

«ДЕЛЬАРТОВСКАЯ» ОПЕРА ОТ МАСТЕРА ВЕРИЗМА
(«МАСКИ» П. МАСКАНЬИ, 1900)

OPERA 'DELL'ARTE' BY MASTER OF VERISM
(PIETRO MASCAGNI'S *LE MASCHERE*, 1900)

Аннотация. Статья посвящена малоизвестной опере П. Масканьи «Маски», возникшей на волне возрождения комедии дель арте на рубеже XIX–XX веков. Европейская культура того времени испытывала необычайный интерес к эстетике итальянского народного театра. Внимание к феномену комедии дель арте было характерно и для Италии, где, ожидаемо, маскарадная тематика воплотилась на оперной сцене. Как ни парадоксально, самая ранняя в истории итальянской оперы стилизация национальной комедии осуществилась в недрах веристской драмы — в «Паяцах» Р. Леонкавалло (1892). Спустя 8 лет «дельартовская» идея привлекла другого мастера веризма, П. Масканьи. Но в его опере «Маски», в отличие от «Паяцев», народная комедия представлена исключительно в игровом ключе и не пересекается с веристской эстетикой. Упрекая современников за «неумение смеяться», Масканьи поставил своей целью «оживить» комедию дель арте и продемонстрировать ее типажи в «чистом», первоизданном варианте. Сценарий оперы, разрабатываемый композитором в содружестве с либреттистом Л. Илликой, стал результатом тщательного изучения законов итальянской народной комедии. Примечательно, что «Маски» открываются импровизационной интродукцией: либретто не содержит ни одной актерской реплики, исполнителям предоставляется свобода игры — это едва ли не единственный пример в истории оперы. Возникает вопрос: что стало причиной провалов премьерных спектаклей, состоявшихся, как и планировал композитор, в период карнавала, 17 января 1901 года, сразу в шести итальянских городах: Риме, Генуе, Турине, Милане, Венеции и Вероне. По какой причине «Маски» и в дальнейшем не получили широкого распространения? Над этими проблемами размышляет автор статьи, анализируя сюжеттику и музыкальную стилистику оперы с точки зрения преломления канонов комедии дель арте.

Ключевые слова: П. Масканьи, Л. Иллика, комедия дель арте, игровой театр, маски, итальянская опера, опера *buffa*, лирическая комедия, стилизация, веризм

Abstract. At the turn of the 19th and 20th centuries one of the brightest phenomena that stirred up European culture was the revival of the *commedia dell'arte*. At this time the aesthetics of the Italian folk theater experienced an extraordinary flourish and penetrated into the most different types of art: poetry (Paul Verlaine), painting (Paul Cezanne, Pablo Picasso, the artists of 'Mir iskusstva' [World of Art]), theater (Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov, Evgeny Vakhtangov); music (Claude Debussy, Arnold Schoenberg, Richard Strauss, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev). A wave of heightened interest in the phenomenon of the *commedia dell'arte* did not pass Italy where as expected the masquerade theme was embodied on the opera stage. Paradoxically, the earliest stylization of the national comedy in the history of Italian opera was realized in the depths of the verismo drama — Ruggiero Leoncavallo's *Pagliacci* [*The Clowns*] (1892). Eight years later 'dell'arte' idea attracted another master of verismo, Pietro Mascagni. But in his opera *Le Maschere* [*Masks*], unlike Leoncavallo's *Pagliacci*, folk comedy is presented exclusively in a playful way and does not intersect with the aesthetics of verismo. Reproaching his contemporaries for their 'inability to laugh' Mascagni set himself the goal of 'revitalizing' the *commedia dell'arte* and demonstrating its types in a 'pure,' pristine version. The opera's script, developed by the composer in collaboration with the librettist Luigi Illica, was the result of a thorough studying of the laws of Italian folk comedy. It is noteworthy that *Le Maschere* opens with an improvisational introduction: the libretto does not contain a single actor's remark, while the performers are given the freedom to play — this is almost the only example in the history of opera. What was the reason for the failures of the premiere performances which took place, as planned by the composer, during the carnival period — January 17, 1901, in six Italian cities (Rome, Genoa, Turin, Milan, Venice and Verona)? For what reason Mascagni's *Le Maschere* did not become widespread in the future? The author of the article reflects on these problems, analyzing the plot and musical stylistics of the opera from the point of view of refraction of the canons of the *commedia dell'arte*.

Keywords: Pietro Mascagni, Luigi Illica, *commedia dell'arte*, playing theatre, masks, Italian opera, opera *buffa*, lyrical comedy, stylization, verismo

ВВЕДЕНИЕ

На рубеже XIX–XX веков эстетика итальянского народного театра переживала необычайный расцвет, проникая в самые разные виды искусства: поэзию (Поль Верлен), живопись (Поль Сезанн, Пабло Пикассо, художники-«мирискусники»), театр (Всеволод Эмильевич Мейерхольд, Александр Яковлевич Таиров, Евгений Багратионович Вахтангов); музыку (Клод Дебюсси, Арнольд Шёнберг, Рихард Штраус, Игорь Федорович Стравинский, Сергей Сергеевич Прокофьев). В Италии, как следовало ожидать, маскарадная тематика воплотилась в первую очередь в опере.

Актуальность народной комедии с масками в итальянском музыкальном театре тех лет сопутствовала процессу возрождения оперы *buffa*. Мощным импульсом на этом пути стал «Фальстаф» Джузеппе Верди (1893), который

Виктор Пайлакович Варунц назвал «пророческим шагом» мастера, еще во время сочинения «Отелло» призывавшего: «Вернемся к прошлому» [1, с. 33]. В ближайшие годы появляются произведения, реконструирующие драматургические принципы и подлинное *brio* итальянской буффонной традиции. Разработке комического жанра посвящает свою деятельность в музыкальном театре Эрмано Вольф-Феррари («Золушка», 1900; «Любопытные женщины», 1903; «Четыре самодура», 1906; «Любовь-целительница», 1913 и др.), блестящий образец симфонизированной оперы *buffa* создает Джакомо Пуччини в «Джанни Скикки» (1918).

Расцвет собственно комической «дельартовской» оперы в Италии приходится на первые десятилетия XX века: к теме масок обращаются самые разные композиторы, среди которых Ферруччо Бузони («Арлекин, или Окна», 1916; «Турандот», 1917), Адриано Луальди («Бесчинства Арлекина», 1917), Фернандо Луицци («Зеленая птичка», 1917), Джакомо Пуччини («Турандот», 1921), Джан Франческо Малипьеро («Смерть масок», 1922, «Мнимый Арлекин», 1925)¹. Маски комедии дель арте проникают и в итальянский балет того времени, достаточно вспомнить сочинения Альфредо Казеллы (балет-пародия «Венецианский монастырь», 1913; хореографическая комедия «Чаша», 1924), Отторинно Респиги («Венецианского скерцо, или Хитрости Коломбины», 1920).

Однако, как ни парадоксально, самая ранняя в истории итальянской оперы стилизация национальной народной комедии осуществилась в недрах веристской драмы — в «Паяцах» Руджеро Леонкавалло (1892). Включение композитором-либреттистом «комедии с масками» в кровавую драму оттеняет конфликт: сюжетная линия, в основе которой лежит типичный мелодраматический любовный треугольник, параллельно проводится на двух уровнях — в реальной жизненной ситуации (по канонам эстетики театра переживания) и в разыгрываемом на сцене спектакле (в рамках эстетики театра представления). В финале оперы происходит наложение этих двух сюжетно-смысловых пластов, трагическая кульминация получает амбивалентное звучание².

¹ В творчестве Малипьеро комедии дель арте отведена особая роль, образы итальянского народного театра широко представлены и в более поздних операх композитора: «Каприччио Калло» (1942), «Капитан Спавента» (1955), «Представление и праздник Карнавала и Поста» (1961), «Герои Бонавентуры» (1968). Результатом многолетнего изучения истории и теории национальной театральной традиции стала книга Малипьеро *Maschere della commedia dell'arte* (1969) [6].

² В исследовательской литературе о «Паяцах» акцентируются вопросы, связанные с веристской эстетикой, драматургией и музыкальной стилистикой, а игровой феномен комедии дель арте практически игнорируется. Единственная работа, внимание которой направлено на взаимодействие веристской эстетики с эстетикой комедии дель арте, — статья американского музыковеда Лауры Басини «Маски, менуэты и убийство: образы Италии в “Паяцах” Леонкавалло» (2008) [3]. Анализируя оперу, Басини выбирает необычный ракурс, при котором на первый план выходит скрытая за веристскими кулисами комедия дель арте.

ОПЕРА МАСКАНЬИ

Вслед за Леонкавалло интерес к национальному театру масок проявляет другой мастер веризма — Пьетро Масканьи. Но в его опере «Маски», в отличие от «Паяцев» Леонкавалло, итальянская народная комедия представлена исключительно в игровом ключе и не пересекается с веристской эстетикой. Упрекая современников за неумение смеяться, автор «Масок» поставил своей целью оживить комедию дель арте и продемонстрировать ее типажи в чистом, первоначальном варианте. В письме Луиджи Иллике, либреттисту оперы, Масканьи задается вопросом: «Почему ни один из нас не осмелился пролить свет на мрачную атмосферу современного театра, просто улыбнуться и связать сегодняшнее искусство с нашими славными традициями?» (цит. по: [8, р. 279]). Приглашая Иллику к сотрудничеству, композитор писал: «Мы создадим нечто неслыханное! <...> *Комедия* станет шедевром! Я взволнован! Давайте поскорее приступим к работе, и Вы увидите, что получится!» (цит. по: [4, р. 44]).

Как отмечает американский музыковед Алан Маллах, «либретто Иллики явилось результатом тщательного изучения законов комедии дель арте, но сценарий оперы получился драматургически слабым и распался на серию эпизодов» [7, р. 139]. Исследователь называет этот недостаток единственным и с сожалением упоминает провальные премьеры «Масок», состоявшиеся, как и планировал Масканьи, в период карнавала — 17 января 1901 года сразу в шести итальянских городах: Риме (Констанци), Милане (Ла Скала), Венеции (Ла Фениче), Турине (Реджо), Генуе (Карло Феличе) и Вероне (Филармонико), а спустя два дня — в Неаполе (Сан Карло). Густав Коббе, автор известного путеводителя *The Complete Opera Book*, впервые опубликованного еще при жизни композитора, назвал это событие «любопытным экспериментом», сыгравшим в судьбе Масканьи роковую роль, положив начало череде крупных неудач, которые продолжились в 1902 году во время его американского турне — фиаско постановок «Сельской чести», «Дзанетто» и «Ирис» в Метрополитен-опера, судебные тяжбы, арест (см.: [5, р. 520–521]).

Итальянские премьерные спектакли «Масок» с треском провалились. Исключение составила сдержанно принятая публикой римская постановка под управлением самого Масканьи, с участием знаменитого драматического актера Луиджи Рази (в роли рассказчика Джокадио; см. об этом: [9, р. 47]). В Милане звездный исполнительский состав, где были задействованы Артуро Тосканини и Энрико Карузо, представление не спас. В итоге сочинение Масканьи не получило широкого распространения ни в Италии, ни за ее пределами. В России оно до сих пор остается неизвестным и неизученным.

В опере «Маски» действуют типичные персонажи комедии дель арте: дзанни (Арлекин, Бригелла, Коломбина), старики (Панталоне, Доктор Граци-

ано и заика Тарталья), пара влюбленных — *innamorati* (Флориндо и Розаура), а также Капитан СпаVENTO.

Студент Флориндо и юная красавица Розаура любят друг друга. Однако отец девушки, богатый землевладелец Панталоне де Бизоньози выступает против их союза, намереваясь выдать дочь замуж за Капитана СпаVENTO. В, казалось бы, безвыходной ситуации влюбленным помогает парочка хитрецов — Бригелла (слуга Флориндо) и Коломбина (служанка Розауры). Убедив Розауру формально подчиниться воле отца, они разыгрывают настоящее представление во время свадьбы — подсыпают в вино «волшебный» порошок, заставляющий людей безостановочно говорить исключительно правду.

К заговорщикам подключается Арлекино (слуга Капитана), выкрадший у хозяина чемодан с важными документами-уликами. Чемодан попадает в руки доктора Грациано, который вместе с Бригеллой разоблачает в Капитане мошенника и двоюродного брата. Узнав об этом, Панталоне смиряется с судьбой и соглашается на союз Розауры и Флориндо, обещая подарить ему внука, маленького Панталончино.

Необычность трехактной «лирической комедии» придает многосоставное игровое вступление — *Prima della commedia* («До комедии»). «Маски» открываются типичной для старинной увертюры итальянского типа музыкальной темой (см. *Пример 1*). Вопреки ожиданиям и настрою на полноценную увертюру после 9-тактового фрагмента, даже не сложившегося в период, музыка прерывается. На сцене появляется рассказчик (чтец) Джоккио, который на правах «режиссера» останавливает музыку и начинает «раздавать роли» исполнителям, выходящим из зала в повседневной одежде. «Вступление к “Маскам” уникально. Это едва ли не единственный в истории оперы пример импровизированной интродукции: либретто не содержит ни одной актерской реплики, поскольку, следуя традициям комедии дель арте, композитор и либреттист предоставляют исполнителям свободу в игре» [2, с. 38].



Илл. 1. Сувенирная открытка, выпущенная к премьере оперы «Маски» П. Масканы [4, с. 47].

Moderato

rit.

Пример 1. П. Маскани. Опера «Маски». Вступление. *Prima della commedia* (фрагмент)

За импровизационным фрагментом следует продолжительный вокально-оркестровый эпизод, состоящий из *Parabasi*, *Sinfonia* и *Prologo*. Особую торжественность началу «Парабазы»³ придает длительное звучание доминантового трезвучия, формирование которого акустически подчеркнуто последовательным включением оркестровых голосов, создающих эффект рельефного *crescendo*. «Парабаза» представляет собой цепь кратких вокальных выступлений (преимущественно сольных) — музыкальных портретов участников комедии, — решенных композитором в опоре на жанровый тематизм, преподнесенный исключительно в лирическом ключе. Таковы благородный вальс Доктора Грациано, строгая павана Панталоне (итальянская, на 12/8), игривая серенада Арлекина, изящная канцонетта Коломбины, утонченная баркарола Флориндо и Розауры. Исключения составляют лишь стремительный «тарантельный» дуэт Капитана Спаветты с Бригеллой и речитативный монолог Тартальи⁴. Музыкально представив-

³ Так в античной комедии называлось обращение к зрителям, исполняемое не действующими лицами пьесы, а корифеем с хором.

⁴ Примечательно, что именно образ Тартальи, точнее, его музыкальное воплощение волновало 87-летнего Верди, принимавшего в своем номере отеля «Милан» Тосканини 19 или 20 января 1901 года (за неделю до смерти композитора). Верди получил «живое» представление о монологе Тартальи, поскольку Тосканини иллюстрировал свой рассказ пени-

шись, актеры отправляются за кулисы облачаться в сценические костюмы, и Джокатдио сообщает дирижеру, что теперь он может начинать увертюру.

Оркестровая *Sinfonia* строится на развитии первой ре-мажорной темы, которая открывала оперу. Как указывает музыковед Фиамма Николоди, этот эпизод является не чем иным, как «изысканной стилизацией итальянской музыки XVIII века, сопоставимой с симфониями из опер Доменико Чимарозы, Джованни Паизиелло и других авторов того времени» [10, p. 31].

Заключительный раздел *Prima della commedia* — *Prologo* — унисонный нонет, коллективное обращение масок, текст которого мог бы открывать любое выступление комедиантов в XVII–XVIII веках: «О, публика, приветствуем! Это мы, ваши забытые старые друзья, которые пытаются угнаться за новыми странными героями, хотя кого это волнует? Мы вернулись! Давайте вызовим итальянскую комедию из потустороннего мира <...> Но предупреждаем, что каждый наш камзол скрывает истинную страсть, а каждая наша маска — настоящее лицо! Внимание на сцену!».

Драматургия «Масок» основана на сюитно-номерном принципе, в котором угадываются черты строения оперы *buffa*. «Особое внимание композитор уделяет жанровому тематизму (что отмечалось еще на стадии интродукции), логика использования которого в некотором смысле определяется статусом персонажей. Дзанни характеризуются преимущественно подвижными народными танцами, например, форланой во II действии (*È la bella di Brighella*, см. *Пример 2*),

SOPRANI *f*
 CONTR. *f* È la bel - la di Bri ghel - la, ...
 TEN. I *f* È la bel - la di Bri - ghel - la, ...
 TEN. II *f* È la bel - la di Bri ghel - la, ...
 BASSI *f* È la bel - la di Bri - ghel - la, ...
f marcato

ем. Оперный мастер иронично подмечал: почему он поет, заикаясь? ведь заики поют ровно, без дефектов, — где реализм? где физиологическая достоверность? (см.: [12, p. 140]).

paf - fu - tel - la bi - ri - chi - na;
 paf - fu - tel - la bi - ri - chi - na;
 paf - fu - tel - la bi - ri - chi - na;
 paf - fu - tel - la bi - ri - chi - na;
 paf - fu - tel - la bi - ri - chi - na;

Пример 2. П. Масканы. Опера «Маски». Форлана, II действие (фрагмент)

или тарантеллой при финальном поклоне участников представления» [2, с. 38–39]. Иначе выстроена линия, связанная с образами *innamorati*: аристократическую пару сопровождают изящные придворные танцы из II акта, такие как менуэт и павана (Пример 3).

Moderato
 pp
 appena rit.
 a tempo rit.
 a tempo
 pp

Пример 3. П. Масканы. Опера «Маски». Павана, II действие (фрагмент)

РЕЗЮМЕ

Масканьи создает маскарадную атмосферу венецианской жизни, однако комедийно-игровая природа собственно масок не находит полноценного органичного воплощения. Музыкальный язык оперы тотально лиричен. Комические эффекты «дельартовской» балаганной буффонады буквально тонут в мелодраматической экспрессии. Сразу после игровой интродукции, вопреки слушательским ожиданиям, действие перестает разворачиваться в плоскости театра представления, порой даже возникает иллюзия реальности происходящего. Неслучайно Чезаре Орселли, автор новейшего монографического исследования, посвященного Масканьи, тонко подмечает: «“Маски” демонстрируют *жизнь*, ироничную жизнь, жизнь истинную» [11, p. 227].

ЛИТЕРАТУРА

1. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки. М.: Музыка, 1988.
2. Рудко М. В. Оперное творчество Джан Франческо Малипьеро и эстетика итальянского театра масок: дис. ... канд. иск. СПб., 2019.
3. Basini L. Masks, Minuets and Murder: Images of Italy in Leoncavallo's *Pagliacci* // Journal of the Royal Musical Association. Vol. 133, Part 1, 2008. P. 32–68.
4. Fontanelli Fr. Tra Strauss e Malipiero. Persistenza 'mitica' di Arlecchino nel teatro musicale primonovecento // Busoni: Arlecchino e il futurismo. *Civiltà musicale*. Vol. 71 / ed. by G. Guanti. Vicchio: LoGisma, 2016. P. 19–59.
5. Kobbé G. The Complete Opera Book. Frankfurt am Main: Outlook Verlag, 2020.
6. Malipiero G. F. *Maschere della commedia dell'arte*. Bologna: Capitol (Reggiani), 1969.
7. Mallach A. *Pietro Mascagni and his operas*. Boston: Northeastern University Press, 2002.
8. Mallach A. *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890–1915*. Boston: Northeastern University Press, 2007.
9. Mancini L. Luigi Rasi dalla declamazione al melologo // *Il castello di elsinore*. 2018. No. 77. P. 35–50.
10. Nicolodi F. *La commedia dell'arte dans 'Le maschere' de Mascagni-Illica et 'La morte delle maschere' de Malipiero* // Interculturalité, intertextualité: Les livrets d'opéra (fin XIX – début XX siècle) / coordonné par W. Zidaric. Nantes: Université de Nantes, 2003. P. 27–39.
11. Orselli C. *Pietro Mascagni*. Rome: NeoClassica, 2019.
12. Sachs H. *Toscanini: Musician of Conscience*. New York: Liveright, 2017.

REFERENCES

1. Varuntz V. P. *Muzikal'nyi neoklassitsizm. Istoricheskiye ocherki* [Musical Neoclassic. Historical Sketches]. Moscow: Muzyka, 1988. (In Russian).
2. Rudko M. V. *Opernoe tvorchestvo Gian Francesco Malipiero i estetika ital'yanskogo teatra masok* [Opera Heritage of Gian Francesco Malipiero and the Aesthetics of the Italian Theater of Masks]. PhD Thesis. Saint Petersburg, 2019.
3. Basini L. Masks, Minuets and Murder: Images of Italy in Leoncavallo's *Pagliacci*. In: *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 133, part 1, 2008, pp. 32–68.
4. Fontanelli Fr. Tra Strauss e Malipiero. Persistenza 'mitica' di Arlecchino nel teatro musicale primonovecento. In: *Busoni: Arlecchino e il futurismo. Civiltà musicale*, vol. 71, ed. by G. Guanti. Vicchio: LoGisma, 2016, pp. 19–59.

5. Kobbé G. *The Complete Opera Book*. Frankfurt am Main: Outlook Verlag, 2020.
6. Malipiero G. F. *Maschere della commedia dell'arte*. Bologna: Capitol (Reggiani), 1969.
7. Mallach A. *Pietro Mascagni and His Operas*. Boston: Northeastern University Press, 2002.
8. Mallach A. *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890–1915*. Boston: Northeastern University Press, 2007.
9. Mancini L. Luigi Rasi dalla declamazione al melologo. In: *Il castello di elsinore*, 2018, no. 77, pp. 35–50.
10. Nicolodi F. La commedia dell'arte dans 'Le maschere' de Mascagni-Illica et 'La morte delle maschere' de Malipiero. In: *Interculturalité, intertextualité: Les livrets d'opéra (fin XIX – début XX siècle)*. Coordonné par W. Zidaric. Nantes: Université de Nantes, 2003, pp. 27–39.
11. Orselli C. *Pietro Mascagni*. Rome: NeoClassica, 2019.
12. Sachs H. *Toscanini: Musician of Conscience*. New York: Liveright, 2017.

Рудко Мария Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Maryia V. Rudko

PhD, Associated Professor, Foreign Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

marybelll@yandex.ru