

УДК 792

ДУХОВНЫЙ ТЕАТР ДЖОВАННИ БАТТИСТЫ АНДРЕИНИ:
«АДАМ» И ДВЕ «МАГДАЛИНЫ»

И. А. Некрасова¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Статья посвящена созданным в первой половине XVII века редким и весьма оригинальным драматическим произведениям на религиозные сюжеты, принадлежащим традиции итальянской комедии дель арте. Рассматриваются духовные драмы («Адам» (1613), «Магдалина» (1617), «Магдалина сладострастная и кающаяся» (1652)) Джованни Баттисты Андреини (1576–1654) — выдающегося актера комедии дель арте, руководителя труппы «Федели», драматурга и поэта. При анализе библейской драмы «Адам», опубликованной, но не поставленной автором, раскрываются характерные черты религиозной драматургии Андреини и ее связи со сценической практикой эпохи. Проводится опыт театроведческой реконструкции музыкально-драматического «священного представления» «Магдалина», поставленного Андреини с труппой «Федели» в 1617 году в Мантуе, и поздней драмы «Магдалина сладострастная и кающаяся», поставленной при участии автора в Милане в 1652 году. Кроме того, в статье выявляются связи религиозных драм Андреини с острыми дискуссиями о театре первой половины XVII века, в которых он принимал активное участие как автор теоретических работ в защиту театра и практик, отстаивавший право женщины играть на сцене.

Пьесы Д. Б. Андреини не переводились на русский язык и практически не изучены российским театроведением. Статья основана преимущественно на трудах итальянских ученых конца XX — начала XXI веков.

Ключевые слова: Джованни Баттиста Андреини, труппа «Федели», комедия дель арте, религиозная драма, «священное представление», «Адам», «Магдалина», «Магдалина сладострастная и кающаяся»

THE RELIGIOUS THEATRE
OF GIOVANNI BATTISTA ANDREINI:
L'ADAMO AND TWO MADDALENA

Inna A. Nekrasova¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article is devoted to rare and very original dramatic works on religious subjects, created in the first half of the 17th century, and belonging to the tradition of the Italian *commedia dell'arte*. *L'Adamo* (1613), *La Maddalena* (1617) and *La Maddalena lasciva e penitente* (1652), the religious dramas of Giovanni Battista Andreini (1576–1654), outstanding comedian *dell'arte*, leader of the company of “Fedeli”, playwright and poet, are considered here. Analyzing the biblical drama *Adam*, published but not played by the author, reveals the characteristic features of Andreini’s religious drama and its connection with the stage practice of the era. We have presented the experience of theatrical reconstruction of the musical-dramatic “sacred performance” *La Maddalena*, staged by Andreini with the company of “Fedeli” in 1617 in Mantua, and the late drama *La Maddalena lasciva e penitente*, staged with the participation of the author in Milan in 1652. In addition, the article reveals the connection of Andreini’s religious dramas with heated debates about the theater of the first half of the 17th century, in which he took an active part as an author of theoretical works in defense of the theater and as a practitioner, defending the right of a woman to play on stage.

Plays of G. B. Andreini were not translated into Russian and practically not studied in the Russian theatre history. The article is based mainly on the works of Italian specialists of the late 20th — early 21st centuries.

Keywords: Giovanni Battista Andreini, the company of “Fedeli”, *commedia dell'arte*, religious drama, “sacred performance”, *L'Adamo*, *La Maddalena*, *La Maddalena lasciva e penitente*

В истории итальянской сцены XVI–XVII веков особенную известность завоевали представители флорентийского семейства Андреини. Блистательная Изабелла и ее супруг Франческо Андреини были основателями одной из первых знаменитых трупп комедии дель арте, компании «Джелози», выступавшей не только в Италии, но и во Франции. Их старший сын Джованни Баттиста (Джован Баттиста, Джанбаттиста, 1576–1654)¹, тоже прославленный комедиант, играл на сцене под маской Лелио — Влюбленного². В начале 1600-х годов он организовал собственную труппу под названием «Федели» (*Fedeli* — «верные»), которой руководил около полувека, до 1652 года. Эта труппа имела своим покровителем Винченцо Гонзага, герцога Мантуанского, показывала спектакли в Мантуе, во многих других городах Италии,

¹ Дата рождения указывается по современным источникам [1, р. 260, и др.]. В более ранних существовали расхождения: 1576 или 1578–1579 годы.

² Позднее, в первой половине XVIII века, в маске Лелио выступал другой известнейший актер комедии дель арте — Луиджи Риккони.

неоднократно в Париже (в 1613–1614, в 1620-е и в 1643–1647), где ей благоволили Мария Медичи, Людовик XIII и кардинал Мазарини, при императорском дворе в Праге и в Вене (1629–1630). Долгие годы труппа «Федели» была одной из сильнейших по актерскому составу и одной из самых благополучных в истории комедии дель арте. У нее был свой репертуар, в котором чередовались привычные в итальянской традиции сценарии и оригинальные пьесы с участием масок. Андреини–Лелио успешно сочетал актерскую и организаторскую деятельность с литературной, причем сочинял он не только драматические произведения, но также стихи и поэмы, теоретические труды на светские и духовные темы. Его литературное творчество в значительной мере принадлежит традиции итальянского барокко.

Художественная биография Андреини-младшего крайне мало представлена в исследованиях российских театроведов — специалистов по истории комедии дель арте, хотя фигура эта интересна в равной мере и для истории сценического искусства, и для истории драматургии первой половины XVII столетия³. Он завоевал признание современников как «писатель среди актеров и актер среди писателей»; во Франции его считают одним из предшественников Мольера и отмечают его влияние на некоторых драматургов эпохи раннего классицизма⁴. Однако к статусу классических ни одно сочинение Андреини не приблизилось⁵. Он был в первую очередь драматургом-практиком, ориентировался на вкусы своих зрителей и обеспечивал репертуаром труппу, при этом — в целях роста ее известности и собственной карьеры — весьма заботился об издании и распространении пьес и других своих сочинений, которые публиковались большими тиражами и сохранились в библиотеках многих городов Европы, где выступали «Федели»⁶.

³ В Италии биография и творчество Д. Б. Андреини исследованы в значительной полноте и продолжают изучаться современной наукой (см.: литературоведческие работы [2; 3]; также многочисленные статьи [4] и др.). Творчеству Д. Б. Андреини уделено много внимания в трудах С. Ферроне и других специалистов, посвященных практике комедии дель арте [1; 5]. Ряд произведений Андреини был переиздан с научным комментарием в начале нашего века. Опубликовано также его эпистолярное наследие [6, р. 61–169].

⁴ О связях творчества Д. Б. Андреини с французской литературой его времени (см.: [7] и др.).

⁵ Только в начале XXI века знаменитый итальянский режиссер Лука Ронкони извлек некоторые из них из забвения и поставил спектакли по мотивам пьес «Любовь в зеркале» (2002), «Кентавресса» (2004).

⁶ Современный итальянский исследователь Л. Марити посвятил специальную работу изучению «издательских стратегий» Андреини во Франции [7].

Ведущие роли в своих пьесах драматург предназначал для первых актеров труппы, разумеется, и для себя самого — для маски Лелио. Довольно часто он делал ставку на женские образы, выводя их в центр сценических произведений. В 1600–20-е годы примадонной труппы «Федели» была его первая жена, красавица Вирджиния Рампони-Андреини (1583 — ок. 1630), на сцене Флоринда — первая любовница, одна из самых талантливых актрис комедии дель арте и не менее выдающаяся певица [см.: 8]. Андреини писал для нее самые разные роли (от трагических до травести), позволяя ей проявить свой исключительно широкий актерский диапазон. Но уже в начале 1620-х конкуренцию ей составила другая Вирджиния — Ротари, по сцене Лидия⁷, в начале карьеры освоившая маску фантески (служанки), затем — второй любовницы⁸. Она стала второй женой Андреини после смерти Флоринды. Членами труппы «Федели» в разные годы были крупные актеры: Тристано Мартинелли — первый великий Арлекин в истории комедии дель арте; Джованни Пеллезини, выступавший в маске Педролино (второго дзанни); Джироламо Гаравини (Маньифико, вариант маски Панталоне); Николо Барбьери (его маска — старик Бельтраме) и другие (см.: [1, р. 260–261]). В пьесах Андреини они представляли как в своих постоянных образах, так и в оригинальных, специально для них придуманных ролях.

Из двадцати пяти его драматических произведений большинство составили комедии: «Юный невольник» (*Lo schiavetto*, 1612), «Турчанка» (*La Turca*, 1613), «Венецианка» (*La Veneziana*, 1619), «Султанша» (*La Sultana*, 1622) — все с главными ролями для Флоринды; «Любовь в зеркале» (*Amor nello specchio*, 1622) — для Флоринды и Лидии; «Два Лелио-близнеца» (*Li Duo Leli simili*, 1622, на сюжет «Менехмов» Плавта) и другие. Андреини также пробовал свои силы в жанре трагедии (таков его первый опыт — «Флоринда», *Florinda*, 1603) и трагикомедии («Лелио — разбойник», *Lelio Bandito*, 1620, и др.). Иногда он смешивал жанры, как в «Кентаврессе» (*La Centaura*, 1622), где у каждого из трех актов есть свое жанровое определение: комедия, пастораль и трагедия. Пьеса, название которой буквально переводится как «Две комедии в комедии» (*Le due Comedie in Comedia*, 1623), принадлежащая весьма плодотворному второму парижскому периоду, любопытна преобразованием приема «театра в театре»: в ней соревнуются между собой

⁷ Точные даты жизни неизвестны.

⁸ Она исполняла такую же роль и в частной жизни Андреини. Его комедия «Любовь в зеркале», имеющая автобиографический подтекст, с большой долей откровенности запечатлела этот любовный треугольник.

актеры-любители и актеры-профессионалы. Но особо оригинальная часть драматургии Д. Б. Андреини — религиозная («священные представления»), чему отводится главное место в этой статье.

Среди пьес нашего *comico dell'arte* были драмы для чтения, адресованные не театральной публике, а серьезной читательской аудитории. Его лучшим творением признана религиозная драма в стихах «Адам» (*L'Adamo*, 1613), опубликованная с посвящением королеве Франции Марии Медичи. К категории драм для чтения относится также последнее весьма объемное сочинение Андреини «Новый отмищенный каменный гость» (*Il nuovo risarcito convitato di pietra*, 1651), которое не было напечатано, сохранилось в рукописи и привлекло внимание ученых только в конце XX — начале XXI веков [9]. Это — вариация сюжета о Дон Жуане, задуманная автором как «*dramma per musica*». Произведение весьма интересно и требует отдельного исследования, в том числе в контексте «донжуановской» темы.

Как поэт и как теоретик Д. Б. Андреини активно участвовал в спорах о «законности» театра, которые велись на протяжении всего XVII века между деятелями сцены и их идейными противниками — представителями церкви и ортодоксально настроенными философами. Вместе с соотечественниками и братьями по профессии (П. М. Чеккини, Н. Барбьери и другими) он защищал свое искусство, доказывая его пользу, а не вред для социума. Публиковать сочинения в защиту театра Андреини начал даже раньше, чем освоил ремесло драматурга (первое из них вышло в 1604 году). В 1625 году появился небольшой трактат с весьма показательным названием: «Зерцало: Священное и поэтическое сочинение, в коем живо представляется образ Комедии, каковая может быть прелестной или безобразной в зависимости от того, представляют ли ее добродетельные или порочные комедианты» (*Lo Specchio, Composizione sacra e poetica; nella quale si rappresenta al vivo l'immagine della Comedia, quanto vaga e deforme sia alhor che da comici virtuosi o viziosi*). В этом названии присутствует игра понятий, к которым постоянно обращалась театральная мысль эпохи: *comici virtuosi o viziosi*, где первое прилагательное имеет два значения: «виртуозные» — то есть профессионально состоятельные, талантливые и «добродетельные» (от *virtù* — добродетель). Пытаясь доказать, что в актерском искусстве существует взаимосвязь между творческими достижениями и моралью, Андреини обеспечивал братьям-комедиантам оригинальный довод в борьбе с антагонистами. В XVII веке многочисленные защитники театра — мыслители и практики — становились все более активными и даже дерзкими, вступая в открытую конфронтацию с противниками

из церковной среды, накапливали арсенал доказательств права театра на существование (иной раз причудливых и не всегда достоверных), способных перевесить груз обвинений в «нечестии», восходящих к первым векам христианства. С другой стороны, примирение с церковью было для людей театра той эпохи обязательным «условием выживания».

В наследии Андреини есть поэтические сочинения на ту же тему, адресованные самым высоким авторитетам в духовной среде: святому Карлу Борромео, архиепископу Миланскому (*La Divina Visione in soggetto di San Carlo Borromeo*, 1605), кардиналу Ришелье, покровителю театра. Последнему посвящен сборник сонетов «Небесный театр» (*Teatro celeste*, 1624), в котором развернута, в частности, тема актеров, причисленных к лику святых.

Прежде чем перейти к его духовным драмам, отметим, что в истории комедии дель арте времен ее расцвета — в конце XVI и в первой половине XVII веков — спектакли религиозного содержания не были исключительной редкостью и отнюдь не противоречили устремлениям профессиональных актеров, боровшихся за свое утверждение и признание в обществе; хотя, конечно, не исполнялись повсеместно. Но и в этом контексте авторские творения Д. Б. Андреини обладают яркой оригинальностью. Чаще всего актеры прибегали к заимствованиям из репертуара духовных братств, преобразуя литературную основу позднесредневековых «священных представлений» (мистерияльных действий, популярных в городах Италии) в привычные для них сценарии.

К примеру, в документации инквизиционного суда в Пизе обнаружен акт от 20 июля 1580 года, в котором запрещалось «всем комедиантам» «представлять на сцене что-либо из Писания Ветхого или Нового Завета, равно как из Священного Писания или Предания, равно как что бы то ни было церковное или религиозное... равно как представлять на сцене черно книжие или ставить комедию о нем» (цит. по: [10, р. 25–26]). Этот акт имел лишь местное и кратковременное действие. Его спровоцировал приезд в Пизу труппы венецианского капокомико Джованни Скарпетты, которая рекламировала спектакли с названиями «Блудный сын», «Комедия о дѹхах», «Черно книжник». Первый из них — предположительно, версия «священного представления» Кастеллано де Кастеллани (другие — переработки известных «ученых комедий»). Призванный к ответу, глава труппы попытался доказать, что в этих комедиях «нет глумления ни над экзорцизмом, ни над делами святой Церкви...» [10, р. 26] и даже ссылался при этом на авторитет св. Карла Борромея. В этом конкретном случае актеры

проиграли, но спектакли такого рода в целом церковь не запрещала. Отметим, не вдаваясь в подробности, что позиция К. Борромеея, влиятельнейшего идеолога тридентского католицизма, по отношению к театру отмечена резкими противоречиями; на его мнение стремились опереться и противники, и защитники театра той эпохи. В теоретическом плане архиепископ Миланский выступал как противник сценических развлечений, но на практике допустил выступления в Милане труппы «Джелози» (старших Андреини) при условии строгой цензуры. Актеры (в их числе и Андреини-младший) предпочитали видеть в этом позитивный фактор, приписывая св. Карлу гораздо большую терпимость к своей профессии, чем это было на самом деле.

Самой ранней духовной драмой Андреини является, как уже было сказано, «Адам», первое издание — 1613 года⁹. Автор не предназначал его для сцены, однако в нем есть много качеств, позволяющих не относить его к чисто литературной сфере: построение действия, решение сценического пространства, разнообразные эффекты, в совокупности формирующие воображаемый, «идеальный спектакль» духовного содержания. Кроме того, второе издание «Адама», вышедшее в Милане в 1617 году, было иллюстрировано сорока гравюрами итальянского художника Карло Антонио Прокаччини (1571–1630)¹⁰, насыщенными театральными образами и бесспорно создававшимися в контакте с автором. Это весьма редкий и ценный материал в театральной иконографии начала XVII века. Таким образом, есть основания рассматривать «Адама» в театральном ракурсе, оставив в стороне проблемы собственно религиозного и литературного характера (в том числе связи драмы Андреини с другими интерпретациями того же библейского сюжета, анализ которых потребовал бы углубления в другие области искусствоведения и в историю литературы).

Жанр «Адама» обозначен автором как «священное представление» (*sacra rappresentazione*), но это, скорее, дань национальной традиции, а не прямая переработка старинной мистерии. Впервые взявшись за религиозный сюжет, драматург попытался отойти как можно дальше и от характерных приемов комедии дель арте. Пьесе придана классическая пятиактная форма с делением на сцены; в действие включены хоры; текст полностью написан в рифмованных стихах (первый

⁹ Произведение переиздавалось при жизни автора (в Милане в 1617 году, в Перудже в 1641 году), а также в последующие века (см.: [11]). Переведено на английский язык в 1810 году.

¹⁰ Он принадлежал к разветвленному семейству живописцев из Болоньи, самый известный представитель которого — его брат Джулио Чезаре Прокаччини.

опыт такого рода у автора). В предисловии и в маргиналиях Андреини, как ученый сочинитель, тщательно расставил ссылки на Библию и теологические источники. Религиозное и театральное взаимодействуют у него в строго установленных границах.

Список персонажей открывает *Padre Eterno*, которому отведена довольно большая роль. (Это большая редкость в религиозной драматургии эпохи, ведь играть на профессиональной сцене Господа Бога, как правило, считалось кощунством; скорее это подтверждение того факта, что автор не предполагал ставить пьесу.) Кроме Адама и Евы, участниками событий выступают небожители во главе с архангелом Михаилом и носители зла во главе с Люцифером, а также многочисленные олицетворенные аллегории и группы сверхъестественных персонажей, объединенные в «хоры» (серафимов, херувимов и ангелов, злых духов, «духов огненных, воздушных, водных и адских»). Музыка к произведению не была написана, но нет сомнений, что она задумывалась как неотъемлемая часть действия (инструментальные и хоровые номера), и в этом отношении «Адам» Андреини перекликается с *dramma per musica* или *melodramma sacro* — жанрами, типичными для итальянского музыкального театра эпохи барокко.

Действие пьесы сосредоточено на судьбе Адама и Евы — от сотворения их Богом до изгнания из Рая и начала жизни в мире, полном искушений. В отличие от средневековых мистерий о Сотворении мира, здесь важна человеческая мера. Религиозные абстракции проявляются, главным образом, в хоровых партиях серафимов и херувимов, а не в диалогах действующих лиц. Столкновения первых людей с могучими и многоликими силами зла представлены в наглядной, ярко эмоциональной манере, можно даже сказать — игровой. Событийный ряд выстроен умелой рукой театрального мастера: первоначальный замысел совращения Евы и Адама; длительная подготовка к его осуществлению, когда на помощь к дьяволам приходят олицетворения грехов, само совращение Евы, затем — Адама (любопытно, что между этими важнейшими событиями для большей эффектности сделана пауза — антракт); сцены ликования в аду после грехопадения, где все злые духи пускаются в пляс... Андреини внедрил в действие большую компанию обитателей ада с традиционными (Сатана, Вельзевул) и фантазийными именами (Волано, Мелекано, Лурконе, Руспикан, Арфарат...), придал им гротескный облик и наделил комически пугающими повадками. «Создание образов этих духов по-настоящему интригует и многое говорит о творческих способностях и воображении Андреини как поэта, поскольку все это не имеет отношения к библейским источникам,

использованным для написания более „ортодоксальных“ частей произведения» [3, р. 101], — отмечает современная исследовательница А. Брагато. По всей вероятности, именно в этом пласте драмы в скрытом виде нашла преломление игровая традиция комедии дель арте, ведь восприятие актера в маске как ипостаси дьявола имело глубокие корни в народном сознании и до конца не рассеялось даже в XVII столетии.

В последних частях пьесы, показывающих, как Адам и Ева начинают устраивать свою жизнь на земле, адские силы не ослабляют свой натиск. Люцифер, подражая Богу, фабрикует и оживляет человекоподобные существа (аллегии Плоти, Мирских утех и саму Смерть), призванные вечно искушать и страшить людей, толкать их на путь греха. Нападения этих новых врагов на Адама и Еву составляют действенный ряд последнего акта. Но заканчивается произведение битвой и победой небесных сил во главе с архангелом Михаилом над всем адским воинством и обещанием грядущего спасения людей, искупления первоудного греха.

В тексте «Адама» практически нет ремарок (в отличие от всех остальных пьес Андреини, где постановочные указания прописаны весьма детально). Однако автор вложил в реплики персонажей описания внешнего мира и особенно — происходящих с ними или вокруг них необычайных явлений, полные эффектных барочных метафор. К примеру, в заключительной сцене четвертого акта Адам и Ева видят, как «внезапно потемнело небо» и осознают при этом, что у них, «недостойных света», отнимают божественный свет, перед их глазами «быстро в небе оживает и умирает слепящее пламя и, извиваясь, скользит прочь и гаснет огненная змея» (цит. в прозаическом переводе по: [12, р. 121]). Некоторые из описаний носят явно фантастический характер и едва ли воплотимы на сцене с самой совершенной барочной машинерией. Здесь драматург дал полную свободу воображению. Такова, например, третья сцена четвертого акта, где Люцифер ваяет и куёт новых искусителей рода людского [12, р. 107–109].

Иллюстрации К. А. Прокаччини, благодаря которым можно представить весь задуманный автором визуальный ряд, ни в коей мере не являются эскизами декораций или зарисовками реального спектакля. Тем не менее, в них есть немало элементов, имеющих отношение к сценографии эпохи, точнее — к сцене-коробке итальянского типа. Во многих случаях гравюра четко делится на планы: имеется авансцена (с прорисованными досками), несколько рядов «кулис» и задник, а также верхняя часть, которая очень похожа на падугу. Райские деревья

изображены так, как будто это плоские силуэты с подставками, с математической точностью расставленные на планшете сцены. К примеру, на первой гравюре, изображающей место действия — «Земной Рай», просматривается открытая авансцена, на среднем плане — невысокая ограда с воротами по центру, а за ними — регулярный парк. Эту «декорацию» художник населил разнообразными животными, сидящими на досках авансцены, и райскими птицами в плоскости небес.

На других иллюстрированных страницах первого акта «Адама» та же картина, сохраняя основные элементы, до предела заполняется фигурами: на авансцене — первые люди, небожители и твари земные, в небесах среди облаков — сам *Padre Eterno* и ангелы с музыкальными инструментами... На иллюстрации ко второй сцене первого акта мы снова видим ограду с воротами и райский сад за ней, но на опустевшем переднем плане среди всполохов адского огня явлен Люцифер с черными крыльями и трезубцем, поднявшийся из преисподней (из открытого люка), дабы взглянуть на созданных Богом людей [12, р. 11]. Даже в последующих «адских» сценах, где большую часть иллюстрации занимают языки пламени, клубы дыма и фантастические, изогнутые и изломанные фигуры чертей с их орудиями, без труда просматриваются элементы первоначальной «декорации»: ограда, ворота, деревья райского сада. (В данном случае техника изготовления серии гравюр с частичной заменой элементов дает эффект, сходный с тем, что могло быть в спектакле, где сложное, составное оформление трансформируется по ходу действия.) Начиная с третьего акта (после грехопадения), гравюры становятся более изощренными по композиции, но, тем не менее, художник почти всегда обозначает на первом плане дощатую авансцену, нередко оставляя ее пустой, чтобы воображаемая публика могла лицезреть сценические «чудеса» на нужном расстоянии. В заключительном акте, где в действие вступают персонажи-аллегии, на втором плане сцены появляются различные строения, как бы выдвигаемые из-за кулисы, например, золотой дворец, которым аллегория Мира искушает Еву. Как неоднократно отмечено исследователями, эти детали на гравюрах к «Адаму» обладают сходством с первыми кулисными декорациями итальянских придворных театров той эпохи, например, с творениями Б. Буонталенти.

Менее всего родственны реальному театру костюмы многих персонажей с гравюр Прокаччини: откровенно выписанные обнаженные тела Адама и Евы (одежда на них, в соответствии с текстом, появляется лишь к концу четвертого акта), как и чертей, наделенных к тому же звериными ногами, копытами, крыльями и хвостами в виде живых

змей, едва ли могли выглядеть так же на сцене начала XVII века. Ближе всего к театральным костюмам эпохи одевания персонифицированных аллегорий из пятого акта.

Первая духовная драма Д. Б. Андреини создавалась перед поездкой труппы «Федели» во Францию с практической целью: *comico dell'arte* хотел произвести должное впечатление на королеву-регентшу Марию Медичи, соотечественницу-флорентийку, и французский двор, предстать перед своими будущими зрителями не ярмарочным комедиантом в маске, а серьезным театральным поэтом, способным трактовать благочестивые и самые что ни на есть возвышенные темы. Об этом свидетельствуют посвящение и вступление к публикации, а также портрет автора, помещенный в книгу (на нем Д. Б. Андреини изображен в светском костюме и даже со шпагой)¹¹. По замыслу и способу презентации эта духовная драма тоже являлась аргументом в борьбе за утверждение профессии.

С другой стороны, религиозный материал предоставил актеру-автору новую и увлекательную сферу для театральных экспериментов. Нельзя не согласиться с А. Брагато, что «именно начиная с „Адама“ „священные представления“ парадоксальным образом станут для андреиниевского творчества территорией самых рискованных новшеств» [3, р. 99]. По мысли той же исследовательницы, «истинный мотив, который почти наверняка привел автора в область священного», вообще очень далек от набожности, и разъяснение его отыскивается в словах предисловия к изданию пьесы: «„Таким образом, увлеченный более, чем когда-либо, я решил по милости благословенного Господа явить мирскому свету то, что носил во мраке своего разума, в некотором роде продемонстрировать то, что знал я сам, — это мой бесконечный долг перед Богом; дабы и другие, кого не знаю я, узнали бы, кем был, кем является есть и кем будет этот человек...“ (подчеркнуто А. Брагато. — И. Н.). Короче говоря, „Адам“ должен был показать потомству, кем был Джован Баттиста Андреини. И если использовать слова автора, читая и толкуя эту пьесу, можно было бы ответить, что он был поэтом, драматургом, деятелем театра, деятелем культуры, любителем музыки и возможно, возможно верующим» [3, р. 99]. Мы имеем здесь дело с творческой установкой, отнюдь не уникальной при сочинении религиозных драм в ту эпоху и в разных ракурсах проявлявшейся, например, у Тирсо де Молины и его современников, у Кальдерона, — искать точки соприкосновения между религиозным и театральным видением

¹¹ Семья Андреини считалась дворянской по происхождению, хотя, по мнению историков, не была таковой на самом деле (см. [1, р. 257]).

мира, создавать непротиворечивый по сути духовный театр, в котором во всей полноте раскрывается индивидуальное «я» художника.

Точных данных о том, ставился ли «Адам» на сцене, специалистами не найдено, но гипотезы существуют. Одно весомое, хотя и не подтвержденное фактами, свидетельство из следующего века принадлежит Вольтеру, а через Вольтера — современнику Андреини, великому английскому поэту Джону Мильтону, автору эпической поэмы на тот же сюжет. Как утверждал Вольтер, замысел «Потерянного рая» возник у Мильтона под впечатлением от постановки «Адама» Андреини (об этом Вольтер узнал от английских знакомых, передавших ему слова дочери поэта). Вот выдержки из очерка Вольтера о Мильтоне: «Мильтон, путешествуя по Италии во времена своей юности, увидел в Милане представление комедии под названием „Адам, или Первородный грех“, написанной неким Андреино и посвященной Марии Медичи, королеве Франции. Сюжетом этой комедии было грехопадение человека. Действующими лицами выступали Бог-Отец, черти, ангелы, Адам, Ева, змей, Смерть и семь Смертных Грехов. Сюжет, отвечавший нелепому духу театра тех времен, был изложен в манере, соответствующей замыслу» [13, р. 353].

Известно, что Мильтон путешествовал по Италии в 1637–1638 годах. В те годы Д. Б. Андреини со своей труппой выступал в разных частях Италии (но не в Милане) [1, р. 261]. Вполне допустимо, что давно изданную пьесу в Милане исполняли какие-то другие комедианты, не труппа «Федели», или это был другой итальянский город; текст при этом мог быть переработан для представления, упрощен. По всей видимости, Вольтер имел некоторые сведения об опусе Андреини, так как дал красочное описание: «Спектакль открывается хором ангелов, и (архангел) Михаил говорит от имени своих собратьев: „Пусть станет радуга смычком небесной скрипки; пусть семь планет станут семью нотами нашей музыки, ритм которой точно отбивает Время; и пусть ветра играют на органе, и т. п.“. Вся пьеса в таком духе» [13, р. 353]. Оговорившись, что для его просвещенных современников весь этот старинный театр может быть только смешон, Вольтер отметил: «Мильтон, который был на этом представлении, обнаружил, несмотря на всю нелепость пьесы, скрытую возвышенность сюжета. В вещах, где все кажется нам смешным или вульгарным, часто бывает скрыта частица величия, доступная только гениям. Семь Смертных Грехов, пляшущих в хороводе с дьяволом, — конечно же, верх сумасбродства и глупости; но вселенная, которую человеческая слабость ввергла в бедствия, щедроты и отмщение Создателя, источник наших бед

и наших преступлений суть предметы, достойные самой смелой кисти...» [13, р. 354]. (Здесь можно слегка дополнить мысль французского просветителя. Не исключено, что он имел в виду конкретный фрагмент из четвертого акта драмы: Адам горестно взирает на природу, чей совершенный облик испорчен по его вине, на животных, ставших злыми и алчными, и его монолог звучит глубоко поэтично.) «Фарс» Андреини, по утверждению Вольтера, лег в основу задуманной Мильтоном трагедии, позднее преобразованной в грандиозную эпическую поэму.

Вокруг этого вольтеровского тезиса в истории литературы возникало много споров. Вопрос влияния Андреини на Мильтона остается гипотетическим или полностью отрицается (см., в частности: [2, р. 78]), но в контексте творческой биографии итальянского актера-драматурга это, в любом случае, — редкий и значимый факт. Долгое время, по крайней мере, до конца XX века, когда стали появляться первые научные переиздания пьес нашего автора, его имя всплывало в истории литературы исключительно в связи с Вольтером и Мильтоном.

Еще до выхода в свет «Адама» Д. Б. Андреини впервые обратился к другой религиозной теме, которая стала для него первостепенно важной, — к истории Марии Магдалины. В 1610 году он посвятил этой героине поэму в октавах. На последующих этапах творческого пути он еще трижды возвращался к образу евангельской грешницы, написав два драматических и одно ученое произведение. (Интересно, что, как и «Адам», произведения о Магдалине публиковались с иллюстрациями, хоть и не столь роскошными.)

Музыкально-драматическое «священное представление» «Магдалина» (*La Maddalena*, 1617), в отличие от «Адама», было предназначено для сцены и поставлено самим автором. Более того, в этом экспериментальном сочинении автор впервые решился соединить евангельские образы с масками комедии дель арте. Магдалина стала для него символом актрисы, обвиняемой служителями церкви во всех грехах. Как автор и руководитель труппы, Андреини был убежден в праве женщины играть на сцене; женские образы были одним из главных факторов успеха труппы «Федели» у публики разных стран и разных социальных слоев. Выбрав именно такой евангельский сюжет для сцены, Андреини попытался доказать, что само по себе выступление перед публикой и демонстрация женской сущности не обрекает всякую исполнительницу на бесконечность адских мук.

Как пишет С. Ферроне, Джованни Баттиста Андреини во многом продолжил «женскую тему» в комедии дель арте, начатую его матерью,

великой актрисой и писательницей Изабеллой; но он также стремился «приспособить [эту тему] к более сложным стратегиям, навеянным христианским неоплатонизмом» [1, р. 46]. Исследователь подчеркнул, что искусство ренессансной Италии (прежде всего, флорентийская традиция, исток творчества Андреини), как и французское (с которым он также был связан), «оправдывает и облагораживает использование тела и сексуальности женщины на сцене, полагая нераздельными духовную и материальную сферы, пол и душу, героизм духа и эротизм тела, поскольку „перемалывание“ земных реалий как таковое служит предпосылкой подъема к высотам духа. В теоретических текстах писателя-актера образ актрисы из реального становится символическим: от торговли телом и своей красотой через процесс самовоспитания и почти что мученичества женщина-актриса может подняться к вершинам духовности, как святая грешница Мария Магдалина. Кто познал жар плоти, может устремиться к вершинам святости. Спектакли, сосредоточенные на выставлении тела напоказ, вызывают смущение такого рода, которое может породить душевные движения, способные возвысить дух» [1, р. 46]. Показательно, что в сочинениях Андреини не раз возникала тема страданий профессиональной актрисы, во имя искусства добровольно подвергающей себя лишениям и опасностям кочевой жизни и тем самым искупающей свои грехи, как Мария Магдалина в пустыни (см.: [14, р. 35–37]).

Первая «Магдалина» была сыграна труппой «Федели» (во время карнавала 1617 года в Мантуе по случаю герцогской свадьбы) на сцене придворного театра. Спектакль был заказной, дорогостоящий, к его подготовке были привлечены профессиональные музыканты. Музыка к «Магдалине» представляла собой составной дивертисмент в духе придворных представлений той эпохи, разные номера писали разные композиторы — среди них великий Клаудио Монтеверди¹². Как явствует из опубликованного текста, музыкальный ряд спектакля не исчерпывался специально написанными номерами, в нем должна была звучать и известная духовная музыка.

Создавая произведение для своей труппы, Андреини исходил из уже сложившихся, закреплённых практикой масок: влюблённых, стариков, слуг-дзанни. Включённые в духовное действо о Марии Магда-

¹² Монтеверди сочинил инструментальное вступление и арию для пролога. Муцио Эффрем и Алессандро Гивиццани написали многоголосные мадригалы, Саломоне Росси — комический вокально-инструментальный «балет» (для первого акта). Ноты этих произведений (на стихи Д. Б. Андреини) сохранились. Они были напечатаны сразу после премьеры отдельно от пьесы [15]. Пьеса вышла в том же 1617 году [16].

лине, все они преобразились под новыми именами, но на сцене безусловно сохраняли пластический и визуальный облик, присущий светским маскам.

Заглавная роль обольстительной красавицы Магдалины была написана для Флоринды. Супруга автора и примадонна труппы выступала и в трагических, и в комических ролях, создавая на сцене образы чувственных, соблазнительных, страдающих от любви героинь, умела растрогать публику. Флоринда обладала прекрасным сопрано, и в историю музыкального театра вошло ее исполнение заглавной партии в опере К. Монтеверди «Ариадна» на мантуанской сцене в 1608 году¹³. Роль воздыхателя Магдалины — юноши Анджело, т. е. Ангела, Андреини предназначил себе (получилась вариация его постоянной маски Лелио). Двое других пожилых поклонников героини с библейскими именами Самсон и Давид своим обликом напоминали персонажей-стариков, наподобие Панталоне (Маньифико). Роли второго плана — добродетельная Марфа (тип второй любовницы) и Лазарь — брат Магдалины и Марфы (тип второго любовника). Как и в «Адаме», здесь есть целая толпа второстепенных персонажей: подруги Магдалины Юдифь и Рахиль, три ее служанки-старушки, чьи имена не могли не вызывать комический эффект, — Роза, Стелла и Аврора. (Можно предположить, что в этом спектакле следовали традиции театра XVII века поручать роли комических старух комикам-мужчинам, способным на рискованные трюки.) Из многочисленной группы прислужников, безусловно, выделялся виночерпий Мордехай. Известно, что эту роль исполнил Тристано Мартинелли, прославленный дзанни-Арлекин. Кроме того, в действии участвовали аллегорические фигуры: «два говорящих Ангела» и целый ангельский хор, что также напоминает «Адама».

Поскольку пьеса была напечатана вскоре после премьеры, снабжена многочисленными постановочными указаниями, открывается возможность «реконструировать» на этой основе некоторые эпизоды сценического текста.

Вначале зрители должны были услышать и увидеть Пролог, организованный музыкой Монтеверди и характерной барочной («оперной») машинерией. Со звездного неба на сцену слетает золотая колесница, где восседает посланец небес (*Favor Divino*, т. е. Божья Милость). «Прекраснейший отрок» сходит на землю, «воздев глаза к небу и простирая руки в жесте смиреннейшей мольбы», и исполняет

¹³ Сама опера утрачена, единственный сохранившийся номер, *Lamento* Ариадны, как предполагается, был сочинен или переработан Монтеверди для голоса Флоринды (см.: [8, p. 313–330]).

затем торжественную хвалебную арию «*Su le penne de' Venti il Ciel varcando...*» (На крыльях ветров пересекая небо...). А пока он поет, сверху спускается сверкающий венец «из лилий, роз и звезд», предназначенный Марии Магдалине... Автор указал особо, что инструменталисты и «голоса», аккомпанирующие Прологу, должны располагаться над сценой, невидимо для зрителей [16, р. 231–232]. В ремарках Андреини то и дело всплывают соображения практика, заботящегося не только о самом эффекте, но и о зрительском восприятии: с первого взгляда публике все кажется новым, — указывает он, — глаза восхищаются роскошью, уши — мелодиями, но все может быстро примелькаться, поэтому надо предлагать все новые «чудесные выдумки» и добиваться в актерской технике совершенной легкости, «чтобы зрители радостно молчали, а не перешептывались в страхе» — как бы «бедняги не потеряли равновесия и не обрушились в ад» [16, р. 232].

Нам, к сожалению, не известно, удалось ли Андреини с помощью «изобретателя» — сценографа, чье имя история не сохранила, реализовать свой замысел на мантуанской придворной сцене так, как он описан в приложении к опубликованному тексту, или же постановочные роскошества остались в его воображении «идеальным спектаклем». Можно допустить, что реальный спектакль был гораздо скромнее описанного, что в первой «Магдалине» доминировало музыкальное, а не изобразительное начало, тогда как во второй, позднейшей версии, произошло смещение в сторону визуализации. Однако ремарки и комментарии позволяют домыслить то, чего стремился достичь создатель спектакля. С другой стороны, как явствует из ремарок к изданным пьесам, сценические указания Андреини специально прописывал как можно детальнее для будущих постановщиков, чтобы упростить для них процесс создания спектаклей. Как отметил С. Ферроне, актер-драматург рассчитывал таким образом на коммерческий успех своих пьес у практиков, а не у читателей [1, р. 96].

Для основного действия «Магдалины» «должна быть изображена сцена в Иерусалиме, и на заднем плане будут видны горы, разумею гору Сион, так называемую гору стражи, Капу и так далее. Посередине надо будет представить грандиозный дворец с арками, балконами, и чтобы над ним был виден один из тех воздушных садов, что разбивают знатные господа, с поддельными бронзовыми вазами вокруг, с апельсиновыми деревьями, кедрами, миртами, жасмином и подобным тому. Потом по бокам гордо воздвигнется строй дворцов с портиками и дорическими колоннами. Но все будет рассчитано так, чтобы в единый миг, повернувшись, все сие превратилось бы в самую суровую

пустынь, ужасную, бескрайнюю и одушевленную посредством Театра (в данном случае — внутренней сцены. — И. Н.), каковой представляет собой большую пещеру, не имеющую иного освещения, кроме как от лучей светоносного Распятия. Сие свечение и смену декорации пусть придумает изобретатель» [16, р. 229].

Первые три акта, изображающие грешную жизнь Марии Магдалины, разворачиваются среди земных красот и благ. Ее забота о красоте, туалетах, поклонниках, бесспорно, напоминала манеру поведения актрисы; тем более что Флоринда, ее игравшая, была прославленной красавицей и любимицей публики. В списке реквизита избыточное количество вещей и предметов, таких как клетки с птицами, разнообразные вазы и корзины с цветами, сласти, кошель, расшитые золотом подушки, любовные записки, драгоценности, «великолепнейшие одеяния». Четвертый и пятый акты посвящены раскаянию героини, место действия — пустынь, реквизит — «рясы кающихся», посохи, суровые веревки, обязательно череп и «распятие, столь большое, как только может удержать Магдалина». Для действия необходимы, указывал Андреини, «устройства, чтобы изображать ветер, грозу, гром и молнию, и механизмы, чтобы затемнять театр» [16, р. 234]. Образный ряд спектакля строился на типичных для искусства барокко визуальных антитезах (дворец — пустыня, роскошь — нищета, пестрые краски — чистое сияние, суэта развлечений — молитвенная сосредоточенность...), выраженных посредством наглядных сценических приемов. Музыка, которая пронизывала действие, вела зрителей по тому же пути: от светских удовольствий — мадригалов и танцев — к чистой духовности ангельских хоров.

В литературном плане ранняя «Магдалина» Андреини — «правильная» пятиактная стихотворная драма, в которой большое место занимают монологи и диалоги на богословские темы, исполненные учености. (Композиционное и стилистическое сходство с «Адамом» просматривается бесспорно.) Легкомысленной Магдалине противопоставлена ее сестра Марфа, ведущая достойную жизнь и рассуждающая со своими подругами о возвышенном. Эти рассуждения переместились в театральное сочинение Андреини из его собственной духовной поэмы на ту же тему. По словам уже цитированной итальянской исследовательницы, произведение «как будто бы написано в четыре руки: некоторые части — драматургом комедии дель арте, некоторые — образованным иезуитом» [3, р. 208]. (В XVII веке иезуиты славились по всей Европе как авторы и постановщики школьных драм на духовные темы.) При этом противоречий между столь несхожими

частями в «Магдалине» не возникало, автор-постановщик соединял их творчески, прекрасно понимая (по его же собственным словам), что при изображении серьезных материй необходимо спасать зрителей от скуки.

Представление, при всей его возвышенно-духовной сущности, искрилось актерскими лацци, сопровождавшими весь суетный земной путь евангельской грешницы. Эффектно должна была быть обставлена и обыграна, например, сцена утреннего туалета Магдалины (первый акт, сцена 4), когда на сцену выходят ее прислужницы и прислужники с разнообразными атрибутами красоты, выносят, например, «два больших позолоченных таза, два затканых золотом покрывала, чтобы накрыть их» [16, р. 233], большое зеркало, гребни, украшения и прочее. А чего стоит «балет» в третьей сцене первого акта (на музыку С. Росси), в ходе которого «три Старухи будут подметать, а три Раба — поливать, при этом все будут петь и танцевать под звуки невидимых инструментов» [16, р. 235]. (В списке реквизита наличествуют три метлы и три сосуда для поливания.) В дальнейшем действии по сцене летает любовная записочка, адресованная Магдалиной ее юному поклоннику Анджело, но по ошибке попадает в руки другого кавалера... Дзанни-виночерпий Мордехай виртуозно обыгрывает свой реквизит — разнообразные бутылки и стаканы... Самыми различными средствами автор стремится при этом дать понять, что весь увлекательный комизм не самодостаточен, что за этим стоит более серьезное содержание, и потому даже легкомысленные действия должны содержать в себе намеки на будущее обращение главной героини, которое совершается в четвертом акте.

Понятно, что в комедии дель арте, сколь бы «благочестивой» она ни была, непредставима сценическая фигура Христа, небесная любовь к которому преображает грешницу (в «Адаме», напомним, действовал даже Бог-Отец). Поэтому Андреини прибег к характерному для барочной сцены приему «гласа с небес» и вывел привычных и «дозволенных» для нее поющих ангелов.

Заканчивается представление апофеозом, который должен визуально перекликаться с прологом: вновь открывается звездное небо: «Здесь поются два версета *Miserere* в сопровождении инструментов и голосов с (приглушенным?) звуком. Магдалина перейдет в Театр¹⁴, держа в обеих руках Распятие и глядя на него; и понемногу откроется Небо, хор ангелов, прощаясь, запоет последний мадригал» [16, р. 225].

¹⁴ Как явствует из постановочных комментариев Андреини, имеется в виду внутренняя сцена, изображающая во второй половине спектакля пещеру.

В противоположность духовным ораториям, которые вошли в моду в постренессансной Италии с первым «Представлением о Душе и Телѣ» Эмилио деи Кавальери (1600), где главенствовали барочные аллегории, «священное представление» Д. Б. Андреини было прежде всего игровым сценическим действием, сочлененным с музыкой в религиозном и светском плане. Это произведение, созданное в защиту Театра, в защиту женщины-актрисы, виртуозно сыгранное мастерами, со знающими свое личное и профессиональное достоинство.

Вторая драма на тот же сюжет, «Магдалина сладострастная и кающаяся» (*La Maddalena lasciva e penitente*), замыкает творческую биографию итальянского актера-драматурга. Она была поставлена и издана в 1652 году (позже неопубликованного сочинения о Дон Жуане). В сравнении с первой музыкальной версией в ней появилось немало новых черт. Это сочинение также предназначалось для театра; спектакль был поставлен в Милане как парадное, торжественное зрелище. Факт, в своем роде, показателен, так как именно в Милане протекала деятельность св. Карла Борромея, «светоча Контрреформации», с именем которого в ту эпоху было связано исключительно много споров о допустимости сценического искусства в христианском социуме, а Д. Б. Андреини принимал в этих спорах активнейшее участие.

Достигнув старости, Андреини уже не занимал положения *sarcomite* и, вероятнее всего, сам спектакль не ставил, а появился в своей последней пьесе лишь в качестве исполнителя Пролога¹⁵. Существует гипотеза, что практической подготовкой спектакля занимался некий «миланский дворянин» Паоло Болоньини, который и пригласил Андреини со товарищи в Милан; про него совсем ничего не известно [3, р. 224]. По мнению специалистов, труппа «Федели» в то позднее время не была полноценным творческим ансамблем, не обладала большими актерскими силами. (Имен большинства актеров, входивших в нее на том этапе, история не сохранила.) Поэтому автору пришлось переносить центр тяжести на сценические эффекты. С другой стороны, как отметила С. Карандини, специалист по итальянскому театру барокко, с 1630-х годов увлечение сценографическими новинками и успех «драм на музыке» побуждали труппы конкурировать между собой в этом направлении [17, р. 16], и во второй «Магдалине» еще большая роль была отведена сценографии и визуально-пластическим эффектам.

Заглавную роль Андреини в этой версии предназначил не для зрелой и опытной исполнительницы, какой была Флоринда, а для

¹⁵ В поздние годы он иногда играл в маске Панталоне [1, р. 261].

четырнадцатилетней белокурой красавицы-примадонны Эуларии (по всей вероятности, настоящее имя этой актрисы Орсола Корис, или Кортези, 1638–1718). Она только начинала сценический путь и впоследствии сделала блестящую карьеру во Франции¹⁶. Вторую женскую роль автор также изменил с учетом возможностей актрисы. Мы не знаем, кто именно играл в первой версии, но та Марфа, бесспорно, соответствовала маске второй любовницы. Во втором варианте роль благочестивой сестры стала «возрастной» (*attempata*), более серьезной, с большим объемом монологических речей. Андреини поручил ее своей второй жене Лидии¹⁷, и эта роль оказалась одной из самых крупных удач актрисы. В спектакле на первый план снова вышла «женская тема», но на этот раз представленная в дуэте талантливых и очень разных по облику и возрасту исполнительниц: юной — живущей страстями, и зрелой — разумной. Об этом свидетельствует подборка стихотворных «похвал» двум актрисам, предваряющая издание пьесы в том же 1652 году [19].

Новое «драматическое и благочестивое действо» состояло из трех актов (музыкальная «Магдалина» — из пяти, но количество сцен различалось ненамного: 36 и 33). «Серьезные» сцены, укороченные, чередовались с интермедиями, соответственно, и ритм спектакля должен был ускориться. Большое число участников составили не столько действующие герои, сколько «приближенные» и «прислужники», а также «ангелочки», появляющиеся в «живых картинах», характерных для сценического барокко.

Язык пьесы отличает «неустойчивая» метрическая структура, «на полпути между поэзией и певучей прозой» [20]. Как считает филолог С. Фабрицио-Коста, сопоставляя раннюю (более «правильную») и позднюю версии «Магдалины», «со стороны автора это обдуманый замысел — превратить в „зрелище“ сюжет, литературные возможности которого он уже опробовал. Андреини будто бы намеренно позабыл о необходимости придать своему тексту качества хорошо написанного сочинения, не пренебрегая полностью правилами „изысканного слога“ того времени, он стремился сделать из литературного текста роскошное зрелище, которое преобладает над самим текстом» [20]. Дополним это рассуждение тем, что Андреини-автор не допускал в по-

¹⁶ В документах эпохи она упоминалась под разными именами, поэтому ее биография восстановлена полностью только в новейшей театроведческой литературе (см.: [1, р. 280–282]).

¹⁷ В год постановки «Магдалины» Вирджинии Ротари-Андреини было около 65 лет (см.: [18, р. 157]).

добном жанре (литературном, — с одной стороны, и духовном, — с другой) импровизации, но, вероятнее всего, приближал свой рифмованный текст к разговорной стилистике спектакля, используя избыточно много шуток и всевозможных игр словами. В текст скрупулезно вписаны лацци, некоторые явно происходят из первой версии (вроде игры с бутылкой пьяницы Мордехая). Но автор уточнил, что бутылка должна быть пустой, во избежание опьянения самого актера [19, р. 40], так как это «благочестивое» действие!

Как и в издании первой версии, Андреини-автор дополнил текст ремарками и режиссерским комментарием. Описания выглядят намного более живописными, перенасыщенными деталями и в значительной степени самодостаточными. Вот вводная ремарка: «Вся декорация должна будет представлять море и скалы; и в дали этого самого моря не будет видно ни единой лодочки, но, прежде чем выйдет Пролог, пусть будто бы прыгают разные рыбы; а потом пусть эти рыбы больше не появляются, кроме как при звучании увертюры, но изредка. Все небо должно быть звездным, и среди звезд должна быть полная луна; и в такой обстановке появится Божья Милость на ярко сверкающей повозке, которая вся украшена звездами; повозка пусть стоит на золотых и серебряных облаках, облака же пусть поддерживают два Ангела; и когда Пролог посреди оных весьма музыкально соберется уходить, тогда пусть мало-помалу исчезнут звезды, из моря выйдет Заря, а потом после Зари Солнце, когда же Пролог уйдет под мелодичную увертюру, декорация, которая была картиной моря, пусть со всех сторон представит прекрасные Дворцы, а посреди них Жилище Магдалины, как можно более великолепное» [20, р. 10]. Божья Милость — это персонаж, который «будет подобен Купидону, только без повязки, с оливковой ветвью и с поясом из звезд», он произносит стихотворный пролог (в первой версии это была ария). После четвертого катрена сценическая картина дополняется: «И вот под благодные звуки оркестра из разных труб с Неба спустится Гирлянда — это по прочтении четырех строф, и под этот звук будет отделена или принята, а замолкнувшие трубы возобновят увертюру вместе с пением». Затем вступает ангельский хор: «Когда это будет сказано, оба Ангела, держащие облака, запоют следующие стихи, вступая один за другим; но последний их стих будет повторен обоими, а потом всем Хором инструментов, един-единственный раз или самое большее дважды» [20, р. 11–12].

В комедийном ключе передана атмосфера суетной жизни Магдалины-грешницы. Ее окружение, по сравнению с первой версией, стало еще более многочисленным, второстепенным персонажам

даны четкие характеристики (Самсон — высокого роста, сморщенный, храбрый; Давид — почтенного возраста, богатый; Анджело — прелестный юноша» [20, р. 9]¹⁸). Андреини старался детально фиксировать рисунок ролей: порой в ремарках, по типу сценариев, но также и в репликах персонажей. Вот типичная ремарка: «Здесь Магдалина, в то время как три старухи будут говорить, примется смотреть в зеркало и что-нибудь поправлять; потом продолжит речь, обращаясь к Авроре» [20, р. 31]. В третьем акте героиня описывается иначе: «Магдалина, без украшений, с полураспущенными волосами, едва выйдя, повернется лицом в ту сторону, откуда вышла, и скажет так...» [20, р. 111].

Религиозный спектакль на сцене той эпохи непременно требовал вмешательства сверхъестественного, в данном случае — визуализации кардинальной перемены в жизни героини. Ремарка к сцене 4 второго акта (там действовала благочестивая Марфа, которой отведено много сценического места и времени) указывает на полную перемену декорации: «Сцена откроется в сад, с фонтанами, птицами на искусственных деревьях, и, возможно, будет слышно птичье пение, выполненное при помощи глиняных устройств с водой внутри, в виде кукушек и перепелов, что немало бы украсило действие. Потом под следующую песенку Магдалина, Рахиль, Юдифь, Аарон, Лион, четверо рабов будут собирать цветы в этом самом саду» [20, р. 57]. Сад символизировал здесь праведную жизнь Марфы в гармонии с прекрасной природой и противопоставлялся суетной жизни Магдалины в дворцовой роскоши. А в конце акта «пусть исчезнет сад и вернутся первоначальные дворцы» [20, р. 102].

Конец третьего акта написан почти как сценарий поверх поэтических реплик, со многими сценографическими переменами. «Апофеоз» праведной кончины Марии Магдалины должен быть представлен как чудесная живая картина (по словам уже цитированного исследователя, «наподобие изощренных „схождений во славе“ à la Торелли» [19], то есть в стиле оперной барочной сценографии). Вот основные повороты сцены 8, по которым можно представить развитие действия (в некоторых ремарках автор обращается к постановщику с советами и предположениями).

Последний выход героини: «Магдалина, одетая во власяницу, босая, с растрепанными волосами, подпоясанная узловатой и грубой веревкой, держа в левой руке череп...».

¹⁸ Цитируется список действующих лиц с авторскими примечаниями. Напомним, что в постановке первой «Магдалины» Андреини играл роль Анджело.

«Едва Магдалина будет несколько поднята над землей механизмом, находящимся под сценой, в этот момент с двух сторон выскочат два ангела; и в это же время сцена должна стать самой суровой пустыней».

«Когда ангелы исчезнут, Магдалина, вся изнемогающая, не глядя по сторонам, кроме как в свое время, скажет так...».

«Здесь она, умолкнув в изумлении после того, как увидела со всех сторон пустыню, скажет так...».

«Здесь открывается пещера, где ты должен показать ослепительный свет...».

«Здесь среди сияния может появиться парящее прекрасное распятие, не очень большое; и здесь коленопреклоненная Магдалина продолжит свою речь, говоря так...».

«Здесь схватит Магдалина распятие с глубоким поклоном, говоря...».

«Здесь она благословляет пустыню, а потом продолжает...».

«Магдалина, протянув распятие вверх, и раскрыв объятия, и снова смотря на него, склонив голову, под звук приглушенного „Miserere“ пройдет небольшое расстояние по сцене и уйдет, и здесь под звук труб появится Слава, где будет видно много ангелов, громко восхваляющих Магдалину в стиле музыкального речитатива. Из этой сцены с поющими ангелами ты можешь, если не получится, чтобы они летали долго, взять только часть» [20, р. 137–146].

Трудно судить, какими возможностями реально располагала миланская сцена и труппа «Федели» в ее позднем составе в 1652 году для воплощения задуманной автором «идеальной» картины преображения мира суетного в мир чистой духовности. Однако успех последней «Магдалины», созданной воображением *comico dell'arte*, был несомненным и, по всей вероятности, в ней была достигнута если не искомая гармония, то, по крайней мере, непротиворечивость двух начал, театрального и религиозного.

На основании рассмотренного материала можно прийти к заключению, что Джованни Баттиста Андреини — писатель и сценический деятель — с исторической дистанции предстает активным борцом за утверждение высокого статуса театрального искусства. В своих литературных трудах он говорил с оппонентами на привычном им языке, а в театральной практике — экспериментировал на этом же поле, создавая пьесы и ставя спектакли религиозного содержания, которые должны были подкреплять теоретические выкладки. Этот весьма своеобразный духовный театр не должен восприниматься как маргинальное явление, хотя, конечно же, он отнюдь не совпадал с магистральным направлением комедии дель арте: сутью этого искусства всегда

была вольная игра масок на сцене. Но в ту же эпоху, когда действовал Андреини, во всех странах Западной Европы религиозная драматургия составляла значимую часть репертуара и профессиональных, и любительских театров, была повсеместно востребована и повсеместно способствовала преодолению идейных преград между театром и социумом. И в этом плане духовный театр Андреини — часть общеевропейской практики.

Приходится признать, что история комедии дель арте в нашей науке о театре изучена далеко не в полной мере, и экскурсы в столь необычные области, как религиозные постановки труппы «Федели», дают возможность восполнить некоторые пробелы. Фигура Д. Б. Андреини, в особенности, его актерские и чисто комедийные достижения, оставшиеся за рамками этой статьи, безусловно, заслуживают дальнейшего исследования.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Ferrone S.* La commedia dell'arte: Attrice e attore italiani in Europa (XVI–XVIII secolo). Torino: Einaudi, 2014. 411 p.
2. *Rebaudengo M.* Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia. Torino: Rosenberg & Sellier, 1994. 222 p.
3. *Bragato A.* La drammaturgia sperimentale di Gio. Battista Andreini fra Commedia dell'Arte, poesia e teatri per musica. Bologna, 2013 [Электронный ресурс] URL: http://amsdottorato.cib.unibo.it/5898/1/Bragato_Alice_tesi.PDF (дата обращения: 12.08.2018).
4. *Mazzoni S.* Genealogia e vicende della famiglia Andreini // Origini della commedia improvvisa o dell'arte: convegno di studi, Roma — Anagni, 12–15 Ottobre 1995 / A cura di M. Chiabò, F. Doglio. Roma: Torre d'Orfeo, 1996. P. 107–152.
5. *Ferrone S.* Attori, mercanti, corsari: la commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento. Torino: Einaudi, 1993. 353 p.
6. *Comici dell'Arte: Corrispondenze* (G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala) / A cura di S. Ferzone: in II vol. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1993. Vol. I. 607 p.
7. *Mariti L.* Les stratégies éditoriales et les *lettere sceniche* de Giovan Battista Andreini, *comico dell'arte* // Le Parnasse du théâtre: Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVIIe siècle. Paris: P.U.P.S., 2007. P. 121–151.
8. *Wilbourne E.* La Florinda: The Performance of Virginia Ramponi Andreini. Ann Arbor (Mich.): ProQuest, 2008. 555 p.

9. Carandini S., Mariti L. Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro: *Il nuovo risarcito convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini: studi e edizione critica. Roma: Bulzoni, 2004. 736 p.
10. Prosperi A. La Chiesa tridentina e il Teatro: strategie di controllo del secondo '500 // I Gesuiti e i primordi del Teatro Barocco in Europa: Atti del XVIII Convegno internazionale, Roma 26–29 ottobre, Anagni 30 ottobre 1994 / A cura di M. Chiabò, F. Doglio. Roma: Torre d'Orfeo, 1995. P. 15–30.
11. Andreini G.B. L'Adamo / A cura di A. Ruffino. Trento: La Finestra, 2007. XXIV. 244 p.
12. Andreini G.B. L'Adamo. Milano: Bordoni, 1617. [XXVI], 177 p.
13. Voltaire. Essai sur la poésie épique // Œuvres complètes: in 24 t. Paris: Garnier, 1877. T. 8. P. 302–359.
14. Andreini G.B. La Ferza: ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia. Paris: Callemont, 1625. [XVI], 95 p.
15. Musiche de alcuni eccellentissimi Musici composte per la Maddalena, Sacra Rappresentazione di Gio. Battista Andreini Fiorentino. Venetia: B. Magni, 1617. 8 p.
16. Andreini G.B. La Maddalena. Mantova: A. e L. Ossanna, 1617. 238 p.
17. Carandini S. Prefazione // Andreini G.B. La Maddalena lasciva e penitente / A cura di R. Palmieri. Bari: Palomar, 2006. P. 9–19.
18. Rasi L. I comici italiani: Biografia, bibliografia, iconografia: In 2 t. Firenze: Bocca fr., 1897. T. 1. (Parte 1.) 786 p.
19. Andreini G.B. La Maddalena lasciva e penitente. Milano: Malatesta, 1652. 151 p.
20. Fabrizio-Costa S. Notes sur une mise en spectacle de la sainteté par un comico dell'arte: G.B. Andreini e "La Maddalena lasciva e penitente" (1652) [Электронный ресурс] URL: <http://chronique-sitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/13-14/Fabrizio-Costa.pdf> (дата обращения: 02.09.2018).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

И. А. Некрасова — д-р искусствоведения, проф.;
nekrassova-inna@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Inna A. Nekrasova — Dr. habil, Prof.; nekrassova-inna@mail.ru