

Трибуна молодого ученого

УДК 782+78.071.1 (45)
СЮЙЦЗЮНЬ ЧЖЭН

**ФУНКЦИИ МАСОК КОМЕДИИ *DELL'ARTE*
В ОПЕРЕ Р. ЛЕОНКАВАЛЛО «ПАЯЦЫ»**

Чжэн Сюйцзюнь, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Набережная реки Мойки, 48), crazyangel@vip.qq.com

Аннотация. Статья посвящена исследованию художественных смыслов драматургии оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло. Объектом исследования выбраны функции масок комедии *dell'arte*. Доказано, что маски понимаются композитором в их позднем, аристократическом французском стиле. В таком контексте углубляется идея оперы, которая связана с осмыслением противоречий старой и новой социальной действительности. История жизни Паяца предстает лакмусом социально-психологических конфликтов, которые сопутствовали перестройке сознания большей части современного автору итальянского общества.

Ключевые слова: Р. Леонкавалло, веризм, «Паяцы», маски, комедия *dell'arte*, Коломбина, Арлекин, Пьеро, приемы театральной драматургии.

UDC 782 + 78.071.1 (45)
ZHENG XUJUN

**DELL'ARTE COMEDY MASK FUNCTIONS IN OPERA
«PAGLIACCI» BY R. LEONCAVALLO**

Zheng Xujun, Graduate Student of the Russian State Pedagogical University n.a. A.I. Her-zen (48, Moika emb., Saint Petersburg), crazyangel@vip.qq.com

Abstract. The article is devoted to the study of the artistic meanings of the drama of the opera “Pagliacci” by R. Leoncavallo. The objects of the study are the functions of the masks of the comedy *dell'arte*. It is proved that masks are understood by the composer in their late, aristocratic French style. In this context, the idea of opera is deepened, which is associated with understanding the contradictions of the old and new social reality. Payat's life story is the litmus of the socio-psychological conflicts that have accompanied the restructuring of consciousness of most of the modern author of Italian society.

Keywords: R. Leoncavallo, verismo, “Pagliacci”, masks, comedy *dell'arte*, Colombina, Harlequin, Pierrot, theater drama techniques.

Актуальность исследования оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло обусловлена комплексом факторов: открытостью эффектного финала, соединением ярких образов и выразительных характеров, которые ставят вопрос о влиянии на эти образы литературных произведений современности [1, с. 5]; разгадкой множества драматургических ходов, как например, «театр в театре» и применение принципа зеркальности [2, с. 89]. В зарубежном искусствоведении так же вполне обоснованно поднимаются вопросы об отражении в комедии *dell'arte* комических представлений о стрессовых событиях в повседневной жизни современной Европы. N. Crohn Schmitt считает, что комедия позволяла на короткое время отмежеваться и пофантазировать о способах борьбы с притворством, в изобилии представленном в комедии *dell'arte* в виде лжи, разнообразных уловок, шпионажа, маскировки и сплетен [3, с. 312].

Кроме этого, в комедии *dell'arte* зафиксировано множество моделей социальных отношений, типичных для Италии XV-XVI веков. К таковым относится разнообразное

взаимодействие в социальных парах, таких как итальянские граждане и наемники (испанские солдаты), отцы и сыновья, граждане и слуги, мужчины и женщины. J. Soleo-Shanks, обсуждая проблему «аутсайдеры и общество», доказывает, что ярмарочный театр Возрождения имел сложную связь между сценариями комедии *dell'arte* и культурой, из которой они возникли [4, с. 240]. В этом аспекте введение комедии *dell'arte* в оперу закономерно вызывает интерес исследователей с позиции понимания ее функций в драматургии, значения масок и их связи с современными композитору эпохой и развитием искусства.

Цель нашего исследования – выявить художественные смыслы, которые достигаются благодаря введению конкретных масок комедии *dell'arte* в оперу «Паяцы» Р. Леонкавалло.

Несмотря на то, что в создании оперы композитором двигала идея показать за масками *людей*, что выражено в словах Тонио в Прологе: «Он хочет вам показать, что и актер – человек», мы избираем объектом исследования отдельные маски, чтобы понять, почему в комедии *dell'arte*, которая ставится во втором акте оперы комедиантами, действует их определенный набор и в каких функциях они выступают. Научная новизна достигается самой постановкой проблемы исследования; выявлением эволюционного прототипа комедии *dell'arte*, моделируемой в опере и, в связи с этим, обоснование смысловых функций персонажей комедии *dell'arte*. Стремление показать за театральными масками людей со своими страстями, мыслями и переживаниями обусловлено принципами веризма, которые с наибольшей очевидностью реализуются в оперном творчестве Р. Леонкавалло. Они отвечают внутренней потребности художника в театральности, которая проявляется довольно многообразно. Это выразилось не только в предпочтении жанра оперы – он создал более чем 20 опер, успешно поставленных на сценах европейских оперных театров. В тех сюжетах, которые композитор выбирал для своих произведений, уже были заложены яркие эффекты и драматургические приемы, привлекающие внимание зрителя. Такова опера «Паяцы» с «театром в театре» (постановкой комедии *dell'arte*); опера «Богема» на сюжет романа Анри Мюрге «Сцены из жизни богемы», которым одновременно увлекся и Дж. Пуччини. Опера «Заза» Р. Леонкавалло повествует о жизни театра варьете. Лирическую драму «Цыгане», античную трагедию «Царь Эдип», балет «Жизнь марионетки» – все эти сюжеты музыкального театра объединяет приверженность Мастера поэтичным образам, сильным характеристам и ярким темпераментам, достойным театральной сцены.

Сюжетом оперы «Паяцы» стали детские воспоминания Р. Леонкавалло, также проникнутые театральностью. В суде, где служил отец композитора, когда-то разбирался случай убийства в городе Монтальто из-за ревности на сцене во время спектакля бродячего театра [5, с. 5]. Этот случай произвел большое впечатление на композитора. Драма ревности в опере «Паяцы» разворачивается на глазах у зрителя во время представления, где маски «показывают» итальянскую комедию. В представлении принимают участие четыре маски – Коломбина и ее слуга Таддео, Арлекин и Пьеро. А.К. Дживелегов, описывая традиции итальянской народной комедии, замечает, что в комедии могло принимать участие ровно столько артистов, сколько было необходимо для разыгрывания сценария. Обычно артисты делились на пары: старики (например, Панталоне и Доктор в северном квартете [6, с. 97]) и Влюбленные. Буффонные сценки, разворачивались вокруг влюбленных, которым старалось помешать старшее поколение, имеющее свои планы на их будущее.

В комедии *dell'arte* в опере «Паяцы» действующие маски не составляют традиционный «квартет», поскольку они зеркально отражают главных героев. Недда – Коломбина, Сильвио (молодой крестьянин) – Арлекин, Тонио (влюбленный в Недду слуга) – Таддео, Канио (ревнивый муж) – Пьеро. В таком квартете «одураченными» стариками предстоит стать Таддео и Пьеро, поскольку динамичный Арлекин, в силу темперамента, зачастую оставляет с носом меланхолического Пьеро. Однако в арии

первого действия Канио предупреждает: «Когда паяц на сцене с женою застаёт вдруг влюбленных, то смешное наставление им читает... Но когда б не на сцене то случилось... То иначе все окончилось бы дело» [5, с. 45]. В аккомпанементе оркестр договаривает то, что скрыто в значении слов Канио. Пунктирные фигуры, подчеркивающие скрытую энергию ямбического затакта, реализуются в последующем скачке на терцию и змеевидной фигуре, напоминающей *passus duriusculus*. «Сползающее» хроматическое движение мотива становится музыкальным воплощением ревности Канио. Секвентный повтор этого мотива, перемещение его на «первый» план в более высокий регистр и «укрупнение» его благодаря дублировкам в оркестре не позволяет прозвучать этим словам, завершающими арию Канио, незамеченными. В таком контексте образ Канио разительно отличается от маски Пьеро, которая должна воплощать добродушного простака, часто попадающего впросак. Крестьяне часто называют его Паяц (с ит. *«pagliaio»* – груда соломы) – одно из имен, соответствующее маске Педролино – раннему воплощению Пьеро в итальянской комедии, слуге, который по ходу пьесы часто спал на соломе [7, с. 21].

Здесь нужно напомнить о том, что характер и темперамент актера в итальянской комедии *dell'arte* должен был соответствовать тому амплуа, который он должен был воплощать, чтобы быть органичным и естественным в импровизациях на сцене. Как справедливо замечает А.К. Дживелегов, «Маска и есть творимая роль... (актер. – Ч.С.) раз и навсегда выбирал роль, наиболее отвечающую его данным, и ее играет. Характер роли остается один и тот же» [6, с. 98-99].

Однако в сцене и ариозо-*cantabile* в I действии Канио предстает перед зрителями вовсе не добродушным простаком, а *il capocomico* – главным актером, директором театра [6, с. 46]. И эта его личность настолько сильна, что на фразу Канио «Бог смеха перед вами!» крестьяне хором дают комментарий: «Смотри, маска дьявола! Молчите...». Фраза звучит *a cappella*, заостренная пунктирным ритмом, словно «говорком».

Образ Канио углубляется в финальной сцене убийства, где он рассказывает предысторию своей любви: «Погибала ты одна на дороге. Я тебя спас от смерти, вложил всю душу. Я создал все, что в тебе есть святого». Тремоло в оркестре, скачки на широкие интервалы в басу и хроматические «сползающие» ходы у струнных, говорят о том, что театральное пространство разыгрываемой комедии становится *реальным*, передавая внутренние страсти Канио, а не Паяца. Недда, преображаясь в Коломбину, отвечает Канио: «Жена не выбирала вас. Ее нашли вы сами». Ее фразы возвращают зрителей в пространство иллюзии, благодаря безыскусному гавоту, звучащему в аккомпанементе. Таким образом, мы понимаем, что Канио воспринимает Недду как счастливый трофей, которым он владеет, и как хозяин намерен обладать им до самой смерти, при этом чувства Недды ему малоинтересны, важнее, что переживает он сам. Сложный, углубленно психологизированный рисунок роли Канио подходит воплощению образа Пьеро, в французской *Comédie-Italienne* (более поздней версии итальянской комедии *dell'arte*), где он должен олицетворять печального любовника, неудачливого соперника Арлекина.

Какова же роль Арлекина (Сильвио) в разворачивающейся драме? Ответом на этот вопрос становится его дуэт с Неддой из первого действия. Самая первая фраза Недды в дуэте объясняет всю сложность ситуации: «Сильвио! Ты безумец... Ведь мы расстались!», показывая зрителям, что связь Недды и Сильвио не мимолетная интрижка, а долго и бережно лелеемое обоими взаимное чувство, ради которого Сильвио предлагает Недде бежать и бросить все, о чем говорит дословный перевод: «Скажи, что никогда не любила Канио, что ненавидишь бродячую жизнь и работу свою» [5, с. 80-81]. Сильвио требует доказательств: «Если твоя большая любовь не просто разговоры, то давай встретимся этим вечером... Нет, вижу ты меня больше не любишь». Эти слова вызывают первую кульминацию в дуэте. Речь Сильвио, полная чувства, подкреплена авторскими ремарками в партитуре: *ritenuto* на высоких нотах, ускорение (*affrettando*) придает лирическому излиянию большую выразительность, намеренные задержки раз-

вития при помощи фермат и пауз между фразами, дублировки вокальной мелодии в оркестре содействуют общей психологизации и драматизации дуэта. Однако вступление Недды возвращает развитие дуэта в лирическое русло.

Во втором действии оперы образ Арлекина становится еще более ясным, благодаря постановке комедии *dell'arte*. Зеркальная маска Сильвио – Арлекин воплощен здесь в виде трубадура, воспевая даму сердца. Мелодия серенады сочетает в себе опевание самых неустойчивых (терцовых и квинтовых) звуков тонического трезвучия, а также характерные интонации квартовых «зовов». В целом здесь важен не столько музыкальный ряд, сколько отсылка к образу рыцаря. «Поэты Окситании, воспевавшие Прекрасную Даму, обычно рисовали ее замужней. Замужество было той непреодолимой преградой, благодаря которой любовь приобретала необходимую степень трагической безнадежности. Эта безнадежность и составляла главный предмет лирики трубадуров» [8, с. 32]. Представленная самой ситуацией – исполнением серенады, лирическая трактовка темы любви Коломбины и Арлекина тут же «снижается» буффонным появлением слуги Таддео, принесшим курицу с рынка. Таддео тоже влюблен в свою госпожу и пытается ей открыться. Путаница между тем, кто нежнее, заканчивается тем, что Коломбина выбирает курицу, завершая буффонную сценку.

Чтобы разобраться в образе Тонио, играющего в комедии роль слуги – дзанни-недотепы, нужно вспомнить дуэт Недды и Тонио из первого действия, в котором Тонио признается, что хочет обладать Неддой только потому, что *он* ее любит, даже не интересуясь ответными чувствами. Это вызывает у женщины яростный отпор и, впоследствии, месть Тонио. Обобщая, можно отметить родство двух образов – Канио и Тонио, проявляющееся вследствие их отношения к Недде. Обоим она неинтересна как субъект, но важна как объект в своей принадлежности хозяину. Единственный, кому интересны чувства Недды, – это Сильвио.

В фильме-опере Ф. Дзефирелли «Паяц» с П. Доминго в главной роли развитие образа Арлекина продолжается даже тогда, когда в опере Р. Леонкавалло оно уже закончилось. Последнее появление Арлекина в фильме-опере помогает «отодвинуть» кровавую развязку. На вопрос Паяца, почему стол накрыт на двоих, Коломбина в фильме отвечает «...со мной сидел невинный Арлекин», тогда как в опере композитор предпочитает строить драматическое нарастание в сцене ревности единой линией. Подмена реального Сильвио маской невинного Арлекина служит подтверждением значимости идеи «рыцарской любви». Долгой любви в разлуке без ожидания «подкрепления» лирических чувств, как это происходит в случае с Сильвио.

Толкование масок в таком лирико-психологическом контексте малосвойственно ранним формам итальянской комедии *dell'arte*. В них Арлекин – второй дзанни, слуга. А.К. Дживелегов дает следующую его характеристику: «весел и наивен, в нем много непосредственности и какой-то забавной беспомощности. ...Арлекин не умеет подойти к действительности, так как этого требует его собственный интерес. И это – главная причина тех колотушек, которые он от действительности в разных ее проявлениях получает. ...Арлекин ничего не взвешивает. ...Он действует наугад, по вдохновению, почти всегда нескладному, делает второй шаг, не сделавши первого, за что платит постоянно, но он не утрачивает веселости, светлого, наивного взгляда на вещи» [6, с. 121].

Арлекин, который представлен в опере Р. Леонкавалло, возник уже под воздействием французского театра, в котором маска стала подвергаться театральной стилизации, произошел отрыв от социальных и бытовых характеристик, свойственных итальянской народной комедии. образу французского Арлекина становятся присущи несколько иные черты характера – остроумие, хитрость, появились влюбчивость и настойчивость в проявлении любовных чувств [6, с. 215].

Коломбина – Недда, также представлена во французском ключе. В ней больше лирико-субъективных, чем буффонных черт. Вероятно, чтобы подчеркнуть эту лирическую сторону, композитор в I действии в балладе Недды усиливает близость образа к птицам.

Буквальный перевод слова Коломбина (с ит. – *colomba* – голубка). Движущей силой развития баллады является стремление Недды к свободе, отсюда «птичьи» характеристики, создаваемые средствами музыкальной выразительности в ее вокальной партии – распевная мелодия широкого диапазона, частые скачки на широкие интервалы; активные, энергичны затакты, изящная орнаментика. Фигурации аккомпанемента подчеркивают скрытую танцевальность, заложенную размером 3/8. Применяемые в первой арии средства музыкальной выразительности женского образа сохраняются и в комедийной сценке II действия. Отношения Коломбины и Арлекина разворачиваются на фоне гавота. Отсылка к французскому танцу, авторская ремарка *con molto eleganza* еще больше приподнимают влюбленных над окружающим их бытовым материалом. А.К. Дживелегов замечает, что именно с образов влюбленных началось разрушение комедии *dell'arte*. Для них был свойствен «...литературный язык, а не диалект. Открытое лицо. Модные костюмы. Утонченные манеры. Светский жаргон, уснащенный петраркизмами... То, что они делали, губило реалистическую и демократическую стихию театра» [6, с. 158].

Также чужды Недда и Сильвио той среде, в которой они находятся. Для каждого из них высшим мерилom является человек, с его чувствами, мыслями, прошлым и будущим. Тогда как в окружающем их мире властвуют иные приоритеты, которые они пытаются преодолеть. Именно сценка Коломбины и Арлекина полна нежности и заботы друг о друге, ласковых обращений. Таким образом, «французские» Коломбина и Арлекин предлагают в опере иную (аристократическую) модель социальных отношений в паре, в противовес сатире и буффонаде, привычных для народных комедийных итальянских постановок. Смех в комедии масок Коломбины и Арлекина рождается в двусмысленностях легких изящных фраз, а не в буффонаде и комиковании. Разворачивающийся в опере «спектакль» артисты не доигрывают до конца и, таким образом, сущность модели не «обесценивается» фарсом или житейской банальностью, хотя ситуация очень недалека от этого. Таким образом, мир, который предлагают Недда и Сильвио – мир субъективных ценностей, является новой ступенью в эволюции отношений, торжествующих в опере.

В таком контексте движущей силой драматургии оперы становятся антитезы. Спокойная жизнь итальянской деревушки нарушается приездом «бродячего театра». В реальное пространство сельского быта «вторгается» театральное. Торжество объективного (празднество в таверне) противопоставлено красоте субъективного – внутреннего мира Недды, раскрываемого в балладе. Красота мечты и иллюзорного царства птиц Недды привлекают физическое и моральное уродство в лице Тонио, желающего, чтобы все это принадлежало ему. Сцене покушения Тонио противопоставлен любовный дуэт с Сильвио, а ему сцена ревности и злости Канио. Противопоставление реальное/театральное; объективное/субъективное; красивое/уродливое; любовь/ревность во втором действии усиливаются другими парами антитез: комедия – трагедии; любовь – смерти. Таким образом, уже в недрах веризма отмечаются тенденции, типичные для творчества многих композиторов-романтиков. Недаром известный театральный педагог Франсуа Дельсарт отмечал, что «искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности» [9, с. 17].

Контрасты в оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло создают эффект искривленного зеркала. «Искривление» наблюдается и в самом характере повествования, которое строится *ракоходом*. В прологе Тонио предупреждает зрителя, что речь пойдет об уже случившейся драме. Устами Тонио автором излагается философско-эстетическое эссе, реализуемое в формате монолога-конференса [2, с. 90]. При таком «обратном» направлении в развитии сюжета, характеристики, которые Недда и Сильвио получают от своих масок – Коломбины и Арлекина, оказываются важнее, поскольку они не изменяются, а лишь дополняются психологическими деталями при раскрытии сложных человеческих образов.

Кровавая история ревности и публичного убийства передана в опере настолько реалистично, что невольно «заслоняет» множество других проблем, о которых размышляет здесь композитор, в частности, об отражении общественной жизни Италии. Смысловая функция спектакля *dell'arte* в опере, на наш взгляд, связана с показом традиционного пути, по которому «новое» находило дорогу к умам и душам людей. Спектакли «бродячих театров» показывали противоречия старой и новой действительности, социально-психологические конфликты, которые сопутствовали перестройке сознания общества. В показе истории жизни Паяца маски лирического дуэта Коломбины и Арлекина создают фон, который оттеняет сложную драму личности Канио, достойную воплощения и в музыке романтической эпохи.

Таким образом, Р. Леонкавалло мастерски удалось соединить в своей опере «Паяцы» новаторские идеи веризма с итальянской комедией *dell'arte* в ее позднем, обогащенном французскими влияниями стиле. Именно эти и другие уникальные особенности оперы итальянского композитора, на наш взгляд, уже более полувека способствуют многозначности толкования ее сюжета и исключительному успеху на сцене.

Литература

1. *Andrews R.* The Commedia dell'arte of Flaminio Scala: a translation and analysis of 30 scenarios. Lanham, Maryland, 2008. 122 p.
2. *Петрова В.Н.* Принцип «Театра в театре» в опере Р. Леонкавалло «Паяцы» // Южно-российский музыкальный альманах. 2008. № 5. С. 89-96.
3. *Schmitt Crohn N.* Dissimulation in the Commedia dell'arte scenarios of Flaminio Scala, 1611 // *New Theatre Quarterly*. 2015. № 31 (04). P. 312-328.
4. *Soleo-Shanks J.* Befriending the Commedia dell'arte of Flaminio Scala: The Comic scenarios by Natalie Crohn Schmitt // *Comparative Drama*. 2015. № 49 (2). P. 240-242
5. *Леонкавалло Р.* Паяцы: клави́р. М., 1980. 176 с.
6. *Дживелегов А.К.* Итальянская народная комедия. М., 1954. 296 с.
7. *Giger A.* “Svesti la giubba”, or revealing the genesis of “Pagliacci” // *19th Century Music*. 2018. № 41 (3). P. 225-251.
8. *Андреева О.* Средневековье: культ Прекрасной Дамы // *Наука и жизнь*. 2005. № 1. С. 32-37.
9. *Васильченко Н.Н.* Семиотическая составляющая внешних выразительных элементов актерского мастерства // *Культурная жизнь Юга России*. 2019. № 3 (74). С. 16-19.

Reference

1. *Andrews R.* The Commedia dell'arte of Flaminio Scala: a translation and analysis of 30 scenarios. Lanham, Maryland, 2008. 122 p.
2. *Petrova V.N.* The principle of “Theater in the theater” in the opera by R. Leoncavallo “Pagliacci” // *Yuzhno-Rossiyskiy muzikalnyy almanah*. 2008. № 5. P. 89-96.
3. *Schmitt Crohn N.* Dissimulation in the Commedia dell'arte scenarios of Flaminio Scala, 1611 // *New Theatre Quarterly*. 2015. № 31 (04). P. 312-328.
4. *Soleo-Shanks J.* Befriending the Commedia dell'arte of Flaminio Scala: The Comic scenarios by Natalie Crohn Schmitt // *Comparative Drama*. 2015. № 49 (2). P. 240-242.
5. *Leoncavallo R.* Payatsy: klavir [Pagliacci: clavier]. Moscow, 1980. 176 p.
6. *Dzhivelegov A.K.* Italyanskaya narodnaya komediya [Italian folk comedy]. Moscow, 1954. 296 p.
7. *Giger A.* “Svesti la giubba”, or revealing the genesis of “Pagliacci” // *19th Century Music*. 2018. № 41 (3). P. 225-251.
8. *Andreeva O.* The Middle Ages: the cult of the Beautiful Lady // *Nauka i zhizn*. 2005. № 1. P. 32-37.
9. *Vasilchenko N.N.* The semiotic component of the external expressive elements of acting // *Kulturnaya zhizn Yuga Rossii*. 2019. № 3 (74). P. 16-19.