

Елена Дунаева

Мариво и Арлекин. Истоки стиля

1720 – год рождения Мариво драматурга. В тот год много чего происходило в Париже. Все говорили о марсельской чуме, начавшейся летом, охватившей Прованс и юг Франции. Одни считали ее проклятьем и небесной карой Филиппу Орлеанскому, регенту при малолетнем Людовике XV за беспримерное распутство и разгул двора. Другие поддерживали Филиппа Орлеанского, симпатизируя его жизнелюбию, попыткам противостоять тирании и внести порядок и законность в ведение государственных дел.

Регент, между прочим, сделал образование в Сорбонне бесплатным, открыл королевскую библиотеку для широкого посещения и собрал прекрасную коллекцию картин. Иные не думали ни о чем подобном, считая настоящей чумой финансовую катастрофу, в которую вверг доверчивых французов изгнанный из Англии и Шотландии жулик и финансовый авантюрист Джон Лоу. В этой афере с бумажными деньгами тридцатидвухлетний Пьер Мариво потерял все доставшееся от жены состояние. Уже известный в Париже литератор, завсегдатай салона маркизы де Ламбер, автор трех романов, бурлескных поэм, пародийных сочинений, журнальных статей оказался полностью разорен. Путь ему был один – писать для сцены. Давно известно, что это самый быстрый и легкий способ заработать литературным трудом. Пьесу не надо публиковать, как роман или повесть, ее не надо шлифовать как поэму или стихотворный сборник – ее можно сразу отдать труппе и получить гонорар. Для главного театра Франции – *Comédie Française* – писал трагедии близкий знакомый Проспер Жюлио де Кребийон, почти родственник Мариво (шафер на свадьбе, а затем и крестный отец его дочери). Возможно, именно с его легкой руки Мариво пишет трагедию «Ганнибал» в стихах, в пяти актах по всем канонам государственного стиля – классицизма, ее даже берут к постановке сосыетеры, и она выдерживает... аж три представления. Все в том же, 1720 г., Мариво решает больше не писать пьес в стихах, тем более трагедий, тем более для королевских актеров.

После смерти Людовика XIV с *Comédie Française* творилось что-то непонятное. Париж еще помнил скандал с «Тюркаре» Лесажа, который привел к закрытию успешно идущего спектакля. Не имея сценических побед, актеры *Comédie Française* или «римляне», как их называли актеры ярмарок и парижский люд, объявили борьбу всяческой театральной конкуренции. А собственно внешних врагов у театра почти и не было. Еще в 1697 г. актеры *Comédie Italienne* были со скандалом выдворены из Парижа. Ярмарочные театры, конечно, продолжали бузить, нападая на «римлян», но были жестко придушены королевскими указами – в 1707 г. им было запрещено произносить со сцены диалоги. Но и это не спасало *Comédie Française*. Почва уходила из под ног королевских актеров – вместе с Людовиком XIV умирал Великий век, наступала новая эпоха.

Уход классицизма, большого стиля Великого века, блистательно запечатлен Антуаном Ватто на картине «Актеры Французского



А. Ватто. Актеры Французского театра». Ок. 1720

театра», которая приблизительно датируется 1720 г. «Так много писалось о трагедии, великой трагедии великого века. И все же нигде о ней так не сказано, нигде не дано такого ее образа, как на прекрасной гравюре Ватто “Актеры Французского театра”, – писали братья Гонкуры, замечательно точно фиксируя этот переход от XVII к XVIII веку. – Как схвачен тут смысл и колорит трагедии, такой, как она возникла в голове Расина,– декламируемой, а не сыгранной какой-нибудь Шанмеле, встречаемой аплодисментами сидящих на театральных банкетках высокородных господ и сеньоров того времени! Тут переданы пышность ее и богатство, ее торжественное построение, жест, сопровождающейся речитатив. Да, на этом рисунке трагедия живет и дышит больше, чем в мертвом печатном тексте ее авторов, больше, чем в пересказах ее критиков. Здесь, под этим портиком, сделанным по указаниям какого-нибудь Перро, с виднеющимся в просвете водопадом источника Латоны; здесь, в этом симметричном квартете, в этих двух парах, у которых сама страсть выглядит как торжественный менуэт. Как хорош <...> этот блистательный персонаж в парике, в раззолоченных и расшитых наплечных и набедренных латах, где играют солнечные блики, в великолепном парадном одеянии для героических тирад. Как хороша та, кого называют громким именем *Мадам*, принцесса в пышном кринолине “корзинкой”, в корсаже, расцвеченном как павлиний хвост!

И как проникновенно изображены эти тени, следующие за принцем и принцессой и подхватывающие последние слова их тирад, – два трогательных силуэта, которые, отвернувшись, плачут и составляют такую правильную перспективу!»¹. Ватто фиксирует рациональность и правильность поз, выстроенность сценического рисунка, наконец, подчеркнуто декоративная игра актеров *Comédie Française*, которая даже не пробует казаться естественным существованием. Однако к началу XVIII в. сценическая жизнь «римлян» вырождается в мертвые штампы.

Пострадавший от своего великого родственника Филипп Орлеанский отменяет завещание короля, пытаясь его безграничную власть заменить законами и здравым смыслом. Двор должен быть в столице, среди парижан, а не в идеальном прекрасном Версале. Аристократы, вернувшись в Париж, начинают перестраивать особняки, у них появляется собственная жизнь, которая также важна, как и жизнь двора. Образ стилизованной морской раковины, вплетенной в причудливые растения, становится культурным кодом времени.

«Я возрождаюсь», – такая надпись появилась на здании театра *Comédie Italienne*, которую через год после смерти Людовика XIV, в 1716-м, открывает в Париже Филипп Орлеанский. Труппа, возглавляемая Луиджи Риккони, приехала сюда из Пармы. Игравшие на северных диалектах актеры застали в Париже множество арлекинов, изабелл, скарамушей, говоривших по-французски тексты едких и уморительно смешных комедий Лесажа. Все в том же 1720-м на Сен-Жерменской ярмарке парижане смотрели его одноактную пьесу «Арлекин – король людоедов или семимильные сапоги» в исполнении труппы господина Франциска. Успех французских арлекинов и скарамушей был шумный и неподдельный.

На ярмарках уже давно строили настоящие деревянные театры, оснащенные бутафорией и специальными механизмами. В 1720-м актеры господина Франциска играли на сцене, которая представляла собой остров: «по бокам – скалы и деревья. В глубине – бурное море. В морских волнах Арлекин, который уцепившись за бревно, старается достичь берега. Арлекин достигает берега и выползает из воды на четвереньках»². Ну, разве можно сравнить такую динамичную и живую картину с тем, что делали «римляне» в своем скучном театре!

Актеры возрожденной *Comédie Italienne* оказались в весьма затруднительном положении. Помог им случайно сам Регент. Филиппу Орлеанскому надоела непрерывная склока, затеваемая королевскими

актерами против ярмарочных. И с 1719 г. ярмарочные театры в Париже были закрыты. В театральной войне «римлян» с «арлекинами» победительницей оказалась труппа Луиджи Риккобони, получившая шанс на внимание парижской публики. Весь девятнадцатый год она металась в поисках репертуара, но успех пришел в 1720-м, когда 17 октября впервые была сыграна одноактная пьеса Пьера Мариво «Арлекин, воспитанный любовью». Это не был дебютом Мариво у итальянцев. 3 марта того же года совместно с Сен-Жоржи он написал для них пьесу в трех актах «Любовь и правда», но правда состояла в том, что любовь с театром у Мариво сразу не получилась – спектакль прошел всего один раз.

Что же произошло с Пьером Мариво от марта к октябрю? Возможно, он внимательно изучил итальянскую труппу и по-настоящему разглядел актеров. «Арлекин, воспитанный любовью» неоднократно возобновлялся труппой – а это уже свидетельство подлинного сценического успеха. «Арлекина» Мариво писал для Арлекина и очаровательной Сильвии, вернее сказать, для Томмазо Антонио Визентини и Джованни Розы Беноцци, исполнявших эти маски. Знатоки уверяли, что драматург был просто влюблен в прекрасную Сильвию. Но двигателем театрального дуэта и всего действия пьесы был, конечно, Арлекин.

Вместе со своей женой Маргаритой Руска (сервьеттой Виолеттой) Томмазо Антонио Визентини вошел в труппу Риккобони еще в Италии. Он и не подозревал, что может угодить в пасть парижского зрителя. Пестрый наряд Арлекина, сшитый из кусочков жизней итальянских и французских актеров, играл на французской сцене ту же роль, что и горностаевая мантия, надевая которую очередной Людовик становился королем. Как водится, прежних всегда любили, на нынешних смотрели внимательно и строго – ведь театральная корона весьма редко передается по наследству. Тридцатисемилетний актер был опытен и смел. Надевая черную маску Арлекина, он превращался в юношу, легкого, быстрого, пластичного. Одна беда – он едва говорил по-французски. Но Мариво, оказавшись в поле притяжения актерского таланта Визентини, стал писать для него. Забыв о прекрасной литературе, обо всех спорах старого с новым, он фиксировал каждый его актерский трюк.

Текст «Арлекина, воспитанного любовью» позволяет увидеть абрис, рисунок приемов Визентини. Он «радостно прыгает», корчит гримасы, пытается украсть платок у Сильвии, уморительно кланяется, глупо смеется, плачет. Таков далеко не полный перечень приспособлений



П. Мариво

и приемов Арлекина. Изучив излюбленные актерские трюки маски, а они вполне вписываются в канон приемов исполнителей комедии дель арте, Мариво фиксирует их в ремарках: «Арлекин входит, играя в волан; так он подходит вплотную к Сильвии. Продолжая играть, Арлекин роняет волан и, наклонившись, чтобы поднять его, замечает пастушку. Он застывает от удивления в неудобной позе; постепенно, толчками, распрямляется. Выпрямившись, Арлекин бросает взгляд на Сильвию, та, смутившись, делает вид, будто хочет уйти»³.

Понимая, что он, автор пьесы, не в силах зафиксировать всей палитры Висентини, Мариво в конце концов вставляет ремарку: «Учитель танцев показывает Арлекину, как делать реверанс. Арлекин оживляет эту сцену забавными выдумками, которые подсказывает ему его талант»⁴. Расширяя пьесу актерскими импровизациями, Мариво набрасывает и портрет Арлекина-Висентини: «красивый стройный брюнет, <...> он уснул в лесу и походил на спящего Амура»⁵. И тут же драматург заставляет партер улыбнуться: «во всем мире вы не встретите более очаровательного лица»⁶. Страшная черная маска Арлекина (со звериным оскалом и шишками над бровями, с крючковатым носом – именно так она выглядит на гравюре с портрета М. де ла Тура «Арлекин Т. Висентини») могла очаровать только фею. На этом, собственно, Мариво и строит сюжет комедии: фея влюбляется в спящего в лесу Арлекина, похищает

его у родителей, переносит в свой дворец, а глупый красавчик, увалень и деревенщина, влюбляется совсем даже не в нее, а в пастушку Сильвию. Любовь преображает Арлекина, он становится умным, предприимчивым, смелым и... то, что французы называют *comme il faut*.

Нехитрый сюжет явно брался Мариво из запросов парижской публики, которая обожала феерии, сказочные преображения, фантастику и игру. Простодушным зрителям было невдомек, что короткие реплики Арлекина («Почем я знаю!», «Ишь ты! Вот смех-то! И-и-и!») помогали артисту, который только начал осваивать французский язык. Освобожденный драматургом от сложных предложений, актер играл, и именно его игра давала объем и жизнь образу. Все попытки феи «окультурить» простака наталкиваются на два простых его желания – есть и спать. Таков собственно генетический код второго дзанни, но похищенный от итальянских родителей, попавший в плен французской феи, Арлекин влюбляется. Односложные реплики и восклицания, лацци, прыжки и поклоны Арлекина Мариво умножает на французское *mot*, короткую реплику, отточенную как лезвие, и преображающую простака в галантного кавалера.

А р л е к и н. Когда я целую Вам руку, и вы говорите, что любите меня, мое сердце готово выпрыгнуть, значит, привязанность моя лишь укрепляется.

С и л ь в и я. Наверно, это так, ведь моя привязанность тоже крепнет с каждым часом, но раз уж говорят, что это плохо, давайте, чтобы не было беды, уговоримся: всякий раз, как вы станете меня спрашивать, сильна ли моя любовь к вам, я стану отвечать – «нет», но это будет неправда. А когда вам захочется целовать мне руку, я буду запрещать, но в то же время буду этого хотеть.

А р л е к и н (*смеясь*). Хе-хе! Забавно! Я согласен, но пока, до уговора, позвольте мне целовать вашу руку всласть; пусть это будет не в счет.

С и л ь в и я. Целуйте, это справедливо.

А р л е к и н (*осыпает ее руку поцелуями, потом, проникшись сознанием полученного удовольствия, говорит*). Да, мой дружок, а что если уговор огорчит нас обоих?

С и л ь в и я. Ну, если он огорчит нас всерьез, разве мы себе не хозяева?

А р л е к и н. Верно, радость моя! Значит так и условимся?

С и л ь в и я. Да.

Арлекин. Как это будет занятно: давайте попробуем. (*Как бы играя роль, спрашивает ее в шутку*) Вы меня сильно любите?

Сильвия. Не очень.

Арлекин (*серьезно*). Но ведь это только в шутку, а то...

Сильвия (*смеясь*). Ну, еще бы.

Арлекин (*продолжая игру*). Ха! Ха! Ха! Дайте мне вашу руку, душенька.

Сильвия. Не хочу.

Арлекин (*улыбаясь*). Но ведь я знаю, что Вы хотите.

Сильвия. Больше, чем вы сами, но я не хочу в этом признаться.

Арлекин (*еще улыбаясь, но уже грустным голосом*). Если я не поцелую вам руку, то огорчусь.

Сильвия. Вы шутите, мой милый.

Арлекин (*с грустью*). Нет.

Сильвия. Так это всерьез?

Арлекин. Всерьез.

Сильвия (*протягивая ему руку*). Вот моя рука»⁷.

Эта прекрасная сцена построена Мариво на парадоксе: Арлекин в черной маске, со всем набором театральных приемов и трюков, испытывает подлинное чувство к Сильвии, с восхищением и грустью, с изящным недоверием к затейной ею игре. Сильвия же, в свою очередь, прекрасная пастушка, кокетничая и влюбляясь в Арлекина, на глазах превращается в маску Влюбленной, традиционную для театра комедии дель арте.

Грани маски и характера Мариво размывает, «разбеливает», как говорят художники, добавляя в яркие локальные цвета белоснежную краску. Играя полутонами и оттенками чувства, Мариво акцентирует свое внимание на непрерывной подвижности чувства, его неуловимости и переменчивости. Эту летучесть чувства у Мариво открывает именно Арлекин, в котором пробуждается любовь к Сильвии. Он хочет верить и одновременно не верит Сильвии. У Мариво он выходит «грустный и понурый», он все больше молчит, глядя на Сильвию. К трюкам Визентини-Арлекина драматург добавляет новую краску – сомнение. «Человеку свойственно сомневаться, как лошади свойственно бегать», – заметил в «Мыслях» Паскаль. Сомнение терзает Арлекина: не зная, где правда, где ложь, он «плача и не говоря ни слова, <...> роется в карманах, достает ножичек и точит о рукав <...>, ничего не отвечая. Распахивает



Ш.-Н. Кошен. Раскрашенная гравюра с картины А. Ватто
«Любовь в итальянской комедии». 1734

камзол на груди и замахивается, словно для удара».⁸ Это не клоун-да, хотя зритель смеется над отчаявшимся Арлекином. Серьезности в эту сцену вносит Сильвия, которая пугается, перестает играть роль, и правда вырывается наружу: «меня заставили солгать вам». «Ах, что за счастье! – отвечает Арлекин. – Поддержите меня, любовь моя, от радости я теряю сознание»⁹.

За театральной наивной доверительностью маски прячется радостная доверчивость человека. Мариво уверенно уводит Арлекина от жестких рамок театра масок к зыбкой и прихотливой правде сценического чувства. Мариво будто касается волшебной палочкой Томмазо Антонио Визентини, и он превращается в Томассена (*Thomassin*). Арлекин-Томассен – уже не второй дзанни, буффон и деревенский простак. Он, воспитанный любовью не Сильвии, а самого Мариво становится честным французом. Это преображение автор подчеркивает, давая ему в руки волшебную палочку. Ведь еще с XVII в. Арлекин появлялся на сцене вооруженный палкой, она намекала на его деревенское происхождение, подвешенная к поясу, она превращалась в меч, подчеркивая фарсовую, грубоватую природу ее хозяина. Мариво же заменяет традиционную палку-меч в руках Арлекина на волшебную палочку, обманом добытую у феи. Драматург искусно вплетает преображение Арлекина

в сценические правила французского театра – все персонажи должны быть выведены в финальной сцене на общий поклон. Волшебник Арлекин созывает всех – отныне он повелитель бала, первое лицо в театре *Comédie Italienne* и главный герой Мариво. В пятнадцати его пьесах Арлекин – центр и двигатель сюжета, но только в первой, в том самом 1720 г., его имя оказывается в названии.

Парижский зритель был сражен! А Риккобони, как опытный руководитель труппы в 1721-м перемещается на Сен-Лазарскую ярмарку – актеров надо подкормить. Мариво, ободренный неожиданным успехом, в том же году решает вернуться к серьезным делам, записывается на юридический факультет, становится леценциатом права и делает карьеру адвоката в Парламенте. А Визентини, крещенный французской публикой в Томассена, продолжает блистать перед зрителями, читая басню Лафонтена «Мельник, его сын и осел», уморительно изображая по очереди всех персонажей, включая самого ослика. Французский так и остался не до конца покоренным, но в этом был главный козырь обожаемого Томассена. «Господа, я расскажу вам *пикколо* басню, которую прочитал сегодня утром, ибо и мне порой охота *дивентаре* умным. Но *ля диро* по-итальянски. И те, кто ее *интендеранно*, пусть ее *экспликеранно* тем, кто не поймет»¹⁰. Прочитав на разные голоса по-итальянски басню, он говорит: «Месье, перейдем к объяснениям. Вот я сам – мельник, мальчик, да еще и осел. Одни мне велят: Арлекин, нужно говорить по-французски, не то дамы ничего не поймут, а мужчины все пропустят мимо ушей. Пока я благодарю за совет, я поворачиваю на изгибе дороги, и тут другие господа мне говорят: Арлекин, не надо говорить по-французски, вы утратите изюминку. Я совсем растерялся: по-французски мне говорить или по-итальянски? Прошу вас, ответьте, господа!» Вдруг кто-то в партере крикнул: «Говорите, как хотите, все равно нам угодите»¹¹. Но Мариво, наблюдая за любимыми итальянцами, считал иначе. Его новый Арлекин стал любимцем публики, и остается таким по сей день.

Тогда же в Париже эффект разорвавшейся бомбы произвела новая пьеса Мариво. Премьера комедии в трех актах «Двойное непостоянство» состоялась 6 апреля 1723 г.

За два месяца до того Людовику XV исполнилось 16 лет, он становится очередным королем французов, а недавний регент – премьер-министром. Парижские салоны гудели, обсуждая молодого короля и обессилевшего сладострастного развратника Филиппа Орлеанского.



Л. Кар. Гравюра с картины
Н. Ланкре.
Томассен и Сильвия (фрагмент).
1731

Королевский произвол всегда (и в великом XVII в.) не знал меры – Людовик XIV, пристраивая детей от ненавистной французам маркизы де Монтеспан, женил племянника Филиппа Орлеанского на своей внебрачной дочери. От этого неслыханного ужаса герцогиня Пфальцская, мать молодого Филиппа Орлеанского, потеряла сознание, но Людовик Великий, став в конце жизни благочестивым, не хотел даже слушать возражений. Филипп сам был жертвой разгула страстей короля. Став регентом при малолетнем Людовике, Филипп Орлеанский, по словам современника, «любил запрягать пару» – количество его любовниц поражаало воображение. Среди них была и актриса *Comédie Française* Шарлотта Демар, племянница Мари Шанмеле, главной исполнительницы героинь в трагедиях Расина. Очаровательная и талантливая Шарлотта родила Филиппу Орлеанскому троих детей, первый ребенок был узаконен при дворе, а вот, глядя на вторую дочку и зная о царивших повсюду свободных нравах, он отказался от младенца: «Нет, малыш слишком похож на Арлекина... В нем слишком много разнородных частей». Арлекин стал символом времени регентства, короткого, но пестрого и яркого, как его плащ.

Все эти слухи, сплетни, истории отлично знал Мариво, придумывая очень сдержанный, но от этого еще более острый по смыслу сюжет комедии. Принц встречается на охоте селянку Сильвию, которую пере-

возит в свой дворец и начинает добиваться ее чувства. Соперником Принца оказывается Арлекин, влюбленный в Сильвию, которая платит ему взаимностью. Принц подсылает Фламинию, дочь одного из вельмож устроить дело, она и придворный Тривелин должны уговорить Сильвию и Арлекина расстаться. Развязка неожиданна: Фламиния и Арлекин влюбляются друг в друга, и Сильвия отвечает благосклонностью на притязания Принца.

Мариво уже более внимательно оценивает актерские возможности каждого артиста в труппе. Роль Принца написана для Луиджи Риккобони, благородного, несколько меланхолического и обаятельного героя-любownika в сценариях комедии дель арте. У Мариво Принц иной. Он чаще грустит, расстраивается, невесело шутит, отчаивается, он галантен и по-настоящему влюблен в Сильвию. Сильвия в этой комедии уже не просто очаровательная Влюбленная, как в «Арлекине, воспитанном любовью». Да, она простодушна и прекрасна, но также тщеславна, мстительна и корыстна. Она понимает, что наступает ее звездный час, когда становится фавориткой принца. И все эти жеманные кривляния и кокетство, эти мушки и румяна, которыми раньше никогда не пользовалась простая селянка Сильвия, станут одним из главных ее инструментов по завоеванию сердец в дальнейшем, когда она переедет во дворец. Сильвия поначалу рвется к Арлекину, но легко покупается на наряды и посулы красивой жизни.

Исполнительница роли Сильвии Джованна Роза Беноцци родилась в Тулузе и прекрасно говорила по-французски. У Мариво она разговаривает длинными сложными фразами, лексика ее богата словечками и народными речевыми оборотами, репризами: «Хотите доставить мне удовольствие? Убирайтесь прочь»¹², «Зачем мне его рука, если я не хочу отдавать ему своей. Разве можно заставлять людей принимать подарки, если они им не по душе?»¹³. Это речь абсолютной француженки, острой на язык, своенравной и рассудительной. Ее сценическое обаяние и талант сделали ее главной героиней *Comédie Italienne*, и Мариво расширяет все сцены в новой пьесе с ее участием.

Отдельная тема у Мариво – Тривелин. Эту роль у «итальянцев» играл Доминик-младший, сын Доменико Бьянколлели, знаменитого Арлекина XVII в. Он также играл маску Арлекина в провинции, и, как только *Comédie Italienne* возобновила свою деятельность, был приглашен Риккобони на партию Арлекина. Но быть соперником Томассена ему оказалось не по силам, и он перешел на исполнение маски Тривелина.

Тривелин – у итальянцев первый слуга, во Франции он стал распорядителем, камердинером, и, наконец, хитрым придворным в «Двойном непостоянстве».

Мариво обыгрывает эту пару итальянских слуг, часто создавая смешные сценические эффекты. Арлекин появлялся на сцене в своем узнаваемом наряде в разноцветных ромбах, Тривелин одет в похожую одежду, но она сшита из красных, желтых, зеленых и синих полос. Они похожи друг на друга. Пестрота одежд Арлекина и Тривелина у Мариво умножается пестрой одеждой слуг, присматривающих за Арлекином. «Я вот уже целый час размышляю, – зачем нужна вся эта пестрая толпа, разряженных, как и мы, бездельников, которая следует за нами повсюду? До чего же любопытный народ!»¹⁴, – говорит Арлекин Тривелину. В их комическом дуэте ведущим является несомненно Арлекин. Тривелин отвечает просто – таким образом Принц оказывает почести Арлекину. Арлекин изумлен.

«А р л е к и н. Скажите, а кто следует за теми людьми, что следуют за мной?

Т р и в е л и н. Никто.

А р л е к и н. И за вами никто не следует?

Т р и в е л и н. Нет.

А р л е к и н. Стало быть, ни вам, ни им не оказывают чести?

Т р и в е л и н. Мы этого не заслужили.

А р л е к и н (*рассердившись, хватая палку*). Ну, коли так – вон отсюда! Убирайтесь прочь вместе со всем этим сбродом!

Т р и в е л и н. Что с вами?

А р л е к и н. Убирайтесь! Я не люблю людей без чести, не заслуживающих того, чтобы им оказывали почести.

Т р и в е л и н. Вы меня не поняли.

А р л е к и н (*бьет его*). Я объясню вам яснее.

Т р и в е л и н (*убегая*). Стойте, стойте! Что вы делаете?

(*Арлекин преследует также остальных слуг и прогоняет их. Тривелин прячется за кулису*)»¹⁵.

Приведенный отрывок позволяет увидеть всю палитру метаморфоз Арлекина и Тривелина у Мариво. Традиционное (палка, погоня за «ряжеными», гнев Арлекина, его тумаки) сочетается с новаторством – сложным характером героя, тонким юмором автора, со сценической метафорой, позволяющей увидеть весь смысловой объем сцены.



Т. Бертран по рисунку
Мориса Кантена де Латура.
Портрет Томмазо Антонио
Визентини. 1750–1790 гг.

Центром пьесы у Мариво по-прежнему является Арлекин. Конечно, автор сохраняет все черты своего любимца, но появляются и совсем новые краски. Арлекин не просто наивен, но прямодушен. Он не обманывает, а слегка лукавит, но выражает свои рассуждения ясно и четко. Наивность и чистосердечность, сценическое обаяние Томассена позволяют Арлекину говорить ужасные вещи. Такой жесткой социальной сатиры европейский театр к 1723 г. не знал. Она оказалась возможной потому, что все это нес простак Арлекин:

«Т р и в е л и н. Вы не знаете цену тому, от чего отказываетесь.

А р л е к и н (*небрежно*). Стало быть, я ничего не теряю.

Т р и в е л и н. У вас будет один дом в городе, другой – в деревне.

А р л е к и н. Ах, куда как хорошо! Одно только меня смущает: кто будет жить в моем городском доме, пока я буду жить в загородном?

Т р и в е л и н. Как кто? Ваши слуги.

А р л е к и н. Слуги? Что же, мне богатеть ради этих плутов? Значит, сам я не смогу одновременно жить в обоих?

Т р и в е л и н (*смеясь*). Я думаю, нет! Ведь нельзя быть в двух местах одновременно.

А р л е к и н. Какой же вы после этого простак! Ведь если я не владею таким секретом, зачем мне два дома?»¹⁶.



А. Ватто. Вывеска лавки Жерсена (фрагмент). 1720

Мариво использует прекрасный литературный прием, которым в свое время воспользовался Блез Паскаль, сочиняя «Письма к провинциалу», практически едкий памфлет, в котором роскошная развратная жизнь Парижа и иезуитов середины XVII в. показана глазами провинциала, наивно и добродушно описывающего все ее подробности. Именно взгляд Арлекина снимает все претензии в остром критицизме и ироничном описании жизни господ. Мариво играет этим приемом – Арлекин не готов отдать Сильвию ни за почести, ни за богатство, ни за власть и роскошь. Но... от хорошего обеда он не откажется.

В «Двойном непостоянстве» Мариво, заставляя Томассена, не просто балансировать, но буквально плясать на канате маски и сочиненной драматургом артисто-роли Арлекина, не забывает и о фарсовой природе французской комедии. Взятый комический прием нужно доводить до апогея, до абсурдного звучания – Арлекину Принц присваивает дворянство. «Уберите свой подарок, – возмущается Арлекин, – если я возьму его, то получу награду нечестным путем»¹⁷. Соглашается он на такую честь, только узнав, что сможет лупить палкой кого угодно, и никто не посмеет дать ему сдачи. «Ну, вот я и дворянин, я сохраню этот пергамент, теперь мне страшны лишь крысы, ведь они могут изгрызть мое дворянство, но я постараюсь его уберечь»¹⁸. Простодушие Арлекина – не нападение, не критика, это всего лишь здравый смысл, граничащий

с дерзостью: «...вы мой государь и я вас люблю, но ведь я ваш подданный, и это вас кое к чему обязывает»¹⁹. Еще какие-нибудь пятьдесят лет, и Фигаро заговорит совсем по-другому.

Арлекин-Томассен жил в русле традиции французского театра. Но Мариво, досконально изучивший всю актерскую палитру блистательного итальянца, обнаруживает абсолютно новую сценическую взаимосвязь между характером и действием. Казалось бы, что актеры комедии дель арте, изобретшие театральные маски, давно выяснили, как они, маски, вписываются в сюжет сценария. Казалось бы, французский театр, начиная с Мольера, давно установил, как именно характер персонажа формирует сюжет, но Мариво вместе со своим Арлекином открывает нечто принципиально новое.

В «Двойном непостоянстве» Мариво, опираясь на очень резко подчеркнутый характер Арлекина, сам сюжет пьесы строит на великолепно сложенной «архитектуре подвижной лжи»²⁰. Алекин же в пьесе – центр, не дающий возможность разлететься всем персонажам этого вращающегося круга. Лгут в пьесе все, кроме Арлекина – и разлюбезная Сильвия, тщеславие и страсть к нарядам которой легко побеждает чувство к Арлекину (да, и было ли оно вообще?), и Лизетта, которую Фламиния ловко обучает искусству оболъщения, и сама Фламиния, которая искусно внушает Арлекину чувство вины, которое – в свою очередь – приводит к пробуждению чувства у Арлекина, и, конечно, Принц, который мучительно пытается найти благовидные предлоги своему произволу и бесчинству. За благородной личиной каждого персонажа скрыта истинная отвратительная физиономия, и только за черной маской Арлекина Мариво видит искреннее, симпатичное лицо. Его чистосердечное заявление Принцу: «Видите, прекрасная возможность показать, что правосудие для всех»²¹, – наверное, заставляло зрителя аплодировать и смеяться одновременно. Мариво, сам того не ведая, попал в яблочко, в отлитый афоризм Дидро, который в «Парадоксе об актере» писал: «Именно когда в жизни все лживо, начинают любить истину, именно когда все растленно, спектакль должен быть наиболее чистым. Гражданин оставляет все свои пороки у входа “Комедии” с тем, чтобы приобрести их снова, лишь выйдя оттуда»²².

Эпоха Просвещения еще не началась. Ни Дидро, ни Вольтер по разным причинам не могли оценить последнее десятилетие царствования Великого Людовика, его печальный уход и начавшуюся эпоху регентства. Вольтера эпоха регентства «задела крылом», но ощутить в полной

мере смену вех, относительность перемен и подвижность времени, зыбкость настоящего, призрачность истины Вольтер не смог. Великие просветители не приняли Мариво. Их цели были определены социальным оптимизмом и верой в справедливость. Возможно, они – как Арлекин – были наивны и прекрасны в своих надеждах, но Мариво оказался сложнее и многограннее в понимании жизни и природы человека, он услышал то, что французы называют *l'air du temps*.

В «Двойном непостоянстве» Мариво с изяществом фокусника раскрыл правду: человек – не хозяин ни своим чувствами, ни ситуации. Маска сорвана с лица того, кто не может быть уверен ни чем. Есть только притворство, искусная игра, прихотливая смена смыслов. Эту непрерывную подвижность жизни постиг Мариво, привнес в театр стиль рококо. Для поверхностного беглого взгляда рококо весьма декоративно, излишне увлечено формой. В театре же игра форм порождает трагические смыслы. В зеркале сцены отражается не жизнь, а игра, которой и является сама жизнь. Искусство берет верх над жизнью.

Образ этой новой рокайльной реальности идеально выражен в знаменитой картине Ватто «Вывеска лавки Жерсена». Зашедшие в лавку, стены которой увешаны продаваемыми картинами, кавалеры и дамы разглядывают новые полотна. Дама в перламутрово-розовом плаще едва бросает взгляд на портрет Людовика XIV, который только сняли со стены и укладывают в ящик, другая дама в блестящем золотистом наряде, отвернувшись от картины, разглядывает черную собачку, которую гладит другая дама, словно показывая ее двум изящным господам, внимательно рассматривающим ее как картину, один подпирает лицо рукой. Другая же собачка отвернулась от всех и внимательно выгрызает свой бок. Пожалуй, только она одна сосредоточена на себе. Центр картины занимает пара, отвернувшаяся от зрителя полностью, молодой господин даже присел на одно колено, разглядывая в лорнет какую-то деталь на большой картине в овальной раме. «Впервые в картине Ватто персонажи им созданного мира становятся не объектами созерцания, но сами в созерцание этого мира погружены. Здесь в этой лавке происходит примирение фантазии и реальности, прежние герои словно сходят со сцены и, стерев грим, присоединяются к зрителям – таким же, как они»²³.

Эта картина Ватто написана около 1721 г. Пьеса Мариво «Двойное непостоянство» появится спустя два года. Но, по выражению Казимира Малевича, театр – самый отсталый вид искусств. Он плетется в конце процесса развития стиля и выражает его трагические смыслы.

- ¹ *Эдмон и Жюль де Гонкур*. Дневник. М.: Художественная литература, 1964. Т.1, С.203–204.
- ² *Лесаж А.-Р.* «Арлекин – король людоедов или Семимильные сапоги». Цит. по: *Карская Т.Я.* Французский ярмарочный театр. Л.-М.: Искусство, 1948. С. 83.
- ³ «Арлекин, воспитанный любовью». Цит. по: *Мариво Пьер Карле*. Комедии. М.: Искусство, 1961. С. 41.
- ⁴ Там же. С. 38.
- ⁵ Там же. С. 35.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же. С. 48–49.
- ⁸ Там же. С. 55.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Цит. по: *Молодцова М.М.* Комедия дель арте: движение во времени. СПб.: РГИСИ, 2019. С. 330.
- ¹¹ Там же. С. 330–331.
- ¹² *Мариво Пьер Карле*. Комедии. С. 67.
- ¹³ Там же. С. 66.
- ¹⁴ *Marivaux P.* La Double Inconstance (1 acte, scène 7). Paris: Gallimard, 2000.
- ¹⁵ *Мариво Пьер Карле*. Комедии. С. 83.
- ¹⁶ Там же. С. 76.
- ¹⁷ Там же. С. 120.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ *Coulet H. et Gilot M.* Un humanisme experimental. Paris: Larousse, 1973. P. 145.
- ²¹ Cit. *Marivaux P.* P. 172.
- ²² <https://gigabaza.ru/doc/96147-pall.html>
- ²³ *Герман М.* Антуан Ватто. М.: Искусство – XXI век, 2010. Вкладка, без номера страницы.