



Ольга Симонова-Партан

Странствующие маски

Итальянская комедия дель арте
в русской культуре



Современная западная русистика

Ольга Симонова-Партан
Странствующие маски.
Итальянская комедия дель
арте в русской культуре
Серия ««Современная
западная русистика» /
«Contemporary Western Rusistika»»

prussol

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68458472

*Странствующие маски: Итальянская комедия дель арте в русской культуре / Ольга Симонова-Партан ; [пер. с англ. О. Симоновой-Партан].: БиблиоРоссика; Бостон / Санкт-Петербург; 2021
ISBN 978-5-6045354-0-0*

Аннотация

Вот уже более трех веков знаковые маски итальянской комедии дель арте – Арлекин, Пьеро, Коломбина, Пульчинелла и другие – странствуют по дорогам русской культуры. Эта книга посвящена влиянию художественных принципов комедии дель арте на творчество самых разных деятелей русской культуры, таких как писатели Н. В. Гоголь и В. В. Набоков, режиссер Е. Б. Вахтангов, императрица русской поп-культуры А. Б. Пугачева.

Автор предлагает новый взгляд на богатую и до конца не изученную традицию русификации итальянской комедии дель арте и ее адаптации на русской почве.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Слова благодарности	7
Введение	10
Художественные принципы итальянской комедии дель арте	14
Арлекинизация в русской культуре	18
Англоязычные публикации о комедии дель арте в России	23
Краткое содержание глав	26
Глава первая	34
Состояние дел в русском сценическом искусстве до правления Анны Иоанновны	35
Конец ознакомительного фрагмента.	45

Ольга Симонова-Партан
Странствующие маски.
Итальянская комедия дель
арте в русской культуре

*Посвящается Рубену Николаевичу Симонову
– моему дедушке и первому Труффальдино
Вахтанговской сцены*

Olga Partan

Vagabonding Masks

The Italian Commedia dell'Arte in the Russian Artistic
Imagination

Academic Studies Press

2017

Русский текст О. Симоновой-Партан

В оформлении обложки использован фрагмент эскиза занавеса для Свободного театра в Москве работы К. Сомова, 1913.

Публикуется с разрешения Государственного центрально-



© Ольга Симонова-Парган, текст, 2017, 2021

© Academic Studies Press, 2017, 2021

© Оформление и макет. ООО «Библиороссика», 2021

Слова благодарности

Замысел этой книги возник у меня во время учебы в аспирантуре на кафедре славянских языков Браунского университета (Провиденс, США) на лекциях по русскому символизму ныне покойного профессора Самуила Драйвера. Работая над статьей об увлечении русских символистов итальянской комедией дель арте, я заинтересовалась более глубокими корнями этого явления и с благословения профессора Драйвера погрузилась в исследования.

Я не смогла бы написать эту книгу без поддержки учителей, коллег и друзей. Прежде всего я хотела бы выразить особую благодарность профессору Александру Левицкому, моему научному руководителю в Браунском университете, который помог мне осознать влияние комедии дель арте на русскую культуру XVIII века. Еще два преподавателя Браунского университета, Патриция Арант и Светлана Евдокимова, щедро делились со мной своими познаниями в области средневековой русской культуры и культуры XIX века. В исследованиях сценического искусства XVIII века мне очень помогли консультации с Людмилой Стариковой, ведущим российским специалистом по театральной культуре этого периода. Неустанная научная работа Стариковой и ее публикации бесценных материалов по истории русской театральной культуры XVIII века открыли для меня новые источни-

ки, значительно облегчив исследования в этой области. Старикова щедро предоставляла мне материалы и иллюстрации для книги и любезно делилась профессиональной эрудицией и страстным увлечением русской культурой XVIII века.

Глава об Алле Пугачевой была переработана в сотрудничестве с профессором Еленой Гоцило – ее подробные критические замечания явились для меня прекрасным стимулом. Я хочу поблагодарить своих близких друзей Александру Смирнову, Максима Шраера и безвременно ушедшую Светлану Бойм: они прочитали ранние варианты текста и высказали ценные наблюдения. Хочется выразить особую благодарность Ирине Рейфман за подробные и конструктивные советы и предложения на завершающем этапе работы над книгой: они позволили взглянуть на некоторые аспекты комедии дель арте в России под новым углом. Я сердечно благодарю анонимных рецензентов за их конструктивную критику. Благодарю Владислава Иванова за готовность ответить на мои вопросы и поделиться своими знаниями о жизни и творчестве Е. Б. Вахтангова. Благодарю покойного Джакомо Орелью за разрешение использовать иллюстрации из его частной коллекции, а также Музей и Дирекцию театра имени Вахтангова за разрешение использовать несколько иллюстраций из спектакля Карло Гоцци «Принцесса Турандот». Даниель Ранкур-Ляферрьер любезно дал свое согласие на публикацию рисунка николаевской шинели, выполненного его покойной женой, художницей Барбарой Милман. Рус-

ская версия этой книги не увидела бы свет без интереса к моей исследовательской работе Игоря Немировского, директора издательства Academic Studies Press, включившего ее в проект Современная западная русистика. Я признательна Александре Глебовской за вдумчивую и внимательную редакторскую работу, а также Ксении Тверьянович и Марии Вальдеррама работавшим над выпуском книги. За финансовую поддержку выражаю признательность Колледжу Святого Креста. Хочу поблагодарить моего мужа Мэттью Партана за любовь и неисчерпаемое чувство юмора. Эта книга и ее русскоязычный перевод никогда не увидели бы свет без поддержки и терпения моих близких.

Введение

'Stop moping!' she would cry: – 'Look at the Harlequins!' 'What harlequins? Where?'

'Oh, everywhere. All around you. Trees are harlequins, words are harlequins. So are situations and sums. Put two things together – jokes, images – and you get a triple harlequin. Come on! Play! Invent the world! Invent reality!'

Vladimir Nabokov. *«Look at the Harlequins!»*

«Довольно кукушаться! – бывало, восклицала она. – Смотри на арлекинов!»

«Каких арлекинов? Где?»

«Да везде! Всюду вокруг. Деревья – арлекины, слова – арлекины. И ситуации, и задачки. Сложи любые две вещи – остроты, образы – и вот тебе троцца скоморохов. Давай же! Играй! Выдумывай мир! Твори реальность!»

Владимир Набоков. *«Смотри на арлекинов!»*

При упоминании о роли итальянской комедии дель арте в русской культуре возникает ряд ассоциаций и образов, связанных с изысканным Серебряным веком, обольстительными Коломбинами, насмешливыми Арлекинами и печальными Пьеро. Вспоминается, что итальянской комедией увлекались русские модернисты: на ум приходят режиссерские эксперименты В. Э. Мейерхольда, «Балаганчик» А. А. Блока,

театральные декорации и костюмы мирисикусников, *Ballets Russes* С. П. Дягилева и, конечно же, завершающая эпоху модернизма «Принцесса Турандот» Карло Гоцци, поставленная Е. Б. Вахтанговым в 1922 году с молодыми актерами Третьей студии Московского Художественного театра. Тот факт, что маски Серебряного века являли собой лишь новый виток стародавнего русского увлечения итальянской комедией масок, известен лишь куда более узкому кругу специалистов и знатоков русской старины. И если влияние комедии дель арте на русский модернизм изучено достаточно хорошо, то в изучении ее русификации в другие эпохи остались серьезные пробелы, притом что маски комедии дель арте странствовали по дорогам русской культуры в течение более трехсот лет.

Задача этой книги – изучение влияния основных эстетических и художественных принципов итальянской комедии дель арте на творческий процесс в России на протяжении более чем трех веков, с допетровских времен до наших дней. Для исследования этой богатейшей традиции я предлагаю использовать термин «арлекинизация» произведений искусства и литературы, в которых налицо присутствие элементов итальянской комедии дель арте.

Поколение за поколением русские деятели искусства интерпретировали комедию дель арте самыми разными способами, заимствуя элементы этой уникальной и самобытной театральной культуры. Как это ни парадоксально звучит, старинная комедия масок веками вносила новации в русскую

культуру, обогащая ее, освобождая от узких жанровых рамок и перемещаясь из высокой культуры в массовую, из дворцовой – в площадную.

Безусловно, тема комедии дель арте в русской культуре настолько богата и многолика, что ее невозможно полностью исчерпать в одной монографии. В моем исследовании рассмотрено несколько тем, каждая из которых имеет знаковый смысл. Особое внимание уделяется тому, какие элементы тот или иной русский деятель культуры заимствовал у комедии дель арте, и тому, как она осмыслялась и русифицировалась на различных этапах истории русской культуры. Поскольку комедия дель арте являлась синтетическим искусством и включала в себя самые разнообразные жанры, я использую междисциплинарный подход, который охватывает драматургию, художественную прозу, художественные переводы, театральные спектакли, народную и массовую культуру.



Рис. 1. Персонажи итальянской комедии дель арте.

Литография XIX века. Из частной коллекции Джакомо Орельи

Художественные принципы итальянской комедии дель арте

Комедия дель арте возникла в Италии в середине XVI века, и корни ее уходят в глубину веков, к греко-римским комедиям и средневековым фарсам. Комедия дель арте оказала огромное влияние на западную культуру в таких областях, как драматургия, литература, балет, опера, цирк, пантомима, музыка и живопись [Miklashevsky 1927; Duchartre 1966; Oreglia 1968; Molinari 1985].

Несмотря на то что первое использование термина «*commedia dell'arte*» часто приписывается итальянскому драматургу XVIII века Карло Гольдони, это определение существовало и раньше. *Arte* по-итальянски означает не только искусство, но и ремесло или мастерство, и комедия называлась также *commedia all'impro-viso* — импровизированная комедия, *commedia di zanni* — комедия дзанни, *commedia delle maschere* — комедия масок и *commedia a soggetto* — сюжетная комедия [Miklashevsky 1927: 22–25].

Комедия дель арте отличалась несколькими основополагающими художественными принципами: отсутствие заранее написанного текста, использование импровизированных диалогов, наличие масок или полумасок на лицах актеров-комиков. Каждая маска воплощала в себе персонажа с определенными чертами характера, в традиционном костю-

ме, изъясняющегося на типичном диалекте одной из областей Апеннинского полуострова. Комедия дель арте представляла собой уникальный тип сценического действия, где особую роль приобретало искусство исполнителей-виртуозов, ибо режиссерское искусство в современном смысле этого слова в ней не использовалось. Актер комедии дель арте должен был быть одновременно и циркачом, и мимом, и певцом, и танцором. Поскольку основные комические персонажи выступали в масках или полумасках, особое значение придавалось языку жестов, а для актеров были особенно важны физическая экспрессия, вокальные и речевые данные. Самые выдающиеся «маски» из комедии дель арте обсуждали на театральных подмостках серьезные смысложизненные вопросы, перемежая их шутками и буффонадой. Так, к примеру, легендарный итальянский комик Антонио Сакки цитировал на сцене Сенеку, Цицерона и других древних философов. От актера-комика ожидалось, что он не только станет соблюдать верность вековым традициям, связанным с его характерной маской, но и проявит осведомленность в вопросах культуры и общественной жизни. Внешний облик комических персонажей поражал гротескным сочетанием безжизненно-неподвижных масок, закрывающих пол-лица, выразительного, не скрытого маской рта и гибкого, подвижного тела. Подобное противопоставление символов жизни и смерти настраивало зрителей на философские размышления: скорбя о неизбежности смерти, следует наслаждаться

радостями жизни.

Карло Гольдони, противопоставивший комедии дель арте литературный театр, в своих знаменитых мемуарах отмечает, что комедия является исключительно итальянским искусством, которое не способна воспроизвести ни одна другая нация [Goldoni 1965: 256]. Несмотря на это, начиная с середины XVI века вся Европа была охвачена страстью к комедии дель арте: заимствовались сюжеты итальянских сценариев, использовались знаменитые маски, сценарии переписывались и приспособлялись к местным национальным традициям.

Знаменитые персонажи комедии дель арте, также известные как «маски», основывались на различных человеческих типах и отражали специфические свойства и многообразие итальянских диалектов. Например, Арлекин был хитрым и находчивым слугой из Бергамо, Доктор – ученым глупцом из Болоньи, Панталоне – старым скупцом из Венеции и т. д. На протяжении веков комедия дель арте выработала уникальную технику, поэтику и эстетику, которые оказали значительное влияние на европейское театральное, изобразительное и музыкальное искусство, литературу и драматургию. При постановке комедии дель арте широко использовались такие элементы, как яркая театральность, пародия, гротеск, пластика, наличие двойников и трагикомические события. Комедия дель арте оказала значительное влияние на творчество многих великих драматургов: Уильяма Шекспира, Жа-

на Батиста Мольера, Бена Джонсона, Пьера Мариво, Карло Гольдони, Карло Гоцци и многих других: «Везде, где есть остроумные слуги и требовательные хозяева, молодые жены и старые мужья, напыщенные педанты, отвергнутые любовники или хвастливые военные, присутствуют дух и форма комедии» [Callow 2007].

Арлекинизация в русской культуре

Для изучения русских произведений литературы и искусства, созданных под влиянием итальянской комедии дель арте, я предлагаю использовать термин «арлекинизация» или «арлекинизированные произведения». Этот термин основан на имени одного из самых любимых персонажей комедии дель арте – Арлекина (по-итальянски – *Arlecchino*). Арлекин был одним из главных персонажей комедии дель арте и впервые появился в России как своеобразный гибрид русского скомороха и немецкой версии этого итальянского персонажа. Уже в 1702 году, во времена правления Петра I, актеры, скрывавшиеся под маской Арлекина, стали неотъемлемой частью театральных представлений и носили имена Арлекин, Гарлекин или Гаер. Эти русифицированные Арлекины стали появляться на русской сцене задолго до того, как первая итальянская труппа комедии дель арте приехала в Россию на гастроли и первый итальянский Арлекин появился на театральных подмостках при дворе Анны Иоанновны в 1731 году. В XVIII веке маска Арлекина постоянно появлялась как в комедиях, так и в трагедиях и на маскарадах. Затем, в XIX веке, Арлекин был постепенно вытеснен из официальной дворцовой культуры и мигрировал в ярмарочные балаганы и на арены цирков. На рубеже XIX–XX веков и в эпоху русского модернизма из комического персонажа и на-

ходчивого слуги Арлекин превратился в неотразимого любовника и модернистский символ эротики. Как будет продемонстрировано в этой книге, Арлекин с другими масками комедии дель арте странствовали по дорогам русской культуры несколько веков.

Я использую термин «арлекинизированные искусство и литература» для обозначения процесса транспонирования условного театрального языка комедии дель арте на язык литературы и других искусств. Этот термин до определенной степени связан с концепцией карнавализации М. М. Бахтина, подробно описанной в его книге «Творчество Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», как процессом перевода символического языка карнавала на язык литературы. Тем не менее есть существенное различие между карнавалом, который представляет собой особую временную бытовую практику, и комедией дель арте, которая является формой театрального искусства, основанной на строгих сценических законах. Арлекинизированное произведение должно обладать рядом фундаментальных характеристик. К ним можно отнести явные биографические связи между творчеством того или иного художника и итальянской культурой и театром, наличие в тексте итальянских масок или элементов импровизации, использование сюжетов итальянских сценариев, а также наличие гротескных образов, пародий и других аллюзий на комедию дель арте. Подобный подход помогает определить, как и с какой целью русское

творческое воображение использовало комедию дель арте на разных исторических этапах.

В эпоху Ренессанса комедия дель арте была неразрывно связана с карнавальными празднествами и имела гораздо более прочные связи с карнавалами, чем любая другая форма искусства [Бахтин 1990: 42]. Вслед за Бахтиным, который называет «карнавализацией» результат воздействия традиций карнавала на язык литературы и других искусств, я предлагаю использовать термин «арлекинизация» для определения произведений литературы и искусства, находящихся под непосредственным воздействием комедии дель арте¹.

Традиции карнавала и комедии дель арте имеют между собой много общего, но между ними есть и существенные различия. И в карнавалах, и в представлениях комедии дель арте широко представлены эксцентричное поведение, гротескные формы, атмосфера веселья и жизнеутверждающий смех. Кроме того, и карнавал, и комедия дель арте достигли своего расцвета в эпоху Ренессанса, причем их традиции распространились на разные виды искусства и литературу. В отличие от карнавальных празднеств, где все участники одновременно существовали в перевернутом, игровом мире, в котором разрушались социальные и религиозные табу, комедия дель арте всегда имела четкое разделение между актерами

¹ Теория карнавала и карнавализации была подробно разработана Бахтиным в работах «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965) и «Проблемы поэтики Достоевского» (1963).

и зрителями. Как уже упоминалось, карнавал был бытовой практикой, а комедия дель арте – фантазийным театральным искусством, которое создавали актеры-виртуозы.

Ю. М. Лотман утверждает, что «искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства – как текст на этом языке» [Лотман 1998: 22]. В течение своей многовековой жизни комедия дель арте сформировала подобный тип вторичного языка. Русская культура впервые познакомилась с языком комедии косвенным образом, через посредство различных иностранных толкователей – немецких актеров и иностранных кукольников, которые часто гастролировали в Российской империи. В 1731 году русская культура (и публика) впервые испытали непосредственное влияние языка комедии дель арте, который глубоко укоренился в русской почве и, подобно любому другому языку, постоянно видоизменялся. Поначалу этот язык был чисто сценическим, но постепенно стал внедряться в литературу, драматургию, изобразительное искусство, музыку и балет. Подобная адаптация произошла благодаря «художественному переводу» языка одного вида искусства на язык другого [Лотман 1998: 606]. Таким образом, арлекинизированные искусство и литература представляют собой художественный перевод театрального языка на язык других искусств, а всем арлекинизированным произведениям свойственна яркая театральность, которая, по определению Лотмана, «есть язык театра как искусства» [Лотман 1998:604].

Маска является важнейшим атрибутом арлекинады, поэтому присутствие в любом произведении масок комедии дель арте безошибочно указывает на их интертекстуальную взаимосвязь. Гротеск представляет собой комическое и абсурдное искажение реальности, нечто странное и фантастическое. Гротескные образы с преувеличенными частями тела, имитацией персонажами голосов и движений животных и птиц широко использовались в комедии дель арте, поскольку импровизационный характер представлений давал простор для воображения и самовыражения актеров.

Важно уточнить, что только присутствие масок и других ключевых атрибутов комедии дель арте дает возможность утверждать, что то или иное произведение искусства является арлекинизированным. В этой книге прослежены только те элементы арлекинизации, в которых выявлены очевидные связи с комедией дель арте: их создатель – художник или писатель – переводил арлекинады, как В. К. Третьяков, изучал комедию дель арте или экспериментировал с ней, как В. В. Набоков и Е. Б. Вахтангов, или демонстрировал живой интерес к итальянскому театральному искусству, подобно Н. В. Гоголю.

Англоязычные публикации о комедии дель арте в России

Влиянию комедии дель арте на западный театр, литературу и культуру посвящены мириады научных трудов, составляющих отдельную область искусствоведения. В то же время остается лишь удивляться тому, сколь небогата литература, посвященная разнообразным аспектам влияния комедии дель арте на русскую культуру в различные периоды истории последней. К моменту начала моей работы над книгой не было ни одного исследования, охватывающего эту тему во всем ее многообразии и рассматривающего метаморфозы, происходившие с этой уникальной театральной системой и ее масками на русской почве на протяжении нескольких веков. Еще в 1988 году Томас Хек выпустил библиографический справочник, включив в него материалы о комедии дель арте в Западной Европе, Восточной Европе и в Соединенных Штатах, но в нем явственно ощущается недостаток специализированных изданий на эту тему в России [Hesk 1988]. В одном из недавних сборников, посвященных этой теме, – «The Routledge Companion to Commedia dell'Arte» 2015 года, – объединившем ведущих специалистов в этой области, комедии дель арте в России посвящена всего лишь одна короткая статья канадского слависта Д. Клейтона под названием «От Мейерхольда до Эйзенштейна», где освещено только

широко известное увлечение комедией в эпоху русского модернизма [Clayton 2015: 364–369].

Среди наиболее значительных западных исследований о комедии дель арте в России стоит упомянуть такие англоязычные труды, как «Триумф Пьеро. Комедия дель арте в современном воображении» М. Грина и Д. Свана [Green, Swan 1986], «Петрушка. Русский карнавальный кукольный театр» К. Келли [Kelly 1990], «Пьеро в Петрограде» Д. Клейтона [Clayton 1993] и «Серебряная Маска. Арлекинад в поэзии символизма Блока и Белого» О. Соболевой [Soboleva 2008]. Эти публикации внесли важную лепту в историю русских арлекинад и русского кукольного театра. Все вышеуказанные исследования подходят к русской арлекинаде как некоему изолированному явлению, характерному лишь для пред- и постреволюционной эпох.

Исследования комедии дель арте представляют собой сложный культурологический ландшафт и охватывают самые разные области: история сценического и изобразительного искусства, драматургия, литература, история музыки и сравнительные культурологические исследования. Одним из первых западных исследований о комедии дель арте в России стала книга швейцарского музыковеда Р.-А. Музера [Mooser 1948], посвященная истокам русской оперы. Работа Музера содержит ценную информацию и документы об оперных спектаклях и исполнителях, которые выступали в России при дворе Анны Иоанновны в составе трупп, дававших пред-

ставления импровизированных итальянских комедий. Ведущие итальянские ученые, специализирующиеся на влиянии итальянской комедии на русскую культуру XVIII века, – М. К. Пезенти [Pesenti 1996] и М.-Л. Феррацци [Ferrazzi 2000] – провели серьезные исследования взаимосвязи русской и итальянской культур. Исследования Пезенти преимущественно посвящены генеалогии ранних русских арлекинов, а Феррацци интересуют исторические материалы и документы, освещающие выступления итальянских трупп при дворе Анны Иоанновны. И наконец, невозможно переоценить исследовательскую работу ведущего российского знатока русской театральной жизни XVIII века Л. М. Стариковой: ее работа в архивах и публикации открыли доступ к ценнейшим документам о театральной культуре России XVIII века, в частности в эпоху правления Анны Иоанновны [Старикова 1995]. Используя опыт и открытия предшественников, я в своей книге продолжаю изучение межкультурного и междисциплинарного феномена – влияния итальянской комедии дель арте на русскую культуру.

Краткое содержание глав

Книга состоит из девяти глав, в ней в хронологическом порядке рассмотрено влияние итальянской комедии на русскую культуру на протяжении трех с лишним веков. Поскольку комедия дель арте являлась синтезом различных искусств, для прослеживания ее влияния в таких областях, как сценическое искусство, литература и народная культура, используется междисциплинарный подход. После обзора культурного ландшафта на различных этапах истории русской культуры в каждой главе предпринято подробное тематическое исследование творчества того или иного деятеля искусств, чьи произведения находились под влиянием комедии дель арте, – при этом особое внимание уделено вычленению этапов эволюции комедии дель арте на русской почве.

Первая глава – «Первые русские арлекины» – посвящена состоянию дел в русском театральном искусстве до периода правления Анны Иоанновны. Я анализирую ранние примеры арлекинизированного искусства в допетровской и петровской России: они подготовили благодатную почву для колоссального успеха у русской публики первой итальянской труппы, прибывшей ко двору императрицы в 1731 году. Особое внимание уделяется искусству скоморохов и средневековым странствующим менестрелям, чьи подходы имели много общего с творчеством итальянских комедиантов. Евро-

пейские зрители были хорошо знакомы с искусством комедии дель арте еще с XVI века, русская же публика довольствовалась лишь второсортными немецкими и французскими подражателями. Что касается Петра I, рьяно занимавшегося европеизацией России, – в годы его правления не наблюдалось существенного развития сценического искусства. Император не был поклонником театра, музыки или оперы, отдавая предпочтение морскому и военному делу. Западно-европейские дипломаты и путешественники характеризовали театр Петровской эпохи как довольно варварский, а сам император откровенно признавался, что не является большим поклонником театра. Петр I был знаком с европейским театром и слышал итальянские оперы во время поездок за границу, но получал больше удовольствия от судовождения и стрельбы из пушек.

Вторая глава – «Итальянская декада императрицы Анны Иоанновны» – описывает первое знакомство русского зрителя с подлинным итальянским театром, состоявшееся в 1731 году, когда Анна Иоанновна (1693–1740), племянница Петра I и почитательница европейской культуры, пригласила труппу Томазо Ристори для выступлений при российском дворе. Итальянские актеры имели сенсационный успех у русской публики и на все десятилетие правления Анны Иоанновны (1730–1740) заняли видное положение в культурной жизни русского двора. Для страны, не имевшей в то время собственной профессиональной сценической традиции,

такого рода встреча с первоклассными европейскими актерами, певцами и музыкантами ознаменовала собой декаду культурного пробуждения: русская публика впервые получила возможность наслаждаться искусством итальянских виртуозов, впервые соприкоснулась с высокими европейскими стандартами того времени. Итальянская декада правления Анны Иоанновны явилась первой мощной волной влияния комедии дель арте на русскую культуру.

В третьей главе – «Русификаторы комедии дель арте. В. К. Третьяковский и А. П. Сумароков» – рассмотрены первые литературные переводы сценариев комедии дель арте Третьяковским (1708–1768) на русский язык и оценено их влияние на первые шаги профессиональной драматургии в России. Далее подробно разобрана одна из ранних арлекинизированных русских комедий «Чудовищи / Третьейный суд» (1750) Сумарокова (1717–1777). Эти две темы заслуживают особого внимания исследователей. Переводы Третьяковского были преданы забвению, но они внесли значительный вклад в историю русского драматургического искусства, а также в историю русских арлекинад. Сумароков, по праву считающийся одним из основоположников русского театра, также использовал образы и приемы комедии дель арте. Особого внимания заслуживает один из персонажей комедии «Чудовищи», слуга Арликин, представляющий собой своеобразный русско-итальянский комический гибрид.

В четвертой главе – «Последствия итальянской декады» –

прослежено, какой мощный импульс придали итальянские гастролеры эпохи Анны Иоанновны развитию российской литературной и культурной критики XVIII века. Следующим этапом явилось осмысление итальянского искусства и критический анализ увиденного и услышанного, отраженный в цикле публикаций о принципах устройства оперы, драматургии и комедии. Итальянская комедия и ее маски начали проникать в различные сферы русской жизни, отражая общую тенденцию к стиранию границ между сценой и реальной жизнью в послепетровскую эпоху.

В пятой главе – «Шинель-Полишинель-Пульчинелла. Итальянская генеалогия Акакия Башмачкина» – предложен новый взгляд на одну из самых известных русских повестей XIX века – «Шинель» Н. В. Гоголя (1809–1852), впервые опубликованную в 1842 году. Оспаривая общепринятое мнение о том, что повесть основана исключительно на русском материале, я утверждаю, что во время работы над «Шинелью» Гоголь находился под сильным влиянием итальянской комедии дель арте и генеалогия петербургского чиновника Акакия Башмачкина тесно переплетена с итальянской маской Пульчинеллы. Гоголь много жил в Италии между 1836 и 1848 годами, прекрасно владел итальянским языком и закончил «Шинель» весной 1841 года в Риме. Он живо интересовался итальянской комедийной традицией, в особенности комедиями Карло Гольдони (1707–1793), сюжеты которых, в свою очередь, были неразрывно связаны с комедией дель ар-

те. Исследуя итальянский контекст повести, я прослеживаю, что основные элементы сюжета, повествовательные приемы, равно как и имя и характер главного героя содержат явные интертекстуальные параллели с традицией комедии дель арте.

Шестая глава – «Возрождение комедии дель арте в эпоху модернизма» – посвящена второй, мощной и лучше изученной волне комедии дель арте на русской почве, пришедшейся на эпоху русского модернизма (1890–1930). Начиная с последнего десятилетия XIX века и в первые два десятилетия XX русские деятели искусства пересматривали уже сформировавшиеся глубокие культурные связи с итальянской комедией. Общепринятая в западном искусствоведении теория, что Россия находилась под сильным влиянием французского модернизма и что волна модернистского увлечения комедией дель арте пришла в нее исключительно из Западной Европы, в некотором смысле однобока и ограничена. Именно в эпоху русского модернизма выходило множество публикаций о глубинных связях России с комедией эпохи Анны Иоанновны. Русские модернисты переосмыслили и русифицировали комедию дель арте в таких знаменитых произведениях, как «Балаганчик» А. А. Блока (1906) и «Веселая смерть» Н. Н. Евреинова (1909), заменив жизнеутверждающий смех XVIII века трансцендентальной иронией и смехом сквозь слезы. Жизнелюбие и забавные любовные похождения со счастливыми развязками, которые разыгрыва-

лись перед публикой в XVIII веке, были преобразованы в арлекинады Серебряного века с неразрешимыми любовными треугольниками и постоянным присутствием темы неизбежной смерти. Радость бытия, изображавшаяся на сценических подмостках XVIII века, сменилась гротескным образом веселой смерти.

Седьмая глава – «“Принцесса Турандот” Е. Б. Вахтангова» – посвящена творческому наследию модернистского режиссера и актера Вахтангова (1883–1922). В 1922 году, в период Гражданской войны, Вахтангов и его ученики из Третьей студии Московского Художественного театра создали яркий жизнеутверждающий спектакль «Принцесса Турандот» по одноименной пьесе Карло Гоцци (1762). Этот спектакль-праздник, поставленный в стиле комедии дель арте, уносил зрителей от тягот послереволюционной жизни и Гражданской войны в фантастический, сказочный мир. Смертельно больной Вахтангов обрел в комедии дель арте карнавальную радость бытия, провозгласив итальянскую комедию «идеальным театром вечных масок».

В восьмой главе – «Последний роман В. В. Набокова “Взгляни на арлекинов!”» – роман Набокова (1899–1977) «Взгляни на арлекинов!» (1975) проанализирован через призму художественных принципов комедии дель арте. Хотя при первом прочтении трудно вычленить роль комедии в романе, внимательный анализ выявляет искусно завуалированное вплетение итальянских образов в канву повествова-

ния. Постоянный интертекстуальный диалог со старинными арлекинами наводит на мысль, что роман можно отнести к истории русских арлекинад и объявить арлекинизированным литературным текстом. Прощальный роман Набокова отражает ностальгию стареющего писателя по атмосфере его юности – эпохе русского модернизма с ее излюбленными Арлекинами.

Заключительная, девятая глава – «Алла – императрица-шутиха русской поп-культуры» – отдает дань творчеству певицы А. Б. Пугачевой (р. 1949) в историко-культурном контексте русских арлекинад. В 1975 году, почти одновременно с выходом в свет романа Набокова «Взгляни на арлекинов!», Пугачева ворвалась в мир советской эстрады с песней о трагикомическом клоуне Арлекино. Именно под этой легендарной итальянской маской певица успешно создала свой сценический образ привилегированной шутихи, которой была позволена эксцентричность, идущая против всех установленных канонов советской эстрады. В течение долгой карьеры Пугачевой ей прощали критику и насмешки над правителями и политическим *status quo*, а ее личная жизнь, разрушающая патриархальные правила, лишь подхлестывала интерес миллионов поклонников к певице.

Моя книга – первое исследование на данную тему, охватывающее длинную историю русских арлекинад и демонстрирующее повсеместное / вездесущее присутствие художественных принципов комедии *дель арте* на русской почве.

Итальянская комедия дель арте в России – это богатейшая и малоизученная традиция, оказавшая значительное влияние на процессы творчества в различных культурных сферах. Эта книга повествует о комедии дель арте как о неиссякаемом источнике вдохновения, питающем русскую культуру вот уже более трех веков. Каждый из русских художников, обращавшихся к комедии дель арте, интерпретировал ее по-своему, внося новизну в творческие подходы к ней и бесстрашно предаваясь под итальянскими масками экспериментам. Эта книга охватывает широкий спектр культурологических явлений, предлагая новый взгляд на арлекинизированное творчество знаменитых русских художников и на их методы русификации итальянской комедии дель арте. Хочется верить, что мое исследование поможет хотя бы частично заполнить пробел в истории русского театра, литературы и фольклора, пролив свет на глубину воздействия комедии дель арте на русскую культуру.

Глава первая

Первые русские арлекины

В этой главе рассмотрено несколько основополагающих факторов, подготовивших русскую публику XVIII века к восприятию итальянской комедии дель арте. В главе прослежено сходство искусства русских скоморохов с эстетикой комедии дель арте, а также отмечено, что арлекинизированные представления присутствовали на русской почве еще до правления императрицы Анны Иоанновны. Успеху комедии дель арте в России XVIII века во многом способствовало знакомство русских зрителей с масками комедии дель арте и с импровизационной манерой игры, которое произошло благодаря различным гастролерам-имитаторам – немецким труппам, театрам кукол – и придворным любительским спектаклям, где использовались маски комедии дель арте.

Состояние дел в русском сценическом искусстве до правления Анны Иоанновны

Искусство русских скоморохов имело много общего с представлениями комедии дель арте. Первое упоминание о скоморохах относится к 1068 году и зафиксировано в Лаврентьевской летописи. По сей день ученые не пришли к единому мнению по поводу этимологии слова *скоморох*: о его происхождении высказываются различные гипотезы. Так, предполагается возможная связь с византийским *skom-archos* — главный артист, а также с арабским *maskhara* — шут [Белкин 1975:25–29; Стахорский 2012: 53–54]. Наиболее вероятная гипотеза предполагает индоевропейские корни слова *скоморох*, связывая его с французским *scaramouche* или итальянским *scaramuccia* — шут, странствующий комедиант, музыкант и танцор [Дмитриев 1977: 11]. В Неаполе конца XVI века *scaramuccia* являлся одним из персонажей комедии дель арте [Duchartre 1966:236]. По совпадению Томазо Ристори – руководитель первой итальянской труппы комедии дель арте, прибывшей в Россию в 1731 году, – был известным исполнителем роли Скарамуччо, однако приезд его состоялся в то время, когда искусство скоморохов уже практически исчезло из культурной жизни, оста-

вив пустоту, которая и была заполнена итальянскими комедиантами.

В период Средневековья скоморохи были единственными и излюбленными лицедеями Древней Руси и в то же время первыми русификаторами западного сценического искусства. Во время долгих странствий скоморохи знакомились с иностранными артистами и видели их выступления, получая таким образом информацию о различных иностранных формах культуры развлечений. Подобно итальянской комедии дель арте, скоморошество родилось и достигло расцвета в недрах народной культуры, уходя корнями в глубокую старину. Так же как итальянские комедианты, скоморохи были универсальными исполнителями-виртуозами, способными соединять в своих представлениях танец, пение, игру на музыкальных инструментах, акробатику и кукольный театр. «Всяк спляшет, да не так, как скоморох», – гласит русская пословица, иллюстрируя профессиональное мастерство бродячих артистов [Дмитриев 1977: 14]. Маски и импровизация были важнейшими компонентами искусства скоморохов, и так же, как в комедии дель арте, актеры часто всю жизнь исполняли одну и то же роль, сживаясь с определенной маской, полагаясь на схематические описания в отсутствие текста как такового [Белкин 1975: 114].

ПЛЕШІ БРА ДЕТИКА: НАДУЛА МОА ВОЛЫКА - РАГІНБА ТОМА
 СВОІ НОШКІ: ВІАН ПІЩА ТРУБЫ АКО КОШКИ: ВОСЬМО
 ТУ ЗХВАКУ. ХВАТ БРА ВПРІСАКУ. А ПЮТ ВОЕ ОХОТЕ:
 ІГРАЮ І НЕ ІЮНОТЕ. АНА ПРЕІРАНАА МЪЗЫКА: САБА
 БА ОЧІ ВЕЛІКА. ЕЖЕЛІБЫ КНЕ РЫЛЕ БЫЛІ: ТОБЪ НЕТА
 РАВЕСАІІМ & СПАСІБА СТА ЧТО МЕНА ОВЕСЕЛАШІ
 НАВЛАЫКЕ ПАЧЕ ОРГАНО ІГРАЕ. МОА ІГРАСІА ЛЮ
 БЕНАА: А ПЛЕСА ОЧІ ПОЛЕНАА ПОЖАЛУСТА ЗАІГРАЙ
 БЫЧКА НА МАУ: АА ПЛЕСА ПОКОРІ ПОІДУ
 УТОЛА БРА СВОІ СКУКІ ПЛЕШІ ПОЖАВЪВКІ



Рис. 2. Пляска под волынку. Лубок

Поскольку искусство скоморохов принадлежало к устной народной традиции, исследование их творчества осложняется отсутствием достоверных исторических документов. История скоморошества зиждется на сохранившихся воспоминаниях зрителей и древних фресках, где остались их изображения. Скоморохи были хорошо знакомы с русскими народными обычаями и традициями и так же, как и итальянские комедианты, были прекрасно осведомлены о своем социальном и политическом окружении, что позволяло им широко использовать в представлениях юмор и пародию [Zguta 1978: 49]. Скоморохи были не только актерами, но и дрессировщиками и предсказателями будущего: в представлениях задействовались дрессированные животные, а после спектаклей некоторые скоморохи предлагали погадать зрителям по ладони – действия, которые клеймились клириками как дьявольские и греховные. Запреты церкви не препятствовали интересу широкой публики к гаданиям [Zguta 1978: 49]. Скоморохи активно сопротивлялись преследованиям со стороны властей, многочисленным попыткам запретить скоморошество и обвинениям в языческой природе своего искусства и при этом пользовались большим успехом у различных социальных слоев общества. Несмотря на запреты, их искусство было востребовано не только в народной среде, но и при царском дворе. Как это ни парадоксально, но, при том что церковники и власть имущие осуждали скоморо-

хов за богохульство, странствующие артисты часто получали приглашения ко двору для развлечения элитарной публики, представители которой с удовольствием проводили время в их обществе. Скоморохи были представителями народной смеховой культуры, которая, по словам Д. С. Лихачева, всегда стояла в оппозиции к традиционному религиозному мироустройству, поскольку смех неизменно восставал против догматических установок [Лихачев 1984:39–45]. В свою очередь, С. С. Аверинцев отмечает, что в русском языке слово «смех» рифмуется со словом «грех», что наглядно выражено в пословицах, например: «Где смех, там и грех». В аскетической православной традиции смех считался явлением греховным [Аверинцев 1993: 341–345].

История скоморошества освещает отношение к зрелищам, музыке, танцу и маскам в допетровской России. Игра на музыкальных инструментах и танцы считались у православных христиан богохульством, а использование масок – бесовщиной. Изданный в 1551 году «Стоглав» – сборник, посвященный как религиозно-церковным, так и государственно-экономическим вопросам, – содержит список строгих религиозных и поведенческих правил и рекомендаций. Участие скоморохов в свадебных гуляньях приравнивается к бесовству:

В мирских свадьбах играют глумотворцы и органники и гусельники, и смехотворцы и бесовские песни поют, и как к церкви венчаться поедут,

священник со крестом будет, а пред ним со всеми теми играми бесовскими рищут, а священницы имо том не возбраняют и не восприщают [Ливанова 1938: 286–287].

«Стоглав» настоятельно рекомендует запретить представления скоморохов, с негодованием описывая народное веселье, начатое по вине скоморохов в Троицкую субботу, во время поминовения усопших:

В Троицкую субботу по селам и по погостам сходятся мужи и жены на жальниках и плачутся по гробам умерших с великим воплем, и егда скомрахи учнут играти во всякие бесовские игры, и они от плача преставше, начнут скакати и плясати, и в долони бити, и песни сатонинские пети, на тех жальниках обманьцики и мошенники.

Всем священником, по всем градом и по селям чтобы православных христиан наказывали и учили, в которые времена родителей своих поминают и они нищих покоили, и милостыню бы по силе давали, и кормили, и поили, а скомрахам и всяким глумникам запрещали и возбраняли, чтобы в те времена, коли поминают родителей, православных христиан не смущали теми бесовскими играми [Ливанова 1938:286–287].

Подобные наставления дают понятие о репутации скоморохов – «веселых людей», как их называли в старину, – и противопоставляют их «бесовскую» деятельность церковно-религиозным правилам. Такие пословицы, как «Скомо-

рох попу не товарищ» или «Бог дал попа, черт – скомороха», также отражают конфликтные отношения между скоморошеством и церковью.

Несколько исторических примеров иллюстрируют отношение к зрелищам и развлечениям на Руси. Например, Иван Грозный, в правление которого был издан Стоглав, двойственно относился к скоморохам: официально он оценивал скоморошество как явление антирелигиозное, однако любил устраивать пышные пиры, приглашая на них скоморохов:

Сохранились известия, что Грозный очень любил «веселых», т. е. скоморохов и гудельников, которых к нему присылали нарочно из Новгорода, вместе с медведями. Вообще, при его дворе, по обычаю боярских домов, был постоянно многочисленный штат всевозможных «умельцев» и шутов [Михневич 1879: 58].

На пирах Иван Грозный пускался в пляс вместе со скоморохами, пел крайне непотребные песни, а иногда даже надевал скоморошью маску – харю, жестоко наказывая при этом всех, кто осмеливался критиковать его за подобное поведение. Лихачев отмечает лицедейство Ивана Грозного, видя и в его поведении, и в словах влияние скоморошества со свойственным ему частым чередованием церковного языка с ругательствами и просторечиями [Лихачев 1984:35]. Князь Андрей Курбский открыто осуждал Ивана Грозного за приглашения ко двору «скоморохов с их дудами и богоненавист-

ными песнями» [Михневич 1879: 58].

Другая история рассказывает о трагической судьбе князя Михайлы Репнина, отказавшегося надеть маску, которую пьяный царь пытался на него натянуть. Репнин снял маску, бросил ее наземь и раздавил, сказав при этом: «Государю ли быть скоморохом? По крайней мере я, думный боярин, им не стану!» Через несколько дней князь Репнин был зарезан в церкви в наказание за неповиновение государю и за нелюбовь к скоморохам [Михневич 1879: 59].

Во время своего краткого царствования Лжедмитрий (1605–1606) подвергался строгой критике современников за любовь к музыке, пению, танцам, а также за использование масок. Князь Василий Шуйский, политический противник Лжедмитрия, сравнивал его со скоморохом, говоря при этом: «Что это за царь? <...> Какое в нем достоинство, когда он с шутами, да с музыкантами пляшет, да хари надевает? Это – скоморох» [Михневич 1879: 62]. Любовь Лжедмитрия к европейской музыке и маскам получила трагедийное завершение: в результате заговора, во главе которого стоял все тот же Шуйский, самозванец был убит, а его труп брошен на обозрение публике. На животе лежала маска, на груди – волынка, а в рот была воткнута труба [Стахорский 2012: 364].

Возмущение деятельностью скоморохов было частым явлением среди верующих. К примеру, один из самых влиятельных староверов, протопоп Аввакум Петров, подробно описывает в своей биографии собственноручное избиение и

наказание скоморохов за антирелигиозную сущность их искусства:

Придоша в село мое плясовые медведи с бубнами и с домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, и ухари и бубны изломал на поле един у многих и медведей двух великих отнял, – одново ушиб, и паки ожил, а другова отпустил в поле... [Аввакум 1673]².

Иностранные путешественники дивились на подобную варварскую враждебность русских к музыке и лицедейству. Так, немецкий ученый и путешественник Адам Олеарий (1599–1671) отмечает в своих записках:

Они (русские) не терпят в церквях своих ни органов и никаких других музыкальных инструментов, говоря: «инструменты, не имея никакого духа и жизни, не могут восхвалять бога» <...> Вне церквей, впрочем, в домах, в домах, особенно во время своих пиршеств, русские любят музыку. Но так как ею стали злоупотреблять, распевая под музыку в кабаках, корчмах и везде на улицах всякого рода срамные песни, то нынешний патриарх, два года тому назад, сперва строго воспретил существование таких кабачьих музыкантов, и инструменты их, какие попадутся на улицах, приказывал тут же разбивать и уничтожать, а потом и вообще запретил русским

² Протопоп Аввакум (1620–1682) был религиозным лидером старообрядчества, активно противостоял реформам Русской православной церкви, проводимым патриархом Никоном. «Ухари» – «ухари», маски.

всякого рода инструментальную музыку, приказав в домах и везде отобрать музыкальные инструменты, которые и вывезены были по такому приказанию на пяти возах за Москву-реку, и там сожжены [Ливанова 1938: 284]³.

Русской культуре был присущ унаследованный от Византии аскетизм и набожное порицание любых удовольствий, получаемых от различных видов искусства. На русской почве подобные ограничения доходили до крайности. Именно по этой причине народные веселья и гуляния, связанные со скоморохами – веселыми людьми, – представляли серьезную опасность для церковного догматизма. Языческая природа скоморошества и всеобщая радость от встреч со скоморохами рассматривались как богохульство и потому подлежали преследованиям и искоренению. Популярность скоморохов в народной среде и экстатический энтузиазм зрителей, толпившихся на их представлениях, объявлялись недопустимыми для богопослушных православных христиан. Царь Алексей Михайлович возмущался тем, что скоморохи отвлекают народ от церковной службы, зазывая зрителей на представления на открытом воздухе, которые могли длиться всю ночь и сопровождалась песнями и плясками [Zguta 1978: 60–61].

³ Адам Олеарий оставил подробное описание нескольких путешествий в Московию, где освещены различные аспекты культурной и политической жизни на Руси в XVII веке (Олеарий А. Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 гг. М., 1870. Цит. по: [Ливанова 1938]).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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