

LA COMMEDIA DELL'ARTE ИЛИ ТЕАТР ИТАЛЬЯНСКИХ КОМЕДИАНТОВ XVI, XVII И XVIII СТОЛЕТИЙ

Книга, содержащая историю и догму этого вида театральных представлений, образцы сценариев, монологов и диалогов, библиографический указатель и иллюстрации, написанная Константином Миклашевским и изданная Натальей Ильиничной Бутковской в Петербурге в 1914 и 1917 годах, в типографии «Сириус» и в мастерской издательства¹.

Президенту Королевской Академии Наук в Риме, сенатору, профессору Pietro Blaserna, любезно разрешившему воспроизвести находящиеся в библиотеке Академии ценные акварели; депутату, графу Gianforte Suardi, открывшему мне доступ в архивы Accademia Carrara в Бергамо; профессору Luigi Rasi, за разрешение работать в его интереснейшей театральной библиотеке, во Флоренции и за ценные советы; графу Валентину Платоновичу Зубову, Нестору Александровичу Котляревскому, Виктору Викторовичу Протопопову, Леониду Константиновичу Савопуло, Сергею Николаевичу Тройницкому и Валериану Адольфовичу Чудовскому приношу искреннюю благодарность.

Готовый к услугам и преданный слуга,
актер К. М. Миклашевский
Петербург,
Сергиевская, 8
30 июня 1914 года

¹ К.М.Миклашевский планировал издание книги в двух частях, однако в свет вышла только первая часть. Издание второй части было отложено на неопределенный срок по причине призыва автора в ряды армии в 1914 г. и закрытия типографии «Сириус».

I. Введение

Общее определение. Влияние на современный европейский театр. Сродство с античным театром. Итальянский театр изучали мало и односторонне. Причины этого. Краткий обзор литературы.

II. Возникновение, эпоха расцвета и упадок

Разные теории происхождения *Commedia dell'arte*. Аналогия с Древним Римом. Значение Средних веков. Условия возникновения. Гуманисты, аристократизм творчества драматургов. Посторонние элементы в театре. Народные веяния в драматургии. Роль сатиры. Шуты и остряки. Свободное отношение итальянца к драматическому тексту. «Что» и «как» в итальянской культуре. Эволюция гистриона. Влияние литературы и академий. Участие дилетантов в выработке совершенного типа представлений. Эпоха расцвета. Отсутствие догматики. Падение *Commedia erudita*. Причины упадка *Commedia dell'arte*.

III. Комические типы

Устойчивость театральных типов. Строгое соблюдение амплуа. Главные фигуры ансамбля итальянских комиков. Степень комичности. Маски. Инструментовка представления. Различные наречия и их значение. Роли старых отцов. Панталоне. Доктор. Цанни. Арлекин. Пульчинелла. Служанка. Капитан. Влюбленные. Второстепенные роли.

IV. Сценарий

Определение. Материалы, дававшие темы для сценария. Характерные черты. Количество действующих лиц и их распределение. Любовная интрига. Неправдоподобия. Степень обрисовки характеров. Сценичность. Юмористика. Значение термина *Lazzo*. Примеры. Эротический элемент и его смягчающие обстоятельства. Сценарий пасторального и трагического типа. «*La Forsennata Prencipessa*». Сохранившиеся до нашего времени сценарии и сборники их.

V. Пролог, аргоменто и интермеди

Пролог. Темы и примеры прологов. Как полагалось читать пролог. *Argomento*. Его назначение. Интермеди в литературной комедии и в *Commedia dell'arte*.

VI. Опыт библиографии

I. ВВЕДЕНИЕ

Наиболее характерный признак, определяющий понятие *Commedia dell'arte* — это коллективное творчество актеров, распространяющееся также на выработку самого текста представления, и отсутствие определенного автора пьесы. Актеры выбирали для представления какую-нибудь удобную для них фабулу, заимствованную либо из старинной или современной комедии, либо из новеллы, либо ими самими выдуманную, приспособляли ее для своего театра, переделывали ее, иногда соединяя материал из разных источников и разыгрывали полученный таким путем скелет театрального действия (*Scenario*), причем текст каждой роли почти всецело оставлялся на усмотрение актера.

Все роли, оставаясь разнообразными с внутренней стороны, с внешней стороны подгонялись под определенную категорию нескольких театральных типов, носящих частью литературно-театральный характер, например, «Любовники» (*Innamorati*), а частью — характер народно-шутовских масок, несколько видоизмененных под влиянием того же литературного театра.

Arte по-итальянски значит не только «искусство», но и «уменье», «ремесло», «цех», а название *Commedia dell'arte* — «профессиональная комедия» указывает на профессиональный характер этого театра, в отличие от других форм театра итальянского Возрождения, в которых господствовало дилетантское начало. Иногда расширяют такое толкование, думая, что игра без заранее заученных текстов ролей по плечу только актеру-специалисту, а дилетант не был бы в состоянии справиться с такой трудной задачей¹. Это совсем не верно: дилетанты не только играли довольно часто *all'improvviso*, но даже много способствовали образованию совершенного типа такого рода представлений, и, не

¹ ... Rather because, in distinction to the written comedies, it was not and could not be performed except by professional actors. [282]. (NB. Здесь и далее цифры в скобках означают ссылку на соответствующий номер библиографического указателя).

будь бы их, *Commedia dell'arte*, вероятно, носила бы совсем иной характер. Ниже я остановлюсь на этом подробнее.

Самый термин *Commedia dell'arte* сравнительно недавнего происхождения¹: прежде говорили — *Commedia all'improvviso*, *Commedia a soggetto* или *Commedia di zanni*; во Франции говорили просто — *Comédie Italienne*. Кроме того, иногда говорят *Commedia popolare* и наконец — «комедия масок». Однако *Commedia dell'arte* есть явление довольно сложного порядка и не так легко подыскать название, точно ее определяющее. Импровизация текста не может служить определяющим понятием, так как импровизация составляла далеко не единственный элемент игры (см. ниже). «Сюжет» (*Soggetto*) есть определение, конечно, слишком широкое; «итальянская комедия» — также, так как у итальянцев была и писанная, литературная комедия (*Commedia erudita* или *sostenuta*), и даже народная комедии часто писались заранее. *Zanni* (комические слуги) делили лавры совместно с другими, также очень популярными действующими лицами; популярно-народное влияние шло параллельно влиянию литературному. Наконец, не все актеры играли в масках, и наоборот, маски нередко вводились и в пьесы с написанным текстом.

Театр этот, зародившись где-то в трактире, на ярмарке, в нищете, чуть ли не на большой дороге, покорил Европу, и чувствовал себя одинаково хорошо и во дворцах королей и герцогов, и на базарной площади. Влиянию, которое *Commedia dell'arte* оказала на новый европейский театр, посвящено много солидных исследований на всех языках, и я здесь напоминаю о нем лишь конспективно и торопливо, а разбор вопроса о происхождении этого театра, требующий более подробной остановки, я отложу до следующей главы.

Во Франции, еще в XVI столетии, средневековые *Confréries*, под влиянием заезжавших компаний итальянских гистрионов, значительно изменили свой характер, введя у себя постоянные комические типы, похожие на маски итальянского театра. Сохранившиеся сборники комических

¹ V. de Amicis [11] утверждает, будто термин был изобретен в XVI столетии. Однако я ни разу не встречал его раньше XVIII столетия.

театральных монологов французского актера Des Lauriers [59, 60, 61] явно показывают влияние репертуара итальянских комиков. Комик Turlupin тоже копировал итальянские театральные типы. В 1571-м году во Франции уже играла знаменитая компания итальянских актеров, под названием «I Comici Gelosi», а в 1572-м, играли «Comici Confidenti». В 1577-м году, во время генеральных штатов в Blois, опять играли «Gelosi». С этих пор увлечение итальянской комедией не прекращалось до середины XVIII столетия. Еще в 1572 году, при Карле IX, на одном маскараде все придворные были одеты в костюмы типов из итальянской комедии (герцог Анжуйский был одет Арлекином) [275]. С начала XVII столетия, под влиянием итальянских трупп, множество французских компаний актеров начинают гастролировать по всей Франции. Несмотря на наличие в Париже хорошего французского театра, французы не могут обойтись без итальянцев. Наконец, то огромное влияние, которое *Commedia dell'arte* оказала на Мольера, известно всяко-му. (Лучшее исследование — L. Moland [210]). В качестве актера Мольер заимствовал стиль игры у итальянских масок, и во времена своей деятельности в провинции и в первый парижский период он играл в маске и импровизировал.

В Испании итальянцы представляли уже в 1538-м году, а в 1574-м появился Арлекин Ganassa со своей труппой. Лопе де Вега был в это время двенадцатилетним мальчиком, а обстановка представлений была более чем примитивна, тогда как в Италии обстановочная часть уже достигла высокого совершенства. Ganassa не мог удовлетвориться примитивной сценой мадридского «Corral de la Pacheca», потребовал некоторых улучшений и под его руководством в Мадриде была устроена та система сцены, которая стала характерной для всего испанского театра периода расцвета [258а].

Ottonelli рассказывает, что Ganassa научил испанцев писать комедии на испанский лад¹. Это утверждение не так парадоксально, как кажется на первый взгляд, ибо в Испании была сильная партия, стоявшая за строгое соблюдение

¹ e dalla pratica sua impararono poi gli Spagnuoli a fare le commedie all'uso hispano, che prima non facevano. [227].

аристотелевых правил в драматургии, и именно *Commedia dell'arte*, вероятно, натолкнула Лопе на счастливое убеждение, высказанное им в его «*Arte nuevo de hacer comedias*»: «Когда я сажусь писать комедию, я запираю правила на десять замков и изгоняю из моей комнаты Теренция и Плавта». В 1588-м году в Испании гастролировала компания под управлением Т. и Д. Мартинелли и также делала хорошие сборы¹. Впоследствии итальянские комики переделали на свой лад «Каменного гостя» Тирсо де Молина и дали широкое распространение в Европе типу Дон Жуана.

В Англии итальянское направление в искусстве эпохи Елизаветы и Якова должно было создать благоприятную почву и для влияния итальянского театра. В Лондоне труппа итальянцев появилась в 1572-м году, под управлением Друзиано Мартинелли. Шекспиру в это время было 8 лет, и он еще не жил в Лондоне, но шуты Tarlton и Wilton, должно быть, охотно посещали представления и многое поимствовали. В дошекспировском английском театре шуты тоже импровизировали свои партии, судя по тем словам, которые говорит Гамлет в наставлении актерам: «И не позволяйте тем, которые играют клоунов, болтать больше, чем для них написано...» В пьесах Шекспира так много итальянского материала (Bandello, Ariosto, L. Groto, Giraldi Cintio, Lasca и др.), что было даже высказано мнение о поездке Шекспира в Италию². *Commedia dell'arte* отразилась в произведениях Шекспира не только в типах шутов и клоунов, но и во многих других, как-то Parolles («All's well that ends well») и Don Adriano de Armado — фантастический испанец («Love's labour lost»), напоминающий тип Капитана, или педант Holofernes («Love's labour lost»), напоминающий тип Доктора. Витиеватый поэтический язык любовников в комедиях Шекспира очень напоминает стиль записанных и дошедших до нас диалогов любовников в *Commedia dell'arte* (кроме компании Martinelli, итальянские комики неоднократно посещали Лондон: Riccoboni в 1671-м и 1679-м году, L. Riccoboni в 1723-м году и т.д.). [282, 286, 297].

¹ Arliccino Ganassa & altri hanno seruito la felice memoria di Filippo secondo, e si fecero ricchi [27].

² E de Morsier.— Schakespeare at il ete en Italie?

В 1568-м году, при баварском дворе, несколько дилетантов дали представление импровизированной комедии (о нем мне еще придется говорить подробней), после чего в Баварию были выписаны профессиональные актеры из Италии¹ [323]. G. Tabarino прибыл в 1568-м г. в Вену и пробыл там до 1574-го года, в качестве актера Его Величества². В 1575-м году в Вене играли «Gelosi», открывшие туда дорогу для многих других итальянских трупп. Кроме того, есть сведения о гастролях итальянских актеров в Варшаве, где король Фридрих-Август устроил блестящий двор с итальянской оперой и комедией; при саксонском дворе в Дрездене, в Праге, Линце, Страсбурге, Брунswicke, Штутгарте и других городах. Германский театр долгое время культивировал импровизированные арлекинады. В Дании многим обязан итальянскому театру Гольберг [186]. Кроме того, *Commedia dell'arte* прочно обосновалась в театре марионеток, имевшем когда-то такое влияние на общество как орудие сатиры и сохранившем итальянские маски до нашего времени. Само собой разумеется, что *Commedia dell'arte* оказала также сильнейшее влияние на развитие театра в самой Италии. Она все время влияла на литературную комедию, и ей весьма многим обязаны и ее друг — Carlo Gozzi, и ее враг — Carlo Goldoni [193, 254].

Наконец, в Петербурге итальянские комики появились в 1731-м г. *Commedia dell'arte*, названная русскими «перечневой комедией», пользовалась успехом и при Анне Иоанновне, и при Елизавете Петровне, и это дало нашим предкам возможность любоваться не одним прекрасным актером. Особенно знаменит был приехавший в Петербург в 1742-м году Giovanni Antonio Sacco, имевший в числе своих наиболее ярких поклонников графа Gozzi, написавшего несколько пьес для Sacco и для его труппы. Даже находившийся в другом лагере Goldoni сравнивал Sacco с Гарриком [250]. О сборнике сценариев, переведенных тогда Тредиаковским, речь впереди [172]. Вообще роль итальянских комиков в России и влияние, оказанное ими на русский театр, русских актеров и русское

¹ В замке Trausnitz около Landshut сохранились с того времени фрески, изображающие типов итальянской комедии.

² Его не следует смешивать с французским Tabarin, подвизавшимся в Париже с 1618-го по 1630-й год.

искусство,— это тема очень заманчивая для русского исследователя, но так как мой труд имеет предметом «итальянскую комедию» как таковую, я воздержусь от экскурсий, а неудовлетворенный читатель найдет больше сведений в трудах Всеволодского-Гернгросса [335, 336] и Сиповского [295].

Из всех видов нового европейского театра итальянская *Commedia dell'arte* наиболее близко напоминает театр классического Рима (см. ниже). (Я подразумеваю живую, «органическую» связь, а не книжные заимствования, которые, конечно, производились и без посредства Италии). И, казалось бы, научный исследователь заинтересуется театром, который всюду вызывал восторги и подражания и служил наиболее достоверной непосредственною связью нашего современного театра с театром античным...

Казалось бы, художник захочет близко познакомиться с театром, который, конечно, обладал секретом художественных чар, раз он был так заразителен...

Однако дело обстоит не совсем так: *Commedia dell'arte* не интересовала ученых *an und fur sich*, а лишь в отношении ее влияния на европейский театр; художники же довольствовались смутным о ней представлением.

Эпоха итальянского Возрождения исследована вдоль и поперек, и только театру уделено не по заслугам мало внимания. Произошло это, мне кажется, по следующей причине: Италия Возрождения изобрела господствовавшую до самого последнего времени систему театральной декорации и создала любопытнейший, единственный в своем роде театр, но театр, мало связанный с литературой; литература, на первый взгляд, в нем даже вовсе отсутствует. Гениального драматурга не было ни одного, так что заслуга Италии перед «драматической литературой» не так велика, и если смотреть на историю театра не как на самостоятельную науку, а как на отдел истории литературы (как это, к сожалению, до сих пор было принято), то выходит, что на изучение театра итальянского Возрождения не стоит терять времени¹.

¹ Упоминая о сочинениях моих предшественников по изучению истории итальянского театра, мне придется иногда подвергать их довольно резкой критике. Предвижу упреки, имеющие тем более основания, что я — профессионал театра, но дилетант науки. Конечно,

О *Commedia dell'arte* на русском языке не написано ничего, кроме самых кратких статей и заметок, причем рассматривается либо ее агония в Венеции XVIII века, либо ее превращения во Франции, а эпоха расцвета игнорируется.

Даже трудолюбивые немцы имеют лишь немного работ, к тому же либо носящих очень специальный характер [116, 119], либо трактующих об итальянском влиянии вне Италии [171, 286, 323].

На датском языке мне известна только обширная глава в «Истории театрального искусства» К. Мантциуса [189]. На английском языке, кроме предисловия J. Symonds к переводу «Меморий» Gozzi [153], недавно вышла книга доктора Smith [297], с обещающим заглавием «The Commedia dell'arte», но разочаровывающим оглавлением (из семи глав три первые посвящены происхождению, а три последние — влиянию на европейский театр). Этот способ, к сожалению, практикуется не одним только доктором Smith, а ведь несостоятельность такого подхода к теме очевидна: как будто для того чтобы поглубже ознакомиться, например, с Москвой, нужно сесть в севастопольский поезд в Твери и не выходя из вагона проехать в Серпухов... Впрочем, упомянутая книга заслуживает полного внимания и содержит интересные данные об итальянском площадном театре и об итальянцах в Англии эпохи Елизаветы и Якова.

Французы несколько богаче в этой области, но ни одна из их работ не может дать правильного представления об итальянской импровизированной комедии, так как все они опять-таки рассматривают гастроли итальянцев в Париже, а итальянцы в Италии их мало интересуют. Между тем, итальянцы, играя за границей и передавая стиль своего искусства другим, сами воспринимали чуждые своему духу веяния. Очень характерна в этом отношении речь, которую произнес перед Парижской публикой арлекин Визентини в 1717-м году, когда сборы у итальянцев начали падать.

в сочинениях этих почтенных ученых есть сокровища ума и эрудиции, и я выделяю все то, что считаю неправильным, только для того чтобы ясней высказать свой взгляд на предмет.

«Две вещи вам не нравятся: наши недостатки и недостатки наших комедий. По этому поводу я прошу вас вспомнить, что мы — иностранцы, принужденные отказаться от самих себя, чтобы вам угодить. Новый язык, новый род представлений, новые обычай! Наши оригинальные комедии одобрены знатоками, но вам они не понятны. Дамы, без участия которых все становится скучным, довольствуются своим родным языком, не говорят и не понимают нашего. Какое же они могут получить удовольствие? Но как бы ни было трудно отучиться от привычек детства и воспитания, мы будем стараться вовсю, и если только у вас хватит терпения подождать, мы, я надеюсь, сделаемся актерами, если и не превосходными, то во всяком случае сносными и не заслуживающими вашей насмешки. Что касается наших комедий, то мне не приходится очень завидовать счастью наших предшественников, которые привлекали и развлекали вас теми сценами, что теперь вам надоели и которые вы перестали читать. Вкус публики изменился и усовершенствовался: почему же нельзя сказать того же про авторов? А мы находимся в еще более плачевном состоянии, чем авторы, так как отвечаем и за то, что нас заставляют говорить, и за то, как мы это говорим. Будьте же снисходительны к нашим усилиям, которые мы удваиваем с каждым днем. Покровительствуя нам, вы дождитесь, что подрастут наши дети, которые рождены в ваших краях, образованы на ваш лад и добьются когда-нибудь удовольствия услышать ваши аплодисменты. Но, во всяком случае, они никогда не превзойдут своих родителей в старательности и в уважении к вам» [70].

Эти слова ярко характеризуют драму артистов, расставшихся с родиной ради солидных королевских пенсий и принужденных «отказаться от самих себя». Дело в том, что еще с 1668-го года итальянцы были принуждены вставлять в свои комедии сцены на французском, а так как им было трудно импровизировать на плохо знакомом языке, то такие сцены писались кем-нибудь заранее¹.

¹ Для итальянского театра писали: Destouches, Sainctyon, Le Sage, Rotrou, D'orneval, Marivaux, Merville, P. Biancolelli, Le Lisle, De Moncrif, De la Motte, De la Noue, E. Balletti, Pesselier, Minet, Laffichard, Gueulette, Fagan, Favart, Brize, Allainval, Davesne,

Об этом же говорит Du Bos («Réflexions critiques sur la poésie et la peinture», 1719): «Эти (т.е. итальянские) комедианты были вынуждены говорить по-французски, так как это язык тех, которые им платят деньги, но поелику итальянские пьесы, составленные не в нашем вкусе, не могут понравиться публике, то комедианты нашли нужным играть пьесы, написанные во французской манере». Он еще прибавляет, что «французы требуют от драматических представлений большого правдоподобия, регулярности и достоинства, чем это обыкновенно принято по ту сторону Альп» [297].

Даже когда французы ничего не «требовали» от своих гостей, то все-таки они часто обращали внимание не на самое главное и выдвигали не то, что составляло сущность комиков *dell'arte*, а тем самым и их заставляли перемещать центр тяжести и выбиваться из колеи¹.

В половине XVII столетия гастроли итальянцев в Париже превратились в постоянное пребывание, а некоторые актеры натурализовались во Франции, обзавелись французской семьей и умерли французами².

Если *Commedia dell'arte* оказывала неизменное влияние на все те театры, с которыми она входила в соприкосновение,

C. Veronese, Fuselier, De la Grange, Piron, D'Orville, Pannard, Parvi, Nadal, Roy, Pitrot, Moulier, Pontan, G. Romagnesi, Autreau, Bailly, Beauchamps, Chaulmer, Le Franc de Pompignan, Rustaing de St. Jorry, Renout, F. Sticoti, Maihol, Palaprat, Valois и другие [31].

¹ Как пример ложного понимания *Commedia dell'arte* французами можно привести следующие стихи J. Loret («La Muze historique»):

La grande troupe italienne...
Font voir de telles raretés
Par le moyen de la machine,
Que de Paris jusqu'à la Chine
On ne peut rien voir maintenant
Si pompeux ni si surprenant.
Des ballets au nombre de quatre,
Douze changements de théâtre,
Des hydres, dragons et démons,
Des mers, des fôrets et des monts,
Des decorations brillantes,
Des musiques plus que charmantes,
De superbes habillements... [114].

² В письме от 22-го октября 1772 г. Гримм острит по поводу плохого исполнения итальянцами комедии Гольдони и полагает, что итальянские актеры забыли свой родной язык ради французского [1].

то, конечно, не могло обойтись и без обратного влияния европейского театра на итальянский, и следствием такой диффузии было засорение итальянского комедийного стиля посторонними, и подчас чуждыми ему особенностями стилей других театров. Если французу или англичанину так хотелось ввернуть в свою, французскую или английскую, комедию Панталоне или Арлекина с их шутками и проделками, то хотелось и в итальянскую комедию втиснуть свое добро, а опьяненный успехом и звоном иностранных монет Арлекин, подчас сам того не замечая, начинал пить из чужого стакана.

Поэтому нельзя достаточно рекомендовать лицам, интересующимся *Commedia dell'arte*, с всяческой осторожностью относиться к неитальянским источникам и убедиться, что Франция XVII, и даже второй половины XVIII столетия дает богатейший, но совершенно ложный материал. О том, насколько было мало похоже на *Commedia dell'arte* то, что итальянцы представляли в Париже в конце XVII столетия, мне еще придется говорить во главе о сценариях, разбирая сборник Gherardi [144].

Из французских исследователей наиболее интересен Moland [210]. Солидный труд M. Sand [275] теперь несколько устарел, а многочисленные его иллюстрации слишком фантастичны.

Даже итальянцы сознаются, что из всех отделов истории литературы у них пока наименее разработана литература драматическая. Но все-таки итальянская литература предмета уже гораздо богаче: труды D'Ancona [13–16], A. Bartoli [31] (прекрасное введение к сборнику сценариев), Scherillo [280–283], Stoppato [306] хотя и страдают некоторой односторонностью, но в совокупности дают довольно полную картину. Недавно появившийся трехтомный биографический словарь итальянских актеров, составленный актером-профессором L. Rasi [250], заключает много интересных сведений и впервые опубликованного материала, письменного и иконографического. Еще больший интерес представляют некоторые книги, изданные в Италии в XVII столетии, и в частности сборник сценариев актера Fl. Scala [277] и книга A. Perrucci [237], подробно и всесторонне трактующая

о комедии *all'improvviso*. К сожалению, обе книги чрезвычайно редки, в особенности «Perrucci», которого я насилил нашел (в библиотеке профессора Rasi, во Флоренции), после тщетных поисков по самым обширным библиотекам Италии и Европы. Кстати сказать, *Commedia dell'arte* особенно богата библиографическими редкостями: из всех упомянутых мною до сих пор французских и итальянских книг, только L. Rasi еще не распродан, а, например, сборник A. Bartoli, изданный не так давно, мне пришлось искать по итальянским букинистам дольше года.

Жаль, что не все исследователи достаточно чувствуют разницу между материалом XVI, и начала XVII столетия и материалом XVIII столетия. Чем больший промежуток отделял итальянскую комедию от эпохи Возрождения, тем дальше она эволюционировала и эволюционировала главным образом в худшую сторону. Упадок стал заметен уже во второй половине XVII века, а в XVIII — многое самое ценное было безвозвратно утеряно; люди, игравшие в итальянском театре и писавшие о нем, не уделяли внимания и даже отрицали многое самое характерное. К таким авторам принадлежит, например, Riccoboni [261–264], достойный предшественник Goldoni, не любивший своего разлагавшегося театра, мечтавший уничтожить игру *all'improvviso* и реформировать театр, избавив его от «неправдоподобия». С большой осторожностью может быть принимаем также и Gherardi [144], а ведь есть иностранцы, писавшие об итальянской комедии и почти всё строящие на этих двух авторах. Конечно, такие источники очень удобны, так как написаны на французском языке, более распространенном в Европе, чем итальянский, и найти их можно в любой большой библиотеке (Gherardi выдержал в свое время 11 изданий!).

Интерес к итальянской комедии сильно увеличился в художественных кругах только за последние годы, а ученый мир интересовался ею больше в шестидесятых, семидесятых и восьмидесятых годах прошлого столетия, и все главнейшие научные труды по вопросу изданы в течение этих лет. Понятно, что люди, воспитанные на идеалах театра того времени, улавливали вполне ценность *Commedia dell'arte* как исторического явления, но несколько односторонне

относились к ней как непосредственной ценности и недостаточно ее чувствовали, а метод подхода к театру был односторонне «филологичен», так что многие стороны, как то: вопросы актерской техники, обстановка представлений, вопросы освещения и грима, музыкальная и танцевальная часть, актерский быт, вкусы и поведение публики и т.д. игнорировались и остались почти совершенно не выясненными. (Изучение истории театра вообще не может стать на твердую почву, пока все занимающиеся историей театра не поймут ясно разницы между «театром» и «драматической литературой»).

Такое положение вопроса изучения итальянского театра и подсказало мне мысль опубликовать мой труд, первоначально имевший целью только подготовку спектаклей «Старинного театра». Во-первых, я постарался привести в более компактный вид и свести воедино все, на мой взгляд, ценное, что добыто до сих пор исследователями, направлявшими свое внимание на какую-нибудь одну сторону итальянского театра. Во-вторых, обратившись к первоисточникам, я старался хоть сколько-нибудь восполнить многочисленные пробелы, только что мною указанные, и рассеять ложное представление общества о скучности источников по этому вопросу. Изучая итальянский театр, я считал нужным, в противоположность некоторым другим исследователям, обращать наибольшее внимание на итальянские источники и больше интересовался эпохой расцвета, чем эпохой упадка.

Выбирая иконографический материал, я также совершенно отбросил подсахаренные французские эстампы Watteau, Lancret и их подражателей, распространявших в публике ложное и пошлое представление об итальянской комедии. Рисунки J. Callot впервые воспроизведены из богатейшей коллекции рисунков этого художника, находящейся в Императорском Эрмитаже; это, по-видимому, первоначальные, рисованные с натуры наброски для серии гравюр «Balli di Sfessania». Представляющие такой живой интерес в постановочном отношении, акварели из сборника сценариев в библиотеке Corsini в Риме [278], также до сих пор не изданы и мало кому известны. Из иллюстраций к «Школе танцев» Lambranzi [173] выбраны те, которые не

были воспроизведены в «Русском библиофоне» [177]. Если не ошибаюсь, эти гравюры до сих пор не использованы ни одним исследователем, так же, как и хореографическая запись танца Арлекина [273].

Я был бы счастлив, если бы мои, совсем незначительные, достижения доставили удовольствие друзьям Италии и театра, пригодились его служителям и были бы дополнены исследователями, более меня для научных изысканий подготовленными.

II. ВОЗНИКНОВЕНИЕ, ЭПОХА РАСЦВЕТА И УПАДОК

Ученые немало потрудились над вопросом о про- исхождении Commedia dell'arte: особенно много полемизировали и тратили чернил по поводу степени со-прикосновения с Древним Римом. Кроме того, пытались определить, многим ли обязан этот театр средневековым мистериям и средневековым светским театральным дей-ствам. Каждая из этих теорий имела знающих и остроум-ных защитников, но ни одна не восторжествовала, так как, хотя в каждой есть доля истины, но основанием служат раз-ного рода догадки филологического характера и диалекти-ческие ухищрения, а поэтому всегда требуется, как говорят французы, «un coup de pouce» для того, чтобы построенная таким образом теория встала на ноги. С моей стороны было бы легкомысленно высказывать свое мнение, так как я не обладаю достаточно широкой историко-филологической эрудицией и не могу подражать, например, знаменитому Августу Вильгельму Шлегелю, позволившему себе роскошь создать целую теорию о происхождении Commedia dell'arte, не изучив как следует ее саму [285]. (W. Smith, анализируя теорию Шлегеля, жалуется на то, что этот ученый не точен в подробностях и, по-видимому, имеет слабое понятие о са-мой Commedia dell'arte [297]).

Одно бесспорно: некоторые проявления римского театра очень аналогичны явлениям, наиболее характерным для те-атра итальянских комиков: например, *Mimus centunculus*, с его костюмом из пестрых лоскутков, *Mimus albus*, в белом костюме и черной маске, невольно наводят на мысль об Ар-лекине и Пульчинелле. Эта мысль становится еще навязчи-вей, если сравнить римские гротесковые фигурки из гли-ны со старинными гравюрами, изображающими комиков dell'arte. Аналогия между театром Рима и Возрождения еще и в том, что и там, и там был театр подражательный (Commedia togata и Palliata — в Риме; Commedia erudita — в Италии) и как дополнение, и даже реакция — театр чисто

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru