

Н. В. ДУДА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**«АМФИТРИОН, ИЛИ ДВА СОСИЯ» ДЖОНА ДРАЙДЕНА
НА СЦЕНЕ СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ТЕАТРА**

В статье поднимается вопрос интерпретации английских театральных пьес XVII века на сцене современного английского театра на примере комедии Джона Драйдена «Амфитрион, или Два Сосия». Автор статьи анализирует особенности режиссерской работы профессора Йоркского университета Майкла Корднера, чьи спектакли не являются историческими реконструкциями, объединяя в себе ультрасовременные средства театрального видео- и аудиодизайна. Результатом нового современного видения театральной пьесы XVII века становится превращение традиционного спектакля в самостоятельный продукт кино-театральной индустрии с профессиональным подходом к операторской и режиссерской работе, с правильным пониманием роли светового и музыкального оформления. Создавая тонкие аллюзии национального театра Реставрации на уровне художественного оформления, музыки и актерской игры, режиссер привносит в постановку интеллектуальный флер, столь необходимый современному образованному театралу. Музыка Генри Перселла, явившаяся украшением премьерного спектакля 1690 года,

преподносится здесь в качестве реминисценции песенной лирики XVII века и выполняет важную драматургическую роль в спектакле. Отойдя от традиционных мелодий «под занавес» и полностью исключив оригинальную инструментальную музыку Перселла, режиссер отдает предпочтение сольным песням «Британского Орфея», представляя их зрителям как бы в матовом отражении старинного зеркала. Подобный эффект достигается благодаря исполнению песен без сопровождения, в моменты остановок действия, статичного положения персонажей на сцене, а также созданию атмосферы отстраненности, вневременности происходящего. Эти песни звучат подобно «голосу ангела», который наблюдает за событиями, не вмешиваясь в их ход. Автор статьи приходит к выводу, что преподнесенная в подобном качестве высокохудожественная барочная музыкальная лирика звучит органично и современно в театре XXI века, по-прежнему доставляя зрителю эстетическое удовольствие.

Ключевые слова: Джон Драйден, Генри Перселл, Майкл Корднер, эпоха Реставрации, английский театр XVII века.

Для цитирования: Дуда Н. В. «Амфитрион, или Два Сосия» Джона Драйдена на сцене современного английского театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 63–68.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_63

N. DUDA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**“AMPHITRION, OR TWO SOSIAS” BY JOHN DRYDEN
ON THE STAGE OF A MODERN ENGLISH THEATRE**

The article raises the question of the interpretation of the 17th century English theatrical plays on the stage of modern English theatre on the example of John Dryden's comedy “Amphitryon, or Two Sosias”. The author reveals a new approach of the English director Professor Michael Cordner, whose performances are not historical reenactments with wigs and daggers, but combine ultra-modern means of theatrical video and audio design. Creating subtle

allusions with the Restoration Theatre, the director brings into the production the intellectual fl ur that is so necessary for an educated theatre-lover. The music of Henry Purcell, which adorned the 1690 production, is presented here as a reminiscence of the 17th century solo song and plays an important dramatic role in the production. Moving away from the traditional “Curtain Tunes” and completely excluding Purcell's original instrumental music, the

director prefers exclusively the solo songs of “British Orpheus”, presenting them to the audience as if in a dull reflection of an ancient mirror. A similar effect is achieved by performing songs without accompaniment, at the moments of stopping the action, static characters on the stage and creating an atmosphere of detachment, timelessness of what is happening. They sound like the voice of an angel

For citation: Duda N. “Amphitrión, or Two Sosias” by John Dryden on the stage of a modern English theatre // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 63–68.
DOI: 10.52469/20764766_2021_03_63



Спектакль «Амфитрион, или Два Сосия» по Джону Драйдену был показан в Йоркском университете 16 июня 2017 года. Постановка выглядела настолько многообещающей, что критики пророчили возрождение интереса к театру Драйдена в масштабах всей страны.

Режиссером и вдохновителем спектакля стал профессор Майкл Корднер, один из соучредителей факультета театра, кино, телевидения и интерактивных медиа Йоркского университета и первый руководитель университетского театра. Его основные исследовательские интересы лежат в области английской драмы 1580–1737 годов, а также театра Великобритании второй половины XX – начала XXI столетий. Исследователь уделяет пристальное внимание взаимодействию драматического текста и его сценического воплощения, историческому фону создания театральных пьес, традициям постановок, типам актеров и т. п. Работая с драматическими пьесами в качестве редактора, он глубоко вникает в природу текстов различных исторических периодов, не пытаясь наделять персонажей не свойственными им характеристиками. Кроме того, не ограничиваясь теоретическими изысканиями, М. Корднер опирается на результаты своих исследований в процессе режиссерской работы над пьесами XVII века в студенческом театре.

С 2010 года и до момента постановки «Амфитриона» Джона Драйдена (1690) Корднер выступил в качестве режиссера (или одного из режиссеров) четырех спектаклей по комическим шедеврам английского театра XVII века – «Безумный мир, господа!» Томаса Миддлтона (1604), «Голландская куртизанка» Джона Марстона (1604), «Оскорбленная жена» Джона Ванбру

who follows events without interfering with their course. The author comes to the conclusion that the highly artistic Baroque musical lyrics, presented in such a quality sounds, is organic and modern in the theatre of the 21st century.

Key words: John Dryden, Henry Purcell, Michael Cordner, Restoration era, the 17th century English theatre.

(1697) и «Гайд-парк» Джеймса Ширли (опубликована в 1637)¹.

Работа над упомянутыми пьесами привела М. Корднера к новому критико-ретроспективному пониманию текстов драматических произведений, созданных 400 лет назад. Характерно, что его постановки не имеют ничего общего с историческими реконструкциями. По словам режиссера, собственный опыт преподавания в 1990-х годах убедил его в том, что театральные подмостки университетского театра – это место «авантюры и эксперимента», соотносимых с научным историзмом и пребывающих в постоянном диалоге с миром современного театра [1]. Убежденность в том, что мир театра должен тесно взаимодействовать с миром кино и телевидения, привела М. Корднера к открытию нового подхода в области современной постановки исторических спектаклей. Пять видеозаписей перечисленных работ университетского театра (включая «Амфитриона») являются самостоятельными продуктами кино-театральной индустрии, с профессиональным подходом к операторской и режиссерской работе, с правильным пониманием роли светового и музыкального оформления.

Вышеупомянутые пьесы Миддлтона, Марстона, Ванбру, Ширли и Драйдена были чрезвычайно популярны в XVII веке, но с течением времени оказались достоянием театрального архива. В свое время не последнюю роль в этом сыграли протесты со стороны пуританских слоев общества, рупором которых на рубеже XVII–XVIII веков стал английский священнослужитель Джереми Колбер. В памфлете «Краткий очерк безнравственности и нечестивости английской

¹ Видеозаписи этих спектаклей представлены в свободном доступе на сайте earlymoderntheatre.co.uk.

сцены» (1698) Дж. Колбер «...обличал “распутность” театра, его “кощунство”, “безнравственность, поощряемую сценой”, критикуя несколько пьес, которые, по его мнению, представляли типичные примеры того, что он разоблачал» [2].

Тем не менее, возрождение «опальных» пьес на сцене факультета театра, кино и телевидения Йоркского университета показало, что постановки отвечают запросам современной публики, а сами сюжеты захватывают и увлекают зрителей.

«Амфитрион» предстал на сцене «Black Box» в современной интерпретации, с использованием широкого спектра технических ресурсов. В совместном проекте с Майклом Корднером приняли участие доктор Мариана Лопес (звуковой дизайн), Пол Райан (визуальные эффекты), Роберто дель Пино (декорации), подготовив совершенно особенный спектакль, не похожий ни на один из созданных прежде на факультете ТКТВ. При этом М. Лопес призналась, что «Амфитрион» стал для нее одним из наиболее последовательных экспериментальных проектов, над которыми она когда-либо работала. По словам Роберто дель Пино, весь сценический комплекс был превращен в трехмерное пространство. Вдохновленный архитектором Ф. Л. Райтом и фильмом «Бегущий по лезвию», дель Пино объединил современные «футуристические» мотивы с классическими элементами древнегреческого театра [3], поскольку в основе сюжета комедии лежит античный миф об Алкмене и Амфитрионе.

«Амфитрион» Драйдена (1690) в постановке М. Корднера перестает быть просто комедией. Вместе с комическим, спектакль вбирает в себя элементы пасторального и трагического. Здесь боги регулярно появляются среди людей, показывая смертным их «улучшенные» версии, нередко используя последние в своих корыстных целях и отрицая суверенную природу человеческой личности. По сути, «Амфитрион» побуждает его персонажей и зрителей пересмотреть концепцию истины, постоянно ставя под сомнение привычные системы ее доказательства и обнажая недостатки этих систем. Обманутая переодетым Юпитером, Алкмена невольно делает рогоносцем своего мужа Амфитриона, а затем ярко переживает как горечь его отвержения, так и психологическое насилие, вызванное повторным ухаживанием Юпитера в образе ее мужа. Параллельно в комическом «малом сюжете» Меркурий принимает облик слуги Сосия, разрушая его самоощущение. В итоге Сосий начинает сомневаться: «если я есть я (как я), он не может быть мной».

Несмотря на усиление драматической составляющей в спектакле М. Корднера, современный зритель не устает потешаться над забавными «подменами» Амфитриона и Сосия их двойниками Лжеамфитрионом и Лжесосием. Объяснить, почему зрителей уже более двух тысячелетий (со времен известной комедии Плавта) будоражит эта сторона сюжета, непросто. Анализ указанных сцен и эпизодов с точки зрения «когнитивного» прочтения текста предлагает современный исследователь Лиза Заншайн².

«Эти замены, – пишет Л. Заншайн, – дразнят и “упражняют” нашу развитую когнитивную способность к эссенциализации людей. Плавт, Мольер и Драйден услужливо предлагают нашему вниманию различные личные качества, которые, кажется, способны ухватить “сущность” человека, а затем приглашают аудиторию посмеяться над наивностью любого из персонажей, которые поддаются такому редукционистскому прочтению их характеров. Однако смех этот горек, он порой едва скрывает некоторое беспокойство, и вот почему. С одной стороны, зрителям, как свидетелям злоключений Сосия, дают понять, что внешность *совершенно* не является идентификатором личности; имя *совершенно* не является идентификатором личности; воспоминания *не совсем* являются идентификатором личности; происхождение *не совсем* определяет идентичность; действия человека также *не совсем* определяют идентичность, – хотя в различных культурно-исторических условиях каждое из этих “не-определений” будет оцениваться по-разному по отношению друг к другу.

С другой стороны, именно потому, что “сущность”, которую мы приписываем отдельным людям, нельзя ухватить – поскольку размышление о наличии сущности является результатом действия когнитивной системы, а не отражением фактического положения дел, – любую неудачную попытку ухватить “ядро” личности будет всегда сопровождать некоторое беспокойство» [4, p. 113].

Постановка 2017 года представила зрителю новое видение спектакля. Сохраняя грубоватый, зачастую «на грани фола», юмор Драйдена, Корднер усиливает драматическую сторону сюжета, связанную с внутренним состоянием Алкмены и ее взаимоотношениями с мужем. Особенно показателен в этом плане финал пьесы. Если в XVII столетии зрители весело аплодировали Амфитриону, который призывал легко отнестись к ситуации измены и поаплодировать

² Лиза Заншайн (Liza Zunshine) – Ph.D., профессор Калифорнийского университета. Круг ее научных интересов связан с английской литературой эпохи Реставрации и XVIII века.

Юпитеру, то в XXI веке зритель сочувственно переживает драму любящей семейной пары, оказавшейся в нелепом положении из-за мимолетных желаний бездушного бога-распутника.

«Амфитрион» Корднера не является исторической реконструкцией спектакля, однако в нем присутствуют явные аллюзии с историческим прошлым. Пространство для разворачивающегося действия напоминает сцену Реставрации, фактически лишённую художественного оформления; при этом взгляд зрителя обращен к арке в задней части сцены с традиционным балконом. По обычаю английского театра актеры, участвующие в сценах вне дома, выходят через зрительный зал, непосредственно взаимодействуя со зрителем. В отсутствие нарисованных пейзажей главной декорацией становится детально продуманное освещение. С помощью последнего на сцене создаются определенные световые эффекты, знаменующие появление богов. Их выход сопровождается раскатами грома в полной темноте, таинственным дымом и «космическими» вихрями. Ослепительная вспышка света при появлении Юпитера в конце спектакля заставляет зрителей в буквальном смысле «закрывать глаза» на совершенные им проступки и признать его всемогущество.

Музыкальным оформлением спектакля занимался молодой, но уже известный сегодня в театральных кругах Великобритании композитор Один Ёрн Хильмарссон. К моменту постановки «Амфитриона» Хильмарссон имел опыт работы со спектаклями факультета «Безумный мир, господи!» Миддлтона и «Голландская куртизанка» Марстона. В комедии Драйдена–Корднера музыка звучит лишь в начале и в конце каждого из двух актов – еще одна аллюзия с театром Реставрации, с его мелодиями под занавес. Однако это не мелодии в привычном понимании этого слова, а «музыка сфер». Фантастические звучания, создающие атмосферу некой таинственности и загадочности, связаны со зримым или незримым присутствием ирреальных божественных существ.

Теплый, проникновенный лиризм присущ двум песням Генри Перселла. Исполняемые без сопровождения «певицей-духом» Хеленой Дафферн в мечтательных интермедиях, они завораживают публику. Песню «Селия, с которой я когда-то был счастлив» (“*Celia, that I once was blest*”) в спектакле 1690 года исполнял Зевс. Пытаясь умиловить Алкмену, он пел под ее балконом серенаду в сопровождении музыкантов-инструменталистов.

В спектакле 2017 года названная песня исполняется в той же сцене под балконом. Однако ме-

лодия песни будто произрастает из предваряющих ее тихих, таинственно звучащих «гармоний вселенной», о которых рассуждает Меркурий. Песня звучит несколько печально и отстраненно, как далекое воспоминание об утраченной любви, как отражение в растрескавшемся старинном зеркале, становясь лирической кульминацией всей пьесы.

Вторая песня была заимствована Хильмарссоном из «маски» Нептуна семи-оперы «Буря» (V акт). В спектакле Корднера песня сопровождает заключительную сцену примирения Алкмены и Амфитриона. Это момент катарсиса, когда противостояние героев завершено, и по щекам истрадавшей Алкмены текут слезы счастья.

Выбор Хильмарссона оказался идеальным. Даже у самого Перселла трудно найти песню, музыкальный материал которой так органично вписывался бы в канву сюжета «Амфитриона». В оригинале мелодию этой очаровательной арии *da saro* сопровождают струнные и гобой *obligato*, призванные запечатлеть картину идиллического морского пейзажа, покоя и умиротворенности. Фанфарная интонация начала (как будто Нептун извлекает звуки из морской раковины) растворяется в мерном покачивании нисходящих триолей. Амфитрита поет о безмятежных днях, которые наступили с окончанием войн, о том, что морской путь открыт и можно плыть, куда захочешь, о резвящихся тритонах, которых овеивает ласковый нежный ветерок. Перселл пользуется излюбленными приемами *word-painting*, включая в мелодию мягкие ниспадающие фиоритурры на слове *kind* (добрый). Вся ария фактически строится на повторении одной строфы, мелодия которой плавно передается от голоса к инструменту. Выразительные средства направлены на воссоздание атмосферы «...своеобразной медитации, медленного и постепенного успокоения, погружения в недра души... к апогею гармонии и покоя» (цит. по: [5, с. 45]).

Песня «Безмятежные дни» (“*Halcyon days*”) из «Бури» звучит как эпилог спектакля: Зевс объявляет, что Алкмена невинна, и с громом исчезает за ширмой прозрачного экрана. Персонажи, шокированные происшедшим, остаются на сцене в полной тишине и практически в полной темноте, которую нарушает лишь мистическая голубая подсветка прозрачных экранов, имитирующих стены дома главных героев. Алкмена и Амфитрион неподвижно застывают друг перед другом, но голос духа-певца побуждает их к примирению, и они со слезами на глазах берутся за руки.

Спектакль завершается на высокой ноте победы человеческих ценностей – любви, прощения, взаимопонимания, иными словами, совсем не в духе эстетики комедии Реставрации. Тем не менее, предпосылки для подобной интерпретации у Драйдена, конечно, есть. Именно потому в развязке пьесы в постановке Корднера нет ничего фальшивого, надуманного или неорганичного оригиналу.

Создавая совершенно нового Драйдена, режиссер не преследует цели насильственно перенести действие в другую эпоху, обрядить героев в не характерные для них костюмы, внести какие-либо яркие, притягивающие внимание, но чужеродные элементы на потребу публике. Этот спектакль вне времени, он повествует о вечном. Все элементы постановки – актеры, декорации,

костюмы, свет, музыка – пребывают в абсолютной синергии. Световые и звуковые эффекты, будто пришедшие из фильмов *fantasy*, органично сочетаются с музыкальным оформлением пьесы, будь то «космические» созвучия вселенной или сольная светская песня XVII века. В отличие от постановки 1690 года, обильно оснащенной танцами и песнями Перселла, спектакль 2017 года минимизирует звучание музыки. Песни Перселла подаются здесь в качестве изысканного блюда, становятся квинтэссенцией лирико-драматической линии пьесы, одновременно вызывая у слушателей тонкие аллюзии национального театра эпохи Реставрации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Professor Michael Cordner: The Profile. URL: <https://www.york.ac.uk/tfti/staff/academic/cordner/> (дата обращения: 15.03.2020).

2. Дживелегов А. К. Театр и драма периода Реставрации: Комедия времен Реставрации. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/dzhivelegov-teatr-restavracii/komediya.htm> (дата обращения: 15.03.2020).

3. TFTV colleagues collaborate on media convergence theatre project. URL: <https://www.york.ac.uk/tfti/news-events/news/2017/amphitryonsummershow/> (дата обращения: 15.03.2020).

4. Zunshine L. Essentialism and Comedy: A Cognitive Reading of the Motif of Mislaid Identity in Dryden's *Amphitryon* (1690) // Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn. Ed. by B. McConachie, F. E. Hart. New York: Routledge, 2006. Pp. 97–121.

5. Перевалова А. В. Трактровка «морской маски» в двух «Бурях» на либретто Томаса Шедуэлла: Пелэм Хамфри и Генри Перселл // Вестник музыкальной науки. 2015. № 1. С. 36–47.

REFERENCES

1. Professor Michael Cordner: The Profile. URL: <https://www.york.ac.uk/tfti/staff/academic/cordner/> (date of application: 15.03.2020).

2. Dzhivelegov A. Teatr i drama perioda Restavratsii: Komediya vremena Restavratsii [Theatre and Drama of the Restoration Era: A Restoration Comedy]. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/dzhivelegov-teatr-restavracii/komediya.htm> (date of application: 15.03.2020).

3. TFTV colleagues collaborate on media convergence theatre project. URL: <https://www.york.ac.uk/tfti/news-events/news/2017/amphitryonsummershow/> (date of application: 15.03.2020).

4. Zunshine L. Essentialism and Comedy: A Cognitive Reading of the Motif of Mislaid Identity in Dryden's *Amphitryon* (1690). In: Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn. Ed. by B. McConachie, F. E. Hart. New York: Routledge, 2006. Pp. 97–121.

5. Perevalova A. Traktovka «morskoy maski» v dvukh «Buryakh» na libretto Tomasa Sheduella: Pelem Hamfri i Genri Persell [The interpretation of "marine masque" in two plays "The Tempest" on Thomas Shadwell's libretto: Pelham Humphrey and Henry Purcell]. In: Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]. 2015. No. 1. Pp. 36–47.

Дуда Наталья Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент

кафедры социально-гуманитарных дисциплин

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

hp1659@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8576-7774

Natalia V. Duda

Ph. D. (Art), Associate Professor

at the Department of Social and Humanitarian Disciplines

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

hp1659@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8576-7774

