

Воротынцев Петр Ильич

"АРЛЕКИН - СЛУГА ДВУХ ГОСПОД" КАК ГИПЕРТЕКСТ ИТАЛЬЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ: СВЯЗЬ МУЗЫКИ И ТЕАТРА В СПЕКТАКЛЕ ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА

В статье анализируется спектакль итальянского режиссера Джорджо Стрелера "Арлекин - слуга двух господ", детально рассматривается связь представления с музыкой. Автор исследует специфический феномен музыкальности спектакля и предлагает новый взгляд на "Арлекина" как на гипертекст итальянской культуры.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/8-1/10.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 8 (14): в 4-х ч. Ч. I. С. 45-48. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/8-1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

INTERNATIONAL OLYMPIC COMMITTEE AS HUMANITARIAN COLLABORATION ACTOR

Natal'ya Mikhailovna Bogolyubova, Ph. D. in History, Associate Professor
Yuliya Vadimovna Nikolaeva, Ph. D. in History, Associate Professor
Department of International Humanitarian Relations
Faculty of International Relations
St. Petersburg State University
nmbog1@rambler.ru; mollycat@mail.ru

The authors discuss the humanitarian activities of the largest international organization in the field of sport – the International Olympic Committee (IOC) and consider the IOC programs implemented both independently and in collaboration with other international organizations, primarily, the UN.

Key words and phrases: humanitarian collaboration; international sports organizations; International Olympic Committee; United Nations.

УДК 7.01

В статье анализируется спектакль итальянского режиссера Джорджо Стрелера «Арлекин – слуга двух господ», детально рассматривается связь представления с музыкой. Автор исследует специфический феномен музыкальности спектакля и предлагает новый взгляд на «Арлекина» как на гипертекст итальянской культуры.

Ключевые слова и фразы: музыка; музыкальность; опера; гипертекст; маски; Италия.

Петр Ильич Воротынцев

Кафедра теории и истории культуры

Российский государственный гуманитарный университет

pvorotyntsev@mail.ru

**«АРЛЕКИН – СЛУГА ДВУХ ГОСПОД» КАК ГИПЕРТЕКСТ ИТАЛЬЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ:
СВЯЗЬ МУЗЫКИ И ТЕАТРА В СПЕКТАКЛЕ ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА[©]**

Джорджо Стрелер – один из лидеров театра XX века. Во многом благодаря творчеству Стрелера Италия обрела режиссуру. До середины прошлого столетия итальянский театр жил по принципам, выработанным еще в эпоху Возрождения.

Текстов о Стрелере написано много, но лишь немногие исследователи обращают свое внимание на связь спектаклей режиссера с музыкой. Работы Стрелера чаще всего анализируются исключительно как драматические. Мне представляется, что к ним можно подходить и с музыковедческими мерками. Об особом типе музыкальности спектаклей Стрелера стали говорить достаточно давно. Например, в заметке, посвященной постановке «Симона Бокканегры», миланский критик написал: «Стрелер решил массовые сцены в балетной эстетике» [15, р. 27]. Или еще: «Режиссура Стрелера рождена музыкой» [14, р. 15]. Английский ученый Дэвид Херст написал в своей монографии: «Музыка является основой театра Стрелера» [9, р. 35]. В русском театроведении на музыкальность режиссуры Стрелера первым обратил внимание Г. Н. Бояджиев. В статье «Вечно живое искусство» он неоднократно пишет об искрометной музыкальности Стрелера и даже вводит в свой анализ музыкальную терминологию. Темп игры первого исполнителя роли Арлекина Марчелло Моретти Бояджиев определяет как *molto vivace*. Показательно, что выдающийся театровед вводит именно музыкальный термин, констатируя тем самым выход за пределы драматического театра, который совершает режиссура Стрелера.

«Арлекин» Стрелера является гипертекстом, вобравшим в себя многие черты итальянской культуры. В произведении Стрелера есть элементы и комедии, и гротеска, и театральной реконструкции, и балета, и, конечно же, оперы. Более всего «Арлекин» походит именно на нее. Как строго композиционно, так и по своему настроению. А с чего начинается опера? С характерного звука настраивающегося оркестра. С этого начинается и «Арлекин». То есть спектакль стартует до самого представления, мы видим, как готовятся актеры, наряжаются, надевают маски, сосредотачиваются. Мы наблюдаем театральное закулирье, жизнь бродячей труппы. Увертюрой же в «Арлекине» является парад персонажей. У каждого героя Гольдони есть своя неповторимая пластическая тема, определенная тональность движения. В этом проходе Стрелер намечает основные темы героев. Как часто в оперных увертюрах звучат темы, которые пройдут через все произведение.

В увертюре мы наблюдаем процесс превращения актера в персонажа. Только что актер был реальным человеком, а сейчас он Панталоне, Арлекин, Беатриче и т.д. Перевоплощение происходит мгновенно. Затем актеры кланяются друг другу, выставив вперед ногу. Эта мизансцена напоминает балет. Потом происходят плавные

перестановки, и вперед выходит кто-то из персонажей пьесы Гольдони или же группа героев. Как правило, три человека. Например, Панталоне, Бригелла и Дотторе. Они созвучны как персонажи друг с другом подобно тому, как созвучны в тональности три ноты. Шествие персонажей в начале спектакля можно сравнить с до-мажором. В этой сцене нет излишеств. Нет их и в упомянутой тональности. В *c-dure* нет знаков при ключе. То есть нота (в данном случае герой) значит саму себя без колебаний в полтона. Мы сразу понимаем характер Арлекина, который весело размахивает своей шапкой и комично подпрыгивает. Любопытно, что Арлекин не находится в центре мизансцены, он один из многих. Арлекин кружится со всеми, он захвачен водоворотом жизни. В центре же находится Панталоне. Он старик, не принимающий участия в жизни, жизнь кружится вокруг него. Помимо всего прочего, Панталоне является главой (*sarcomico*) данной вымышленной труппы. Примечательна поза Панталоне: его корпус всегда наклонен чуть-чуть вниз, он что-то вынюхивает, эта поза недоверчивого, глуповатого человека. Сразу же вспоминаются гравюры Ж. Калло, на которые Стрелер, конечно же, ориентируется. А вот неуклюжий хозяин гостиницы Бригелла. Он ходит осторожно и смешно, явно чего-то опасаясь. Позже мы узнаем, что Бригелла заикается, но уже сейчас этот герой заикается в своей пластике. Только что все было в движении, но совсем незаметно возникает медленное *diminuendo*, и герои удаляются за кулисы. Увертюра закончена.

Теперь мы находимся в доме купца Панталоне. Клариче и Сильвио клянутся друг другу в вечной любви. Вот влюбленные в центре сцены, они держатся за руки, а сзади Панталоне совершает комичные, стариковские телодвижения. Через две секунды персонажи уже образуют круг. Присоединяются Бригелла, Смеральдина и Ломбарди. Сцены трансформируются моментально, как в балете. Хореография «Арлекина» предельно лаконична и точна. Неожиданно на сцене появляется Арлекин, и спектакль обретает свой центр. Все повинуется человеку в цветном костюме с заплатами, он истинный хозяин положения. В этой сцене Арлекин узнает о смерти Федерико Распони. Когда Ломбарди произносит страшное слово *morto* (умер), все, как обезумевшие, начинают повторять его. Арлекин произносит слово звонко, Смеральдина – с испугом, Панталоне – с насмешкой, а Ломбарди – с самодовольной уверенностью. Создается полифоническое звучание, красивое многоголосие. Обыгрывание одного слова или фразы в спектакле встречается достаточно часто.

Мы наблюдаем настоящий хор, где голоса красиво слиты друг с другом. Стрелер рассматривает слово со всех сторон, прорабатывает его с помощью всех возможных интонаций. Актеры Стрелера подобны высокопрофессиональным музыкантам, которые никогда не ошибаются в длительностях. Слово становится объемным и полифоничным. Смысл «Арлекина» заключен в слове, в том, как произносится текст. Речь и пластика в этом спектакле соединены, между ними протянулось изысканное *legato*. Движения Арлекина остры и звонки, так же как и его речь. Моторные маски Арлекина отличаются гибкостью и подвижностью. Столь же пластична и речь Арлекина, у него нет резких перепадов в звучании, диссонирующих нот. Другой слуга – Бригелла – противопоставлен Арлекину. Этот персонаж немножко хромотает. То же самое происходит и с его речью. Он запинаясь, заикается, путает слова.

После диалога Беатриче и Бригеллы темп неожиданно падает вниз. Сюжетная линия разрывается Стрелером. С точки зрения коллизии ничего не происходит, Смеральдина поет песню. Текст песни прост, а мелодия предсказуема. Тем не менее эта «народная» (вся музыка к спектаклю сочинена Фьоренцо Карпи) песня имеет большое значение для спектакля. Она открывает новую главу в спектакле. Мне кажется, что *canzona* Смеральдины выполняет функцию, которую можно сравнить с функцией речитатива в операх эпохи Бельканто. У Россини, например, после какой-нибудь невероятно яркой и красивой арии следует охлаждающий речитатив. После виртуозных колоратур слышится почти нормальная речь. Стрелер искусно и остроумно переворачивает данную ситуацию. В «Арлекине» виртуозна речь, пение же достаточно примитивно.

Начинается второй акт. Арлекин нанимается на работу и случайно лишает работы другого слугу. Просто, проходя мимо, он подхватывает сундук, который коллега нести не в состоянии. Этот эпизодический персонаж является гротескной пародией на Арлекина. Для комедии характерно наличие карнавальных пар.

Абсолютным центром спектакля являются лацци Арлекина. Разберем знаменитый трюк Арлекина. Он должен запечатать раскрытое письмо. От интенсивности мысли, которая буквально разрывает Арлекина изнутри, речь слуги становится еще быстрее. Мастерство Арлекина в данной сцене ошеломляет. Вот он плюет на письмо, чтобы то склеилось. Письмо заклеено, осталось его прижать. Арлекин пробует разные варианты, совершает огромное количество телодвижений, и наконец-то его осеняет: письмо можно прижать тем самым местом, на котором люди сидят. Так слуга и поступает, и вдруг... письмо исчезает. Мы понимаем, где оно, а вот сам Арлекин – нет. Очень показательна реакция зрителей Пикколо в зале, они вскакивают с мест, что-то кричат, волнуются, подсказывают Арлекину, куда же подевалось письмо. Этот факт говорит о том, что публика абсолютно погружена в спектакль. Зрители ведут себя во время исполнения лацци, как вели бы себя зеваки на площади, пришедшие посмотреть представление бродячих комедиантов во времена расцвета *commedia dell'arte*. Стрелеру удалось реконструировать не только законы игры и импровизации, но и приблизиться к оригинальному поведению публики во время действия. Лацци с письмом можно сравнить со сложнейшей белькантовой арией, которая исполняется и слушается на одном дыхании. Основа белькантовых арий – это, конечно же, техника.

После взрыва темпа снова следует торможение. Служанка опять поет песню. Таким образом, закрывается одна глава спектакля и открывается следующая. Новая часть действия начинается с разговора Клариче и Панталоне. Манера речи Клариче достаточно статична, речь Панталоне бесконечно изменяется. Он постоянно меняет тональность, никак не может попасть в нужный тон. Девушка во время диалога начинает рыдать. Плач Клариче удивительным образом напоминает вокализы, которые певцы делают, прежде чем выйти на сцену. Актриса, играющая Клариче, выдает достаточно сложные пассажи. Панталоне пытается повторить

витиеватый пассаж дочери, но как всегда промахивается и безнадежно не попадает в ноты. Он постоянно пытается подстроиться под человека, с которым ведет беседу. Старик оставляет дочь наедине с угодным ему женихом. Начинается разговор, а точнее дуэт Клариче и Беатриче. Это пение в унисон, великолепный лирико-драматический дуэт, сравнимый с лучшими дуэтами мировой оперы. После завершения диалога следует мажорный аккорд. Акт закончен. Сцена погружается во тьму.

Третий акт снова начинается с демонстрации театрального закулисья. Для меня очень важен один эпизод: актер, исполняющий роль Панталоне, объясняет актрисе, играющей Беатриче, как правильно дышать на сцене, как добиться того или иного голосового эффекта. Голоса актеров, играющих в «Арлекине», действительно очень профессиональны. У каждого есть благородство тембра, точность интонации и виртуозное владение голосом. Еще одна ниточка к музыкальному театру. Стрелер в «Арлекине», подобно Мейерхольду в «Балаганчике», обнажает театр. Театр состоит из простых вещей: света, декораций, пластики и речи актеров.

Очень показательным для нашей темы является дуэт, который в середине третьего акта *поют* Клариче и Сильвио. Начинается дуэт с типичного речитатива под характерный струнный аккомпанемент. Каждая фраза произносится после аккорда. Актеры демонстрируют высокую декламационную культуру. Последний мажорный аккорд – и начинается ария. После дуэта вступает хор. Поют практически все персонажи спектакля. За хором следует трюк Арлекина с мухой. Арлекин ловит, а потом съедает муху. Слуга никак не может переварить насекомое. Находясь в позе лотоса, слуга несколько раз подпрыгивает, и наконец-то мы слышим его торжественный вопль. Муха переварена. Далее нас ждет еще одно знаменитое лацци. Арлекин разносит еду обоим хозяевам. Для выявления музыкальности спектакля показателен диалог Арлекина и Бригеллы, в котором герои выбирают блюда для обоих хозяев. Бригелла постоянно заикается, не может выговорить названия блюд, и это ужасно раздражает Арлекина. Разговор затягивается, а у Арлекина нет времени. Тогда клетчатый предлагает Бригелле не говорить слова, а *петь!* И Бригелла начинает петь текст, неуклюже и смешно, он абсолютно безголосый персонаж. На сцене кухонная суета, Арлекин быстро перемещается по сцене. Сцена кормления хозяев включает в себя несколько сложнейших лацци. На мой взгляд, это центр спектакля, его зрелищное ядро. Арлекин выпрыгивает на сцену, в руках у него тяжелая супница. Кажется, слуга вот-вот уронит ее, и все разобьется. Солери виртуозно создает впечатление тяжести. Но супница в итоге спасена. Потом Арлекин приносит десерт. Еда то и дело норовит выскокить. Но ловкий слуга раз за разом удерживает десерт на тарелке. И в этот момент тело Арлекина трясется и извивается так же, как продукт. Арлекин в спектакле – это настоящий пластический попугай, он повторяет за всеми любые движения. Кульминация отрезка с лацци – это цирковой номер с тарелками. Арлекину кидают тарелки из разных углов, он бегаёт по сцене, удерживая в руках около десятка тарелок. Арлекин буквально жонглирует тарелками. Лацци с тарелками венчают второй акт. Он завершается на высочайшей ноте. Если взять за систему координат теноровую тесситуру, то это будет, вне всякого сомнения, ре второй октавы.

Четвертый акт начинается с хоровой распевки актеров. Тон они берут с ноты ля. С этой ноты традиционно настраиваются оркестры. Вот как данный момент описывает Г. Н. Бояджиев: «Доносились обрывки реплик, обрывочные музыкальные фразы, мелькали танцевальные пируэты, какие-то сложные пробеги и прыжки, тренькали без всякого согласия гитары и мандолины: в общем, на сцене царил шум, гам и суета. Но в этой веселой разноголосице была своя прелесть: будто мы заглянули за кулисы до начала представления и увидели то, что через десять минут начнет действовать как целостный и динамический организм» [2, с. 167]. Рассмотрим диалог между Арлекином и Флориндо, в результате которого выясняется, что Беатриче «умерла». Убитый горем Флориндо восклицает: «O, cielo!» (O, небо). Традиционно это слово произносится как «чиело», но Флориндо говорит «чело». Именно таким образом это слово поется в операх, буква *i* неизменно выпадает. Еще одна очевидная оперная коннотация.

Спектакль подходит к концу, сюжетные интриги благополучно распутываются. Финал спектакля выстроен режиссером по образцу заключительных оперных ансамблей. В «Арлекине» поочередно воссоединяются три пары: Клариче – Сильвио, Беатриче – Флориндо, Арлекин – Смеральдина. Сначала дуэты, а потом уже общий ансамбль. Стрелер выстраивает ансамбль пластически. Этим ансамблем артисты прощаются с публикой. Драматургически финал представляет собой движение от счастья частного к всеобщему торжеству. Но даже в общем хоре легко различимы голоса главных героев. Тембр Арлекина неизменно прорезается сквозь голоса других героев.

С точки зрения зрительского восприятия «Арлекин» – спектакль простой и ясный. Но с точки зрения художественной организации – вовсе нет. Стрелер создал не просто качественное театральное представление, он предъявил миру некий гипертекст итальянской культуры. В спектакле есть коннотации из живописи Каналетто, из итальянских гравюр XVIII века, из народных танцев и песен, из опер эпохи бельканто и, конечно же, из итальянского театра эпохи Ренессанса. Однако при всей сложности художественной организации стрелеровского гипертекста, при всей нагруженности цитатами из итальянской и европейской культуры спектакль не оставляет ощущения тяжести и громоздкости. Спектакль легок и воздушен.

«Арлекин» Стрелера является одним из главных шедевров итальянской культуры. На мой взгляд, это кульминация итальянской культуры. Режиссура Стрелера универсальна, в ней присутствуют элементы разных родов искусства. Многие режиссеры XX века (Гротовский, Мейерхольд, Брук) стремились к синкретизму в своих спектаклях. Не исключением был и Стрелер. Режиссеры XX века приходят к осознанию единства и цельности представления. Во времена Средневековья началось дробление жанров, разделение видов представления, которое окончательно оформилось в эпоху Возрождения. Опера, драматический театр, балет почти не соприкасались и не взаимодействовали друг с другом. XX век возвращается к истокам. Ведь в античном театре не существовало разделения на музыкальные и драматические представления. Стрелер и его

коллеги в XX веке попытались свести воедино драму, пластику и музыку. Одним из ярчайших примеров данного театрального эксперимента является «Арлекин». На мой взгляд, проблема музыкальности спектаклей режиссера является актуальной как для театроведения, так и для теории и истории культуры. Решение этой проблемы поможет полнее и объективнее взглянуть на театр прошлого и настоящего.

Список литературы

1. **Березкин В. И.** Театр художника // Театр XX века: закономерности развития / отв. ред. А. В. Бартошевич. М.: Индик, 2003. С. 502-521.
2. **Бояджиев Г. Н.** Вечно живое искусство. М.: Издательство Академии наук СССР, 1960. 285 с.
3. **Бушуева С. К.** Итальянский современный театр. Л.: Искусство, 1983. 175 с.
4. **Бушуева С. К.** Полвека итальянского театра: 1880-1930. Л.: Искусство, 1978. 191 с.
5. **Константинова И. Г., Тарасов Л. М.** Ла Скала. Л.: Музыка, 1977. 180 с.
6. **Парин А. В.** Театр и музыка в спектаклях «Ла Скала» // Музыкальная жизнь. 1990. № 3. С. 8-10.
7. **Скорнякова М. Г.** Проблема сценического пространства в итальянском театре второй половины XX века: дисс. ... доктора искусствоведения. М., 2000. 339 с.
8. **Фельзенштейн В.** О музыкальном театре. М.: Радуга, 1984. 407 с.
9. **David L. Hirst.** Giorgio Strehler. Milano: Mondadori, 1976. 140 p.
10. **Possenti E.** Guida al teatro. Milano: Nuova academia editrice, 1955. 486 p.
11. **Ronfani U.** Un lupo solitario che lotta per fare del nuovo // Il Giorno. 1984. № 4.
12. **Storia della regia teatrale in Italia** / a cura di Paolo Bosisio. Milano: Mondadori Università, 2003. 192 p.
13. **Terron C.** Cronaca di una rivoluzione // Sipario. 1966. № 241. P. 50-51.
14. **Tian R.** L'indice sul futuro // Teatro in Europa. 1988. № 3.
15. **Zardo F.** Uno scenografo in liberta // Sipario. 1972. № 311.

**“ARLECCHINO – SERVANT OF TWO MASTERS” AS ITALIAN CULTURE HYPERTEXT:
MUSIC AND THEATRE CORRELATION IN GIORGIO STREHLER’S PERFORMANCE**

Petr Il'ich Vorotyntsev

*Department of Culture Theory and History
Russian State Classical University
pvorotyntsev@mail.ru*

The author analyzes the Italian director Giorgio Strehler's performance “Arlecchino – Servant of Two Masters”, considers in detail music and presentation correlation, studies the specific phenomenon of the performance musicality and suggests a new insight into “Arlecchino” as Italian culture hypertext.

Key words and phrases: music; musicality; opera; hypertext; masks; Italy.

УДК 94

В статье освещается процесс формирования «Шанхайской пятерки», а затем преобразования ее в Шанхайскую организацию сотрудничества (ШОС). Автор показывает, как разрешение вопросов урегулирования пограничных споров между бывшими советскими республиками, с одной стороны, и Китаем, с другой стороны, переросло в более широкое сотрудничество этих государств по таким важнейшим направлениям, как обеспечение региональной безопасности, в том числе борьбы с терроризмом, экстремизмом, наркоторговлей, а также экономическое сотрудничество, а это сотрудничество, в свою очередь, привело к образованию новой международной организации – ШОС, которая играет важную роль в современном мире.

Ключевые слова и фразы: ШОС; «Шанхайская пятерка»; Центральная Азия; Россия; Китай; внешняя политика.

Елена Александровна Вязгина

*Кафедра новой и новейшей истории стран Европы и Америки
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
SweetyI@list.ru*

«ШАНХАЙСКАЯ ПЯТЕРКА» И ПРОЦЕСС ВОЗНИКНОВЕНИЯ ШОС®

Юбилейный саммит Шанхайской организации сотрудничества (ШОС), приуроченный к 10-летию ее образования, прошел 15 июня 2011 г. в столице Казахстана Астане.

Помимо глав государств России, Китая, Казахстана, Киргизии, Таджикистана и Узбекистана, в работе саммита приняли участие руководители делегаций из стран, имеющих статус наблюдателей, – Индии, Ирана, Монголии и Пакистана. В качестве гостей ШОС в Астану прибыли президенты Афганистана и Туркмении, а также представители международных организаций, таких как ООН, СНГ, ЕврАзЭС, ОДКБ и АСЕАН. На саммите