

Значительным этапом развития театроведческой мысли в момент ее зарождения явилась деятельность Макса Германа, одного из основоположников европейской науки о театре.

Глубоко закономерно, что становление научной театроведческой мысли происходит в тот период, когда в европейском театре начинается новый этап развития, когда рождается искусство режиссуры. То, что в Германии, превратившейся после 1871 года в единое национальное государство и вступившей на путь стремительного капиталистического развития, было начато мейнингенцами, а затем нашло продолжение в деятельности Отто Брама и Макса Рейнхардта, не могло не оказать воздействия на складывающуюся науку о театре, как не могли не повлиять на развитие искусствоведческой мысли идеи позитивизма, практика филологических исследований ученых культурно-исторической школы.

Макс Герман (1865—1942), обучавшийся в берлинском университете у Эриха Шмидта, начал свою исследовательскую деятельность в 1890-е годы и завоевал признание как крупнейший специалист по немецкой литературе эпохи средних веков и Возрождения. На протяжении сорока с лишним лет (1891—1933) М. Герман вел в берлинском университете исследовательскую и педагогическую работу, воспитал многих учеников-последователей, приобрел мировую известность и авторитет.²

Уже с конца 1890-х годов М. Герман начал заниматься историей немецкого театра. Сплотив вокруг себя группу студентов-филологов, он руководит исследованиями своей «школы», читает курс лекций «Происхождение и исследование сущности немецкого театра». Закладывая основы научного изучения театра, он уже в 1900—1901 годах вводит термин «театроведение». С 1901 года М. Герман ведет работу над сочинением, которое, будучи завершено и опубликовано лишь в 1914 году, принесло ему широкую известность.³ Эта книга называется «Исследование

¹ В 1944—45 гг. крупнейшим советским театроведом, профессором С. С. Мокульским был прочитан в ГИТИС им. А. В. Луначарского курс лекций «Введение в театроведение». Данная статья представляет собой одну из лекций названного спецкурса. Рукопись подготовлена к публикации Л. А. Левбарг.

² Наряду с В. Э. Мейерхольдом и К. С. Станиславским, Макс Герман был избран почетным членом отдела истории и теории театра Государственного института искусств в Ленинграде.

³ Деятельность М. Германа достигает своего расцвета в 1920-е годы. Стоя во главе организованного по его инициативе театроведческого отделения Берлинского университета, являясь на протяжении 15 лет руководителем «Общества по истории театра», а затем «Общества немецкой литературы», осуществляя ряд научных изданий, М. Герман в значительной степени направлял развитие немецкой театроведческой науки. К числу разрабатываемых им проблем

по истории немецкого театра средневековья и Возрождения».⁴ Хотя М. Герман говорит в своей книге об истории немецкого театра, значение его работы выходит далеко за немецкие пределы. Справедливо скажет о труде М. Германа крупнейший советский театровед А. А. Гвоздев как о новом научном направлении, о методической школе историков театра.⁵

Книга М. Германа представляет собой обширный том в 540 страниц. Первая часть называется «Театр Нюрнбергских мейстерзингеров». Здесь делается попытка восстановить старинный спектакль XVI века, представление трагедии немецкого драматурга Ганса Закса «О роговом Зигфриде», которое имело место 14 сентября 1557 года в церкви св. Марты в Нюрнберге.

Вторая часть работы Макса Германа называется «Иллюстрация к драмам XV и XVI веков». Здесь ставится вопрос о том, имеют ли какое-нибудь значение книжные иллюстрации к старинным пьесам для изучения театра того времени.

Свою книгу Макс Герман начинает с того, что констатирует возрастающий интерес к истории театра в последние десять лет, что получило выражение в создании специальных научных обществ по истории театра и в основании историко-театральных музеев. В то же время М. Герман справедливо утверждает, что, несмотря на пробудившийся интерес к истории театра, наука о театре еще не существует, даже не сформулированы задачи этой науки. Ученые исследуют историю драматической литературы, между тем как наука о театре должна заниматься не изучением драмы, а сценическим искусством. Сценическое искусство есть самостоятельное искусство, живущее по своим собственным законам, которые не совпадают с законами жизни литературных произведений. Задача историка театра, говорит М. Герман, это не изучение истории пьес, а изучение истории спектаклей.

Но как только Макс Герман это констатирует, он встречается с колоссальной трудностью: а где же найти этот спектакль. Он отсутствует, потому что существовал в свое время и в отличие от произведений других искусств исчез бесследно. Для того

относятся, например: «Об актерском искусстве веймарской школы» (1923—1924), «О режиссуре в XVIII столетии» (1926—1927), «В какой мере может театральная критика воссоздать картину сценического искусства своего времени» (1931—1932) и другие.

Лишенный в 1933 году возможности работать в Берлинском университете, он, невзирая на преследования фашистских властей, продолжал свой труд и в августе 1942 года, за неделю до заточения в концлагерь, передал своей ученице профессору Рут Мёвиус рукопись последней книги, которая была опубликована через 20 лет после его смерти (*Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst*, Berlin, 1962).

⁴ См.: *Herrmann M. Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin, 1914. 2-е издание книги вышло в Дрездене в 1955 году.

⁵ См.: *Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра*. — В кн.: *Задачи и методы изучения искусства*. Пг., 1924.

чтобы история театра могла развиваться как наука, она прежде всего должна найти способ восстанавливать спектакли минувших эпох. Приемы, при помощи которых ученый-театровед может восстановить, реконструировать спектакль, примерно те же, какие применяются филологами. Филологу часто приходится восстанавливать утерянные произведения по сохранившимся отрывкам, фрагментам.

Если история театра, пишет Макс Герман, хочет стать наукой, она должна выработать свой самостоятельный метод. Этот метод и предлагается Максом Германом. Он избирает определенный спектакль и начинает шаг за шагом восстанавливать его. Он утверждает, что нужно научиться восстанавливать один спектакль, второй, третий и т. д., и затем между ними будет устанавливаться преемственная связь. Без этого никакое движение науки о театре вперед невозможно.

Какими же путями нужно идти при реконструкции спектакля? Макс Герман исходит из следующего: первое положение — искусство театра есть пространственное искусство, следовательно, нужно восстановить то пространство, в котором развертывался спектакль, то есть место спектакля, сценическую площадку, и затем точно уяснить способ использования этой сценической площадки.

Для этого он выбирает представление одной из пьес Ганса Закса — «Трагедии о роговом Зигфриде», которое состоялось в 1557 году в церкви св. Марты. Эта пьеса не принадлежит к числу литературных шедевров Ганса Закса, но она обладает рядом театральных преимуществ. Во-первых, имеется ее новое, научно проверенное издание, в котором установлен точный авторский текст; во-вторых, в ней содержатся многочисленные авторские ремарки; в-третьих, мы имеем точные сведения о том, когда и где она была поставлена.

Ганс Закс был не только драматургом, но и постановщиком. Он принимал непосредственное участие в данной постановке и сочинил свою пьесу в расчете на конкретную сценическую площадку.

Задачей исследователя является, говорил Макс Герман, прежде всего прочтение пьесы. При изучении текста необходимо учесть все требования чисто пространственного характера. Разумеется, текста пьесы и ремарок недостаточно для того, чтобы разрешить даже самые простые вопросы. Приходится все время откладывать в сторону пьесу и удаляться из области истории театра в другие, смежные области. Например, в отдельных случаях приходится заниматься историей того или другого ремесла или отрасли производства, заниматься даже психологией, изучать особенности зрительского восприятия, учитывая требования зрителя, предъявляемые к представлению.

И особенно сложной задачей является восстановление актерского искусства. Здесь приходится использовать все сцениче-

ские указания автора, учитывать особые цели и условия представления, способности актерского коллектива, актерские традиции, пространство, по которому движутся актеры, и многое другое. Приходится заниматься такими вопросами, которые на первых порах и в голову не придут. Например, поставить вопрос о том, как вообще изображаются люди в данную эпоху в разных искусствах, заняться литературой, живописью, скульптурой и т. п. Конечной целью всей этой работы является доведение реконструкции до такой конкретности, отчетливости, детализации, которые позволили бы после окончания научной работы показать восстановленный спектакль на сцене.

Перейдем теперь к рассмотрению реконструкции «Трагедии о роговом Зигфриде». Спектакль был поставлен в церкви св. Марты, сохранившейся до сих пор, но не в том виде, какой она имела в XVI веке — с тремя нефами (неф — это та часть католической церкви, где помещаются прихожане. Если нефов несколько, то они отделяются друг от друга колоннадой). Позади среднего, главного, нефа находилось углубление, называемое в католической церкви хором. Это то место, в котором помещается алтарь. Справа от хора расположено помещение, называемое ризницей, где хранились облачение и церковная утварь. Нефы были одинаковой длины и разной ширины. Общая вместимость церкви — триста человек. Условно, гипотетически установив место и масштабы сценической площадки, Макс Герман наносит на эту площадку все мизансцены, которые вытекают из текста пьесы и из ее ремарок. Это нанесение на предполагаемую сценическую площадку различных мизансцен называется Максом Германом «топографической проекцией». Тщательно, от акта к акту, вносятся различные изменения и дополнения всей обстановки спектакля, вскрываются ошибки прежних допущений, например, выясняются размеры и местонахождение какого-нибудь трона или пещеры, и т. д.

Чтобы понять конкретность и точность авторских ремарок. М. Герман занимается изучением всего творчества Ганса Закса. Он сопоставляет язык его эпических и драматических произведений, ищет ответа на вопрос о роли описательных кусков в речи персонажей, о значении авторских ремарок.

Вообще вопрос об авторских ремарках чрезвычайно тонкий и значительный. В старинных пьесах мы сталкиваемся с любопытными обстоятельствами. Так, например, Шекспир дает нам в ряде пьес очень развернутое описание места действия. В «Ромео и Джульетте» в уста монаха Лоренцо вкладывается описание сада, в котором он ночью собирает целебные травы. В длинном поэтическом монологе он описывает ночь, прохладу, травы и т. д. Что означает это описание для суждения о спектакле? Как раз обратное тому, что мы можем предположить. Оно означает, что описываемое на сцене не представляется. Сцена в театре Шекспира не знает декорации и не знает искусствен-

ного освещения, поэтому сад патера Лоренцо никак не покажешь на сцене. На помощь зрителю приходит авторский текст, в котором дается описание места действия.

То же самое относится и к Г. Заксу, который ставил свои пьесы за пятьдесят лет до появления великих произведений Шекспира. У него тоже то, что могло быть показано на сцене, в пьесе не описывалось, а то, что описывалось в пьесе, на сцене не показывалось.

Вопрос этот подводит нас к проблеме реконструкции декоративного оформления спектакля. Какие были декорации в данном спектакле и были ли вообще? М. Герман предполагает, что сценическая площадка не могла быть голой, что она чем-то ограничивалась. Он высказывает предположение, что вместо декорации висели ковры, которые окаймляли сцену. Какие же ковры ткали в Нюрнберге в XVI веке? Изучение этого вопроса показало, что нюрнбергские мастера ткали на коврах людей и животных, а не пейзажи, которые могли бы выполнить роль декораций. Изучив историю коврового дела, М. Герман пришел к выводу, что ковры в данном случае не пригодны для декорационных целей. Тогда, может быть, это были итальянские писанные декорации? М. Герман задается вопросом о связи между Нюрнбергом и Италией. Выясняет, что между Южной Германией и Италией в это время существовали отношения и экономические, и политические, и культурные. В Нюрнберг могли проникнуть итальянские декорации, но если бы они проликали, это было бы нам известно. Значит, и в этом случае исследование дает результат отрицательный.

Затем М. Герман ставит вопрос о характере воображения у немецкого театрального зрителя XVI века. Приучено ли воображение зрителей представлять себе действующих лиц на каком-то декоративном фоне или нет? Для того, чтобы узнать характер воображения у человека XVI века, нужно изучить народное творчество этого времени — народные песни, народные рисунки и т. д. Это даст указания, которые помогут расшифровать интересующую нас проблему.

В результате длительного экскурса в историю изобразительного искусства и литературы выясняется, что ни ходовые рисунки, ни народные песни в Германии XVI века никогда не показывали человеческую фигуру вместе с пейзажем. Если описывается человек — нет пейзажа; если описывается пейзаж — в нем нет человека. Комплексного восприятия тогда не было. М. Герман изучает подряд все пьесы Г. Закса и приходит к выводу, что Г. Закс всегда дает подробное описание ландшафта и никогда не описывает внутренних помещений. Почему так происходит? Потому что описывать здесь нечего: это была стена дома, ограничивающая ту площадку, на которой происходит действие.

Я взял только несколько примеров, иллюстрирующих ход рассуждений и методику работы М. Германа, опуская весь ход его рассуждений, все его скрупулезные изыскания.

На основании всей этой реконструкции М. Герман предполагает, что местом действия в церкви св. Марты являлась открытая площадка, помост, который имел восемьдесят сантиметров высоты, двенадцать метров ширины и шесть метров глубины. Эта площадка была расположена, по мнению М. Германа, частью в хоре, частью в нефе. Сценическая площадка замыкалась сзади занавеской. Между боковыми стенами хора была натянута занавеска, разрезанная посередине. Через эту занавеску актер мог появиться на сцене. За занавеской находилась лестница, по которой актеры поднимались на помост. Второй выход на сцену был из ризницы в неф. Через эту дверь входили актеры. В ризнице актеры одевались. Здесь находились все костюмы и реквизит.

Реконструкция, сделанная М. Германом, вызвала большой спор в ученом мире. В частности, ею очень заинтересовался лейпцигский театровед Адольф Кестер, известный созданным им историко-театральным музеем. Он заказал резную модель храма св. Марты, на этой модели построил ту сценическую площадку, которую восстановил М. Герман, и на этой площадке пытался поставить пьесу Г. Закса, пользуясь куклами.

Но тут Кестер наткнулся на ряд трудностей. Разрешение этих трудностей было им перенесено в университетский семинар. Он предоставил группе молодежи в деталях разработать все спорные вопросы. Коллективная семинарская проработка еще более укрепила сомнения Кестера и заставила его через семь лет после книги М. Германа выпустить свою книгу — «Сцена нюрнбергских мейстерзингеров XVI века. Попытка реконструкции». Книга эта вышла в 1921 году.

Кестер утверждает, что при всех достоинствах, блеске фантазии, научной эрудиции, которую проявил М. Герман в своей книге, его работа с точки зрения практической не имеет значения, потому что он ошибся в исходном пункте. Неверно допущение, что сценическая площадка была расположена в хоре, а зрители — в нефе. По мнению Кестера, при такой планировке сценической площадки поставить спектакль невозможно. Все время подчеркивая, что М. Герман великий ученый, открывший ему целый мир в области методологии театроведения, Кестер опровергает М. Германа и предлагает свою контрреконструкцию, отличающуюся от реконструкции М. Германа тем, что в ней актеры и зрители как бы меняются местами. Кестер говорит, что сцены, о которой пишет М. Герман, нигде никогда не было. Мейстерзингеры, приезжая на выездной спектакль, безусловно, соорудили самую простую площадку. Она органически связана с площадкой народных зрелищ, которые происходили на площадях. На таких площадках ставились пьесы в средневековом

театре — немецком, французском и голландском. Помост соорудился на бочках или козлах и окаймлялся сзади занавесками. Такая площадка могла быть расположена в любом помещении, не обязательно в церкви св. Марты.

Реконструкция спектакля, предложенная Кестером, построена по методу топографической проекции М. Германа, то есть путем разверстки на площадке всех ремарок пьесы. Но наряду с этим Кестер привлек новый дополнительный материал, а именно — пьесы ученика Г. Закса Адама Пушмана, который устраивал спектакли по примеру спектаклей шюринбергских мейстерзингеров. Сохранились экземпляры пьес Пушмана, снабженные его режиссерскими заметками, оказавшими существенную помощь при реконструкции сцены. Таким образом, помимо Г. Закса, берутся пьесы драматурга его школы. В отличие от М. Германа, Кестер считает это методически допустимым, так как это расширяет круг наблюдений.

Кроме того, Кестер привлекает изображения спектаклей, зарисованные на картинах голландских и фламандских художников. Последние постоянно рисуют театральные зрелища на фоне уличных сцен. Этот материал может кое-что объяснить и для немецкого театра XVI века.

М. Герман решительно отверг реконструкцию Кестера и два года спустя выпустил книжку «Сцена Ханса Закса» с подзаголовком «Открытое письмо Адольфу Кестеру».⁶ В этой брошюре М. Герман признал, что многие стороны его реконструкции слабы, но что реконструкция Кестера тоже неверна. Следовательно, нужно продолжать искать решение вопроса.

Полемика между Германом и Кестером на этом не закончилась. Кестер снова ответил Герману, а Герман выпустил брошюру «Еще раз о сцене Ханса Закса».⁷ Спор продолжался, а вопрос оставался неразрешенным, потому что каждая сторона упорствовала в своих положениях.

Но дело не в той практической пользе, которую для истории театра принесла работа М. Германа или Кестера. Дело в принципе, в методологии. В этом отношении мы видим здесь большой шаг вперед, потому что М. Германом была поставлена проблема, которая до сих пор не ставилась — проблема реконструкции театра. В процессе реконструкции сцена восстанавливается с такой точностью масштабов и топографии, какой не знала до этого времени история театра. Из всех искусств одна архитектура пользуется языком цифр и масштабов, все прочие области художественного творчества лишены этой точности. При осуществлении реконструкции обнаружилась необходимость принимать во внимание разнообразнейшие факты, при-

⁶ См.: *Herrmann M. Die Bühne des Hans Sachs. Berlin. 1923.*

⁷ См.: *Herrmann M. Nocheinmal: Die Bühne des Hans Sachs. Berlin, 1924.*

влекать материал из различных областей знания и смежных искусств. До сих пор театроведы этого не делали.

Наиболее существенным моментом в работе по реконструкции спектакля является попытка восстановления актерской игры. На реконструированной площадке действует живой человек — актер. Нюрнбергский мейстерзингер — это актер-любитель, который делает, однако, большой шаг в сторону профессионализации. Во времена Г. Закса уже создается крепкая традиция исполнения этих любительских спектаклей. Подбираются более или менее постоянные кадры исполнителей. У мейстерзингеров господствовало отношение к поэзии как к ремеслу, они специально обучались приемам овладения техникой стихотворного искусства. Все это не могло не оказать значительной помощи театру, когда мейстерзингеры обратились к постановке спектаклей.

Мы не можем сказать, что они создают чисто профессиональный театр, потому что они остаются ремесленниками различных специальностей и не живут на заработок, получаемый от спектаклей. Но сама художественная деятельность мейстерзингеров приближается к профессиональной.

Раньше чем говорить об актерском искусстве как таковом, М. Герман разбирает вопрос о внешнем облике актера и подходит к проблеме сценического костюма. Костюм неотъемлемо связан с актером, его движениями, жестами и т. д.

В области реконструкции костюма М. Герман пользуется несколько иными методическими приемами, чем в области реконструкции сцены. При реконструкции сцены он строго запрещал пользоваться текстом пьесы и рекомендовал исходить только из авторских ремарок, потому что текст пьесы включает в себе поэтические образы, которые чаще всего на сцене не воспроизводимы. Для реконструкции же костюма актера текст пьесы является весьма ценным материалом, которым Герман разрешает пользоваться.

Раньше чем решить вопрос о сценическом костюме, М. Герман ставит вопрос о бытовом костюме. В это время были в ходу так называемые «одежные книги», предшественницы наших модных журналов. Эти «одежные книги» содержат образцы бытовых одежд нюрнбергских жителей XVI века. Перед театроведом стояла задача отграничить театральный костюм от бытового, уяснив степень проникновения бытового костюма на сцену.

Изучая особенности театрального костюма XVI века, М. Герман выясняет, что в мистерийном театре была выработана нерушимая традиция: главных действующих лиц, позаимствованных из Библии, из Священного писания, одевали в условные костюмы, с характерными атрибутами и приемами стилизации, переходившими из века в век. Она препятствовала проникновению на сцену этнографических элементов. В театре XVI столетия для главных традиционных персонажей, которые уже много веков бытовали на сцене, в первую очередь — персонажей

библейских, сохраняется традиционный стилизованный костюм. Богоматерь, апостолы в XVI веке были одеты так же, как они были одеты в XIV и XV веках. Иначе — со второстепенными персонажами. Они получают исторически и этнографически уточненные костюмы.

От костюма М. Герман непосредственно переходит к реконструкции актерского искусства. Здесь он в первую очередь разграничивает стили актерской игры. Выясняется, что в эту эпоху актерское искусство резко делится на два типа, соответственно двум видам пьес: комических, так называемых *фастнахтшпиелей*, и серьезных духовных драм, вырастающих на основе мистерий. К ним примыкали серьезные светские драмы, частично построенные на античном или историческом материале, получившие наименования трагедий. Для этих двух видов пьес имелись различные манеры актерского исполнения. Для пьес комических была характерна натуралистическая манера исполнения, для пьес серьезных утверждается стилизованная манера исполнения. В каждой области имеется своя продуманная и завершенная система движений и жестов. Актер-любитель подчиняет свою индивидуальность определенному стилю игры, в пределах которого он находит нужные ему выразительные средства.

М. Герман проводит обширную работу над жестом, пользуясь материалом различных искусств, в том числе литературы и живописи. В немецкой народной поэзии имеется своя жестикуляция. Есть своя жестикуляция и в церкви, у церковнослужителей во время богослужения, и в светской поэзии куртуазной эпохи.

Сравнительное изучение жестов, проделанное М. Германом, дает картину развития актерской жестикуляции от раннего средневековья, с его однообразными жестами, всецело связанными с библейским текстом, к натурализму, индивидуализации и патетизму в жестах, появляющихся на исходе средних веков в театре и в других искусствах (например, в живописи). Главной целью Германа является выяснить специфику театрального жеста, его отличия от жеста бытового, нащупать те стилистические каноны, которым подчинялось развитие жеста на сцене, в отличие от литературы и от живописи. В итоге изучения выяснилась крайняя устойчивость, стабильность театрального жеста. Жест на сцене живет по своим собственным законам, — делает вывод М. Герман.

В своих драмах Г. Закс тяготел к условному жесту. На него влияла традиция мистерияльного театра. Это можно показать на таком факте, как отсутствие мимики. Средневековый мистерияльный театр не знал мимики. На площади актер не мимировал, отчасти потому, что его мимика не была бы видна зрителю. В церкви же мимика просто преследовалась: «строить рожи», гримасничать, изменять свое лицо, сотворенное по облику и подобию божьему, считалось греховным занятием. Эта традиция продолжает жить в исполнении трагедий Г. Закса.

Тот же актер, когда он исполнял комическую пьесу, кривлялся и комиковал, а в мистерии или в серьезной драме он выступал с каменным лицом и мало жестикулировал.

М. Герман дает целую энциклопедию конкретных сведений об отдельных моментах сценического искусства и впервые воссоздает картину актерской игры в средневековом театре.

Вторая часть книги М. Германа, тематически с первой не связанная, посвящена анализу театральной иконографии как источника истории театра.

Вопрос об иконографии театра чрезвычайно существен. До тех пор, пока история театра не осознала себя как история сценического искусства, историки театра мало интересовались иконографией. Они анализировали драматическое произведение, его содержание, те художественные приемы, которыми оно создано, но они не обращались к конкретному, наглядному материалу, чтобы судить о сценическом представлении данного произведения.

Что же это за вещественные или изобразительные памятники? Каковы они? Иконографические памятники глубоко различны для разных эпох. Например, иконография античного театра представлена, прежде всего, вазовой живописью, отчасти — скульптурой, которые подчас содержат театральные сюжеты и образы, проходящие перед нами в произведениях греческих драматургов. Иконография средневекового театра представлена главным образом так называемыми миниатюрами. Это — почти основной источник зрительных представлений о театре XI—XV веков. Начиная с XVI века миниатюры уступают место гравюрам различных видов и форм. Гравюра — очень важный иконографический материал. Уже в XVII веке в основных западных странах появляется гигантское количество театральных гравюр. Эту традицию подхватывают художники XVIII столетия.

В XIX веке рождается такой весьма существенный вид иконографии, как фотография. Сначала очень несовершенная, фотография все более совершенствуется и приобретает значение документа, который по точности фиксации театра не может сравниться ни с одним из предшествующих ему видов иконографии. Поэтому для театра второй половины XIX века, и особенно XX века, уже не существует особых проблем в смысле его иконографической фиксации. Что же касается всех предшествующих этапов в развитии театральной иконографии, то все они заставляют желать очень многого в смысле точности отражения в них реального театра. Художник, зарисовывая спектакль, остается самостоятельным творцом. В результате встречаются большие отклонения иконографических документов от подлинного спектакля, и этот угол отклонения тем больше, чем ярче индивидуальность художника. Художник подчас может дать такое отображение театра, которое будет совершенно фантастическим, причем, как правило, эстетически полноценным. Таким

образом, возникает проблема критического отношения к иконографии старых эпох, в которых эта иконография создавалась художниками, а не ремесленниками, какими чаще всего являются фотографы.

М. Герман выдвинул положение: живопись или графика не могут считаться фотографией спектакля, потому что в них всегда наличествует немало чисто изобразительных элементов. Живопись, графика, рисунок имеют свои законы, свои требования, которым подчиняется художник. И это положение безусловно правильное.

Мы должны иметь это в виду и тогда, когда сталкиваемся с книжными иллюстрациями. Когда художник иллюстрирует драматические произведения, он, во-первых, может дать иллюстрации совершенно фантастические, то есть взятые из головы. Он может иллюстрировать пьесу так, как она ему представляется, и может иллюстрировать ее, принимая в расчет ее представление на сцене, если таковое имело место. Бывает и третий случай. Бывает, что художник, иллюстрируя пьесу, которая на сцене не представлялась, отражает в своей интерпретации данной пьесы отдельные моменты, которые имелись в его театральном опыте.

Во всех этих случаях очень существенно раскрыть, что в данном изображении театрально, а что выдуманно художником. Так, например, старинный театр до XIX века не знал изображения закрытых комнат, потому что он не имел того, что мы называем павильонами, то есть изображения стен, сходящихся под углом. Поэтому, если мы видим театральную гравюру, иллюстрирующую пьесу начала XVIII века или более раннего времени, на которой изображены углы комнаты, можно быть уверенным в том, что художник внес это от себя и что в театре этого не было.

То же самое относится и к театральному освещению. Старинный театр знал очень примитивные способы освещения: масляные лампы или свечи, которые ставились равномерно с двух сторон за кулисами или перед сценой. Ясно, что свет при таком освещении был рассеянным. Если же художник изобразил сноп света падающим на сцену из окна, он, безусловно, это выдумал, взяв из жизни, а не из театра. В те времена это было технически невозможно. Таких примеров в театральной иконографии можно найти огромное количество.

Самым достоверным иконографическим материалом является актерский портрет, если только художник не нарядил актера в тот костюм, который ему хотелось бы на нем видеть. Так, например, художник одевает французскую актрису XVII века Шанмеле в римскую тогу и выпускает ее босой, тогда как известно, что актрисы не носили в это время такие костюмы и никогда не ходили босиком. Художник здесь вдохновлялся образом античной Федры.

Итак, нашей задачей является уяснить, как отделить в иконографии театральные моменты от нетеатральных, и установить, почему такие моменты появляются. Чаще всего это объясняется тем, что художник творит, ориентируясь больше на жизнь, чем на театр.

М. Герман проделал большую работу по анализу иконографического материала театра прошлых эпох. Он взял очень трудный материал — книжные иллюстрации к ранним изданиям драм Теренция, появившимся в различных городах Западной Европы. Что же изображено на этих иллюстрациях? Древнейшее из этих изданий — Ульмское издание Теренция 1486 года — дает гравюру-иллюстрацию к комедии Теренция «Евнух». На ней изображена настоящая павильонная декорация — комната со стенами, углами и потолком. Ясно, что эта иллюстрация не имеет никакого отношения ни к античному, ни к средневековому театру, у которых были совершенно другие формы и законы сценического представления.

Лионское издание Теренция 1493 года дает гравюру, изображающую общий вид театра. Это несколько фантастически построенное открытое здание, зрители сидят в три яруса, сценическая площадка отгорожена колоннами и занавесом. Это некая фантазия на театральную тему, весьма наивно воспринятая некоторыми историками театра. Эта гравюра воспроизведена в книжке Ж. Банста с подписью: «Общий вид французского театра в XV веке». На самом деле такого театра не было ни в средние века, ни в эпоху Возрождения. Это плод фантазии художника.

Изучение гравюр многих изданий Теренция позволило М. Герману показать, что большая часть художников-иллюстраторов не осознает театрального характера тех произведений, которые они иллюстрируют. Персонажи многих гравюр одеты в средневековые костюмы, сценическая площадка восходит к сценической площадке гуманистов XV века и т. д. Эти гравюры имеют известный иконографический интерес, и иногда их можно использовать для восстановления сцены гуманистов, но они никак не соответствуют римскому театру времени Теренция.

Не трудно понять, что такого рода критическая и аналитическая работа по отношению к театральной иконографии является совершенно необходимой.

На основе того, что сделал М. Герман, продолжала работать целая группа его учеников. Из них наиболее продуктивно работал талантливый исследователь Бруно Фелькер, который попытался реконструировать первую постановку «Гамлета» в Берлине в 1776 году. В основу своей работы Фелькер положил детальнейший анализ серии гравюр Даниэля Ходовецкого. Ходовецкий был любителем театра и зачастую иллюстрировал пьесы, которые на сцене театра не представлялись. Но в данной серии гравюр Ходовецкого дело обстоит иначе. Они были

созданы под впечатлением постановки «Гамлета», осуществленной Шредером, с участием в главной роли Брокмана. Спектакль был зарисован на пятнадцати гравюрах и изучение этих пятнадцати гравюр Ходовецкого дало замечательный материал для реконструкции. Работа Фелькера, опубликованная в 1916 году, и является вторым крупным исследованием, вышедшим из новой немецкой школы театроведов.

Ходовецкий открывает серию своих гравюр показом того, как Гамлет—Брокман в первом акте произносит монолог: «О, небо, зверь без разума, без сердца грустил бы долее». Брокман зарисован с максимальной точностью, передана его паружность, его костюм. Это не исторический костюм, а скорее современный. За поясом у Гамлета большой носовой платок. Это атрибут, который служит для того, чтобы плакать, прижимая его к глазам. Такова была традиция XVIII века, причем носовой платок должен был быть у трагического героя на виду. Костюм и жест Брокмана зафиксированы на данной гравюре совершенно точно.

На заднем плане данной гравюры изображен какой-то изящный сад с балюстрадой, которая отходит под углом в сторону. Все это освещено ярким солнечным светом, отбрасывающим тень. Фелькер доказывает, что все это не соответствует театру данной эпохи. Видимо, подлинная декорация оказалась Ходовецкому крайне неинтересной и он дает тот фон, на котором ему хотелось изобразить Брокмана.

Другая гравюра изображает сцену между Гамлетом и Офелией. Гамлет произносит монолог «Быть или не быть». Декорация здесь освещена так, как будто свет падает из какого-то высокого окна. Таким образом, эта сторона гравюры тоже неправдоподобна. Офелия передана совершенно точно — в модном платье рококо, в пудренном парике и т. д.

На другой гравюре Горацио и Бернардо пришли сообщить Гамлету, что они видели тень его отца. Гамлет заставляет их поклясться на мече, что они никому ничего не скажут. Сцена здесь изображена совершенно правильно. Персонажи стоят, как полагалось в XVIII веке, полукругом, главный герой в центре, но декорация снова вся сочинена Ходовецким: на ней показан готический храм, которого в берлинском театре не было.

На всех гравюрах Ходовецкого актеры изображены абсолютно точно, группировка действующих лиц соответствует правилам театра XVIII века, в значительной мере передана актерская техника, но что касается обстановки, декорации, освещения — этого изучать по гравюрам Ходовецкого нельзя.

Труд Фелькера, верного последователя М. Германа, убеждает в том, что на основании внимательного изучения театральной иконографии возможно восстановить не только результат актерской игры, но и различные этапы актерской работы над образом, поиски актером той или другой ситуации или мизансцены.

Вот до какой высоты доходит исследование при разумном, методическом использовании иконографии в сочетании с другими документами, с критическими высказываниями, которые дополняют, комментируют и подправляют выводы, сделанные на основании одной иконографии.

Таким образом, деятельность М. Германа и его учеников явилась значительным шагом на пути развития молодой театроведческой науки. Пламенный пропагандист работ немецкого ученого А. Гвоздев в начале 1920-х годов писал, что «в лице Макса Германа мы встречаем первого исследователя — пионера в области историко-театральной науки, с поразительным мастерством и исключительной эрудицией применившего строгий метод в истории театра. Он прокладывает новый путь молодой науке как своей реконструкцией театра Ганса Закса, так и найденным им способом расшифровки театрального смысла иконографического материала».⁸ Интерес А. Гвоздева к работам М. Германа вполне понятен.⁹ Советские театроведы первого «призыва» в полемике с дореволюционными учеными, отождествлявшими театр с драмой, стремились к выявлению непосредственного объекта театроведческой науки в отличие от литературоведения.

Понятно, что их не могла не увлечь научная скрупулезность немецкого исследователя, его борьба за изучение всех компонентов, образующих специфику сценического искусства. Однако вслед за М. Германом, увлекшись вопросами техники сцены и оформления спектаклей, они подчас упускали из виду идейное содержание театрального искусства. В начале 1920-х годов на первом этапе своей научной деятельности молодой отряд советских театроведов отдал дань формалистическим тенденциям, заложенным в работах М. Германа, который, тщательно изучая отдельные факты и явления театральной жизни, не всегда мог подняться до осмысления театрального процесса в целом, увидеть органическую связь искусства с общественно-политической действительностью.

И все же в процессе становления науки о театре роль М. Германа и его школы чрезвычайно велика и намеченные им и его последователями конкретные пути исследования сценического искусства немало способствовали созреванию театроведения как совершенно самостоятельной науки.

⁸ Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра, с. 111.

⁹ Популяризации работ и метода М. Германа посвящен ряд статей А. Гвоздева: Театральная гравюра и реконструкция старинного театра.— В кн.: Зеленая птичка. Пг., 1922; Германская наука о театре.— В кн.: Из истории театра и драмы. Пг., 1923.