срежиссированной игровой среде, подражающей театру, жанрово необходимые моменты утрируются. Здесь утрирован не столько восторг публики от техники артиста, сколько момент освобождения от маски с ее нестигаемой жесткостью фактуры, которую она диктует душевной жизни; освобождение сопровождается зрительским ликованием.

Публичное сдергиванье маски, тождественное освобождению от нее – жест чисто райкинский, неизвестный более нигде в мировом театре. По правде говоря, нам трудно ответить на вопрос, кем более всего запомнился Райкин зрителям в своих трансформациях: артистом, надевавшим маски, или артистом, сдергивавшим с себя маски.

Поклоны современных итальянских актеров комедии дель



арте после спектакля, когда они снимают маску, чтобы приветствовать зрителей с открытым лицом, имеют другой смысл: спектакль закончен, поэтому можно отдать должное артистам и зрителям, чьими усилиями он состоялся. Итальянские артисты кланяются, почтительно держа маску на ладони – как свой главный инструмент создания образа. Райкин же, сдергивая маску, не обозначал наступивший сам собою финал, но как будто бы сознательно прерывал действие маски после точки в речи, не давая ему развиваться. Надо ли говорить, что Райкин всегда прятал маски: как до начала трансформации, так и после нее. Он никогда не вышел бы на финальный поклон со своей маской.

Жест сдергивания маски иногда намеренно усиливался Райкиным, как это было в миниатюре «Невероятно, но факт» – об уникальной библиотеке, которую профессор хотел передать государству, а бюрократ Попугаев предельно усложнил процесс передачи, доведя профессора до сердечного приступа – а возможно, до смерти. В конце

этой миниатюры, когда во след уходящему Попугаеву жена профессора (Р. Рома) восклицала: «Неужели ничего нельзя сделать еще при нашей жизни?» – Райкин сбрасывал с себя маску и шляпу за ширму, затем поворачивался, снимал с себя плащ, и говорил: «Можно, и даже нужно. Для того, чтобы этот невежда не мешал людям, надо, чтобы люди с ним сделали вот что...» – и он бросал плащ, шляпу и маску в оркестровую яму. В фильме «Адрес: театр» Райкин бросает все снаряжение Попугаева, включая маску, в корзину для бумаг.

Это единственная райкинская миниатюра с масками, имеющая тяжелый трагический исход, который невозможно преобразить смехом: это болезнь или смерть Профессора, принесенная с собою «мертвой душой». В телезаписи этого номера ясно видно, как Райкин, говоря «надо, чтобы люди с ним сделали вот что...», потрясает легкой маской этого Попугаева: маска для него физически воплощает негодного персонажа и потому может выступать как объект осуждения и физического же отрицания. Выбросив маску Попугаева

Райкин с маской Попугаева.
«Невероятно, но факт».
Телезапись, 1967

Маска и костюм Попугаева брошены в урну.
«Невероятно, но факт».
Телезапись, 1967

К 100-летию А.И. Райкина



в корзину, Райкин, как мы знаем, впоследствии вовсе отказывается от масок. Именно этот факт обозначает перелом в его отношении к маскам: мы особенно ясно видим не только смысловую связь, но энергичное внутреннее противостояние живого артиста с личиной «мертвой души».

Надо ли говорить, что ни один артист комедии дель арте никогда бы бросил об пол свою маску, тем более публично. Если задуматься, традиционное итальянское почтение к маске, смешанное с чувством специфически театрального героизма от ее использования, которое Гоцци приписывал всем актерам комедии дель арте, Райкин мог бы ощутить только от двух масок: Дон Кихот и Труффальдино – тех самых, которые ближе всего располагаются к этому старинному жанру. С любой из этих масок на ладони – и только с одной из них – думаю, Райкин мог бы выйти на финальный поклон перед занавесом.

На маску бюрократа Попугаева, а также на маску Пантюхова из «Юбилея» надо обратить особое внимание. Эти две маски похожи друг на друга своими одинаково вздернутыми носами, широкими у крыльев, с большими и очень заметными круглыми ноздрями. Их носы в определенном ракурсе напоминают пороссячи пятачки, и в самих этих масках иногда явно проступают гоголевские «свинные рыла», складывается гримаса хрюканья или частого приноживания, как у грызунов (но, повторяю, этот образ не навязчив – он проступает только в определенном ракурсе).

Обычно у Райкина маска закреплялась однократно за определенным персонажем, созданным для конкретного номера. Однако после

спектакля «Время смеется», где похожие друг на друга Пантюхов и Попугаев появились впервые, он стал регулярно использовать маску Пантюхова и в позднейших номерах – даже в тех, что были созданы намного раньше. Именно этот морфологический тип: Пантюхов–Попугаев, видимо, был истолкован как обобщенный тип маски «мертвой души», в то время как ранее он видел в масках индивидуализированных персонажей карикатурного происхождения.

Вот два примера «несобственного» использования маски Пантюхова: директор строительной фабрики в концертном номере, показанном в «Огоньке» в середине 1960-х (здесь Пантюхов с усами) и директор швейной фабрики в эпизоде «Конкурс мод», снятом для фильма «Вчера, сегодня и всегда» (1969). Последний пример особенно характерен: в конце 1950-х для «Конкурса мод» (спектакль «На сон грядущий») была сделана другая легкая маска – «брови–нос» напыщенно-тупого и лощеного бюрократа в очках; однако через десять лет после этого в возобновленном номере на киноэкране мы уже видим знакомого нам тяжелого, неуклюжего и какого-то страшно неповоротливого и вязкого Пантюхова.

Возможно, в конце 1960-х для Райкина уже во всех его масках замерцал навязчивый образ мертвой и преступной души, и отношения с этим образом усложнились. В 1950-х и начале 1960-х мы имеем блестящую вереницу очень разных масок – более или менее гротескных, и если вспомнить их тогдашние райкинские интерпретации, придут на ум гоголевские слова: «Герои мои вовсе не злодеи; прибавь я только одну добрую черту любому



из них, читатель помирился бы с ними всеми...». Как будто превращая эту гоголевскую возможность в действительность, Райкин тогда добавлял ко всем своим маскам, сколь угодно негативным (да и далеко не все они были откровенно негативными), хотя бы чуть-чуть своей теплой райкинской органики. Он двигался от типажа к индивидуальной характерности, насыщая свои «типы» конкретностью душевной жизни, так что их рассуждения, которые были бы возмутительны и опасны в жизни, превращались в его спектаклях в эдакой выкрутас.

Пантюхов, Попугаев и Профессор впервые составили в Театре Райкина трагедию в масках; возможно, она стала переломной для его мировоззрения, и после нее мы видим таких «выкрутасов» и симпатичного комического позирования с ужимками все меньше и меньше, вместо этого нарастает чувство тревоги. В фильме «Вчера, сегодня и всегда» (1969) маски конкурса мод совершенно лишены этого райкинского «гена» симпатии. Персонажи этой трансформации расположены по своим точкам зрения в направлении от глупого восторга к нарастающему тупому неприятию, приводящему в итоге к безысходности и тревоге (в театральной версии 1960 г.

мы помним, что движение было направлено противоположно – от враждебности к восторгу, затем от неприятия к глуповато-нейтральному отношению). В фильме, чтобы разрешить итоговую безвыходную ситуацию, созданную масками, надо было их сбросить, и делает это не Райкин, а зрители – они хвалят модельеров и пересиливают маски.

Характерная поздняя маска, фактура которой комически совершенно не обыгрывается – это бабушка, заключительный персонаж «Родительского собрания», которая проникновенно говорит, как важно для детей присутствие рядом родителей. Расположение персонажей в этой трансформации здесь тоже соответствует движению от смеха к печали.

Характерную направленность эволюции женской маски у Райкина в 1950-е – 1960-е можно проследить на примере трех наиболее известных персонажей-женщин: Няня из миниатюры «Ах, няня, няня!» («Человек-невидимка», 1955) – Агнесса Павловна из «Интуриста» («Белые ночи», 1957) – бабушка из «Родительского собрания» (конец 1960-х). Эти три маски обозначают движение от предельного сгущения характерности, представленной всего лишь несколькими чертами – к



Райкин в маске Няни. Миниатюра «Ах, няня, няня!». Телезапись, 1950-е

Райкин в маске Агнессы Павловны. «Гостиница "Интурист"». Телезапись, 1964

Райкин в маске Бабушки. Миниатюра «Родительское собрание». Телезапись, 1975

К 100-летию А.И. Райкина



забавной индивидуальной эксцентрике с обыгрыванием женской телесности и органики – к образу проникновенной человечности и доброты, где женская телесная фактура уже на втором плане.

В фильме «Люди и манекены» тема мертвых душ по-прежнему является сквозной, хотя маски и не используются. Райкинские трансформации, как мы сказали, остаются, но меняется их смысл: они становятся внутренними, осуществляются с помощью «душевного грима», поэтому вход в характер и выход из него происходят теперь очень незаметно – неуловимым душевным движением. В итоге, сколь ни покажется это странным, дистанция между человеком и куклой в позднейшие годы в райкинской игре предельно сокращается: столь легкого и незаметного переключения от жизни к смерти с помощью маски было бы невозможно достичь.

Наверное, Райкин хотел нам сказать, что у человека, конечно, есть возможность омертветь и превратиться в куклу; но и обратный процесс тоже возможен. По-райкински, есть не только театральная, но и жизненная трансформация: только «обратная» трансформация от маски к живому человеку происходит всегда труднее, чем от человека к маске. Сбросить маску – это театральный путь, телесный; внутренне переродиться – это жизненный путь, душевный. Душевный ход от куклы к человеку короче, чем внешний и телесный, и внутренняя трансформация больше обнадеживает и убеждает, чем внешний жест срывания маски.

В этом-то и пролегает граница между «музеем мадам Тюссо», или выставкой масок на полках внутри храма Диониса, или альбомом

карикатур художника-юмориста – и Театром Райкина: в Театре Райкина возможна «обратная трансформация». В этой возможности заключена еще одна фундаментальная связь художественного мира Райкина с гоголевским, в котором тоже была заключена возможность «высокого и чистого героя», но оказалось непосильно трудно убедительно вывести его в череду масок. Гоголевский замысел преобразования Чичикова во втором томе «Мертвых душ» остался неосуществленным. Райкин осуществил «обратную трансформацию», но ценою совершенного отказа от масок.

Итак, из 1950-х и 1960-х мы вспоминаем блестящие, лучшие в мире, старомодные по стилистике, невероятно смешные и образцовые по исполнению райкинские трансформации с помощью масок. Из 1970-х и 1980-х мы больше всего помним райкинские этические рассуждения о должном в форме эстрадного монолога перед микрофоном или фельетоны в образе, когда даже в лицах отъявленных негодяев светились и обнадеживали райкинские глаза, в которых читалась грусть и ирония – и всякий монолог завершается неизменным жестом возвращения к достоинству его личности.

Однако трансформация, понятая шире – не как жанр или прием, но как способ преодоления дистанции между живой душой и мертвой (и обратно) оставалась фундаментальной идеей райкинского художественного мира, начиная с самых ранних его спектаклей. Эта идея в полной мере выразилась практически во всех спектаклях и фильмах, доступных нам в аудио- и видеозаписи.