

УДК 821.161.1 «20»

В.Б. Белукова

Московский государственный областной университет

**ПЕРСОНАЖИ ПЬЕСЫ Е.Н. ЧИРИКОВА «КРАСНЫЙ ПАЯЦ
И БЕЛАЯ ПЬЕРЕТТА» КАК МАСКИ COMMEDIA DELL'ARTE**

V. Belukova

Moscow State Regional University

**CHARACTERS OF THE PLAY BY E. CHIRIKOV "RED CLOWN
AND WHITE PIERRETTE" AS MASKS OF COMMEDIA DELL'ARTE**

Аннотация. В статье рассматривается использование традиционных масок *commedia dell'arte* в творчестве крупного писателя рубежа XIX-XX веков Евгения Николаевича Чирикова. Обращение к драматическому произведению периода гражданской войны Е.Н. Чирикова, знаковым связям между главными героями, соответствующие традиционным маскам Арлекина, Коломбины и Пьеро, а также к изображению обстановки описываемого времени позволяет сделать вывод о высоком художественном мастерстве писателя, следовавшего театральным традициям и внесшего свою пронзительную ноту в изображение характеров героев в сложное историческое время.

Ключевые слова: Евгений Чириков, *commedia dell'arte*, маски, Коломбина, Пьеро, Арлекин, Гражданская война, конфликт, театральная традиция.

Abstract. This article discusses the use of traditional *commedia dell'arte* masks in the works of Evgeny Chirikov, a major writer at the turn of the 19-20th centuries. Exploration of the dramatic work by E. Chirikov, written at the time of the Civil War, of the significant relationships between the main characters that match the traditional masks of Harlequin, Columbine and Pierrot, and the atmosphere of the time portrayed allow us to suggest a high artistic skill of the writer, who followed the theatrical traditions and made his most vivid contribution to the images of the characters at a complex historical time.

Key words: Evgeny Chirikov, *commedia dell'arte*, masks, Columbine, Pierrot, Harlequin, the Civil War, conflict, theatrical tradition.

Возникший к середине XVI века в Западной Европе народный уличный театр сформировал театр профессиональный, и название *commedia dell'arte* трактуется как *комедия масок*, в персонажах которых концентрируются не индивидуальные, а общие – типические – черты. Хотя роль сама по себе могла варьироваться как угодно, типаж персонажа был жёсткий: за конкретным актёром закреплялась определённая маска. В современном театре «маска» – это не только специальное приспособление, которое актёр надевает на лицо, за этим понятием стоит определённый социально-психологический тип. Им может быть и влюбчивый старик, и надутый, самонадеянный невежда, и разбитной слуга, и проказница служанка, наперсница госпожи, и т. д., поэтому, по определению А.К. Дживилегова, «основное значение свое “маска”, от которого театр итальянской комедии получил одно из своих названий, другое. Маска – это образ актёра, который он принимает раз и навсегда и в который воплощает свою артистическую индивидуальность. Это – ключ, в котором актёр ведёт мелодию своей роли» [1, с.117]. У каждого из персонажей народного театра был определённый костюм и неизменный набор сценических приёмов – характерных выражений, жестов, поз. *Commedia dell'arte* дала театальному миру три маски вечного любовного треугольника: Арлекин – Коломбина – Пьеро,

где Пьеро любит Коломбину, та любит повесу Арлекина, который довольно часто не любит никого! Рассмотрим, как трансформируются маски *commedia dell'arte* в драме Евгения Николаевича Чирикова «Красный паяц и белая Пьеретта» (1922, 2006), где представлены образы, которые могут соответствовать маскам *commedia dell'arte*: Арлекин – Коломбина – Пьеро. Но присущи ли они, обозначенные маски, на протяжении всей пьесы одним и тем же сценическим персонажам?

В начале произведения можно расставить маски так: Арлекин – Муравьёв, Коломбина – Елена, Пьеро – Струйский. Действительно, Муравьёв в начале пьесы – красный полковник, всесильный начальник «чрезвычайки», удачливый карьерист, не останавливающийся ни перед чем. Пользуясь своим положением, он может без допросов послать человека на расстрел, как это было со студентом Ильёй Васильевым, сумасшедшим Петром Никоновым, не пришедшей в сознание от глубоко обморока, вызванного ужасом неминуемого расстрела, Ниной Темиряевой, а может позволить себе быть «великодушным»: удовлетворяет просьбу царского генерала быть расстрелянным «в орденах и погонах», которые заслужены «верной тридцатилетней службой царю и отечеству», несмотря на то, что генерал отказался подать ему руку – «извините, г. полковник, я без перчаток» [2, с. 164]! В названии драмы маскарадными именами задано карнавальное начало, и, как часто бывает, карнавальные маски скрывают не только истинное физическое лицо, но и политическое: *красный* – *белая*. Муравьёв – комиссар, т. е. *красный*, Елена – монархистка-заговорщица, т. е. *белая*. Однако избранные автором имена собственные вступают в перекличку, важную для понимания идейного содержания произведения и особенностей его конфликта. *Муравьёв* и *Елена* – мало говорящее об этом сочетание имён героев, зато предназначенные им масками имена *Паяц* и *Пьеретта* столкнулись в заглавии, т. е. сильной позиции текста, не случайно. Пьеретта – Пьеро – одного корня:

«Паяц – это то же, что Пьеро» (Ушаков), значит, Паяц и Пьеретта – близки по духу. Е.Н. Чириков в драме о гражданской войне исследовал характеры персонажей сквозь призму нравственных ориентиров, где главной была любовь во всех своих стадиях: и как простое увлечение, и как чувственное влечение, и как страсть, разрушающая всё на своём пути, и жажда тихих радостей семейного счастья, и как предельное бескорыстие. Все поступки человека, более того, решение вопроса жить ему или умереть, – во многом зависят от того, может ли человек любить самоотверженно, самозабвенно, есть ли в нём самом то чувство, суть которого составляет «любовная простота и беззаветность, когда самого себя человек берёт за скобку и больше не видит, а весь мир и вся радость, и вся красота, и всё благородство воплощается в другом человеке» (Осоргин). Персонажи драмы, блуждая во мраке неизвестности и вражды времени гражданской войны, пытаются найти выход, поначалу боятся и не верят, что его можно найти в любви, но именно любовь спасает души героев. Глушение в себе голоса совести привело к тому, что главным в отношениях между людьми станет игра, а игра это – неискренность, это – маска. Уже в названии пьесы автором подчёркивается, что герои надели маски: Паяц – *красную*, Пьеретта – *белую*. Но кто стоит за этими масками? Кто они, эти маски? С первых страниц пьесы задан тон на переодевание и маскарадность, на театральность: в подвале тюрьмы Муравьёв узнаёт в *переодетом* в штатское платье *артиста* Камского поручика Струйского, именно того, кто ему нужен. В ремарках автора и речи персонажей щедро используется театральная лексика, как-то: «*вид провинциального актёра*», «*я – артист*», «*за кого вы меня приняли*», «*бросим этот маскаррад*», «*героиня*», «*комедия*», «*допрос важного политического арестанта – как для актёра-художника роль в пьесе*», «*исполняйте свою роль палача, но не осложняйте её кощунственным паясничеством*» и др. Итак, первая маска сорвана: артист Камский таковым не является, облик

артиста принял на себя поручик Струйский, т. е., военный *превратился* в сугубо штатского. Зачем? Выполнить боевое задание или... спасти свою жизнь? Что стоит за этим переодеванием? *Превращаясь* в другого человека – принимая его имя, облик, профессию, повадки, т. е. надевая *маску*, – человек обретает спасительный шанс на жизнь. Кто сорвал с *белого* поручика Струйского маску *актёра* Камского? *Красный* полковник Муравьёв, который, как выясняется впоследствии, в прошлой жизни был в одном стане с поручиком Струйским. Каждый из них прячет свою суть под маской: один под маской *артиста* Камского, другой под маской *красного* полковника Муравьёва. *Артист Камский, некая женщина-арестантка, комиссар чрезвычайки* – это всего лишь маски, которые надели на себя некогда близко знакомые люди. Обращение автором к традиционным маскам *commedia dell'arte* проливает свет на понимание судеб данных героев. Роль Колумбины, героини, в которую непременно влюблены два персонажа, достаётся в драме Зборовской, когда-то невесте Муравьёва. Напряжение действия драмы нарастает: Елена в руках некогда отвергнутого ею мужчины, думая при этом, что Струйский уже им расстрелян. Что её может ожидать? Неминуемая смерть. Но происходит совершенно обратное: *красный* полковник всё ещё любит эту женщину и готов на жертвы во имя любви. Грозный Муравьёв, оказывается, все эти страшные годы разыскивал Елену Зборовскую, чтобы спасти её от неминуемой смерти: мясорубка красного террора действовала на полную мощность. Лексика чекистов («разгрузка тюрьмы», «новый список для освобождения мест», «приостановить очистку», «вывод в расход») суть синоним убийства людей. Что же заставило Муравьёва из русского офицера, храброго, честного, строго державшегося кодекса чести – дворянской и офицерской – *превратиться* в красного полковника? В социально детерминированном царском обществе он, несмотря на свои несомненные личные достоинства,

оказался человеком второго сорта, сделался изгоем, как только стало известно, что он сын дворянина и *дворовой* девушки. Муравьёв в глазах общества, к которому он принадлежал, теперь всего лишь «маргариновый аристократ»! За это его отвергла любимая девушка, уже давшая согласие стать его женой, – ведь отныне ему закрылся доступ в «приличное» общество, пропитанное немаскируемым снобизмом, где каждый за внешней *маской* «приличного человека» прячет пустоту устремлений, мелочность взглядов, жажду материального благополучия, полное моральное ничтожество. Муравьёва же к *маске*, к игре толкают как трагедия несчастной любви, так и оскорблённое чувство собственного достоинства: его боевые заслуги приписал себе Струйский и получил за них боевые награды. У каждого из троих персонажей есть причины ненавидеть врага, соперника и желать ему смерти. Превращению подвергаются все, но по разным причинам: Муравьёв ищет ту справедливость в стане *красных*, которую он не нашёл у *белых*, белогвардеец Струйский, поправ понятия чести, покупает себе ценой предательства и дела, и любимой женщины *превращение* в красного полковника («откуда-то шествует взвод солдат с винтовками под командой красного офицера, очень напоминающего поручика Струйского» [2, с. 186]). Автор показывает, что гражданская война способствует карнавально-обманному поведению героев: Муравьёв знает, что Баранчук, с одной стороны, его подчинённый, а с другой – наблюдатель, готовый доложить «наверх» обо всём, что кажется ему подозрительным в поведении Муравьёва, поэтому, подпоив Баранчука, он так усыпляет его бдительность, нарисовав картину будущих наград за поимку важных врагов, что Баранчук восторженно восклицает: «Ты – гениальный актёр!» [2, с. 178] автор показывает, что в минуты страшного напряжения герой по-карнавальному готов от слёз внезапно перейти к притворному веселью (действие первое, картина первая, сцена с Баранчуком). Автор достаточно точно передаёт

моральное разложение в среде чекистов того времени: Муравьёв, желающий провести вечер «в порядочном кабаке» с его неизменными атрибутами, не вызывает подозрений, и такой хозяин «чрезвычайки», развлекающийся самыми примитивными способами и подверженный низменным страстям, понятен и приятен подчинённым. Как раз вызывает неодобрение и подозрение жертвенная любовь к женщине.

Маска всегда скрывает лицо героя, его истинные намерения и дела, она прикрывает вынужденную ложь героя: автор показывает, что Муравьёв надел маску злого и бездушного комиссара, каким он на самом деле не был, только для того, чтобы найти Елену и спасти ей жизнь. Поэтому Муравьёв постоянно, «играя с огнём», морочит Баранчука: после допроса Елены, когда им задумывается план спасения Елены, Муравьёв делает всё, чтобы Баранчук не понял ход его мыслей. А что заставило Струйского надеть маску признавшего правоту большевистской власти и перешедшего к ней на службу? Развёртывание автором действия позволяет понять, что начальное поведение Струйского тоже маска; все его слова о достоинстве, чести, долге – маска, истинное лицо проявляется в минуту трудную, опасную. В отличие от Елены, Муравьёв знал, что «поручик Струйский не так упрям и силен духом», как Зборовская, что тот «готов купить жизнь предательством не только своей идеи, но и друзей...» [2, с. 185], но Елена этому не верит. Автор рисует всё нарастающее напряжение: Муравьёв предлагает Елене лично убедиться в подлом поведении Струйского и разрешает ей тайно присутствовать на допросе. Елена морально раздавлена: Струйский предал её и их дело. Моральное падение Струйского в драме подготовлено мелкими, но значительными деталями, автор показывает, что в душе Струйского всегда была некая червоточина: например, Струйский знал, что не заслужил Георгиевский крест, но принял его; знал, что Елена была невестой Муравьёва, но соблазнил её; знал, что Елена замужем,

но роман с женой генерала Зборовского выгоден для продвижения по служебной лестнице; знал, что по своим личным качествам Муравьёв достоин всяческого уважения, но не стал с ним драться на дуэли, объясняя социальным неравенством свой отказ (с «маргариновыми» настоящие аристократами не стреляются!), но, скорее всего, просто струсил. Раскрывая образы героев любовного треугольника, автор заставляет всех героев пройти через сложные испытания: в начале драмы Елена горевала о том, что ей не удалось умереть вместе со Струйским, которого, как она считала, увели на расстрел, но ей пришлось перенести и другое испытание – убедиться в подлости возлюбленного. Зборовская долго не верила Муравьёву, что Струйский способен на предательство, рискуя собой, выгораживала Струйского, взяла всю вину на себя. Но одно дело скорбеть по невинно убитому рыцарю, другое – увидеть и услышать, как этот «рыцарь» дважды предаёт её: сначала грязно клеветает, перекладывает на неё весь заговор, приписывая ей руководящую роль в организации «Белый щит» и объявляя её «Шарлоттой Кордэ» и прикидываясь обманутым ею, затем, как уточняет автор, «подобострастно» готов выложить комиссару всё, что тот хочет узнать. Пелена с глаз Елены упала: она любила, защищала и выгораживала подлеца и приспособленца.

Музыкальные аллюзии, выраженные в обращениях к знаковым операм «Кармен» Бизе и «Паяцы» Леонковалло, способствуют раскрытию характеров героев трагедии; автор пьесы целенаправленно обыгрывает мотив *превращений*. В ремарках эпилога значится, что наряду с «хаосом городских звуков» («трескотня извозчичьих пролёток, шум моторов и автомобильных гудков, часы на городской башне, медленно выбивающие колоколом 12, звонки трамваев»), слышен «далёкий оркестр городского сада, наигрывающий из “Кармен” арию Тореадора, потом период сравнительной тишины, и в неё врезывается тоскливая скрипка – кто-то наигрывает арию из “Паяцев” Леонковал-

ло – «Смейся, паяц! »» [2, с. 196]. Муравьев прямо ассоциирует себя с Паяцем из оперы «Леонковалло» «Паяцы» («Да, я – *красный паяц*: я смеюсь над своей разбитой любовью, смеюсь страшным кровавым смехом» [2, с. 177]), почти дословно повторяя слова арии Канио из оперы Леонковало «Паяцы»: («Смейся, Паяц, // Над разбитой любовью, // Смейся, Паяц, // Ты над горем своим!»). Канио – символ дважды обманутого героя: и на сцене Коломбина (жена) изменила Паяцу (мужу) с Арлекином (любовником), и в жизни Недда (Коломбина) изменила мужу Канио (Паяцу) с Сильвио (любовником). Отметим, что в опере Бизе «Кармен» звучит не ария, а марш и куплеты тореадора Эскамильо, счастливого соперника запутавшегося несчастного, простодушного, влюбленного в Кармен Хозе. Ставшие сразу знаменитыми, бравурный марш и куплеты тореадора воспринимаются как победа удачливого соперника над неудачливым. Итак, в пьесе Е.Н. Чирикова главные герои напоминают героев *commedia dell'arte*, но, конечно же, не копируют их. По законам жанра в пьесе Чирикова

показан любовный треугольник, герои которого неразрывно связаны друг с другом. Но, в отличие от масок итальянской комедии, героиня Елена (*белая Пьеретта*) смогла стряхнуть с себя морок оболстителя Струйского (*Арлекина*) и вернуться душой к первой чистой любви – Муравьеву (*красному Паяцу, Пьеро*). Так *Пьеро* и *Пьеретта*, благодаря воскресшему чувству любви, вновь обрели друг друга. Стало ясно, насколько определения *белый/красный* бессильны перед истинными чувствами людей. Маски упали, и открылись любящие сердца.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 117 с.
2. Чириков Е.Н. Красный Паяц и белая Пьеретта (Любовь во дни террора): Драма в 3-х действиях с прологом и эпилогом // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Международной научной конференции: Москва, МГОУ, 27-28 июня 2005 г. Выпуск 3. Часть 1. Литература русского зарубежья / Редактор-составитель Л.Ф. Алексеева. – М.: Водолей Publishers, 2006. – С. 159-187.