

Вадим Щербаков

Русский миф о *Commedia dell'Arte*

Пролог

В «Поэме без героя» Анна Ахматова восклицает: «Ты в Россию пришла ниоткуда, // О мое белокурое чудо, // Колумбина десятых годов!». Строки посвящены актрисе Ольге Глебовой-Судейкиной, но могут быть прочитаны и без биографического подтекста. Думаю, Ахматова вряд ли рассчитывала, что всякий читатель ее поэмы окажется знатоком богемной культуры Петербурга канувшей в Лету эпохи. Поэт смотрит на 1913 г. из 1940-х и поражается присутствию на берегах Невы масок из «Венеции дождей».



А. Тышлер. Портрет Анны Ахматовой. 1943. Фрагмент

Однако, ничто не является ниоткуда, даже призраки. Чуть выше по тексту поэмы Ахматова вспоминает еще одну реалию художественной жизни Серебряного века: «Видишь там, за вьюгой крупчатой, // Мейерхольдовы арапчата // Затевают опять возню?». Рифмуя северную метель и чернокожих детей Юга, которых аристократическая прихоть превратила в живые игрушки, а Мейерхольд в своих сценических композициях сделал знаком эпохи абсолютизма, Ахматова очень точно указывает способ прихода масок итальянской комедии в Петербург.

В мейерхольдовском «Дон Жуане» (Александринский театр, 1910) арапчата вели параллельный мольеровскому режиссерский сюжет. Они отвечали за ритуал спектакля, создавали торжественную, а временами потешную (возились как котятка – вспоминал художник Александр Головин¹) действенную раму представления пьесы при версальском дворе. Арапчата зажигали свечи, подавали героям Мольера необходимый реквизит, вытирали дуэлянтам пот со лбов во время поединка. В общем – образцово исполняли функции «слуг просцениума» (добавленных режиссурой персонажей, главной эстетической задачей которых являлась наглядная демонстрация откровенно условного характера спектакля).



Арапчата. «Дон Жуан». Александринский театр. 1910

Чернокожие слуги появлялись в сценических композициях Мейерхольда и немногим ранее: в «Шарфе Коломбины», в «Поклонении кресту» (оба – 1910). Однако впервые это должно было случиться осенью 1905 г., в постановке пьесы Герхардта Гауптмана «Шлюк и Яу». Ею планировали открыть новый символистский театр в Москве – Студию на Поварской. Время действия «средневековой» комедии Гауптмана режиссеры (над спектаклем совместно работали Мейерхольд и Станиславский) решили перенести в XVIII столетие. Обсуждая визуальные и сценически выгодные знаки эпохи, постановщики вспомнили об арапчатах и попросили художника Николая Ульянова срисовать одного из них с конного портрета императрицы Елизаветы Петровны. Картина экспонировалась на знаменитой выставке Русских портретов, организованной С.П. Дягилевым в Таврическом дворце. На этом полотне неизвестного художника (сейчас хранится в «Эрмитаже»), написанном «по мотивам» знаменитой картины Г.Х. Гроота, вполне взрослый арап бежит эдаким экзотическим скороходом перед лошадью монархини.

Сюжет полотна проливает свет на интересующий нас вопрос. *Commedia dell'Arte* появилась на берегах Невы так же, как чернокожие дети, – по императорской прихоти.



Неизвестный художник. Конный портрет императрицы Елизаветы Петровны. XVIII в. Фрагмент

I

Вместе с арапом Петра Великого – Ибрагимом Ганнибалом, царевым крестником – она прибыла в Россию потому, что составляла часть обихода европейской жизни. Первый русский император театр уважал, но был слишком деятелен, чтобы усидеть в зрительском кресле до конца представления. Кажется, Петр обладал, говоря сегодняшним языком, энергией акциониста. Ему необходима была театрализация жизни – охальные карнавалы Всешутейшего и всепьянейшего собора, маскарадные флотилии из переделанных в корабли саней, шутовские свадьбы. Посредством такого рода ряженья он упорно и последовательно разламывал до уничтожения старинный московский уклад публичной жизни. И все же – преобразователь пригласил в свою столицу немецких комедиантов.

Так итальянские маски явились русским обывателям поначалу в отраженном и адаптированном виде. Публика самого различного достатка и сословного положения могла посещать представления арлекинад в исполнении приезжавших из Германии трупп И.К. Эккенберга (1719) и И.Г. Манна (1723–25), спектакли которых (даже вполне серьезные *Haupt- und Staatsaktionen*) изобиловали потешными интермедиями, где тон задавали немецкие собраты Арлекина – Пикельгеринг и Ганс Вурст.



Бартоломео Карло Растрелли. Анна Иоанновна с арапчонком. 1741

Собственно итальянские импровизаторы показали свое искусство россиянам в царствование императрицы Анны Иоанновны (1730–1740). Судьба причудливо играла с этой женщиной. Петр I, возрождая изрядно подзабытую на Руси практику межгосударственных браков, выдал свою племянницу замуж за герцога Курляндского. Тот исправно участвовал в свадебных торжествах, но не выдержал чрезмерного обилия русских питейных возлияний – умер, не успев возвратиться восвояси. Молодая вдовствующая герцогиня оказалась в тихой, бедной, провинциальной Миттаве. Всеми делами заправлял русский посланник, ей оставалось только скучать. Борьба со скукой и стала основным занятием ее жизни. Оказавшись в результате династического кризиса на всероссийском престоле, сорокалетняя бездетная императрица обрела возможность побеждать скуку при помощи огромного государственного бюджета. В ее царствование дело это было поставлено с размахом – на иностранных развлекателей казны не жалели.

Первая труппа итальянских комедиантов прибыла в 1731 г. Затем с 1733 по 1735 гг. постоянно давала спектакли компания, в составе которой подвизались два поколения семейства Сакки, в том числе и молодой Антонио – со временем сценарии для него будут писать и Карло Гольдони, и Карло Гоцци. В западных биографиях великого Труффальдино годы его пребывания в России сдвинуты к середине 1740-х,

но Л.М. Старикова (крупнейший специалист по русскому театру XVIII в.), обнаружившая в отечественных архивах документы о пребывании Сакки со товарищи при дворе именно императрицы Анны Иоанновны, никаких свидетельств более поздних его приездов не нашла².

Для облегчения восприятия придворными зрителями спектаклей на итальянском языке поэт Василий Кириллович Тредиаковский перевел краткие либретто комедий их репертуара на русский. Сборник этих текстов издан филологом В.Н. Перетцем только в 1917 г.³, однако они были доступны для исследователей и ранее. Журнал Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам» публиковал два из них: «Влюбившийся в самого себя, или Нарцисс» (1914, № 2) и «Подряточник оперы в острова Канарийские» (1915, № 1–2–3). Издание с таким названием и такой верой в спасительность опыта *Commedia dell'Arte*, естественно, пройти мимо этого памятника не могло.

Занятно, что Мейерхольд и вся группа его единомышленников чаще всего обращают свои взгляды не в поздний Ренессанс (время рождения итальянской комедии масок), не в Золотой век ее «Великих гастролей», а именно в XVIII столетие – эпоху утраты ею своего доминирующего влияния на европейский театр. Тонкий запах тлена, роскошь и печаль осеннего увядания оказывались близки более, чем победительные весна и лето. Быть может потому, что режиссер остро чувствует веяния дня, в котором ему случилось работать. Подспудные толчки настроений народной жизни все больше и чаще указывают ему на время заката императорской России. Сильнее всего крушение окружающего мира выражено будет Мейерхольдом в грандиозной постановке лермонтовского «Маскарада» (Александринский театр, 1917).

Царствование Анны Иоанновны ознаменовалось еще одним важным для нашей темы процессом. Среди итальянских музыкантов, приехавших в Петербург, был некий Пьетро Миро (или Мира) по прозвищу *Pedrillo*. Этот рожденный в Неаполе скрипач был еще и комиком, временами играл маску Педролино (отсюда прозвище). По неизвестным причинам он повздорил с придворным капельмейстером Йозефом Аволио и тот наотрез отказался работать с ним. Дабы не ретироваться из русской столицы ни с чем, Пьетро переквалифицировался в шуты и так понравился императрице, что прослужил при ней все десять лет ее правления, а затем отбыл домой с большими деньгами. Образ этого придворного шута, активно пользовавшегося *lazzi* южно-итальянского масочного театра, неведомыми путями ухитрился проникнуть



Петруха Фарнос. Лубок XVIII в.

в русские народные картинки – лубок. Почти на два столетия он становится одной из любимейших «шутовских персон» низовой культуры.

В лубках абрис его характерной фигуры выступал под разными кличками: Херликин, Педрил, Кедрил, но чаще всего его изображению сопутствовала подпись: Петруха Фарнос. Рискну предположить, что вторая часть прозвища образовалась так. Шут обильно посыпал свое лицо мукой (по-итальянски – *farina*), которая сопровождала энергичные движения выдающегося носа буффона легкими белыми облачками.

Уже в конце царствования Анны Иоанновны итальянская труппа (постоянно изменявшая свой состав) перешла на исполнение оперного репертуара. При императрице Елизавете Петровне приезжим вокалистам придется осваивать пение на русском: «Цефал и Прокрис» Ф. Арайи по либретто А.П. Сумарокова (1755) открывает историю отечественного оперного сочинительства. А драматический театр – как иностранный, так и учрежденный этой монархиней русский – уходит из-под итальянского влияния и начинает следовать господствующей в Европе эстетике французской классицистской сцены. Однако (как и в самой Франции) маски *Commedia dell'Arte* не исчезают вовсе. Лишенные покровительства двора, третируемые «изящным вкусом» они спускаются на нижнюю страту коммерческих и любительских развлечений городской бедноты. Стремление петербургских и московских канцеляристов, мастеровых



Петруха Фарнос и его жена. Лубок XVIII в.

и приказчиков разыгрывать по праздникам комедии с участием этих «шутовских персон» привело к тому, что российская казна стала выделять полиции специальные деньги на устройство народных театров, каковые и начали устраиваться с середины 1760-х гг. в столицах. Каждая любительская труппа имела своего *caposomico*, не только директорствовавшего, но и сочинявшего собственные «арлекинады»-интермедии, составившие впоследствии многочисленные сборники.

Начало XIX в. ознаменовалось появлением в России нового жанра, который предоставил убежище традиции масочного театра. Я имею в виду французскую пантомиму-феерию.

Позволю себе совсем кратко изложить историю появления жанра. В XVII столетии театральные труппы с Апеннинского полуострова прочно обосновались на территории Франции. Их вращение в галльскую культуру произошло за счет некоторого «офранцузивания» масок, приспособления их ко вкусам и традициям новой публики. Стараниями актеров Тристано Мартинелли (ок. 1556–1630) и Доменико Бьянколелли (1618–1688) второй дзанни, простак из Бергамо, одетый в латаные обноски, превратился в остроумного, хитрого циника, гения комической интриги, всегда добывающегося своего. Этот Арлекин облачился в нарядный, облегающий тело костюм, в котором прежние заплаты сделались элегантными цветными ромбами. Его короткая деревянная

палка-колотушка преобразилась в магический жезл. А главное, изменилась драматургическая функция маски. Арлекин становится олицетворением удачи – в любви, добыче денег и славы – и переходит под очевидное покровительство могущественных магических сил.

Опустевшее место простака занимает рядом с ним маска Пьеро. Поначалу это глупый увалень и неудачник, вынужденный покорно сносить насмешки Арлекина. Только в 1830-е гг. гений Жана Гаспара Дебюро (1796–1846) окутает маску флером меланхолической поэзии и проложит путь к превращению ее в символ одиночества художника посреди одержимой приобретательством толпы.

Комическая *fantesca*, бойкая служанка итальянских сценариев преобразуется в Коломбину – типичную для французского театра *ingénue*, предмет любовных эскапад Арлекина и Пьеро. Так, более чем за два столетия складывается классический треугольник персонажей пантомимных феерий.

Необходимо разъяснить еще и то обстоятельство, что изначально весьма говорливые маски импровизованной комедии утратили во Франции речь. Актеры *Commedia dell'Arte*, работая в масках, всегда вынуждены были заменять мимику преувеличенно широкой подвижностью тела. Непременными аттракционами их представлений были танцы и акробатические трюки. Пластические *apartés*, с помощью которых отыгрывались комические оценки слов и действий других персонажей, также входили в арсенал выразительных средств итальянских актеров. Очутившись в иной языковой среде, они вынуждены были еще более довериться зримым способам коммуникации и развили до чрезвычайности свои умения выражать телом все необходимое сюжету.

Однако вовсе звучащее с подмостков слово изгнали из их искусства административные меры правительства. Поначалу заальпийские комедианты познали выгоды королевской милости. Власть предоставляла им лучшие площадки в центре столицы; в середине XVII в. был создан театр *Comédie Italienne*, получивший королевскую привилегию и денежную дотацию. Расслабившиеся лицедеи, забыв о том, кто во Франции является государством, позволили себе высмеять набожность г-жи де Ментенон. И Людовик XIV немедленно ответил на оскорбление своей морганатической супруги – упразднил итальянский театр (1697). Оставшиеся в Париже комедианты переместились в ярмарочные балаганы предместья Сен-Жермен, которые вынуждены были считаться с

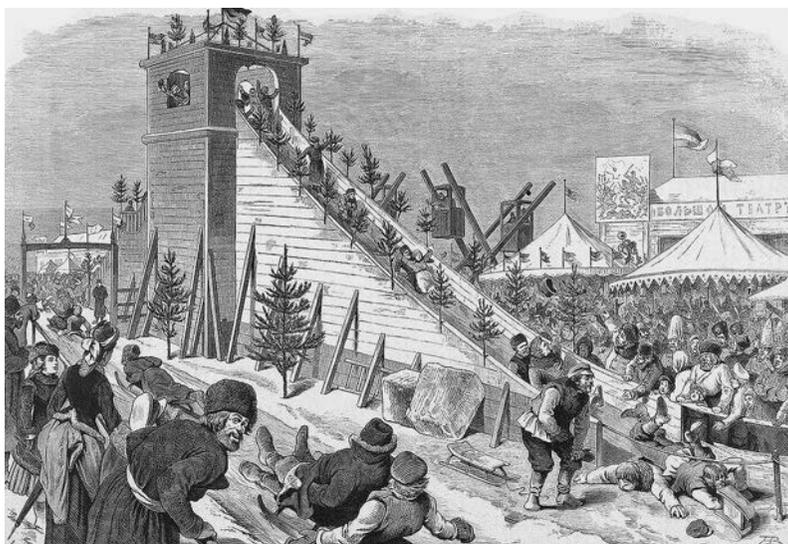


Изгнание французских комедиантов из Парижа в 1697 г.
Гравюра Луи Жакоба с утерянного оригинала Антуана Ватто. Фрагмент

монополией *Comédie Française* (только этот театр имел в Париже право произносить с подмостков литературный текст) и развлекали свою публику пением, танцами и пантомимой.

Волшебные театральные сказки ярмарочного французского театра были очень популярны в Европе. Развлечение это считалось низовым, чуть ли не плебейским, что не мешало коммерческому успеху не только талантливых, но и средних, ориентированных исключительно на прибыль предприятий.

В России пантомимы-арлекинады появились, видимо, сразу после окончания Заграничного похода русской армии (1813–1814). Разгромившие Наполеона войска привезли их из Парижа чуть ли не в своем обозе. С 1830-х годов представления этого жанра становятся традиционным развлечением Масленичной недели. В Петербурге на Адмиралтейской площади (затем на Царицыном лугу), а в Москве на Девичьем поле в специально возведенных дощатых балаганах горожане могли увидеть приключения Арлекина. Он похищал красавицу Коломбину у злого отца – старика Кассандра и недотепы жениха – Пьеро; влюбленные убегали в волшебный лес, где деревья оживали и превращались в занятных великанов; фея дарила их сундуком с



Масленица. С рисунка А. Бальдера

золотом; лес на глазах изумленной публики оборачивался прекрасным дворцом, а посрамленный Кассандр вынужден был благословить молодых.

II

Поколение, рожденное в 1870 – 80-е гг. в России – и жители столиц, и провинциалы – среди самых дорогих детских воспоминаний сохранили наивные восторги от «чудес» балаганных пантомим. А.Н. Бенуа писал: «Потребности в чем-то чудесном и блестящем вполне ответило зрелище, которое я сподобился тогда увидеть в одном из больших деревянных театров, а именно в театре Егарёва, в котором все еще, по старой традиции, давались арлекинады. <...> Выйдя из этого, “первого моего театра”, я был словно угорелый, а память об этом посещении не утратила свежести и силы даже и по сей день. Это мое первое знакомство с театром как-то озарило меня, а в главное действующее лицо, в Арлекина, я просто влюбился. Я уже был знаком с личностью Арлекина и чувствовал к этому маскированному повесе какую-то восхищенную нежность, но тут я увидел его живым, действующим, победоносным, издевающимся над всеми, кто становился ему поперек дороги. Мне



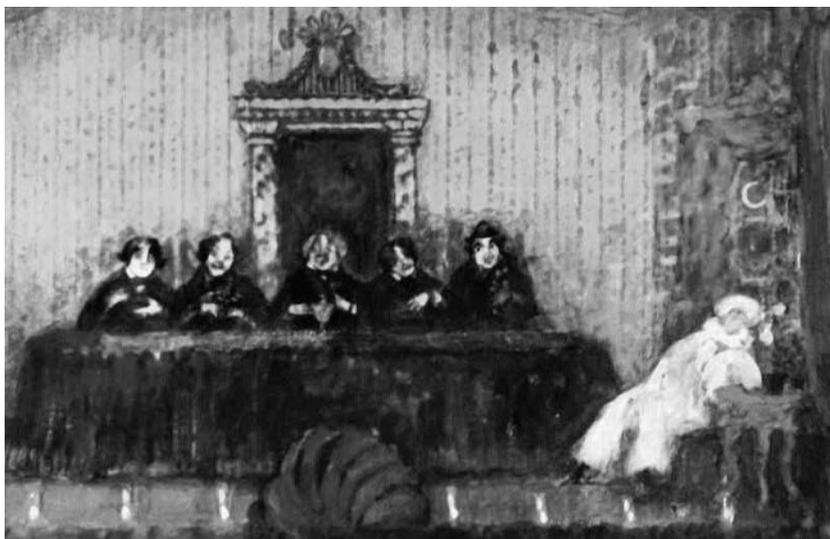
А. Бенуа. Ярмарка. Эскиз декорации 1-й картины балета «Петрушка». 1921. Фрагмент

самому захотелось сделаться Арлекином, и я серьезно мечтал о том, чтобы получить такую же волшебную палочку, как та, что подарила ему (за что?) добрая и прекрасная фея. Мало того, я даже втайне от мамы молился про себя, чтобы эта фея явилась и сделала бы мне такой подарок»⁴.

Знаменитый балет И.Ф. Стравинского «Петрушка» (Русские сезоны, 1911), либретто которого сочинил Бенуа (в соавторстве с композитором и балетмейстером⁵), безусловно итожил эти воспоминания и переводил генеральные мотивы будущего мифа о *Commedia dell'Arte* в новое качество. Они становились материалом высокого искусства и включались в процесс поиска остро современного художественного языка.

В драматическом театре встреча режиссера-экспериментатора с масками ярмарочной пантомимы произошла чуть ранее – в последние дни 1906 г. В антрепризе В.Ф. Комиссаржевской Мейерхольд ставит лирическую драму Блока «Балаганчик».

В околеме синей пустоты стоит посреди планшета маленький белый театрик с красным плюшевым занавесом, расшитым золотыми звездами. Над ним – паутина веревок и проволок, уходящая ввысь. Неприкрытые колосники? Или ваги, которыми свыше управляются



Н. Сапунов. Мистическое собрание. 1909.
Фрагмент

марионетки? Грохот барабана. Из-за занавеса выскальзывает суфлер, деловито забирается в свою будку, зажигает свечи. Музыка («музычка с ядом» – как скажет о ней ее автор, поэт М.А. Кузмин). Занавес раздвигается.

На сцене театра поставлен трехстенный павильон с двумя дверями и окном, в котором видна нарисованная на бумаге даль. У окна, на золоченом хрупком стульчике сидит Пьеро в белом балахоне с красными помпонами пуговиц. Склонив голову на блюдо плоёного воротника и обвернув одной ногой другую, он смотрит в эту даль. Ждет свою невесту.

В глубине сцены, фронтально, стоит длинный стол. За ним, лицом к публике, «мистическое собрание». Физиономии взволнованы. Долго смотрят в зрительный зал, затем – направо, налево, снова на зрителя. Руки на столе, пальцы дрожат и бегают. Ждут Смерть.

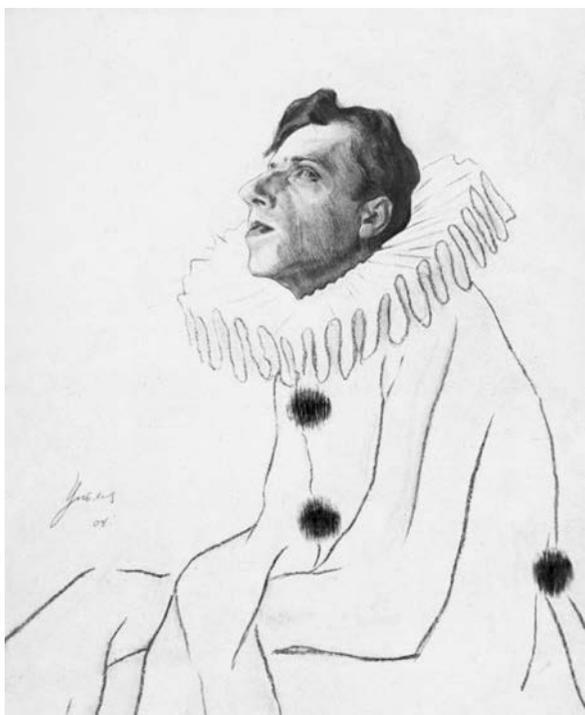
Встреча Пьеро и «мистиков» с Невестой – Смертью – Коломбиной принесет им много ожидаемых неожиданностей. Встреча Мейерхольда с пьесой Блока станет событием в истории мирового театра XX в. Так же, как и столкновение Станиславского с чеховской «Чайкой», она явит собою пример рождения сценического языка из содержания и

формы великой драматургии. Своими стихами и ремарками Блок, в известном смысле, обучит Мейерхольда тому условному театру, той символической (во второй половине века ее назовут метафорической) мизансцене, которую режиссер будет развивать, оттачивать и совершенствовать в дальнейшем, обогащая ею – впрямую или заочно – всех людей театра минувшего столетия.

Конечно, продолжая двигаться ранее избранной дорогой, Мейерхольд сам пришел бы к открытиям «Балаганчика». Залогом тому служат и его опыты жесткого действенного построения спектаклей в провинции (основанные на точном учете воздействия на актеров и публику монтажа материальных объектов зрелища), и его отказ от принципа «жизнеподобия» в пользу «сверхжизненности» символистского театра, поэтика которого была им разработана еще в московской Студии на Поварской (1905). Зерно всегда всходит лишь в подготовленной почве. Влияние есть процесс обнаружения в чужом художественном тексте формулировок, вот-вот готовых сорваться с собственных уст. Однако, ускорение, приданное внутреннему развитию Мейерхольда встречей с «Балаганчиком», оказалось столь мощным, что зрелище, которое увидела публика театра Комиссаржевской в канун Нового, 1907-го, года, напрочь выламывалось из ряда предыдущих спектаклей режиссера.

Художественный смысл спектакля явственнее всего читался в мейерхольдовском исполнении роли Пьеро. Как некогда Треплев, Пьеро дал Мейерхольду возможность лирического самораскрытия. Совпадение судьбы и роли оказалось таково, что даже не видевший «Балаганчика» Сергей Эйзенштейн всю свою жизнь рисовал и описывал Мастера в образе белого паяца. Ломкий, спиралью закрученный и одновременно весь состоящий из углов Пьеро Мейерхольда печально наигрывал на дудочке тему одиночества, мрачной мировой пустоты, в которой крутятся – как снежинки – образы-сущности, сталкиваясь и разлетаясь вновь. Их движение хаотично. Они подчинены ветру – внешней таинственной силе, совсем не соприродной им. Неслиянные в движении, они умеют лишь слипаться в мертвый картонный снег, утрачивая искру света в пошлой спрессованности будней. На взгляд со стороны – это немного смешно и очень грустно. «И улыбаемся от ужаса, и смеемся над своими улыбками, – напишет К.И. Чуковский. – Это очень сложная, очень утонченная эмоция»⁶.

Очевидно, что способность к столь изысканным переживаниям – удел немногих. Бешеный всплеск совсем иных эмоций зрителей



Н. Ульянов.
В. Мейерхольд в
костюме Пьеро.
1906

Балаганчика» Мейерхольд, впоследствии, часто трактовал как методологический урок. Единовременность оваций и обструкций казалась режиссеру той самой идеальной реакцией, которую должно вызывать подлинное произведение любого искусства, а сценического – в особенности. «Пусть часть зрительного зала шикала Блоку и его актерам, – писал Мейерхольд – театр был театром. И, быть может, это-то обстоятельство, то есть то, что публика осмелилась так неистово свистать, лучше всего доказывает, что здесь установилось отношение к представлению, как к представлению театрального порядка»⁷. Русское сценическое искусство возвращало себе в «Балаганчике» изрядно подзабытые театральные качества.

III

Работа над пьесой Блока открыла Мейерхольду историю театра. Она явилась режиссеру подобием огромной кладовой приемов, трюков, выразительных решений. Все, что однажды было хорошо сделано

в театре, не должно исчезать – ему обязательно найдется место в новейших сценических композициях. С помощью этого опыта режиссура познавала свое искусство – его природу и структуру. В конце 1900-х гг. начинается важнейший для становления театра XX в. процесс поиска специфического, незаемного у иных видов творчества языка сцены. Проницательный Сергей Глаголь назовет этот процесс «освободительным движением»⁸.

Прежде всего театр хотел «освободиться» от литературы. Культура России всегда была ориентирована на главенство слова. Театр в этой иерархии занимал подчиненное положение, исполняя роль нижестоящего департамента драматической литературы. В его задачи входило прежде всего раскрашивание созданных писателями образов. Интонациями и мазками яркой характерности актеры должны были дать иллюстрацию словесных конструкций.

Конечно, люди театра всегда чувствовали, что спектакль не равен драме, что он рождает чувства иного порядка, которые возникают помимо слова, рядом с ним и окрыляют его эмоцией так, как редкая читательская фантазия способна себе вообразить. Появление новой творческой профессии – режиссуры, берущей на себя ответственность за спектакль в целом, за единство художественного решения, – побудило театр громко заявить о своих правах на равное место в сонме искусств.

Этот императив естественным образом поставил вопрос об особом собственном языке. Живописец работает цветом, музыкант – звуком, поэт – словом, а посредством чего творит театр? Ответ в 1910-е гг. вытекал из логики борьбы с «литературщиной»: главный материал сценического искусства – тело актера. Действенность произносимого с подмостков слова, понятное дело, осознавалась и учитывалась, но упоенные борьбой режиссеры предпочитали об этом в своих статьях не поминать.

Желание очистить театр от «словесников» породило интерес драматической сцены к пантомиме. Так вскоре появится удивительный феномен русского восприятия *Commedia dell'Arte*. Маски старинной итальянской комедии являли себя отечественной публике преимущественно в безмолвных представлениях.

Однако первые пантомимы, созданные отечественными драматическими режиссерами, к импровизированной комедии имели весьма опосредованное отношение. Они – каждая по-своему – развивали темы авторской французской арлекинады.

Каково на самом деле было искусство Дебюро, нам вряд ли удастся узнать точно. Со всей определенностью можно утверждать лишь, что оно было не совсем таким, каким вышло из-под пера Жюль Жаннена или Теофиля Готье – его восторженных поклонников. «В пантомиме Дебюро французские романтики увидели свой новый театральный и художественный идеал <...>. Маска белого паяца сделалась обозначением *alter ego* художника, его, так сказать, истинного лица. <...> Комедиант – как и творческая личность вообще – уравнивается в представлении романтиков с художником-демиургом, создателем собственных “миров” <...>. Пьеро с аристократически бледным лицом <...> противопоставляет успешному и деловитому Арлекину, олицетворяющему материальное начало. <...> Один – решительный, другой – робкий, один – нахальный, другой – деликатный, один “красный”, жовиальный, другой – белый и печальный»⁹.

Образ Пьеро как персонификации тех, кто не похож на других, прошел через все искусство XIX столетия. В европейской живописи и графике, в поэзии и прозе время от времени всплывает его бледный лик, чтобы преподать успешному миру урок понимания истинных ценностей. Не мог не полюбить его и символистам – сначала французским, а затем венским.

Первоосновой двух важнейших пантомим начала 1910-х гг. стал сценарий популярного австрийского драматурга Артура Шницлера, музыку к которому написал венгерский композитор Эрнст Донаньи. Разработка сюжета здесь вполне традиционна: Пьеро пассивен, но переполнен лирическими чувствами, Арлекин деятелен и при этом жесток. Женской маске Шницлер, называя ее Пьереттой, предлагает выбор между нищетой с любимым и достатком в доме господина, который способен на насилие. Ей, конечно, хотелось бы приделаться финансовые возможности одного к милому лицу другого, а потому все три картины сценария Пьеретта мечется между мансардой Пьеро и домом Арлекина, где идет бал по случаю их свадьбы. Кончается все плохо: Пьеро травит себя ядом, Арлекин обнаруживает измену, Пьеретта сходит с ума и погибает.

Первым за этот сюжет взялся Мейерхольд. Он радикально переписывает либретто Шницлера, меняя название, имена, а главное – характеристики персонажей. В пантомиме Доктора Дапертутто (под этим псевдонимом Мейерхольд выпускает спектакль в Санкт-Петербургском Доме интермедий в 1910 г.) «зерно» каждой маски оставлено без



Н. Ремизов [Ре-Ми]. Афиша Санкт-Петербургского Дома интермедий. 1910

изменений и соответствует традиции XIX столетия. Однако обстоятельства их бытия предельно приближены к отечественному зрителю. Мейерхольд помещает классический треугольник в мещанскую среду, которой художник Н.Н. Сапунов присваивает ощутимо российские приметы.

Для Мейерхольда в этом спектакле оказывается важным практическое исследование возможностей монтажа трагического и смешного, высокого и пошлого, нарочито придуманного и узнаваемого. Всечеловеческая универсальность сюжета переключалась на чувственном уровне с опытом сидевших в зале зрителей. Резкие преувеличения сценического гротеска обнаружили способность не только не мешать сопереживанию, наоборот – их ненатуральность удивительным образом помогала (как подметил Е.А. Зноско-Боровский) постижению «внутренней правды»¹⁰ происходивших на сцене событий.

Под авторским названием пантомима была поставлена в Москве. Как и Мейерхольд, А.Я. Таиров оказался не слишком доволен драматургией сценария Шницлера (оба при этом безоговорочно восхищались музыкой Донаньи). Работая над пантомимой в городе Ермоловой, отменно приученном к пониманию очистительной миссии страдания, Таиров решительно сдвигает свой спектакль в сторону высокой трагедии страсти. Во многом потому, что на репетициях «Покрывала Пьеретты» в Свободном театре в 1913 г. постановщик встретил свою



«Покрывало Пьеретты». Пролог.
Свободный театр. 1913

судьбу – А.Г. Коонен, подлинно трагическую актрису режиссерского театра, будущую Федру и Эмму Бовари своих великих сценических произведений.

И все же главной причиной жанрового дрейфа от Шницлера к Шекспиру (а то и к Еврипиду) стала стройная поэтика мимодрамы, разработанная Таировым во время сочинения сценического текста «Покрывала». Наиболее важным исходным принципом он постулирует проблему оправдания молчания. Для Мейерхольда ее не существовало вовсе – актеры безмолвствуют, поскольку играют пантомиму. Такова условность предлагаемой зрителю формы.

Таиров же полагал необходимым разъяснить себе и актерам: «переживания актера могут выливаться либо в слове, либо в жесте, понимая последний в самом широком смысле слова. Здесь, то есть в мимодраме, жест является не иллюстрационным, а *самодовлеющим*. Он не эквивалент слова, он та внешняя форма, в которую в данном случае только и могло вылиться переживание актера»¹¹. Для него молчание становится следствием «максимального напряжения чувств»¹² героев спектакля.

Пересматривая данные ему Шницлером маски, Таиров решительно отказывался от житейского правдоподобия и делал их персонализациями страстей. Это позволило режиссеру найти свое, открывающее почти неисчерпаемые возможности решение проблемы



«Покрывало Пьеретты». 2-й акт.
Свободный театр. 1913

«органического» молчания. Сделав мерилom «органичности» степень страстей, испытываемых героями пластического действия, Таиров перевел *внешние* условия, которые устанавливали табу на слово, вовнутрь – в сферу переживаемых актером чувств. В этом случае молчание становилось «органичным», оправданным в любой ситуации, когда слово уже просто не может вместить кипение страсти.

В результате применения этой теории к сюжету Шницлера Таиров создал спектакль, ничем не сходный с мейерхольдовским. «Свободный театр затушеввал все бытовое и вытянул “Покрывало” в высоту, – писал Э.М. Бескин, – дал его схему, его готику, его остов. И оттого оно выиграло в абстрактной жути, выиграло в вечном, в музыке, в трагической песне»¹⁵.

Пантомима Н.Н. Евреинова «Четыре мертвеца Фьяметты» (Кривое зеркало, 1911) также может быть отнесена к художественным событиям предыстории мифа о *Commedia dell'Arte*. Ее образная структура строилась на иронической трактовке традиционных масок, ставших частью жизни в качестве карнавальных одежд. Личины Пьеро и Арлекина здесь прежде всего часть костюма – пустая форма, которую всяк наполняет своими страстишками. Евреинов виртуозно работает в этом сценарии с ожиданиями культурной публики, каждый раз их решительно не оправдывая.



А. Любимов.
«Четыре
мертвеца
Фьяметты».
Зарисовка для
журнала «Театр и
искусство».
1911

Одетый в костюм Пьеро портной Сильвио ревнует свою жену Фьяметту. Имя жены пошивочных дел мастера отсылает нас к героине Боккаччо, ставшей символом бесконечной надежды. Однако у Евреинова символ этот демонстративно снижен – его Фьяметта открыта ухаживаниям многих. Трое претендентов на благосклонность красавицы являются через балконное окно в ее комнату. Все в костюмах Пьеро – ведь на улице царит римский карнавал. Опять перевертыш: облик меланхолического неудачника присвоен вполне победительными любовниками. После того, как все они гибнут, задохнувшись в тесном сундуке (куда Фьяметта помещает их перед приходом мужа), героине требуется найти способ эвакуации трупов. Она приглашает с улицы подвыпившего бродягу, который являет себя публике в обильно расцвеченном яркими заплатами костюме. По этому признаку Евреинов предлагает зрителям увидеть в нем Арлекина, еще не утратившего облик нищего бедолаги из Бергамо. Выбросив три одинаково одетых тела в окно, пьяный Арлекин заодно убивает и четвертого Пьеро – мужа Фьяметты. Не по злобе, конечно. Просто ему кажется, что это все тот же покойник, от которого ему никак не удастся очистить помещение. Бродяга получает золотую монету, а героиня – свободу мчаться на карнавал, чтобы дарить надежду множеству обворожительных масок.

В опубликованных фрагментах воспоминаний Б.В. Алперс дает вполне уничижительную характеристику той «воли к игре», которую

громко провозглашал Евреинов. Противопоставляя ей содержательность трагических подводных течений, ощущавшихся в гротесках Мейерхольда, Алперс утверждает, что «у Евреинова в его “игре” таилось начало лукавое, насмешливо-ироническое, ускользающее в пустоту, в ничто, в глумливую гримасу проказника»¹⁴. Это справедливо. И все же трудно не восхититься блеску его интеллектуальных построений.

За год до того, как Таиров поставит в Москве свою вариацию трагической арлекинады, Мейерхольд в Петербурге уже приступает к работе над мифом о *Commedia dell'Arte*. С 1912 г. начинаются семь лет творения русского образа самого театрального театра.

- ¹ См.: Головин А. Юрьев и «Дон Жуан» // Ю.М. Юрьев. 1892–1927. Сборник. Л.: Прибой, 1927. С. 56.
- ² См.: Старикова Л.М. Театральная жизнь в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740 гг. М.: Радикс, 1995. С. 28.
- ³ Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. [сборник] / сост. В.Н. Петрец. Пг.: Тип. Императорской Российской академии, 1917.
- ⁴ Бенуа Александр. Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 293.
- ⁵ Речь идет о М.М. Фокине.
- ⁶ Чуковский К. Петербургские театры // *Золотое руно*, 1907, № 2. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. М.: АРТ, 1997. С. 104.
- ⁷ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. // Сост. А.В. Февральский. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 208–209.
- ⁸ Глаголь Сергей. Из жизни современного искусства // *Московский еженедельник*, 1910, № 26. С. 59.
- ⁹ Щербакова Наталья. Пьеро и Арлекин. Две маски, два лица // *Собрание*, 2012. № 2. С. 80–82.
- ¹⁰ См.: Зноско-Боровский Е.А. Русский театр начала XX века. Прага: Пламя, 1925. С. 313.
- ¹¹ Таиров А.Я. О мимодраме // *Актер*, 1913. № 5. С. 5.
- ¹² Таиров А.Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: ВТО, 1970. С. 90.
- ¹³ Бескин Эм. Песня без слов // *Театральная газета*, 1913. № 11. С. 5.
- ¹⁴ Алперс Б.В. Искания новой сцены. М.: Искусство, 1985. С. 291.