

Виктория ЕСИПЕНКО

ФЕНОМЕН «ТЕАТРА В ТЕАТРЕ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

ОПЕРА Р. ЛЕОНКАВАЛЛО «ПАЯЦЫ»

Театр отражает сам себя и делает это наиболее наглядно среди других видов искусств.

Л. Софронова

«Театр в театре» – особый прием, довольно часто встречающийся в драматургической практике. Достаточно вспомнить комедии Лопе де Вега, П. Бомарше, Ж.-Б. Мольера, К. Гольдони, пьесы В. Шекспира, в которых используются различные формы театрального представления, дублирующего главную сюжетную интригу произведения, что демонстрирует многоплановость и важность данного феномена в истории театрального искусства. Музыкальная драма, возникшая на основе драмы театральной, также использовала принцип «театра в театре», о чем свидетельствуют оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Риголетто» и «Бал-маскарад» Дж. Верди, «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса и др. Более того, сочетание двух драматургических планов, драматического и собственно музыкального, заложено в самой природе оперы, поскольку она «<...> уже своим происхождением обязана взаимодействию двух – театрального и музыкального – типов мышления»¹.

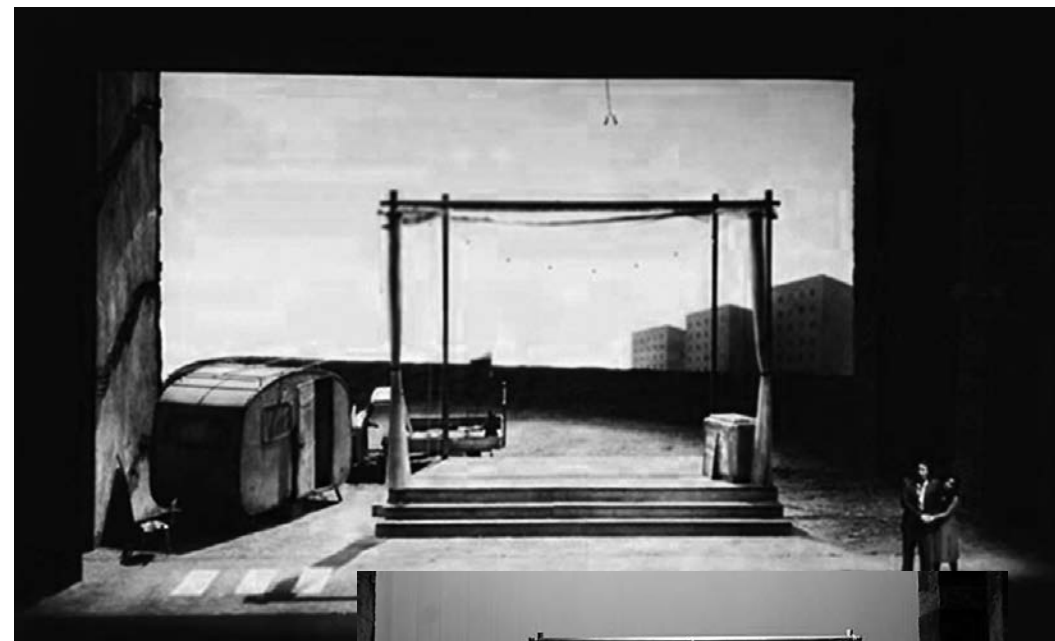
При том, что в драматургической практике феномен «театра в театре» получил многообразное воплощение, исследовательская мысль как в театроведении, так и в музыковедении почти не коснулась множества связанных с ним проблем. Попытаемся выявить особенности реализации данного явления на примере оперы Р. Леонкавалло «Паяцы».

При выборе посвященной театру оперы Леонкавалло автор руководствовался не только тем, что это произведение, уже без малого полторы сотни лет с большим успехом «живущее» на оперной сцене, недостаточно исследовано, но, прежде всего, тем, что в нем нашли отражение различные формы и принципы воплощения «театра в

театре», позволяющие осмыслить многомерность и драматургические возможности этого приема.

«Паяцы» – уникальный пример оперы, где любовная драма актеров провинциальной театральной труппы разыгрывается не только в реальной жизни, но и на сцене – в представляемом ими спектакле. Главная философско-эстетическая идея двойственности человеческой личности, двуединства внешнего и внутреннего, человека и его актерского амплуа, души и маски реализуется здесь с использованием различных форм и жанров «спектакля в спектакле» (комедия в трагедии, опера в опере), репрезентируя разнообразные качества музыкально-театральной драматургии. Это позволяет представить данную оперу

¹ Курышева Т. Театральность и музыка. М., 1960. С. 24.



как своеобразную «хрестоматию», демонстрирующую важнейшие закономерности театрального искусства.

В связи с этим остановимся на принципе дублирования, заложенном как в генезисе самого театрального искусства, так и в феномене «театра в театре». Этот принцип ярко иллюстрирует известная формула В. Шекспира «мир как театр», суть которой связана с зеркальностью отражения мира в пространстве театра.

Вся архитектура оперы «Паяцы» построена на принципах зеркального отражения и дублирования, реализующихся в разнообразных жанровых и стилевых формах. Так, например, «спектакль в спектакле», стоящий в центре драматургии оперы, дается через полярное противопоставление лирической трагедии и примитивной балаганной масочной комедии dell'arte, которые, в свою



очередь, содержат определенные музыкально-драматургические параллели с лирической музыкальной драмой XIX века и комической оперой buffa XVIII века. Подобное дублирование позволяет говорить о сочетании в данном произведении жанров как драматического, так и музыкального театров, что ведет к возникновению не только «театра в театре», но и «оперы в опере». Почвенные соотношения театральных жанров (трагедия – комедия) ярко демонстрируют конфликтную противопоставленность взаимодействующих в этой опере

Сцены из оперы «Паяцы». Постановка Лилианы Кавани. Художники – Данте Ферретти, Габриэлла Пескуччи. Михайловский театр. Санкт-Петербург

<i>Pro memoria</i>	<i>ЭМ</i>
<p>драматургических типов. Эта противопоставленность достаточно показательна для различных форм и жанров «спектакля в спектакле». При этом «театр в театре» призван обнажить суть конфликтной фабулы произведения за счет перевода ее в полярную жанровую ипостась. Классический образец использования подобного метода присутствует, например, в гамлетовской «мышеловке», где вставная пьеса повторяет основной трагический сюжет в балаганном представлении, становится отправной точкой для последующей трагической развязки.</p> <p>Попытаемся выявить многообразные драматургические процессы в опере Леонкавалло с точки зрения как сценического, так и музыкального воплощения.</p> <p>Основополагающими в «Паяцах» становятся жанрово-драматургические удвоения, реализованные через главную форму «театра в театре», каковой является «спектакль в спектакле». Основная фабула раскрывается в «удвоенном» спектакле, как уже отмечалось, в двух полярных жанровых версиях – трагедии и комедии. Истоки сопряжения этих жанров усматриваются в дионисийских действиях, когда вслед за высокой трагедией следовала комедия или же «трагедия наизнанку», обыгрывающая, приземляющая и осмеивающая серьезность высокой идеи предшествующей драмы. Данное соотношение диалектически закономерно, ибо, как писал К. Маркс, «история повторяется дважды: один раз в виде трагедии, а другой раз в виде фарса»². Так, антиподом и зеркальным отражением мира конфликтов, переживаний и страданий является мир смеховой культуры, переводящий их в другой план и тем самым утверждающий устойчивость бытия.</p> <p>Соотношение трагедийного и комедийного может быть многоплановым. Комедийные эпизоды не всегда содержат прямое дублирование основного конфликта: в одних случаях они его углубляют, а в других – в дивертисментах или интермедиях – выполняют отстраняющую, отвлекающую функцию. При этом, как правило, чем трагичнее и сложнее фабула, тем примитивнее ее повторение в комическом варианте. Противопоставление жанров в рамках одного произведения как нельзя лучше способствует выявлению трагического пафоса основной коллизии. Введение второго, комического, спектакля происходит, как правило, в ключевой драматургический момент: перед началом кульминационно-трагической развязки, решительным переломом событийно-ситуационного развития, когда созревает необходимость включения отстраняющего эпизода, который, однако, приводит к обнажению сути конфликта. Яркими примерами тому являются как «мышеловка» в трагедии Шекспира «Гамлет», так и комедия dell'arte в опере Леонкавалло. Их элементарная балаганно-ярмарочная форма позволяет, подобно кривому зеркалу, вывернуть наизнанку и выставить на потеху высоту истинного трагизма основной фабулы спектакля. Данным жанровым сферам соответствуют и типовые разновидности театрального искусства: «театр представления», разыгрываемый в комедии dell'arte, и «театр переживания», претворяемый в форме лирической трагедии. Оба, казалось бы, самостоятельных спектакля объединены одной</p>	<p>² Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. В 30 т. М., 1962. Т. 27. С. 341.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>ЭМ</i>
<p>лирико-трагической коллизией, поскольку условное представление провоцирует взрыв реальных человеческих эмоций, приводящий к трагической развязке любовной драмы. А. Сокольская, анализируя оперу Леонкавалло, отмечает: «“Спектакль в спектакле” повторяет драматургическую ситуацию первого акта – вначале в пародийном, сниженном виде, затем происходит своего рода драматургическая модуляция, в результате которой пародийный повтор перерастает в кровавую развязку»³.</p> <p>Жанровый диалог (лирическая трагедия-фарс) в драматургии «Паяцев» воплощается композитором и с использованием специфического приема, заимствованного у импровизированной комедии. Он заключается в том, что актер может неожиданно прервать действие и ошеломить публику переключением из иллюзорного мира в действительный. Леонкавалло тонко воспользовался этим приемом. Балансируя на полюсах двух психологических пространств, его герой Канио изнутри «взрывает» шаблонность балаганного действия, переводя комически-игровую коллизию в гротескно-трагическую. Благодаря этому фарсовый сюжет резко переключается в иную жанровую сферу, что приводит к лирико-трагедийному финалу.</p> <p>Воплощая итальянскую комедию в опере, композитор намеренно подчеркнул контраст «живого» чувства и его «неживого» повторения в созданной с помощью грима маске. Это конфликтное противопоставление реализуется не только на макроуровне (т.е. в общем драматургическом плане, через соотношение двух</p>	<p>жанровых разновидностей в форме «спектакля в спектакле»), но и на микроуровне. Жанровый конфликт достигает кульминации в точке «золотого сечения» через вторжение высокой лирической трагедии в пошлый примитивизм заученных кукольных жестов и фраз балаганного представления. Наибольшего накала это жанровое столкновение достигает в диалоге героев двух разных театров: Коломбины как персонажа комедии dell'arte и «вышедшего из роли» Паяца – страдающего Канио. Здесь важно особое соотношение человека и его актерского амплуа, лица и грима-маски, где грим, перестав быть маской, становится гримасой, передающей душевную боль. Причем, Леонкавалло, по-видимому, намеренно использует не предметную маску, а маску-грим клоуна, позволяющую проследить изменение эмоциональной гаммы от мертвенной «застылости» к трагико-патетическому плачу, когда возникает эффект «ожившей маски». Таким образом, полярность используемых композитором в опере жанровых моделей – высокой трагедии и балаганного фарса – находит отражение и в плане внутриобразной конфликтности, основанной на противопоставлении лика и личности, человеческого лица и маски.</p> <p>Образ человека-актера в XIX веке стал достаточно распространенным в литературных и драматических произведениях «богемной» тематики, в которых авторы смогли выразить суть философии и эстетики театра. Не менее важно и то, что в этом образе ярко проявилась специфика одной из театральных форм – моноспектакля, или «аттра одного актера». Он возник и</p> <p>³ Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации. Дисс. канд. искусств. Казань, 2004. С. 103.</p>

Pro memoria	Эм
<p>развивался вместе с театром⁴, ибо природа театрального образа изначально предполагает наличие двух ипостасей: сущей (человека) и представляемой (образа, разыгрываемого актером). «Двойственное положение – жить и изображать, быть самим собой (существом из плоти) и другим (существом, писанным на бумаге) – волшебное клеймо его (актера. – В.П.) ампула»⁵. Таким образом, в самом генезисе актерского искусства заложена одна из форм «театра в театре», которую вне зависимости от того, существует ли она в условиях отдельного моноспектакля или же включена в большую драму, можно обозначить как «театр одного актера». В «Паяцах» принцип монодраматической формы получает своеобразное претворение через игру «в маске» и «под маской», что создает прецедент одновременного пребывания героя-актера в двух образах: лирико-драматическом (сущем) и комически-игровом (условном). Наиболее ярко конфликт двух образов в одном лице проводится в «Паяцах» через трагедию Канио. Для героя оперы существенно соотношение двух начал – внешнего, визуально-сценического, и внутреннего, психологического. Профессиональный актер, комический балаганный шут, и одинокий страдающий человек соединяются в нем благодаря существованию в пространственно-временных планах двух театров. Пространственно-временное перемещение, важнейшее для феномена «театра в театре», ярко проявляется в повторении фабулы, которое, с одной стороны, возвращает действие в прошлое, с другой – переводит трагедию в фарс и тем самым становится</p> <p>своеобразным мостом между прошлым событием, настоящим действием и будущей развязкой. Особо подчеркнем, что подобное пространственно-временное противопоставление формируется не только в сценическом действии, но и за его пределами – в эмоционально-зрительской реакции, которая возникает здесь и на сцене, и в зрительном зале.</p> <p>В соотношении спектакль – зритель, т.е. игры на сцене и эмоционального зрительского восприятия происходящего, ярко проявляется принцип зеркального отражения, изначально заложенный в театральном искусстве. В соответствии с ним сам зритель становится как бы невольным актером разыгрываемого спектакля. Погруженность в театральное событие провоцирует зрителя на идентификацию как себя со сценическим персонажем, так и персонажа с актером, его воплощающим. Ф. Ницше усматривал в этом основной драматический феномен: «Человек сам видит, что он отрешается от своей личности и теперь поступает так, как будто бы он действительно живет в другом теле и вошел в характер другого лица»⁶.</p> <p>Принцип зеркального отражения актерской игры в зрительском восприятии может реализоваться и в самом сценическом действе, когда оно включает в себя «спектакль в спектакле». Данный принцип замечательно раскрыл В. Шекспир в указанной сцене из трагедии «Гамлет». Балаганное представление здесь не только занимает публику на сцене, но и создает своего рода «спектакль» внутри нее: зрители наблюдают за реакцией друг друга, что становится поводом для развязки основной интриги. В подобном случае</p>	<p>⁴Достаточно вспомнить, например, пьесы «Медия» Еврипида, «Гамлет» В. Шекспира или «Риголетто» Дж. Верди, где внутренний конфликт главных героев развивается по принципам самостоятельной драмы, включающей в свою орбиту коллизии других героев.</p> <p>⁵Пави П. <i>Словарь театра</i>. М., 1991. С. 10.</p> <p>⁶Там же. С. 116.</p>

Истоки, традиции, рифмы	Эм
<p>возникает прецедент своеобразного «хорового комментирующего театра» зрителей на сцене, в свою очередь образующего скрытую форму «театра в театре». Истоки данной театральной формы восходят к античной трагедии со свойственным ей хоровым комментарием⁷. «Комментирующий зритель» акцентирует внимание на ключевых моментах действия и провоцирует соответствующую идею спектакля реакцию на происходящее.</p> <p>Аналогичный прием использован и в опере «Паяцы», где принцип зеркальности реализуется в пространстве зрителей, наблюдающих за оперным действием, и зрителей, смотрящих на сцене комедию dell'arte. По этому поводу интересным представляется замечание А. Сокольской, подчеркивающей, что «мир оперы Леонкавалло предстает в виде театра, в котором противостоят друг другу “актеры” и “зрители”. Сцена представляет собой “зал” и “театральные подмости”, и “актеры” на протяжении всего действия оперы не покидают “сцены”. <...> Театральные герои, превращаясь в зрителей, выключаются из действия и наблюдают за тем, что происходит в пьесе-вставке, порой вмешиваясь в ее сюжет»⁸. Этот «хоровой зрительский театр» в условиях «спектакля в спектакле» имеет тенденцию к разомкнутости. В опере Леонкавалло через образ лирического героя Сильвио, сначала выступающего в качестве зрителя, а затем вмешивающегося в комическое представление, происходит модуляция в лирическую трагедию⁹. Не случайно Г. Торадзе усматривает в балаганном спектакле оперы «Паяцы» три плана – саму комедию dell'arte с</p> <p>ее персонажами (Паяцем, Коломбиной, Арлекином), просвечивающую сквозь нее реальную любовную драму Канио и Недды и, наконец, реакцию «комментирующего зрителя» на то, что перед ним происходит¹⁰.</p> <p>Своеобразной формой дублирования спектаклей, разыгрываемых на сцене, – основного и включенного в действие, – является Пролог, текст которого произносится повествователем и содержит рассуждения о природе театра, законах актерского мастерства и жизни актеров в маске и под маской. С одной стороны, устами Тонио, который на протяжении всей оперы не проявляет себя ни моралистом, ни философом, а реализуется либо в роли злого интригана, либо нерадивого слуги, автор излагает концепцию драмы, представляет ее участников и объясняет двойственность их ролей¹¹. С другой стороны, Пролог – это философско-эстетическое эссе, заключенное в монолог-конференс и реализующееся в специфической форме «повествовательного театра», знакомой нам по многим образцам драматического и музыкального искусства¹².</p> <p>Принципы повествовательного и хорового комментирующего театров, разумеется, не являются в «Паяцах» определяющими, но значительно дополняют и усложняют как воздействие на зрителя самого приема «театра в театре», так и его этическое содержание.</p> <p>Указанные жанры и формы драматического театра естественным образом проявляются в «Паяцах» и на основе жанров музыкальной драматургии, т. е. через «оперу в опере».</p> <p>Остановимся на основополагающих принципах этих спектаклей,</p>	<p>⁷ В данной связи напомним, что подобная форма была одной из главных в дионисийском предствлении, из которого, как известно, и родилась трагедия. Более того, жанр дифирамба, содержащего диалог между хором и запевапой (т.е. основную форму драмы) отражал характер конфликтного содержания мистерии.</p> <p>⁸ Сокольская А. <i>Указ. соч.</i> С. 115, 140.</p> <p>⁹ Аналогичным образом в шекспировской «мышеловке» виновник случившегося выдает себя во время балаганной инсценировки главного события.</p> <p>¹⁰ См.: Торадзе Г. <i>Леонкавалло и его опера «Паяцы»</i>. М., 1960.</p> <p>¹¹ Впрочем, как бы полемизируя с собой, напомним, что понятие «буффонный шут» понимается как второстепенный актер, что позволяет ему комментировать события в пародийной форме, «<...> он как бы некая пародийная форма хора античной трагедии. Его слово, некогда слово придворного шута, находится под запретом, но в то же время к нему прислушиваются. Со времен глубокого средневековья шут – человек, речь которого не может распространяться, как речь других людей; то она ничто и недействительна <...>, то напротив, не в пример любой другой, приобретает странную власть, свойство потаенной истины, предсказания и при ее наивности способность видеть то, что мудрость иных мудрецов не в состоянии увидеть» (Пави П. <i>Указ. соч.</i> С. 31.).</p> <p>¹² Примерами могут служить рассказ призрак в трагедии В. Шекспира «Гамлет», повествование слуги Теодоро в комедии Лопе де Вега «Собака на сене», баллада Финна из «Руслана и Людмилы» М. Глинки, рассказ Пимена из «Бориса Годунова» М. Мусоргского, баллада Томского из «Пиковой дамы» П. Чайковского, рассказ Изольды из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера, рассказ Джильды из «Риголетто» Дж. Верди и т.д.</p>

<i>Pro memoria</i>	<i>Эм</i>
<p>предварив наши рассуждения небольшим историко-эстетическим экскурсом, позволяющим представить не только специфику оперных моделей, сложившихся к моменту написания «Паяцев», но и особенности их взаимодействия.</p> <p>Опера Леонкавалло возникла во второй половине XIX века на стыке романтизма и зародившегося в его недрах веризма как лирическая музыкальная драма, поэтому она и содержит ряд стилизованных признаков, присущих этому жанру. Традиции лирической музыкальной драмы достаточно ярко прослеживаются в опере в плане централизации личности, противоречия которой во многом обуславливают ход трагического развития действия, и в содержании ее внутреннего конфликта, подразумевающего противоборство внутреннего и внешнего, идеального и реального, высокого и низкого. С этой точки зрения вердиевский Риголетто может восприниматься как непосредственный предшественник Канио из оперы Леонкавалло, поскольку в образах главных героев этих опер соединяются две ипостаси: маска и душа, шут и трагическая личность.</p> <p>Для музыкального воплощения балаганного представления композитор избрал жанр оперы buffa XVIII века. На связь комедии dell'arte и оперы buffa указывает Г. Аберт: «...не было ничего более естественного, чем связь оперы buffa с возникшей из народного фарса импровизационной комедией (commedia dell'arte)»¹³. Сильное влияние импровизационной комедии сказалось в ранних образцах оперы buffa с ее сюжетным клише, условными сценическими положениями, характерными масками</p> <p>или их типажными вариантами (Паяц, Коломбина, Арлекин). Таким образом, сделанный Леонкавалло выбор оперного жанра выглядит весьма органичным.</p> <p>Свойственные персонажам комического балаганного театра принципиальная однозначность, примитивизация образа и элементарность эмоции сказались и в их музыкальном воплощении, тяготеющем к определенной жанровой характеристичности. Поэтому для представления образов-типажей псевдолирического балаганного спектакля Леонкавалло обратился к светской танцевальной музыке XVIII века – чопорному менуэту и грациозному гавоту, входившим в арсенал лирических галантных жанров. Однако композитор сознательно нивелирует лирическую природу танца, лишая его кантиленности и усиливая его механистичность повторением примитивных ритмоформул, «топчущихся» в пределах «шарманочного» диапазона. Этот вычурно-активный, шаблонно повторяемый (в ситуациях со слугой и Арлекином, а позже с Паяцем) набор «танцующих» фраз и формул нарочито подчеркивает не только псевдолирический характер происходящего, но и его кукольную безжизненность. Таким образом, высокая лирическая драма, как в «кривом» зеркале отразившаяся в балаганном фарсе, снижена и за счет пародийного претворения композитором лирических танцевальных жанров.</p> <p>Даже поверхностный взгляд на драматургию оперы позволяет констатировать, что доминирующая роль в ней принадлежит лирико-трагедийной линии, которая воплощается в двух полярных жанровых сферах. Лирическая</p>	<p>¹³ Аберт Г. <i>Моцарт. М., 1978. Кн. 1, ч. 1. С. 410.</i></p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>Эм</i>
<p>драма не только определяет основную фабулу произведения, но и дублируется в буффонном варианте во II действии. В соотношении двух форм ее реализации явно прослеживается принцип симметрии (лирико-трагическое I действие – лирико-комическое II действие – лирико-трагедийный финал), который становится одним из ведущих композиционно-драматургических принципов всей оперы, ее сюжетного, а также музыкально-тематического и тонального развития. «Темы первого действия неоднократно цитируются во втором действии, причем чаще всего без всяких изменений. Так, музыкальный материал в начале второго акта повторяет вступление к хору из первого акта. Средний раздел Cantabile "E se lassu Paglicco" воспроизводится в комической сцене Таддео и Коломбины ("Lungi e' lo sposo" – "Да, дело плохо. Мне не до смеха..."). Цитируется и тема "Hai tempo a ridirmelo stasera" ("Успеешь поклясться мне сегодня на сцене!") – слова Недды о том, что Тонио произнесет свои любовные излияния на сцене. Она повторяется в спектакле ("So che sei pura"), Таддео иронически намекает Коломбине, что ее измена Арлекину перестала быть тайной. Наконец, лейтмотив любви, на котором строилась вся дуэтная сцена Недды и Сильвио, возникает в финале, после чего следует диалог, приводящий к "взрыву" – ариозо Канио "No! Pagliaccio non son!"¹⁴. «Первое и второе действие заканчивается в e-moll, e-moll – E-dur написано и Интермеццо. Оба ариозо Канио в первом действии образуют тональную арку к Прелюдии, Серенаде и Комической сцене»¹⁵.</p>	<p>Вместе с тем и комическая опера в форме отдельного спектакля во II действии также имеет важное значение. Благодаря ее введению происходит резкое переключение лирической музыкальной трагедии на пике ее кульминации в чужеродную комически-игровую ипостась. «"Перелицовка" трагического на "сатирический лад" осуществляется в системе атрибутов карнавальной поэтики, <...> важнейший из которых метод пародийных двойников»¹⁶. В основу этого метода положена «свобода "переключений" образа, которая во многом обусловлена психологической достоверной "портретностью" в двух ее ракурсах: драматической патетики, доводимой порой до скорбной ламентности, и пародийной скерцозности, несущей отпечаток масочности»¹⁷. Этот театрално-драматургический принцип становится определяющим и для логики симфонического развития в опере.</p> <p>В основе музыкальной драматургии оперы «Паяцы» лежат два полярно противоположных тематических комплекса: воплощающий шутовскую, скерцозно-игровую сферу лейтмотив театра и производные от него лирико-трагические темы (лейтмотивы ревности и отчаяния Канио, любви).</p> <p>Процесс формирования и перерождения шутовского фарса в трагическую ипостась можно наблюдать во вступительном разделе оперы, который состоит из двух частей – инструментально-симфонической Интродукции и вокально-симфонического Пролога, обрамленных темой театра. В этом разделе в сжатом виде представлены все этапы последующей сценической драматургии.</p>


¹⁴ Сокольская А. *Указ. соч. С. 103–104.*

¹⁵ Там же. С. 104.

¹⁶ Бекетова Н. *Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича. Автореф. канд. дисс. искусств. М., 1991. С. 12.*

¹⁷ Дёмина И. *Конфликт в лирической опере второй половины XIX века. Кандидатская диссертация. М., 1994. С. 129.*

<i>Pro memoria</i>	
<p>Интонационно-тематическим ядром оперы «Паяцы», безусловно, является лейтмотив театра, открывающий Интродукцию. Изначально скерцозная тема в процессе развития «переинтонируется» в лирико-трагическую во втором разделе Интродукции. Таким образом, принцип взаимодействия двух театров, «театра переживания» и «театра представления», маски и человека, игры и чувства закладывается как основополагающий в симфоническую драматургию оперы.</p> <p>Лейтмотив театра с первых же тактов определяет общий активный тонус оперы, дает эмоциональную настройку и вводит в стремительный темпоритм спектакля. Лейттема выстроена в форме диалога двух контрастных интонационно-тематических элементов, что указывает на ее внутреннюю неоднозначность, потенциальную возможность разработки.</p> <p>Первый элемент (краткий, декламационный) основан на гармоническом обороте D–T и четкой утвердительной ритмоформуле. Возникая в нижнем регистре у медных духовых инструментов, он сразу же, как и должно быть в жанре балаганного представления, привлекает внимание слушателя. На его фанфарный характер указывает и пунктирный ритм. Вместе с тем этот элемент подспудно содержит и совсем иные черты, поскольку интонационно опирается на секундово-терцовую интервалику, на базе которой в дальнейшем возникает и развивается лирико-драматическая тематическая сфера оперы. Таким образом, первый элемент лейтмотива театра выступает в качестве монотематического ядра, из которого формируется целый ряд</p> <p>тем как скерцозно-игрового, так и лирико-трагического плана.</p> <p>Второй элемент лейтмотивного диалога (характеристичный и скерцозно-игровой) по контрасту дополняет первый. Он представляет собой стремительную гаммообразную попевку в верхнем регистре, изображающую гримасы, прыжки и ужимки шута.</p> <p>В кульминационном проведении лейттемы театра появляется третий элемент, суммирующий два первых. Возникая с вершины-источника, он вбирает в себя угловатую подвижность второго элемента и черты скандированной декламации первого. Кроме того, в его скрытых голосах образуется нисходящая мелодическая линия, на основе которой затем рождается лирико-трагическая ламентозная тема отчаяния Канио.</p> <p>Она вторгается как образный антипод в незавершенное развитие скерцозного лейтмотива театра и знаменует появление новой лирико-трагической интонационной сферы, противостоящей предшествующей клоунаде. Вместе с нею в тематическое пространство второго раздела Интродукции входят главные лирические темы (любви, ревности и т.д.). Скорбная декламационная тема Канио, возникающая из лейттемы театра по принципу производного контраста, позволяет представить главный образ оперы в двух конфликтно противостоящих ипостасях – игрового шутства и скрытой за его маской трагической исповедальности. Показательно и то, что эти темы объединяет не только интонационная, но и тембральная общность, поскольку они проводятся у духовых инструментов, в частности у валторны.</p>	

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>Следующая за лейтмотивом отчаяния группа лирических тем отражает прежде всего различные градации внутреннего состояния героев. Центральной среди них, несомненно, является тема любви – мягкая, напевная мелодия широкого дыхания. Будучи общей для всех участников драмы, она, однако, более всего ассоциируется с образом героини оперы Недды. Лейтмотив любви также двойствен по своей природе. Он представляет собой жанрово-тематическую трансформацию второго элемента темы театра, осуществляя интонационную связь скерцозной и лирической сфер. Затем этот лейтмотив звучит в вокальной партии Тонио и оркестра, где он приобретает тревожный оттенок, а в дальнейшем неоднократно возникает на протяжении оперы то в основном, то в трансформированном виде.</p> <p>В отличие от плавной и пластичной лирической темы любви, лейтмотив ревности Канио – хроматическая последовательность в сочетании с импульсивным скачком на квинту вверх – имеет мрачный, напряженный характер. Однако в Прологе эти противопоставленные друг другу темы, опираясь на общий ритмоинтонационный оборот (квинтовый скачок с последующим заполнением), объединяются.</p> <p>А. Сокольская отмечает, что, в свою очередь, «фигура <i>passus duriusculus</i> объединяет лейтмотив ревности не только с темой отчаяния Канио, но и с началом финальной сцены – дуэта Канио и Недды. Тема арии Канио “<i>Vesti le giubba</i>” (“Ты наряжайся и лицо мажь мукою...”) ...также интонационно связана с лейтмотивом ревности»¹⁸. С этим лейтмотивом тесно переплетается и,</p>	<p>по существу, представляет собой его вариант еще одна лейттема оперы. В Прологе ее нет, но, проходя всегда в низком регистре оркестра, она постоянно сопровождает появление на сцене Тонио и обладает более мрачным, фатальным характером, нежели лейтмотив ревности Канио.</p> <p>Таким образом, в Интродукции ярко очерчены два мира: комически-шутовской и лирико-трагический, составляющие суть двух театров, представленных в опере. Лейтмотив театра, воплощающий шутовскую, игровую стихию, естественно ассоциируется с «театром представления»; его антипод (одухотворенная лирико-трагическая интонационная сфера), соответственно, формирует музыкально-симфоническую концепцию «театра переживания». При этом их полярное жанровое противопоставление основано на внутритематическом родстве, которое, в свою очередь, указывает на двойственность единого образного мира. Причем лирико-трагическая линия внутренне и внешне чрезвычайно динамична, на что указывает обилие лейттем (ревности и отчаяния Канио, любви), характеризующих различные психологические состояния и особенности их развития.</p> <p>Вторая часть вступительного раздела оперы содержит традиционное для комедии <i>dell'arte</i> обращение к зрительному залу – Пролог. В нем музыкальная драма соединяется с драмой театральной. Леонкавалло использует здесь все атрибуты броской театрально «сгущенной» патетики, свободно применяет различные средства вокальной выразительности – от речевого говорка, декламации, подчеркивающих весомость речевого начала, до широкой кантилены.</p>

¹⁸ Сокольская А. Указ. соч. С.105.

Pro memoria

Свободный по форме Пролог в соотношении с Интродукцией можно трактовать как вокально-симфоническую разработку основных тем оперы: в нем одна за другой проходят темы театра, любви, ревности. Кроме того, различные тематические модификации в Прологе приводят к появлению еще одной широкой и певучей мелодии, полной взволнованности и вместе с тем сдержанной печали. Г. Торадзе обозначает ее как тему «авторского театра», поскольку в ней как бы излагается главная философская идея оперы: театр является своего рода зеркалом, в котором отражена вся жизнь человека.

Интерпретация Пролога как разработочного раздела подкрепляется и тем, что в коде, обрамляя весь вступительный раздел, вновь возникает инструментальная скерцозная лейттема театра, а вместе с ней возвращается и характерная остиная моторность ритмики, и связанное с ней ощущение непрерывной пульсирующей энергии. Последние такты звучат как «музыка поднимающегося занавеса». Стремительное и блестящее проведение лейттемы театра на *fortissimo* у всего оркестра словно возвещает о начале увлекательного зрелища. Выполняющий обрамляющую функцию лейтмотив театра придает вступительному разделу оперы черты репризности, что позволяет представить его как единую увертюрно-поэмную композицию, воплощающую принцип будущей театрально-симфонической драматургии.

Проделанный анализ позволяет представить оперу «Паяцы» как произведение, не только использующее два театрально-драматических и оперных жанра, но

и содержащее две взаимодействующие драмы, сценическую и симфоническую. Следовательно, принципы феномена «театра в театре» имеют в данном случае как внешнее, так и внутреннее проявление, которое можно усмотреть в соотношении двух концепций: одна раскрывается в театрально-сценической драматургии, другая – в музыкально-симфонической. При этом у каждой из них есть самостоятельная смысловая доминанта и логика развития. Так, с точки зрения сценически представляемого театра первичной является лирическая трагедия, а вторичной, производной – ее комическая версия. Что же касается симфонической концепции, то здесь – картина обратная: главенствующей предстает комически-скерцозная лейттема театра, из которой впоследствии на основе принципа производного контраста формируются все темы лирико-трагического характера.

В заключение отметим, что опера «Паяцы» со всей очевидностью демонстрирует мысль, содержащуюся в эпиграфе: «Театр отражает сам себя и делает это наиболее наглядно среди других видов искусств»¹⁹. Леонкавалло, как великий музыкант-драматург, музыкант-философ, в своей оперной концепции практически воссоздает не только сценическое представление, но и философию, эстетику театрального искусства, тем самым, подобно В. Шекспиру, воплощая мир как театр и театр как модель мира.

¹⁹ Софронова Л. *Театр в театре: русская и польская сцена в XVIII веке // XVIII век. Сб. 21. Памяти П.Н. Беркова. СПб., 1999. С. 141.*