
ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА XVII–XVIII вв.

УДК 821.133.2; 82–2.

АЛЕКСЕЕВА А.А.¹ МАСКИ, ИМЕНА И ДИАЛОГИ В КОМЕДИЯХ МАРИВО.

DOI: 10.31249/lit/2022.04.06

Аннотация. В статье рассматривается роль маски в театре Мариво. В комедиях драматурга этот утративший актуальность сценический атрибут обретает новые формы и смыслы. Мариво вырабатывает новый тип комедии – любовно-психологический, в котором акцент делается не на хитросплетениях сюжета, но на внутренних переживаниях героев. Знаменитые маски комедии дель арте обретают четко очерченные характеры, несущие отпечаток изящного стиля театра рококо. В контексте пьес Мариво маска – это и искусственное выражение лица, и речь персонажей, построенная на игре слов, намеках и умолчаниях. Мир театра Мариво – салоны и гостиные, где обитают персонажи, для которых жизнь – спектакль и игра. Маска в этом мире необходима, за ней скрывают истинные чувства, что становится обязательным условием конфликта и интриги в театре Мариво.

Ключевые слова: театр; рококо; маска; мариводаж; комедия дель арте; любовно-психологическая комедия.

Для цитирования: Алексеева А.А. Маски, имена и диалоги в комедиях Мариво // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и за-

¹ © Алексеева Анастасия Анатольевна – бакалавр филологии; филологический факультет Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

рубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2022. – № 4. – С. 90–100. DOI: 10.31249/lit/2022.04.06.

ALEKSEEVA A.A. Masks, names and dialogues in the comedies by Marivaux.

Abstract. This article examines the role of the mask in the theater of Marivaux. The mask as a stage attribute, having long lost its relevance, obtains new forms and meanings in his comedies. Marivaux develops a new type of comedy – love-psychological, emphasising not so much the plot twists and turns as the inner experience of the characters. The famous masks of Commedia dell'arte acquire clearly defined characters bearing the imprint of the elegant theater style of Rococo. In addition, in the context of Marivaux's plays, the mask includes both artificial face and manner of speech of the character, the latter based on word play, hints and omissions. The world of the Marivaux's theater is that of the salons and living rooms, where the characters live. Life for them means performance and game. And how to do without a mask in such a world, how to hide the true feelings there? The only way is to use a mask as a necessary condition for conflicts and intrigues.

Keywords: theater; rococo; mask; marivaudage; commedia dell'arte; love-psychological comedy.

To cite this article: Alekseeva, Anastassia A. “Masks, names and dialogues in the comedies by Marivaux”, Social Sciences and Humanities. Domestic and Foreign Literature. Series 7: Literary Studies, no. 4, 2022, pp. 90–100. DOI: 10.31249/lit/2022.04.06 (In Russian)

«Маска родилась вместе с человеком из испытанного им однажды желания присвоить себе лицо Другого, и удвоив себя, став обладателем чужой энергетики, очаровывать и пугать свое окружение» [6, р. 6]. С древних времен она использовалась как сценический атрибут, который актеры надевали на лицо, играя в античном театре и в театре комедии дель арте. Последний был очень популярен не только на территории современной Италии, но и во Франции. Долгие годы комедия дель арте с ее импровизацией существовала бок о бок со структурированной системой французской театральной традиции, и обе разновидности театра оказали свое влияние на творчество комедиографа П. де Мариво. Как известно, 19 из 39 пьес знаменитого драматурга были написаны для

итальянской труппы. Однако уже в эпоху Мариво французы постепенно начинают вытеснять итальянцев с подмостков, а маска как театральный атрибут теряет актуальность по мере того, как зрители становятся готовы воспринимать живую мимику и эмоции персонажей.

В комедиях Мариво присутствует самая знаменитая маска комедии дель арте – Арлекино. Происхождение этого персонажа покрыто тайной, существует множество предположений, откуда взялось его имя. Итальянский драматург и актер Луиджи Риккобини (1674–1753) утверждал, что имя «Арлекино» уходит корнями в Античность, однако, вполне возможно, что ему было просто необходимо акцентировать отсылки к античным, классическим традициям в постановках его труппы. Жак Ле Гофф [2, с. 164] пишет о том, что Арлекин – это бывший Эллекен, предводитель Дикой охоты. Данте в «Божественной комедии» называет одного из бесов Аликино, и многие видят в нем источник образа Арлекино [см. об этом: 4, с. 49–50]. Впрочем, сторонники его inferнального происхождения не могут объяснить, как он попал в итальянскую комедию дель арте, и М.М. Молодцова придерживается того мнения, что адское прошлое было приписано Арлекину в разгар борьбы церкви с театром, а не унаследовано от средневековых мистерий. Исследовательница приводит иную версию происхождения имени. В репертуаре актера французской Комеди-Итальян Доминика имелось такое лаццо (вставной комический диалог, шутка или номер): «У папаши Арлекина был осел, который понимал только “арабский” язык (“ар-ар”: имитация ослиного крика, соответствующая нашему “иа-иа”). Однажды этот осел так лягнул жандарма, что тот полетел в кусты, а испуганный папаша крикнул: “Ar! L’echin!”, что на “ослино-арабском” наречии означало: “Иа! Он свалился!”, а почеловечески выражало крайнюю тревогу: “Бежим, ведь ты лягнул такую важную особу, что если он нас догонит, нам всем несдобровать!”» [4, с. 51] От этого восклицания, согласно Доминику, и произошло имя Арлекин. Таким образом, Арлекин мог иметь и восточные корни.

Однако каким бы темным ни было происхождение Арлекина, именно на французской сцене он выдвигается из второстепенных «дзанни» (слуг) в первостепенные. И в «Игре любви и случая» (*Le jeu de l’amour et du hazard*, 1730), и в «Ложных признаниях»

(*Les fausses confidences*, 1738) Мариво персонаж Арлекин присутствует в качестве слуги Доранта. Поскольку французский театр тогда делал попытки совершенно избавиться от итальянского флера, Арлекина во второй комедии в какой-то момент заменили на чисто французского плута – Пасквина. Однако и французский, и итальянский вариант имени указывают на плутоватого и смешного в своем невежестве персонажа.

Следует отметить интересную деталь: когда главная героиня «Игры любви и случая» Сильвия решает поменяться местами со своей служанкой, она принимает ее имя Лизетта, а не выдумывает новое. Дорант же, поменявшись платьем со своим слугой, принимает новое имя Бургиньон. Почему Дорант не берет имя слуги? По сути своей, имя в комедиях Мариво – это своеобразная маска. Знаменитые и знакомые зрителю Арлекин и его французский аналог Пасквин обладают определенным набором черт, которые вовсе не свойственны Доранту. Следовательно, если Дорант возьмет имя слуги, от него будут ждать буффонад или трюков, – недаром в речи Арлекина проскальзывают упоминания о кульбитах и прыжках. А Бургиньон и Лизетта – практически бесцветные маски, персонажи с такими именами могут обладать какими угодно характерами, так как зрительские горизонты ожидания не включают никаких устоявшихся клише, связанных с ними.

Следует также отметить, что Арлекин становится слугой именно Доранта. А в «Ложных признаниях» Араминта приставляет к своему новому управляющему слугу по имени Арлекин. Следует задаться вопросом: не является ли Дорант маской пылкого влюбленного, своего рода эталоном, идеалом возлюбленного? В «Игре любви и случая» Дорант настолько проникается чувством к служанке, что готов пойти на мезальянс. В «Ложных признаниях» разорившийся дворянин добивается сердца госпожи Араминты вовсе не из корыстных побуждений, а из искреннего чувства. Зритель ему верит, особенно в сцене последнего действия, когда Дорант в образном смысле добровольно срывает с себя маску и признается, что Араминта стала жертвой их с Дюбуа игры.

Но не только роль слуги отводится Арлекину. Мариво в своих комедиях обыгрывает и любовный треугольник с участием этой маски. Так, в «Двойном непостоянстве» (*La Double Inconstance*, 1723) знаменитый персонаж комедии дель арте предстает в образе

крестьянина, влюбленного в юную девушку Сильвию, к которой, в свою очередь, питает чувства принц. Драматург перенес любовный треугольник итальянской комедии на французскую сцену галантного века: маски комедии дель арте, можно сказать, «надели маски» крестьян, представленных в изящном стиле.

У маски в театре Мариво есть и другие функции: она становится практически синонимом притворства, игры на публику. Так, еще в первом акте «Игры любви и случая» Сильвия в разговоре с Лизеттой употребляет слова *physionomie*, *visage* и *masque*. Примечательно, что *physionomie* относится к напускному выражению лица, а *visage* – к настоящему. Фактически «физиономия» в этом контексте означает надетую маску, что-то искусственное, скрывающее истинные эмоции. По сути, в обществе используются те же инструменты, что и в театре.

А в театре зритель наблюдает, как разворачивается борьба между истинным лицом и маской персонажа. Оружием в этой борьбе становится речь, в ней выковываются и находят выражение страсти, страхи, переживания героев. Действующие лица в пьесах Мариво разговаривают на особом языке – мариводаже, с помощью которого часто пытаются скрыть свои истинные чувства и эмоции. Мариводаж – это своеобразный синоним интеллектуального флирта, основой которого является важный элемент – диалог.

Следует отметить, что в этом плане Мариво не слишком выделялся на фоне своих современников: язык его комедий – это в каком-то смысле язык эпохи, когда властвовал стиль рококо. Для него характерны игра слов, изящество, хитросплетение намеков и умолчаний. Мариводаж, как утверждает Ф. Делоффр, вышел из салонов и кафе, где собирались сливки общества [1] и культивировалась новая манера выражаться и чувствовать, как, например, в салоне госпожи де Ламбер. Делоффр отмечает, что «мариводаж» в историческом смысле не может считаться самостоятельным явлением: для современников он был одной из форм остроумия, модного в 1720–1730 гг., которому дали название «новой или второй прециозности» [1, р. 23]. Это выражение было очень популярным в ту эпоху, в частности при упоминании писателей, посещавших салон де ля Мотт. То есть фактически мариводаж – порождение лучших умов того времени.

В комедии «Игра любви и случая» на изящном, утонченном языке говорят Дорант, Сильвия, Марио и Оргон. Все они имеют намерение что-то скрыть, но у каждого оно мотивировано в соответствии с его ролью в общей игре. Дорант и Сильвия, демонстрируя в речи остроумие и утонченность, казалось бы, выдают свое благородное происхождение, однако ни один из них не догадывается, что его собеседник в действительности не тот, чью роль играет. Язык для них – не средство сокрытия социального статуса, а маска, скрывающая чувства. Мариводаж – своеобразный инструмент, позволяющий оттянуть момент, когда «заговорит сердце»: ведь это происходит только тогда, когда влюбленные перестают что-либо скрывать друг от друга и больше не прячут истинные чувства. Однако до этого момента героям Мариво нужно пройти через долгую внутреннюю борьбу.

У Доранта, находящегося в доме у господина Оргона под личиной Бургиньона, самый надежный и одновременно самый длинный путь к тому, чтобы окончательно сбросить маску и снова стать самим собой. Сильвия же, хотя она столь же неискушена в маскараде, как и Дорант, заглушает в себе голос сердца и играет свою роль до самого конца. Какие же этапы развития чувства проходят оба героя под прикрытием изящных фраз?

Первый же диалог тет-а-тет пробудил в сердцах Доранта и Сильвии чувства, но тогда только молодой дворянин предпринял попытку объясниться. В девятой сцене второго акта происходит второй диалог между ними. Если внимательно проанализировать его, то можно заметить, что в своей словесной игре герои возвращаются к началу, и их диалог представляет собой замысловатые узоры мысли, которые неизменно возвращаются в одну точку. Так, вначале зритель со слов Доранта понимает, что тот принял решение покинуть дом Оргона. Однако по мере развития беседы возникает сомнение, действительно ли он собирался уехать или только искал предлог, чтобы поговорить с девушкой.

«Дорант. Послушай, давай говорить, как сможем. Стоит ли стеснять себя на такой короткий срок перед расставанием.

Сильвия. Твой господин уезжает? Не велика потеря.

Дорант. Это и ко мне относится, не правда ли? Я досказал твою мысль.

Сильвия. Я досказала бы ее и сама, если бы хотела. Но я о тебе и не думаю.

Дорант. А я не могу отвести от тебя взгляда» [3, р. 322]¹.

По мере развития диалога герои несколько раз возвращаются к двум темам: отъезд Доранта и его чувства к мнимой служанке. Причем первая тема является предлогом, маской, скрывающей истинное намерение Доранта: узнать, может ли он рассчитывать на взаимность со стороны девушки. Сильвия же пытается увести разговор в сторону от темы чувств, но не обнаруживает желания прекратить его вовсе. Она напоминает Доранту о причине его желания заговорить с ней, а тот в свою очередь признается, что эта причина – сушая безделица (*bagatelle*) и не имеет значения, так как им руководило желание увидеть ее:

«*Сильвия.* Вернемся к тому, что ты хотел сказать. Входя сюда, ты жаловался, будто я тебя чем-то обидела. Чем же?

Дорант. Да ничем, безделицей! Я хотел тебя видеть и, вероятно, просто выдумал предлог» [3, р. 323].

Видя, что Сильвия не хочет развивать эту тему, Дорант находит новую. Он обращает внимание Сильвии на то, что ее госпожа выдумала, будто бы он настраивает служанку против его господина. Но после реплики Сильвии Дорант снова проговаривается: «Не это меня заботит!» [3, р. 323].

Эта фраза маскирует истинные чувства Доранта. В действительности ему нет никакого дела до мыслей обещанной ему невесты, так как его собственные заняты мнимой Лизеттой. И снова, когда Сильвия пытается завершить разговор, он говорит, как ему приятно ее видеть:

«*Сильвия.* Если тебе нечего мне больше сказать, то давай расстанемся.

Дорант. Позволь мне удовольствие хотя бы любоваться тобой» [3, р. 324].

Сильвия предпринимает попытку отшутиться, но не пытается покинуть любезного Бургиньона. Более того, прощаясь, останавливает его, желая узнать, действительно ли его намерение уехать серьезно:

¹ Здесь и далее перевод мой. – А. А.

«Сильвия. Прощай, счастливого пути. Но по поводу твоего прощания я хотела бы узнать еще одну вещь. Ты сказал, что вы уезжаете, в самом деле?» [3, р. 324].

Создается впечатление, что Сильвия сама не верит в то, что Дорант хочет уехать. Она как будто ждет от него других слов, более важных для обоих. И сам Дорант в тот момент, когда просит Сильвию, чтобы она тысячу раз подтвердила, что никогда не полюбит его, очевидным образом желает, наоборот, услышать подтверждение взаимности чувств. Однако Сильвия не готова сбросить маску и открыться ему, в то время как сам Дорант уже практически признался, и тут их разговор прерывает появление Оргона и Марио.

Подтверждением того, что мариводаж представляет собой «маску», скрывающую чувства или истинные мысли, может служить диалог между Дорантом и Марио во второй сцене третьего акта. Как раз в этом эпизоде брат Сильвии надевает маску ее возлюбленного и, разыгрывая ревность, пытается узнать истинные чувства Доранта по отношению к мнимой Лизетте. Дорант отвечает уклончиво, пытаясь под изысканностью фраз спрятать свою любовь. Его попытка вызывает насмешку у Марио. Тот даже повторяет фразу Доранта, как будто оценивая, насколько изыщен этот речевой оборот. Кроме того, Марио начинает обращаться к мнимому слуге на вы, как к равному:

«Марио. А ты остроумный. Не притворщик ли ты?

Дорант. Нет, но что вам до этого? Допустим, Лизетта имеет ко мне сердечную склонность.

Марио. Сердечную склонность. Откуда вы берете эти выражения?» [3, р. 336].

В определенный момент даже слуги, которые хотя и носили платья господ, но до сих пор не говорили на языке мариводажа, предпринимают попытку скрыть под изычными фразами свое социальное положение. Это происходит в сцене объяснения между Арлекином (Пасквином) и Лизеттой в третьем акте, когда они открывают друг другу свои истинные лица. Арлекин (Пасквин) прибегает к тому же приему, что и его хозяин: под прикрытием замысловатых фраз он прячет истинное положение вещей и даже приводит в пример фальшивую монету, похожую на настоящую, сравнивая себя с ней:

«Пасквин. Я... Сударыня, вы когда-нибудь видели фальшивую монету? Знаете, как выглядит фальшивый луидор? Итак, я на него похож.

Лизетта. Заканчивайте же, ваше имя?» [3, р. 345].

Но Пасквин не называет своего имени, напротив, он бросает реплику «в сторону», что Pasquin очень созвучно с coquin (мошенник). Однако с мнимой госпожой продолжает говорить на почти что изящном языке, придумывая все новые и новые сравнения. Так, он называет себя «солдатом из прихожей господина» – un soldat d'antichambre [3, р. 345], а Доранта своим капитаном.

Примечательна в этом эпизоде и игра слов вокруг имени слуги Доранта. Лизетта, еще не зная настоящего имени Пасквина, выкрикивает ему оскорбительное слово: faquin (негодяй), что рифмуется с его настоящим именем. Смирившись с правдой, Лизетта в свою очередь открывает истинное лицо, используя изящные сравнения:

«*Лизетта.* По рукам, Пасквин, ты меня провел. Солдат из прихожей господина вполне стоит парикмахерши госпожи» [3, р. 346].

Так оба героя открывают друг другу правду о себе, срывая маски, но при этом пытаются смягчить эффект с помощью изящных фраз. Следовательно, в их случае попытка заговорить языком мариводажа – тоже своего рода «маска», за которой скрывается боль разочарования.

В «Ложных признаниях» с мариводажем дело обстоит несколько сложнее, потому что в этой пьесе язык не столько «маска», сколько инструмент игры. И. Моро определяет речь в комедиях Мариво как речь обольщения, ловушку, приманку. С его точки зрения, подготовленная речь – это своего рода высший момент игры, когда сделаны ставки [5]. Его метафоры точно передают характер речи в комедии «Ложные признания». Так, в четырнадцатой сцене первого акта, когда Дюбуа открывает Араминте, что Дорант в нее влюблен, хитрый слуга практически надевает личину молодого дворянина и вступает в диалог с графиней, используя речевые обороты, характерные для высших классов. Примечательно, что Араминта верит своему слуге именно в те моменты, когда он говорит словами влюбленного в нее Доранта.

По словам Дюбуа, Дорант увидел Араминту выходящей из Оперы, и тут же влюбился. В своем рассказе слуга несколько приукрашивает события. Где на самом деле увидел Дорант Араминту и была ли это любовь с первого взгляда, никто не знает. Но хитрец представляет дело так, будто чувства его бывшего господина вспыхнули, подобно молнии. Слуга играет на женском самолюбии и не скупится на лесть: «...Вот уже полгода, как он впал в безумие, вот уже полгода он бредит любовью, его мозг воспален, он из-за нее как потерянный» [3, р. 443]. Дюбуа использует старые как мир клише, прекрасно понимая, какой эффект они могут произвести на женское сердце. Кроме того, будучи знатоком человеческой натуры, он помнит, что ничто не может быть так сладко, как запретный плод, и именно поэтому предлагает своей госпоже отослать Доранта. Как он и ожидал, Араминта не делает этого.

Фактически мариводаж в комедии «Ложные признания» помогает в игре Дюбуа, делая привлекательным то, что изначально таковым не является. Разорившийся молодой дворянин, все богатство которого — его красивое лицо, не может быть подходящей партией для молодой вдовы. В глазах общества это — мезальянс, и пусть даже сердце не приемлет этих условностей, для того чтобы оно заговорило, нужно пойти на словесные уловки и предпринять решительные действия.

В театре Мариво язык может выполнять разные функции. Он может быть и «маской», скрывающей истинные эмоции действующих лиц, и средством соблазнения, главным инструментом, которым герои пользуются для достижения поставленной цели. А цель в комедиях Мариво всегда одна: заставить сердце заговорить. Развязка же наступает тогда, когда все маски сбрасываются. В этот момент все видимые и невидимые препятствия на пути героев друг к другу исчезают. Так, например, в «Ложных признаниях» граф Доримон, на протяжении всей пьесы претендовавший на руку и сердце Араминты, уступает графиню Доранту, и влюбленным ничто уже не мешает соединиться. Таким образом, маска, утратившая смысл в качестве сценического атрибута, который актеры надевали на лицо, обретает новые формы и смыслы в любовно-психологических комедиях Мариво. В театре драматурга основное внимание сосредоточено на внутренних переживаниях героев, а действие пьес разворачивается в светских гостиных и са-

лонах, где истинные чувства прячутся под невидимой маской, будь то выражение лица или речь персонажей.

Список литературы

1. Делоффе Ф. Новая прециозность, Мариво и мариводаж.
Deloffre F. Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage. – Paris : Belles lettres, 1993. – 617 p.
2. Ле Гофф Ж. Герои и чудеса Средних веков / пер. с фр. Д. Савосина. – Москва : Текст, 2011. – 224 с.
3. Мариво П.К. Игра любви и случая. Ложные признания.
Marivaux P.C. Le jeu de l'amour et du hazard. Les fausses confidences // Théâtre de Marivaux. – Paris : Laplace, Sanchez et C^{ie}, 1879. – P. 291–355, P. 425–500.
4. Молодцова М.М. Комедия дель арте (История и современная судьба). – Ленинград, 1990. – 219 с.
5. Моро И. Речь-соблазнение в театре Мариво.
Moraud Y. Le discours de la séduction dans le théâtre de Marivaux. – // Information littéraire. – 1987. – Vol. 39, N 3. – P. 107–113.
6. Моро И. Маски и игра в комическом театре во Франции между 1685 и 1730 гг.
Moraud Y. Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730. – Lille : Atelier reproduction des thèses, 1977. – 213 p.