

ПРИНЦИП «ТЕАТРА В ТЕАТРЕ» В ОПЕРЕ Р. ЛЕОНКАВАЛЛО «ПАЯЦЫ»

«Театр в театре» – явление, представленное в драматургической практике довольно широко чтобы представить многоплановость и важность указанного явления в истории театрального искусства. Достаточно вспомнить такие знаковые произведения как комедии Лопе де Вега, Бомарше, Мольера, Гольдони, драматургию Шекспира, (которые содержат различные формы «второго» спектакля, дублирующего главную сюжетную интригу произведения). Музыкальная драма, возникшая на основе драмы театральной, естественно воплотила принципы «театра в театре» как в их открытом проявлении (свидетельством чему служат оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса, «Риголетто», «Бал маскарад» Дж. Верди, балеты «Щелкунчик» П. Чайковского, «Петрушка» И. Стравинского и др.), так и в самой двойственности своей синтетической природы. «Опера, уже своим происхождением обязана взаимодействию двух – театрального и музыкального – типов мышления» [4, 24] и, тем самым, включает как бы две драмы – словесную, сценически-игровую и музыкальную.

При всем том, что в драматургической практике феномен «театра в театре» получил достаточно многообразное воплощение, исследовательская мысль, касающаяся данного явления, основательно отстаёт. Свидетельством сказанному является отсутствие и в театроведении, и в музыковедении сколь-нибудь законченной теории и истории феномена, что в известном смысле затрудняет рассуждения на эту тему. Тем не менее, поскольку практическое воплощение принципов и форм данного явления налицо, попытаемся проанализировать и обобщить некоторые его особенности в опере, посвященной театру.

Избирая в качестве объекта анализа драматургию оперы Р. Леонкавалло «Паяцы», автор руководствовался не только тем соображением, что указанное произведение, уже без малого полторы сотни лет с большим успехом «живущее» на оперной сцене и в кино, мало исследовано. Интерес к ней обусловлен, прежде всего, тем обстоятельством, что в этой опере аккумулировались различ-

ные принципы и формы «театра в театре». В соответствии с этим, в ней содержится множество форм и жанров, а также эстетических принципов, составляющих некое «хрестоматийное» собрание различных законов театрального искусства. Среди них философско-этические размышления о душе и маске, соотношение различных форм и жанров «спектакля в спектакле», «оперы в опере», комедии в трагедии, и т. д., в которых концентрируются различные принципы и формы музыкально-театральной драматургии.

С точки зрения избранного нами ракурса, преобладание дублирующего фактора (лежащего в основе не только феномена «театра в театре», но и самого генезиса театрального искусства), в данном произведении налицо. На него изначально указывает присутствующая уже в названии оперы «формула» души и маски, а вместе с нею *двойственность*, например, человека – актера и его амплуа. На этой почве выстраивается вся архитекtonика произведения, в котором принципы дублировки, зеркального отражения получают воплощение в разнообразных жанровых и стилевых особенностях рассматриваемого феномена.

Так, например, «спектакль в спектакле», стоящий в центре драматургии «Паяцев», соотносится через противопоставление лирической трагедии и примитивной балаганной масочной комедии *dell'arte*, которые в свою очередь, имеют определенную музыкально-драматургическую специфику и содержат присущие им жанры. Таковыми в данном случае являются лирическая музыкальная трагедия XIX века и комическая опера XVIII века. Подобные дублировки позволяют говорить о сочетании в опере жанров как драматического, так и музыкального театра, тем самым образуя не только «театр в театре», но и «оперу в опере». Жанровые соотношения комедии-фарса и лирической трагедии ярко демонстрируют конфликтное противопоставление взаимодействующих драматургических типов, которое показательно как для родовой природы драмы в целом, так и для соотношения различных форм и жанров «спектакля в спектакле». При этом второй, дублирующий вариант

призван обнажить суть конфликтной фабулы произведения за счет переведения ее в полярную жанровую противоположность. Классический образец подобного метода присутствует в гамлетовской «Мышеловке», где вставная пьеса повторяет основной трагический сюжет (убийство короля) в жанре балаганного представления, которое становится отправной точкой для последующей за нею «зоны катастрофы», зоны трагических развязок.

Чтобы понять многообразные процессы, присутствующие в драматургии оперы Р. Леонкавалло, обратимся к некоторым семантическим особенностям феномена «театра в театре» и попытаемся обозначить его основные формы.

Начнем с того, что данный феномен зародился вместе с театром. Его коренной принцип, основанный, как уже говорилось, на дублировке замысла, произрастает из самой природы зеркального отражения, лежащего в философской сути театрального искусства. Это отражение изначально заложено в соотношении – игра на сцене и воспроизведение происходящего в эмоциональном зрительском восприятии, т. е. в соотношении спектакль – зритель. Происходящее на сцене зеркально отражается в сознании зрителей, которые, в свою очередь, становятся невольными актерами разыгрываемого спектакля. На почве подобного взаимодействия возникла известная теория аффектов, основанная на принципе зеркального отражения, через который и формируется феномен «театра в театре». Данный принцип замечательно раскрыл Шекспир в упомянутой сцене из трагедии «Гамлет», где балаганное представление не только занимает публику на сцене, но и создает «спектакль» внутри нее, когда зрители наблюдают за реакцией друг друга, из чего рождается основа для развязки целого.

Аналогичный метод находим и в опере Р. Леонкавалло «Паяцы». Пьеса разыгрывается дважды: на сцене и в эмоциональном пространстве зрителей, присутствующих на балаганном представлении, один из которых (Сильвио) становится непосредственным участником кровавой развязки. В подобном соотношении возникает **«хоровой комментирующий театр»** «зрителей в опере», который образует скрытую форму «театра в театре». Этот «зритель» концентрирует внимание и соответственно реагирует на ту идею спектакля, которая является «зеркалом», отражающим его отношение к происходящему. Истоки данной театральной

формы восходят к античной трагедии со свойственным ей хоровым комментарием¹.

В опере «Паяцы» принцип зеркальности, составляющий природную основу театрального искусства, реализуется дважды: в дублировке смысла через «спеннического зрителя» и через зрителя, присутствующего на оперном спектакле. Пространство зрительского театра в опере Р. Леонкавалло предстает, таким образом, в виде двойного театра: зрителей, смотрящих оперу, и персонажей, смотрящих в опере комедию dell'arte. 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 пьесовставке, порой вмешиваясь в ее сюжет» [6, 115, 140].

Этот «хоровой – зрительский театр» в условиях «спектакля в спектакле» имеет не только замкнутую комментаторскую структуру, но и тенденцию к ее разомкнутости. Последняя в опере Р. Леонкавалло осуществляется, как уже говорилось, через образ лирического героя Сильвио, соединяющего два театра – лирической трагедии и комического представления.

Еще одной формой «удвоения» спектаклей, разыгрываемых на сцене и воспринимаемых зрителями вне сцены, является Пролог, содержание которого излагается повествователем. Пролог содержит рассуждения о природе театра, законах актерского мастерства и жизни актеров «в роли» и в жизни. С одной стороны, устами Тонио (который, к слову сказать, на протяжении всей оперы не проявляет себя ни моралистом, ни философом, а выступает либо в роли злого интригана, либо нерадивого слуги²), автор излагает концепцию драмы, ее

¹ В этой связи напомним, что подобная форма была одной из главных в дионисийском представлении, из которого, как известно, и родилась трагедия. Более того, жанр дифирамба, содержащего *диалог* между хором и запевалой (т. е. основную форму драмы), отражал характер конфликтного процесса.

² Напомним, что роль буффонного шута позволяет ему комментировать события в пародийной форме. Его слово, как 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» [5, 3].

исполнителях, двойственности их роли, т. е. всего того, что присуще законам театрального искусства. С другой – это философско-эстетическое эссе, заключенное в монолог-конференс, складывается в специфическую форму **«повествовательного театра»**, знакомого нам по различным жанрам драматургии³.

Выявленные формы, разумеется, не являются определяющими в «Паяцах», но они значительно усиливают и усложняют как действие самого феномена «театра в театре» в этой музыкальной драме, так и ее содержание, что мы наблюдаем в Прологе, где, как уже говорилось, обобщены некоторые законы театрального искусства.

Переходя к основополагающим принципам феномена «театра в театре», которые присутствуют в опере Р. Леонкавалло, прежде всего, подчеркнем, что дублировка фабулы возникает по принципу поляризации двух жанров – трагедии и комедии. Такое взаимодействие «исторично», поскольку отражает процесс формирования основных жанров театрального искусства. Их истоки уходят в дионисийские представления, когда вслед за высокой трагедией, следовала собственно комедия или же «трагедия наизнанку», обыгрывающая, приземляющая и осмеивающая «серьезность» высокой идеи предшествующей действия. Данный принцип диалектически закономерен, ибо антиподом и одновременно зеркальным отражением мира конфликтов, переживаний и страданий является мир смеховой культуры, ниспровергающий противоречия и, тем самым, как бы утверждающий устойчивость бытия. Из подобного взаимодействия жанров складывается и ведущая форма «театра в театре» – это **«спектакль в спектакле»**. В основе последнего лежит принцип дублирования основной фабулы в противоположном, комическом варианте. Попутно заметим, что в подобном соотношении, как правило, чем трагичнее, углубленнее одна фабула, тем примитивнее или комичнее ее антипод. Яркими примерами тому являются, как мышеловка в трагедии Шекспира «Гамлет», так и комедия dell'arte в опере Р. Леонкавалло. Их

³ Примерами могут служить как произведения драматического театра (рассказ Призрака в трагедии Шекспира «Гамлет», повествование слуги Теодоро из комедии Лопе де Вега «Собака на сене»), так и музыкального (баллада Томского из оперы «Пиковая дама» П. Чайковского, баллада Финна из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки, рассказ Пимена из «Бориса Годунова» М. Мусоргского, рассказ Изольды из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера).

элементарная балаганно-ярмарочная форма, призвана «вывернуть наизнанку» и выставить на потеху высоту истинного трагизма основного спектакля. Подобная жанровое противопоставление как нельзя лучше способствует выявлению трагичного пафоса основной фабулы.

Введение второго – комического – спектакля является показательным для ключевых этапов драматургии. Зачастую он возникает перед началом трагических кульминаций-развязок, перед решительным переломом развития действия. Подобное соотношение высокой духовной трагедии и масочно-балаганной комедии находим в «Паяцах», где основная сюжетная интрига дублируется в двух диаметрально-противоположных жанрах – трагедии и фарса, в котором, словно сквозь призму «искривленного зеркала» драматически-конфликтная коллизия сменяется комическим масочным, «имитирующим» ее представлением.

«„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» [6, 103]. Попутно также отметим, что данным жанровым соотношениям соответствуют и определенные типовые разновидности театрального искусства, а именно «театр представления», разыгрываемый в комедии dell'arte, и «театр переживания», претворяемый в форме лирической трагедии. Перед нами фактически два самостоятельных спектакля, соединенные одной лирико-трагической коллизией.

Указанные жанры и формы драматического театра, присущие опере Р. Леонкавалло «Паяцы», естественным образом реализуются через «оперу в опере» посредством жанров музыкальной драматургии.

Остановимся на основополагающих принципах этих спектаклей, предварив наши рассуждения небольшим историко-эстетическим экскурсом, позволяющим представить не только уникальность театральных и оперных моделей, сложившихся к моменту написания «Паяцев», но и особенности их взаимодействия.

Прежде всего, опера Р. Леонкавалло как лирическая музыкальная драма второй половины XIX века возникла на стыке романтизма и зародившегося в его недрах веризма. Поэтому она естественным образом содержит и ряд стилевых признаков,

присущих этому жанру. Традиции лирической музыкальной драмы (в частности, вердиевской), достаточно ярко прослеживаются в опере не только в плане трактовки личности (противоречия которой во многом обуславливают ход трагического развития действия), но и в самом содержании ее внутреннего конфликта, подразумевающего противоборство идеального и реального, высокого и низкого, внутреннего и внешнего. В этом плане вердиевский Риголетто может восприниматься как непосредственный предшественник Канио из оперы Р. Леонкавалло, поскольку в образах этих героев соединяются шут, паяц и трагическая личность, то есть наблюдается единение и одновременно противоборство «души» и «маски».

Возникшее соотношение **«человек – актер, актер – человек»**, как известно, явилось достаточно распространенным в тематике веристов. В различных художественных образцах искусства и литературы они смогли воплотить суть философии и эстетики театра. Не менее важно, что в паре человек – актер отражена специфика одной из форм театра, складывающаяся в своеобразный моноспектакль, в «театр одного актера». Истоки последнего появились и развивались вместе с театром⁴, ибо природа театрального искусства и театрального образа демонстрирует наличие не менее двух индивидуальностей, а именно, актера и образа, им разыгрываемый. В этой связи можно говорить о том, что в самом генезисе актерского искусства заложена одна из форм «театра в театре», которую мы обозначим как **«театр одного актера»**, существует ли она в условиях отдельного моноспектакля или же включена в большую драму.

В «Паяцах» принцип монодраматической формы получает своеобразное претворение через игру «в маске» и игру «вне маски». Наиболее ярко конфликт «двух лиц» в одном образе проводится в опере через трагедию Канио. Профессиональный актер, комический балаганный шут – и одинокий страдающий человек соединяются в этом герое через пространственно-временной срез двух театров. Коллизия Канио – Недда, по сути, возникает через соотнесение двух времен и двух пространств: внешнего, визуально-сценического и внутреннего, психологического, связанного с духовным состо-

⁴ Достаточно вспомнить, например, «Медею» Еврипида, «Гамлет» Шекспира или того же «Риголетто» Дж. Верди, в которых внутренний конфликт главных героев развивается по принципам самостоятельной драмы, «втягивающей» в свою орбиту коллизии других героев.

янием субъекта. Подобное пространственно-временное перемещение, являющееся важнейшим для феномена «театра в театре», достаточно ярко демонстрируется, например, в новом жанровом повторении фабулы, которое, с одной стороны, «возвращает» действие в «прошлое время и пространство», с другой, переводит трагедию в фарс, тем самым, становясь «трамплином» между прошлым событием, настоящим действием и будущей развязкой. В этой связи следует особо подчеркнуть, что подобное пространственно-временное соотношение формируется не только в сценическом действии, но и за его пределами – в эмоционально-зрительской реакции.

При этом характерным представляется тот факт, что для реализации актерского амплуа героев оперы, композитор использует их исконное театральное пространство, в частности, **комедию dell' arte**, воспроизводимый через буффонный оперный жанр XVIII века. С точки зрения драматического искусства, именно жанр фарсовых площадных представлений, с его подчеркнуто-буффонной наглядностью, насыщенной динамикой и яркой театральностью, как никакой другой подходил для насмешки над высоким смыслом драмы. Воплощая итальянскую комедию в опере, композитор намеренно подчеркнул контраст «живого чувства» и его «неживого» повторения, примитивно усиленного за счет «масочности». Это конфликтное противопоставление реализуется Р. Леонкавалло не только на «макроуровне» (т. е. в общедраматургическом плане, через соотношение двух 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 из разных рядов»: масочного комического амплуа играющей Коломбины и *человеческой трагедии* страдающего Канио. Данный диалог отражает главную этико-философскую идею оперы, вытекающую из специфики театральной природы. Она заключается в соотношении лика и личины, в балансировании между душой и маской.

Р. Леонкавалло, по-видимому, специально использует не предметную маску, а маску-грим, позволяющую «увидеть» динамику развития «жи-

вой» эмоциональной гаммы от мертвенной «застылости» к трагико-патетическому плачу, при котором возникает эффект «ожившей маски». Таким образом, жанровые модели, равно как и формы их подачи, используемые композитором в опере, характеризует образная поляризация, как в плане соотношения высокой трагедии и балаганного фарса, так и в плане внутриобразной конфликтности.

Комедия dell' arte, как уже сказано, естественно реализуется на основе жанра **оперы-buff**. Выбор оперного жанра, сделанный Р. Леонкавалло, является весьма органичным; на связь этих двух жанров, в частности указывает Г. Аберт: «не было ничего более естественного, чем связь оперы-buffa с возникшей из народного фарса импровизационной комедией (commedia dell' arte)» [1, 410].

Сильное влияние импровизационной комедии сказалось в характере фабулы ранних образцов оперы-buff, с ее сюжетным клише, условными сценическими положениями, характерными масками или их типажными вариантами (Паяц, Коломбина, Арлекин).

Свойственная персонажам комического балаганного театра принципиальная однозначность, примитивизация образа и элементарность эмоции сказались и в музыкальной драматургии. Последняя, представляя персонаж как уже сложившийся образ и выделяя в нем запоминающуюся черту, тяготела к определенной жанровой характеристичности. Поэтому, для воплощения образно-сюжетного норматива, композитор обратился к традиционным светским танцевальным жанрам XVIII века – чопорному менуэту и грациозному гавоту. Относящиеся к лирической сфере, они, в данном случае, словно в кривом зеркале, комически пародируют основную конфликтную фабулу драмы. Композитор сознательно нивелирует лирическую природу танца, в котором преобладает не мелодическое начало, но механическое повторение примитивных ритмоформул, «топчущихся» в пределах «заученно-кукольного» диапазона. Этот вычурно-активный, «пляшущий» набор фраз и формул, применяемый в ситуациях со слугой и Арлекином, а позже с Паяцем Канио, нарочито демонстрирует псевдолирический пафос происходящего.

Буффонная опера от импровизированной комедии переняла также и старую традицию, согласно которой отдельные исполнители могли неожиданно прервать действие и ошеломить публику

контрастом между иллюзией и действительностью. Р. Леонкавалло очень тонко воспользовался этим приемом, переводя оперу-buff через трагико-гротесковую коллизию в русло лирической музыкальной драмы, которая не только тормозит развитие фарсового театра, но и создает, как уже было сказано, своеобразный конфликтный «диалог» двух полярных театральных жанров, присутствующих в драматургии оперы.

При этом даже поверхностный взгляд на *жанровую логику* оперы позволяет констатировать, что доминирующая роль в ней принадлежит лирико-трагедийной концепции, которая раскрывается в трагическом и комическом вариантах. Лирическая музыкальная драма содержит не только основную лирическую фабулу произведения, но и «переводит» ее буффонный вариант (II действие) в русло лирико-трагической развязки.

С другой стороны, при очевидном доминировании лирической музыкальной драмы, нельзя не учитывать, что комическая опера, возникая в форме отдельного спектакля во II действии, также приобретает самостоятельное значение. При этом резкое переключение лирической музыкальной трагедии на пике ее кульминации в чужеродную комически-игровую плоскость рождает эффект полярно-жанрового противопоставления. Соотношение двух музыкально-театральных жанров, «перелицовка» трагического на «сатирический лад» осуществляется в системе атрибутов карнавальная поэтики, важнейший из которых – метод пародийных двойников» [2, 12]. В его основу положена «свобода “переключений” образа, которая во многом обусловлена психологически достоверной „портретностью“ в двух ее ракурсах: драматической патетики, доводимой порой до скорбной ламентности, и пародийной скерцозности, несущей отпечаток масочности» [3, 129]. Именно этот принцип театральной драматургии становится определяющим для симфонической логики оперы.

Она складывается из двух полярно противоположных тематических комплексов: лейтмотива театра (открывающего оперу и воплощающего шутковскую, скерцозно-игровую сферу) и возникающих на его основе тем лирико-трагического арсенала (лейтмотива ревности и отчаяния Канио, лейтмотива любви).

Процесс формирования и «перерождения» шутковского фарса в трагедию можно наблюдать во вступительном разделе оперы, который состоит из

двух частей: инструментально-симфонической Интродукции и вокально-симфонического Пролога, обрамленных единой темой театра. Этот раздел, подобно микрофабуле, раскрывает все этапы последующей сценической драматургии.

Интонационно-тематической «основой» симфонической драмы в опере «Паяцы» безусловно, является лейтмотив театра, открывающий Вступление. Изначально характеризующая игровым качеством тема, в процессе развития, «переинтонируется» в сферу лирико-трагической жанровости, составляющей второй раздел Интродукции. Таким образом, принцип двух театров, а вместе с ними и идея – маска – человек, игра – чувство – присутствуют как основополагающие в симфонической драматургии оперы.

Лейтмотив театра с первых же тактов определяет общий активный тонус оперы, дает эмоциональную настройку и вводит в стремительный «темпоритм» спектакля. Лейттема выстроена в главной родовой форме драмы – диалога двух контрастно-противоположных интонационно-тематических элементов (что указывает на ее внутреннюю и внешнюю неоднозначность, потенциальную разработочность).

Первый элемент – краткий, декламационный, тезисного типа содержит устойчивую гармонию Т–D и четкую утвердительную ритмоформулу. Возникающая в нижнем регистре у духовых инструментов, он сразу же, как и должно быть в жанре балаганных представлений, привлекает внимание слушателя. На сходство с фанфарой здесь указывает пунктирный ритм и оркестровка (медные духовые инструменты). Кроме изобразительно-прикладной образности и, возникающей на ее основе ассоциации с балаганным театром, этот призывно-фанфарный элемент подспудно содержит вторую «природу», поскольку интонационно «опирается» на секундово-терцовую интервалуку, из которой впоследствии возникает и развивается лирико-драматическая сфера оперы. Такая жанровая двушлановость позволяет уподобить первый элемент лейтмотива «театра» монотематическому ядру, из которого впоследствии сформируется целый свод тем как скерцозно-игрового, так и лирико-трагического свойства.

Второй элемент лейтмотивного диалога характеристичный и скерцозно-игровой контрастно дополняет первый. Он представляет собой стремительную гаммообразную попевку в верхнем реги-

стре, изображающую гримасы, прыжки и ужимки шута.

В кульминационном проведении двух противопоставленных интонационно-тематических единиц, рождается суммирующий третий тематический элемент. Возникая с вершины источника, он вбирает в себя угловатую подвижность второго и скандируемую декламационную природу первого элемента, то есть, является их жанровым антиподом и интонационным «родственником» одновременно. Более того, в его интонационном строе, в скрытых голосах образуется нисходящая мелодическая линия, из которой затем непосредственно возникает лирико-трагическая ламентозная тема отчаяния Канио.

Она вторгается как образный антипод в «незавершенное» развитие скерциозного лейтмотива театра и знаменует появление нового лирико-трагического жанра, противостоящего к предшествующей клоунаде. Вместе с нею в тематическое пространство второго раздела Интродукции «входят» главные темы лирической драмы (любви, ревности и т. д.). Скорбная декламация темы Канио, возникающая по принципу производного контраста из лейттемы театра, позволяет представить главный образ оперы в двух конфликтно-противостоящих образах – игрового шутства и скрытой за его маской трагической исповедальности. Показательно, что эти темы объединяет не только интонационная, но и тембровая общность, поскольку они проводятся у духовых инструментов, в частности, у валторны. В такой соотнесенности явно просматривается природа театрального искусства, о которой говорилось ранее.

Возникающая вслед за лейтмотивом отчаяния группа тем лирического театра, отражает, прежде всего, различные градации внутридуховного состояния героев.

В центр лирических тем, несомненно, поставлена «тема любви» – мягкая, напевная мелодия широкого дыхания. Она является общей для всех участников драмы, однако, более всего эта тема будет ассоциироваться с образом героини Недды. Лейтмотив любви также двойствен по своей природе. Он представляет собой жанрово-тематическую трансформацию второго элемента «темы театра». В связи с чем, выполняет связующую функцию театрального скерцо с лирической драмой. Затем этот лейтмотив звучит в вокальной теме Тонио и теме оркестра, где он приобретает несколько на-

пряженный, тревожный характер. Лейтмотив любви неоднакратно возникает на протяжении оперы то в основном, то в трансформированном виде, на что указывалось ранее.

В отличие от плавной и пластичной лирической темы любви, лейтмотив ревности Канио имеет мрачный, напряженный характер, что предопределяется его интонационным складом – хроматическая последовательность в сочетании с импульсивным скачком на квинту вверх. Однако, в Прологе эти темы не только противопоставлены друг другу, но и имеют в своей основе общий ритмоинтонационный оборот (квинтовый скачок с последующим заполнением), представляют собой единое построение.

А. Сокольская отмечает, что, в свою очередь, «фигура *passus duriusculus* объединяет лейтмотив ревности не только с темой отчаяния Канио, но и с началом финальной сцены – дуэта Канио и Недды. Тема арии Канио „*Vesti le giubba*“ („Ты наряжайся, и лицо мажь мукою...“) также интонационно связана с лейтмотивом ревности» [6, 105]. С ним тесно связан и по существу представляет его вариант еще один лейтмотив оперы. Его нет в Прологе, но он постоянно сопровождает появление на сцене Тонио, причем, всегда в низком регистре оркестра, и имеет более мрачный, «фатальный» характер, нежели лейтмотив «ревности» Канио.

Таким образом, в Интродукции ярко очерчены два мира: комически-шутовской и лирико-трагический, составляющих суть двух театров, соотносенных в опере. Лейтмотив театра, воплощающий шутовскую, игровую стихию, естественно ассоциируется с «театром представления»; его антипод – одухотворенная, лирически-трагическая вторая сфера, соответственно, формирует музыкально-симфоническую концепцию «театра переживания». Последняя содержит обширную внутреннюю и внешнюю динамику, на что указывает обилие лейттем (тема ревности и отчаяния Канио, тема любви), характеризующих различные градации психологического состояния и особенности их развития. При этом их полярное жанровое противопоставление, основывается на внутритематическом родстве, которое, в свою очередь, указывает на двойственность единого образного мира.

Вторая часть вступительного раздела оперы содержит традиционное для комедии *dell'arte* обращение к зрительному залу – Пролог. В нем музыкальная драма соединяется с «драмой театраль-

ной». Р. Леонкавалло использует здесь все атрибуты броской, «театрально-сгущенной» патетики, свободно применяет различные средства вокальной выразительности – от речевого говорка, декламации до широкой кантилены.

Пролог представляет собой свободное по форме построение, которое в соотношении с Интродукцией, можно трактовать как вокально-симфоническую разработку основных тем оперы (одна за другой проходят темы театра, любви, ревности). Такая интерпретация Пролога подкрепляется и тем, что в коде, обрамляя весь вступительный раздел, вновь возникает инструментальная скерцозная лейттема театра, а вместе с ней возвращается и характерная остигатная моторность ритмики, и связанное с ней ощущение непрерывной пульсирующей энергии. Последние несколько тактов звучат уже как «музыка поднимающегося занавеса». Стремительное и блестящее проведение лейттемы театра на *ffu* всего оркестра – все словно возвещает о начале увлекательного зрелища. Возвращение лейтмотива театра придает завершению всего вступительного раздела оперы, черты репризности, что позволяет представить его как единую увертюрно-поэмную композицию, воплощающую принцип будущей театрально-симфонической драматургии.

Кроме того, различные тематические модификации в Прологе приводят к появлению новой широкой и певучей мелодии, полной взволнованности и, вместе с тем, сдержанной печали.

Опера «Паяцы» содержит не только два театрально-драматических и два оперных жанра, но и две взаимодействующие драмы: сценическую и симфоническую. Следовательно, принципы «театра в театре» имеют в данном случае не только внешнее, но и внутреннее проявление, которое можно усмотреть в соотношении двух концепций: одна развивается в сценических сюжетах, другая раскрывается посредством симфонической драматургии, при этом каждая из них имеет самостоятельную смысловую доминанту. Так, с точки зрения сценически-представляемого театра, первичной является лирическая трагедия, а вторичной, производной от нее – комическая драматургия. Что же касается симфонической концепции (вступительный раздел оперы), то мы наблюдаем обратный процесс, а именно, главенствующей предстает комически-скерцозная лейттема театра, из кото-

рой впоследствии, по принципу контрастного прорастания, формируются все темы лирико-трагического свойства.

Мысль о том, что «театр наиболее наглядно отражает сам себя среди остальных видов искусств» [7, 141], со всей очевидностью получила воплоще-

ние в опере «Паяцы». Р. Леонкавалло как великий музыкант-драматург создал оперу о театре, в которой композиторская мысль уподобилась шекспировской метафоре о том, что «Весь мир – Театр, а люди в нем – Актеры!».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г.* Моцарт. Кн.1.,ч.1 М., 1978.
2. *Бекетова Н.* Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991.
3. *Демина И.* Конфликт в лирической опере второй половины XIX века. Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 1994.
4. *Курьшева Т.* Театральность и музыка. М., 1984.
5. *Пави П.* Словарь театра. М., 1991.
6. *Сокольская А.* Оперный текст как феномен интерпретации. Дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004.
7. *Софронова Л.* Театр в театре: русская и польская сцена в XVIII веке // XVIII век: Сб. 21. Памяти П. Н. Беркова. СПб., 1999.
8. *Торадзе Г.* Леонкавалло и его опера «Паяцы». М., 1960.