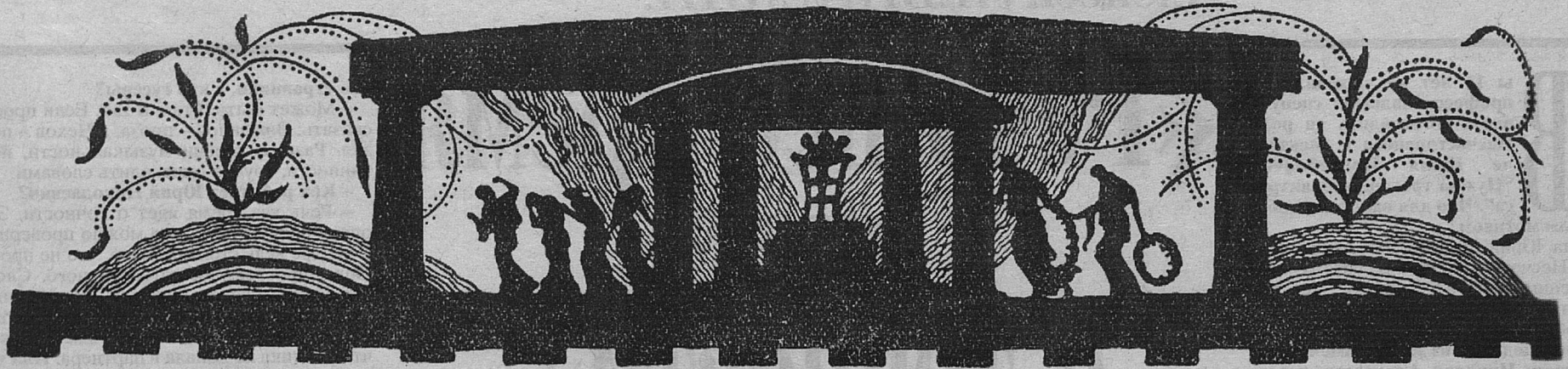




Давид ЗОЛОТНИЦКИЙ

Здравствуй, фарс!

Сцена — это область, где нельзя ходить не спотыкаясь.

А. Чехов — О. Книппер
4 октября 1899.

Фарсовый театр в России... Кто вспомнит теперь его триумфальные сезоны, соревнующиеся труппы, актеров-первачей — буфонов и простаков, каскадных див и комических старух?.. Разве не кануло это в вечность?

В России все так быстро забывается...

То, что нынче зовется общественным сознанием, перечеркнуло фарс как утраченную ценность. От фарса отмахнулись, как от завалящей ветоши.

Между тем фарс, нет-нет, да продолжает притворяться жизнеспособным. А повседневность то и знай оборачивается фарсом. Грани притираются. Идет не всегда заметная адаптация жизни и стилизация фарса. Идет диффузия обоих этих начал. Попробуем же вспомнить о фарсе, юном и ликующем, спелом и беззаботном, и разобраться в том, что же это было такое...

Он сложился в России как живая театральная формация на самом излете XIX века, оказавшись сразу и порождением своей художественной эпохи (она прозвала себя декадентской), и ее веселым опровержением.

Что понимали тогда под декадентством таких больших драматургов, как Ибсен, Гауптман, Метерлинк, а с ними даже Чехов, автор "Чайки"?.. Сильно упрощая, можно сказать, что синонимом декадентства был так называемый театр настроений, где событие отступало на задний план, а важнее было то, как воспринимали его разные персонажи, как оно отзывалось на судьбах и взаимосвязях людей, какую загадку бытия несло с собой или ее разрешало, какой непроизнесенный эмоциональный и психологический подтекст таился под смыслом сказанных слов и сценических поступков.

Система параллельных и подспудных значений перераспределяла роли изобразительного и выразительного по ходу сценического действия. Драматургию, прозванную декадентской, уличали в том, что для нее подробности бывали важнее итога, а художественный прием дороже, чем цель. Слово оказывалось существенней, чем фраза; реплика — значительней эпизода; эпизод преобладал над актом; акт — над всей пьесой.

Но разве нечто подобное нельзя было сказать и о фарсе? Тут не сравниваются художественные достоинства: они несравнимы — и слава Богу! Все-таки ведь и для фарса так много значила ударная составная. Умело обыгранное, со всех сторон повернутое и перевернутое слово. Реплика, опрокидывающая наповал хохочущий зрительный зал. Концертно разыгранный дуэт наивной ingenue с любовником-простаком и словесная потасовка комиков. Переинтонированная суть общепринятых понятий. Неожиданная изнанка триумфа. Перевернутый смысл ходячих истин. Поступок вопреки очевидной надобности и пользе...

Все это тоже было театром настроения — особого, своего настроенного, с собственной системой условности, с весело трактованным подтекстом. Если б это что-нибудь дополнительно объясняло, театр фарса можно было бы тоже причислить к декадентским течениям эпохи. Только течение фарса несло низвергалось своими причудливыми стремлениями и эксцентричными кругами — со знаком наоборот.

Был ли это симптом упадка? Применительно к фарсу такой вопрос может только развеселить. Сценический фарс — намеренная пересменка прав главного и деталей. Театральные второстепенности вдруг становятся занимательной сюжетом. Интонация актера переиницирует содержание диалога. Реплика обращается в репризу. Двусмысленность текста и отсеченности комика электризуют зал. Внешние контрасты добра и зла оборачиваются к финалу ироничной относительностью подобных понятий. Провозглашая торжество добродетели, благополучие исхода и радость воссоединения любящих сердец, фарс не настаивает на том, что всеобщее счастье начинается с этой именно минуты.

Интрига разворачивается в комбинационном стиле. Ее перебивают то и дело смеотворные выходы участников. Стремительный диалог уклоняется к игре слов. Из-под резко очерченных характеров-масок поминутно вылезает наружу индивидуальность то одного, то другого актера, тоже смахивающая на маску. Динамика скольжения спорит с реакцией торможения. Но спорящие стороны отлично ладают между собой. Это не конфликт, а взаимодействие главного и побочного тематического материала. Таким путем плоское в фарсе получает пространство и даже некую глубину.

Жанр возник в XII веке на итальянских карнавалах. Его название восходит к прозаичному названию *фариа* — пикантной начинки, поощряющей аппетит. Первоначально фарс представлял собой публичное состязание остряков-импровизаторов в разгар всеобщего веселья. Итальянский фарс — прямой предшественник арлекинада площадного театра. Национальные разновидности этого демократического жанра возникли затем во Франции, Англии, Германии. Пятитер-шестеро бродячих актеров, сколотив временную труппу, разыгрывали нехитрые пьески-импровизации. Доходчивые, иногда непристойные репризы таких фарсов рождались из праздничного возбуждения толпы, из комических положений примитивного сюжета вперемежку с затрещинами и подзатыльниками. От этого искусства с годами произошли комедии Шекспира, Мольера, Гоцци. Русская скоморошья потеха — самобытная разновидность того же уличного искусства.

Народные корни скоморошества на Руси насильственно обрубались. Преследуемое искусство, теряя возможность массового бытования, по-прежнему исчезало. Тот фарс, что возник на русской сцене под конец XIX века, уже не имел связей с народной почвой и предлагал, сплошь да рядом, откровенные перелицовки иностранных образов. Западный же фарс и сам, эволюционируя, давно ушел от фольклорных истоков. Притом ничто человеческое по-прежнему было ему не чуждо. Став театром цивилизованным и светским, театром широкой платежеспособной публики, он не перестал быть театром бульваров и улиц. В новой, глянцево-упаковке он во многом оставался прежним. Все так же делал ставку на утрированный комизм лиц и положений, на скабрезность реплик и ситуаций, хранил весьма расплывчатые понятия о том, что порядочно и художественно, а что вульгарно и пошло.

Фарсы как слагаемые сводной театральной афиши эпохи; фарсы как специальные театральные труппы; выдающиеся актеры-фарсеры — все они были фаворитами массового спроса на рубеже XIX — XX столетий. А спрос вызывал встречные предложения. Недаром фарсовый театр особенно процветал в России тогда, когда круто пошло вверх свободное предпринимательство. И недаром этот взаимосвязанный процесс насильственно пресекли октябрьские события 1917 года.

Так называемый *широкий зритель* — то есть прохожий с улицы доверяет тому, что современная социология называет рекреативной функцией фарса (хотя слов таких, понятно, этот прохожий слышать не слыхал). В фарс шли позабавиться и развлечься, зная, что комик там в грязь лицом не ударит. Предъявлять строгие эстетические запросы никому в голову не приходило. Это было бы большим чудачеством, на безумца посмотрели бы с состраданием. Кто как проводит время, праздники празднуя, — личное дело каждого, и о вкусах не спорят. Направляясь в фарс, публика пребывала в легком возбуждении. На минуту она даже готова была поволноваться, разделяя невзгоды какой-нибудь милливидной гризетки или симпатичного мошенника. Но в душе каждый прекрасно знал, что под занавес всех ожидает неизбежный *happу end*. Другого не предвиделось. Иначе быть не могло. Иначе праздник перестал бы быть самим собой.

Чтобы разнообразить зрелища, предпринималось много усилий по переброске из фарса в фарс обновленных (сравнительно с отыгранными) сюжетных ситуаций, фабульных мотивировок, ресурсов комического, игровых приемов. Это вызвало поток переделок уже сделанного, вариационную разработку повторя-

ющихся схем. Постановщики репертуара для русской фарсовой сцены далеко не всегда были авторами предлагаемых пьес. Драматурги русского фарса сплошь да рядом выступали как закройщики и перелицовщики. Подобно портным и сапожникам, они невозбранно перефасоновали на русском манекене или перетягивали на отечественную колодку модели сезона — те, что выносила на сцену императорского Михайловского театра в Петербурге постоянная французская труппа; те, что ежегодно привозила весной и давала на другой императорской сцене — Александринской гастрольная немецкая труппа Филиппа Бока; те, что исполняли другие гастролеры из разных столиц мира; и наконец, те, что перенимали за границей и ставляли наперегонки прыткие переводчики с французского, немецкого, английского, итальянского... Высокой культурой фарса обладала Польша, всегда стремившаяся и не отставать, и быть самой собой; ее фарсовый репертуар тоже был популярен в России.

Впрочем, перевод как таковой был редким и частным случаем переделки иностранных пьес на русские нравы. Как правило, автором на афише значился именно закройщик. Иногда это был актер фарса, подыскавший элегантную обновку к своему бенефису. Торжествовала анонимность: какую именно и чью пьесу переиницировали, обработали, переложили "на язык родных осин", никого, в общем, не занимало. Важен был и не литературно отточенный текст. Пьеса рассматривалась как сценарий веселого зрелища, роль — как канва для актерских импровизаций, отсечетин, острот. Другое дело, что, при всем этом, нет-нет да включался мощный ток комедийного воздействия, возникало виртуозное самовыявление сценического таланта. Театр фарса дал бодрый толчок игре в разных смешанных жанрах.

Афиша обновлялась постоянно и любой ценой. Из двух-трех фарсов слагали четвертый, заимствуя строгий материал целыми блоками. Первоисточники угадывались далеко не всегда. Через сезон, когда фарс подзабывался, его возобновляли под другим названием; иногда и персонажи получали новые имена.

В переделку поступал не обязательно подлинник. Известны случаи (о них будет сказано), когда, например, английские фарсы, вывернутые на русский лад, обозначались на афише как переводы с польского или немецкого, без имени настоящего автора, а персонажей звали Мария Ивановна и Николай Петрович. Одну популярную французскую пьесу частью перевели с немецкого перевода, остальную часть пересказали по памяти.

Это не была исключительно рос-

сийская безалаберность. О свободном обращении с французскими фарсами в тогдашнем английском прокате вскользь упоминал Сомерсет Моэм. В книге "Подводя итоги" он вспоминал времена начинаний, когда "в Англии были очень популярны французские пьесы в вольных переводах, вернее — в более целомудренных вариантах".

В России тоже оберегали нравственность зрителей, но не в том была главная доблесть наших фарсеров. К тому же застенчивость проходила с годами.

Фарсовая пьеса, фарсовый спектакль не всегда отвечали эстетике прекрасного. Частенько они выглядели грубоватыми, развязными и ничуть не боялись быть пошлыми. Притом это было искусство. Оно двигалось своим путем, без оглядки на уважаемых соседей. Степени сравнений здесь были бы неуместны. Пускай что-то выходило бесспорно хуже. Зато кое-что оказывалось по-своему непревзойденным!

Было бы наивно полагать, будто зрелища фарсовой сцены на рубеже веков нравились каждому, а тем более — что они покорили бы сегодня всех нас. Но, сложенные из повторяющихся сюжетных блоков с добавкой соли, перца и сала, сооруженные, обжитые масками-типажами, давали простор ситуативной игре актера — балансу на грани тонкой иронии и сильно действующей буффонады. В конце концов постройки эти были более чем эффективны — они были устойчивы, на редкость живучи и, может быть, бессмертны. В том смысле бессмертны, что складывались задолго до утверждения фарса как одной из театральных систем XX века и не ушли совсем со сломом этой системы.

Большой режиссер XX века Георгий Товстоногов сказал на репетиции своему актеру, запнувшемуся в неправдоподобно смешной ситуации:

— Это фарс, вы не должны находиться в плену "нормальной" правды. Можно добавить, что репетировали Шекспира — "Тенриха IV".

...Итак, книга о фарсе. Но только не судебное дознание о его грехах. Задача уличить или реабилитировать — тут не стоит. Ни адвокат, ни прокурор к делу не причастны. Все основано на показаниях очевидцев: актеров, публики, прессы. Если читатель ощутит живые заботы занятого искусства, отблески его зрелища, отголоски его шуток, он догадается, что когда-то театральная жизнь России не могла пожаловаться на бесцветность.

Однажды замечательный драматург Евгений Шварц подсел к моему столику в ресторане Дома писателя (тогда еще ленинградского) и дружелюбно спросил:

— Почему мы ждем, чтобы критики нас полюбили? Не требуют же от медиков, чтоб они любили лягушек, которых препарируют!

К чему клонил добрый шутник? Не к тому ли, что надо быть людьми во всех случаях жизни? Свободней смотреть на вещи. Стараться понять тех, кто жил и думал не так, как ты...

Не попробовать ли и в нашем случае?