

# ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 79

Д. Д. Кумукова

## СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА ПЕРСОНАЖА-МАСКИ ПЬЕРО

В огромном ряду масок драматического и музыкального театра Пьеро по своей популярности занимает если не самое первое, то одно из первых мест, бесспорно. Продолжительность жизни этого персонажа на сцене составляет более трех столетий. При этом его театральная стезя разнообразна и в жанровом плане, разнообразен и удельный вес исполненных им ролей. Происхождение у маски Пьеро — итало-французское, о чем свидетельствует его сценическая родословная.

Пьеро как маска одного из дзанни (слуга) появляется во второй половине XVII века на сцене парижского Театра Итальянской комедии («Comédie Italienne»). Создателем маски Пьеро считается итальянский актер Джузеппе Джератони, известный в большей степени как Жиратон (сценическое имя, измененное на французский лад). Он выступал в этой маске до 1697 года, когда представления итальянской труппы во Франции были запрещены указом короля Людовика XIV.

Традиционно словарная и энциклопедическая литература относит Пьеро к персонажам французского народного ярмарочного театра. С такой формулировкой вполне можно согласиться, учитывая место рождения маски и язык, на котором персонаж преимущественно изъяснялся (известно, что актеры театра «Comédie Italienne» первоначально говорили по-итальянски, затем стали включать французские слова, и постепенно перешли на французский язык полностью). При этом, говоря о происхождении Пьеро, нельзя не учитывать распространенную версию об итальянском прототипе французской маски, а именно о первом дзанни Педролино. Версия эта в своей правомерности сомнений не вызывает, поскольку родился Пьеро в недрах итальянской труппы *commedia dell'arte*, дающей представления в Париже, и соответственно, он сохранял масочную природу театра (трудно допустить, что новый персонаж мог появиться вне зависимости от непосредственного контекста). Так же, как в случае с именем Пьеро (*Pierrot*), представляющим собой уменьшительно-ласкательную форму имени Пьер (*Pierre*), Педролино (*Pedrolino*) является уменьшительной формой имени Педро (*Peter*), — в обоих случаях производные означают «маленький Пит». Согласно этой концепции, Педролино и об- является прототипом Пьеро.

Маску Педролино, исполняющего роль первого дзанни, создал актер Джованни Пеллезини, вероятно, в 70-е годы XVI века. Маска этого дзанни представляла собой образ обаятельного, доверчивого, наивного простака, который оказывался

либо неудачным любовником, либо обманутым мужем, при этом он всегда активно участвовал в разнообразных мистификациях и розыгрышах. Ролевые функции слуги в исполнении Педролино можно проследить по сохранившимся сценариям *commedia dell' arte*, в частности, по первому печатному сборнику, выпущенному в 1611 г. актером Фламинио Скала, занимавшимся сочинением собственных и обработкой чужих сценариев для труппы «Джелози» (*«Compagnia dei Gelosi»*)<sup>1</sup>. В качестве примера активности первого дзанни можно привести сценарий «Александрейские ковры», где Педролино оказывается ловким изобретателем всех интриг, путаниц и обманов. Хитроумные проделки, посредством которых Педролино собственноручно и двигает всю фабулу, делают его самым динамичным и комическим персонажем действия.

Вторым дзанни, т. е. парой первому дзанни — Педролино, являлся Арлекин. Сама структура труппы *«Compagnia dei Gelosi»*, в которой, предположительно, и родился Педролино, была организована по принципу парности масок: два «старика» (Панталоне и Доктор), две пары Влюбленных и два дзанни (первый — Педролино, второй — Арлекин). Такая модель одной из первых трупп *commedia dell' arte*, каковой была *«Compagnia dei Gelosi»*, впоследствии стала классической. Джованни Пеллезини в маске Педролино выступал не только в *«Compagnia dei Gelosi»*, но и в труппах «Унити» (*«la Compagnia degli Uniti»*)<sup>2</sup>, «Конфиденти» (*«la Compagnia dei Confidenti»*)<sup>3</sup>.

Превращение итальянского Педролино во французского Пьеро можно объяснить эволюцией искусства *commedia dell' arte*, прослеживающейся во Франции последних десятилетий XVII века. Итальянские маски в Париже, по выражению историка и критика театра Г. Н. Бояджиева, «эстетизировались»: «Крестьянские парни — дзанни — превращались в элегантных Арлекина и Пьеро, веселая и вульгарная служанка — серветта — стала изящной и лукавой Коломбиной» [1, с. 474]. При этом маска Пьеро в XVII веке сохранила и местоположение Педролино как одного из двух дзанни, и некоторые характеристики итальянского персонажа. Изначальная контрастность двух слуг — активного Педролино и пассивного Арлекина (в скором времени соотношение поменялось на прямо противоположное: активного Арлекина и пассивного Пьеро) — в дальнейшей истории театра получила развитие, приведшее к содержательному переосмыслению обеих масок.

Костюм Пьеро также во многом «вырос» из костюма Педролино — широкой белой рубахи с чрезмерно длинными рукавами, огромными пуговицами, круглым рифленным воротником и остроконечной шляпы. Традиционный костюм Пьеро сохранял белую рубашку с крупными пуговицами и остроконечную шапку. К этому комплексу добавлялись широкие белые панталоны и жабо (как вариация рифленного воротника). Пьеро, следом за Педролино, не носил маски. Лицо Пьеро, как и лицо его предшественника, было обсыпано мукой (по некоторым свидетельствам у Педролино под глазами рисовались слезы, подчеркивая его грустный облик).

<sup>1</sup> Ревнивые (итал.).

<sup>2</sup> Объединенные (итал.).

<sup>3</sup> Доверчивые (итал.).

С течением времени персонаж Пьеро на французской сцене выходит за рамки маски ловкого слуги, выступая, например, в роли крестьянина. В этой роли Пьеро появился еще в пьесе «Дон Жуан, или Каменный гость» (1665) Мольера, творчество которого тесно переплетается с эстетикой итальянской *commedia dell' arte*. По сути, именно мольеровская схема (в которой невесту влюбленного Пьеро уводит покоритель всех женщин Дон Жуан) ляжет в основу нового осмысления коллизии «Пьеро — Арлекин»: на рубеже XIX–XX веков старая маска Пьеро превратится в отвергнутого мечтательного влюбленного, лирика, а Арлекин станет сугубо чувственным «донжуаном». В этом смысле обе маски — Пьеро и Арлекин — обретут новые нарицательные значения, более того, каждая из них станет символом глобального обобщения.

За двести лет до наступления эпохи «рубежа» образ Пьеро проходит сложную эволюцию, то выступая в маске второго дзанни на сцене «*Comédie Italienne*» — в XVII веке, то распадаясь на различные лики и тем самым теряя свою целостность в XVIII, то, напротив, обретая цельный, вполне определенный облик несчастного одинокого страдальца — в XIX. Первоначально, в XVII веке, выступая на сцене «*Comédie Italienne*», Пьеро сохраняет свою маску дзанни, но после закрытия театра в 1697 году его судьба меняется, хотя репертуар распавшейся итальянской труппы сразу подхватывают ярмарочные театры и, соответственно, персонаж по имени Пьеро продолжает жить на их сценах. Об этой преемственности в XVIII веке писали французские исследователи братья К. и Ф. Парфе: «Уничтожение труппы итальянских комедиантов открыло широкое поле действия для ярмарочных предпринимателей, которые, рассматривая себя как наследников репертуара итальянских комедиантов, стали представлять отрывки из их пьес, усилив свои труппы актерами, способными их играть. Публика, которая жалела об итальянцах, толпою валила на ярмарку, спеша увидеть хотя бы их копии» [2, с. 5–6]. Так, в ярмарочном театре Парижа появляются маски *commedia dell' arte*. При этом образ Пьеро перестает быть носителем исключительно маски дзанни. Во Франции XVIII века он выступает в разных ролях и на сценах ярмарочных театров, и в «*Comédie Italienne*» (после его повторного открытия в 1716), и в драматургии. Например, в одноактной миниатюре А.-Р. Лесажа «Арлекин — король людоедов, или Семимильные сапоги» (представлена на Сен-Жерменской ярмарке в 1720 г.), Пьеро исполняет роль повара, служащего у короля людоедов, а в другой одноактной пьесе Лесажа — «Ящик Пандоры» (показана на Сен-Лоранской ярмарке в 1721) Пьеро выступает в роли жениха-садовника. Разнообразный репертуар Пьеро (слуга, крестьянин, повар, пастух) способствовал потере устойчивых черт персонажа и уводил этот образ от изначального соответствия одной конкретной маске.

Тенденции разрушения масочных образов, вероятно, обуславливались разнообразным составом ярмарочных театров, исполнителями которых были не только «драматические» актеры, но и танцоры, певцы, акробаты, куклы-марионетки. «*Comédie Italienne*» в XVIII веке также постепенно уходит от масочного принципа игры, эволюционируя от импровизационного итальянского театра в сторону литературного французского. При этом маска дзанни Пьеро сохраняется на сцене итальянской труппы и после ее возвращения в Париж в 1716 году. В роли Пьеро

теперь выступает актер Пьер-Франсуа Бьянколелли, сын знаменитого исполнителя Арлекина в Comédie Italienne во второй половине XVII века, Доменико Бьянколелли (сценическое имя Доминик).

В XIX веке благодаря знаменитому французскому пантомимисту Жану-Батисту-Гаспаару Дебюро (сценическое имя — Батист), вдохнувшему новую жизнь в старую маску на сцене театра Фюнамбюль («*Théâtre des Funambules*»)<sup>4</sup>, происходит поворот в сценической судьбе Пьеро. Дебюро изменяет содержательность образа Пьеро, значимость его положения в спектакле и внешний облик. В противовес распавшемуся на разные лики персонажу, бытующему на сценах ярмарочных театров, у Дебюро возникает более определенный образ, который условно можно охарактеризовать как несчастного одинокого страдальца. Такая характеристика действительно условна, поскольку роли Пьеро-Дебюро были весьма разнообразны, если не сказать, противоречивы. А кроме того, в пантомимах, сыгранных Дебюро с 1819 по 1846 годы (время деятельности артиста), можно проследить эволюцию образа его героя. Например, в более ранних пантомимических представлениях Пьеро выступал в фарсовых ролях с переодеваниями, путаницами, сценическими эффектами, комическими ситуациями: «Арлекин-лекарь» (1819), где Арлекина играл знаменитый впоследствии актер Фредерик-Леметр; «Лес Бонди, или Пьеро у разбойников» (1824); «Бешеный бык» (1827). Начиная с 1830-х годов Пьеро становится драматическим персонажем, причем и активно действующим, и чувствующим: «Кит» (1832), «Странствующий Пьеро» (1837), иногда даже трагическим: «Продавец одежды» (sic) (1842). Именно Дебюро принадлежит идея превращения Пьеро из второстепенного персонажа в центральный (см. рис.1).

Внешность своего героя знаменитый мим несколько трансформировал, отказавшись от остроконечной шляпы, рифленого воротника и жабо. Лицо было, по традиции, загримировано мукой, белый костюм состоял из просторной блузы с длинными широкими рукавами, большими карманами и крупным пуговицами, просторных штанов и черной скуфейки на голове. Дебюро почти во всех своих пантомимах выступал в этом костюме, впоследствии признанным классическим костюмом Пьеро. Лицо мима оставалось неподвижным, при этом оно выражало ВСЕ. (Слово «все» в данном случае использовано



Рис. 1. Дебюро — Пьеро

<sup>4</sup> Театр канатных плясунов (фр.).

в том же смысле, что и в эпитафии, придуманной Дебюро для собственного надгробия: «Здесь покоится комедиант, который все сказал, хоть никогда не говорил» [3, с. 260]). Поговорка «невозмутим, как Батист» относилась именно к мимике Дебюро. Отказ от мимики, как и отказ от слова, обуславливался акцентом на внутреннем состоянии Пьеро, у которого впервые появились чувства, любовь, страдание. Человечность! Примат чувства задавался романтической эпохой, идущей на смену классицистскому рационализму с его культивированием слова (Дебюро не заговорил даже и тогда, когда после долгого запрета бульварные театры обрели в 1830 году право произносить текст на своих сценах).

Надо сказать, что пластическое искусство еще до Дебюро выражало интерес и к персонажу Пьеро, и к самой любовной коллизии, связанной с отношениями Пьеро — Коломбины. Так, в XVIII веке знаменитый английский мим Джон Рич включал пантомимические интермедии с участием Пьеро в свои спектакли (между актами). И хотя Рич не сам исполнял роль Пьеро, интермедийные сценки способствовали утверждению этого персонажа в английской пантомиме.

Акцент на внутреннем состоянии героя, сделанный Дебюро, подхватывает эпоха рубежа XIX–XX веков, осмысляющая образ Пьеро как символ некоего поэтического начала, лирической души. Такой эволюции образа, безусловно, во многом способствовало искусство великого мима. Не случайно французский писатель-романтик Ш. Нодье, много писавший о Дебюро, уже в самой маске Пьеро, безотносительно к исполнителю, видел поэтическое начало: «В этом образе [Пьеро — Д. К.] больше поэзии, чем я могу выразить. Только один Дебюро с своим безмятежным спокойствием может вам передать все его обаяние, и я должен прибавить, всю его глубину» [3, с. 254]. Скорее всего, к мысли об изначальной поэтической сущности Пьеро, как такового, Нодье привела игра Дебюро. Как бы то ни было, Пьеро, возникающий на рубеже XIX–XX веков, близок тому Пьеро, о котором писал Нодье. В переломную для истории театра эпоху образ итало-французской маски становится олицетворением мечтательности, отвлеченности, лиричности. Именно таким он предстает в драме А. А. Блока «Балаганчик» (1906), собственно и определившей мифологическое значение новому содержанию старых масок. У Блока, а следом у В. Э. Мейерхольда, поставившего первую блоковскую драму и сыгравшего в ней роль Пьеро, персонажи Арлекин и Пьеро символизируют две распавшиеся половинки одной цельной личности: земной чувственности и высокого духа, соответственно.

Прежде, чем выкристаллизироваться в такой обобщенный образ, Пьеро прожил на сцене период «несчастливого влюбленного», пассивного меланхоличного неудачника, не способного противостоять активному и успешному Арлекину. Например, в драме австрийского драматурга А. Шницлера «Подвенечная фата Беатрисы» (1900) Пьеро предстает одиноким страдальцем, тоскующим по потерянной любви. Или, в спектакле реформатора английской сцены Э. Г. Крэга «Маска любви» (1901), поставленном в лондонском театре «Коронет» на музыку Г. Пёрселла из оперы «Пророчица» (или «История Диоклетиана»), образ Пьеро представляет собой пассивного, грустного лирика, управляемого активным Арлекином. Да и в «Балаганчике», при всей обобщенности, Пьеро несет свою «страдательную» биографию, свой мифологический бэкграунд (см. рис. 2).

«Пьеро:

Неверная! Где ты? Сквозь улицы сонные  
Протянулась длинная цепь фонарей,  
И, пара за парой, идут влюбленные,  
Согреты светом любви своей.  
Где же ты? Отчего за последней парюю  
Не вступить и нам в назначенный круг?  
Я пойду бренчать печальной гитарюю  
Под окно, где ты пляшешь в хоре подруг!  
Нарумяню лицо мое, лунное, бледное,  
Нарисую брови и усы приклею,  
Слышишь ты, Коломбина, как сердце бедное  
Тянет, тянет грустную песню свою?

<...>

И вот, стою я, бледен лицом,  
Но вам надо мной смеяться грешно.  
Что делать! Она упала ничком...  
Мне очень грустно. А вам смешно?»

[4, с. 8, 11, 22]

Тенденцию развития образа Пьеро в сторону драматизма/трагизма на рубеже XIX–XX веков отмечала исследователь английского театра А. Г. Образцова, говоря об увлеченности театральных реформаторов масками *commedia dell'arte*: «К концу XIX в. образ-символ [Пьеро — Д. К.] почти полностью утратил черты жизнерадостности, простодушия и демократизма, присущие раннему итальянскому персонажу. Пьеро-маска, Пьеро-кукла, Пьеро-человек все больше обретал нервную напряженность, становился фигурой изломанной и трагической. <...> Хоровод печальных чудачков в белых, развевающихся одеяниях, с белым как смерть лицом все расширялся на европейской сцене» [5, с. 113]. Среди участников такого «хоровода» можно назвать еще двух персонажей — из стихотворной комедии французского драматурга-неоромантика Э. Ростана «Два Пьеро, или Белый ужин» (1890). Здесь и Пьеро первый — всегда смеющийся, и Пьеро второй — всегда плачущий, влюблены в Коломбину.



Рис. 2. Мейерхольд — Пьеро

Она же выбирает первого — того, кто сумел преодолеть свою изначальную масочную заданность. После ее согласия выйти замуж за второго Пьеро он продолжает плакать, перечисляя всевозможные неприятности семейной жизни. Тогда как у первого Пьеро после ее отказа стать его женой сквозь маску вечного весельчака-проказника впервые проступают слезы («Слеза из глаз моих упала в первый раз»).

Из маски печального влюбленного и возникает символ лиричности, олицетворение души. Родство сценического образа Дебюро с Пьеро начала XX века видит историк театра М. М. Молодцова, увязывающая между собой персонажи разных веков их «белой» природой: «художественная “конституция” белого Пьеро упирается в символику “мировой души”, открывшейся романтикам в крохотном Фюнамбюле, а затем, почти через сто лет, вновь пробудившейся “в объятиях шута и балаганчика” (1907 г. “Балаганчик” А. Блока — Вс. Мейерхольда в театре на Офицерской)» [6, с. 136].

В этом значении отвлеченного, оторванного от земных связей образа (в противовес Арлекину, воплощающему земное начало), использует имя Пьеро М. И. Цветаева в письме 1923 года к К. Б. Родзевичу: «...Арлекин! — Так я Вас окликаю. Первый Арлекин за жизнь, в которой не счесть — Пьеро!» [7, с. 659]. Здесь же в письме Цветаева, по сути, дает определение этим символам, раскрывает их значение: «Игрок, учащий меня человечности. О, мы с Вами, быть может, оба не были людьми до встречи! Я сказала Вам: есть — Душа, Вы сказали мне: есть — Жизнь» [7, с. 660]. Цветаевские «Душа» и «Жизнь» в данном случае выражают концепцию эпохи о невоплощенности цельной личности, ее расколотости; о символах этих осколков, надевших маски Пьеро и Арлекина.

Этот символический образ Пьеро продолжает жить на сцене и в конце XX века. Так, в 1984 году артист балета Никита Долгушин, исполняя в стилизованном белом костюме Дебюро сольную хореографическую миниатюру «Пьеро» на музыку фортепианного «Карнавала» Р. Шумана, сохраняет обобщенный образ лирической

души, воплощая его в воздушной, невестомой пластике танца. Анализ исполнения Долгушина, сделанный исследователем балета В. М. Красовской, по сути, утверждает неземную, «белую» природу лирического героя: «в трепещущих взмахх рук, в повторах взлетов виделся мятущийся дух, который, наконец, разбил телесные оковы, обрел желанный простор» [8, с. 172] (см. рис. 3).

Более чем трехсотлетняя сценическая жизнь Пьеро показала, что значительную роль в эволюции образа сыграло искусство пантомимы. Не случайно самым знаменитым Пьеро в истории театра принято называть Дебюро. Практик и теоретик пантомимы



Рис. 3. Долгушин — Пьеро

А. А. Румнев, исполнивший роль Пьеро в «маленькой пьесе»<sup>5</sup> «Покрывало Пьеретты» А. Я. Таирова («Камерный театр», 1916), считал, что именно Дебюро своим искусством «обессмертил» дель-артовскую маску [9, с. 43]. Действительно, французскому миму суждено было осуществить поворот в линии судьбы Пьеро, начавшейся типовой маской ловкого дзанни и эволюционировавшей до обобщенного образа лирического начала как такового. Потому утверждение автора справочной статьи о Пьеро в Энциклопедии «Кругосвет», Е. Ярошевич, представляется вполне обоснованным: «Маска Пьеро стала классическим персонажем пантомимы, а Дебюро — основоположником жанра поэтической пантомимы» [10].

По-настоящему трагическое звучание образ Пьеро обретает в пантомимических спектаклях «Шарф Коломбины» В. Э. Мейерхольда («Дом интермедий», 1910) и «Покрывало Пьеретты» А. Я. Таирова («Свободный театр», 1913; «Камерный театр», 1916) — постановки обоих режиссеров осуществлены по «маленькой пьесе» Шницлера «Покрывало Пьеретты». Ну и конечно, знаменитыми пантомимическими Пьеро в XX веке стали Ж.-Л. Барро, исполнивший роль Пьеро-Дебюро в легендарном фильме М. Карне «Дети райка» (1944), и М. Марсо, сыгравший главную роль в мимодраме «Пьеро с Монмартра» (1952). Критики называли Марсо «Пьеро XX века», имея в виду не одну из ролей мима, а собирательный образ его молчаливых персонажей, и прежде всего, Бипа — постоянного героя Марсо. Такое звание можно считать знаком признания не только актера, но и самого образа Пьеро, ставшего в XX веке некоей метафорой трагикомической маски.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л.: Искусство, 1941. 614 с.
2. Карская Т. Я. Французский ярмарочный театр. Л.-М.: Искусство, 1948. 232 с.
3. Лачинов В. П. Гаспар Дебюро. К истории театра Funambules // Научно-исследовательский проект по творческому наследию. В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916; В 2 т. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 2. С. 249–261.
4. Блок А. А. Балаганчик // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 2014. Т. VI. Кн. 1. С. 7–22.
5. Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М.: Наука, 1984. 334 с.
6. Молодцова М. М. Комедия дель арте (история и современная судьба). Л.: ЛГИТМиК, 1990. 220 с.
7. Цветаева М. И. Письмо к К. Б. Родзевичу // Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 6. С. 659–661.
8. Красовская В. М. Никита Долгушин. Л.: Искусство, 1985. 184 с.
9. Румнев А. А. Пантомима и ее возможности. М.: Знание, 1966. 80 с.
10. Ярошевич Е. Пьеро // Энциклопедия Кругосвет: Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия. URL: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/PERO.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/PERO.html) (Дата обращения: 25.09.2016).

<sup>5</sup> Пантомиму А. Шницлера «Покрывало Пьеретты» (1910) называют маленькой пьесой потому, что она состоит из трех актов, в отличие от пятиактной драмы «Подвенечная фата Беатрисы» (1900). Последняя легла в основу первой.