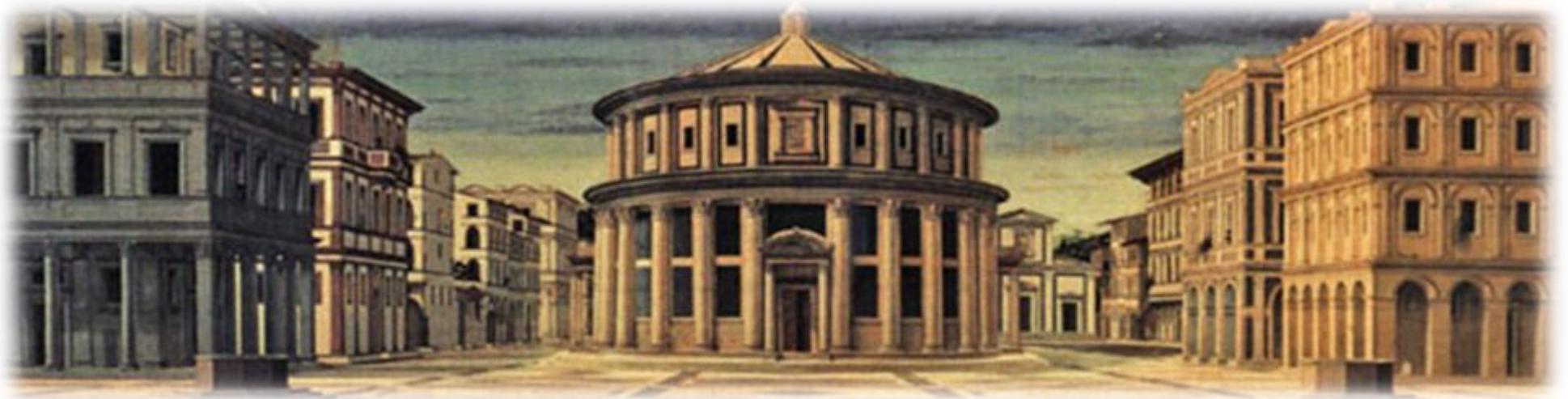


Итальянский театр эпохи Возрождения



1 этап: театр Помпония Лето

Ученый театр - *la commedia erudita*

{**Commedia** значит по-итальянски не только "комедия" в нашем смысле этого слова, но и театр вообще, обнимающий все виды драматургии и сцену.

Поэтому

il comico значит не комик, а актер

la comica значит не комедийная актриса, а актриса вообще

saro comico - главный актер, т. е. директор театра.}



Ученые комедии и трагедии, или «**Commedia erudita**» были созданы учеными, поэтами, гуманистами как подражание правильной римской комедии.

Основная сюжетная линия — **борьба** юноши со строгими родителями девушки и проделки находчивых слуг.

Университетские ученые драматурги стремились к выполнению заветов Аристотеля — четкому делению на жанры.

Их раздражала путаница жанров в средневековых пьесах.

Из античных драматургов они знали римского комедиографа Плавта и трагика Сенеку, и поэтому их трагедии грешили демонстрацией **ужасов**, а комедии — **фривольностью**.



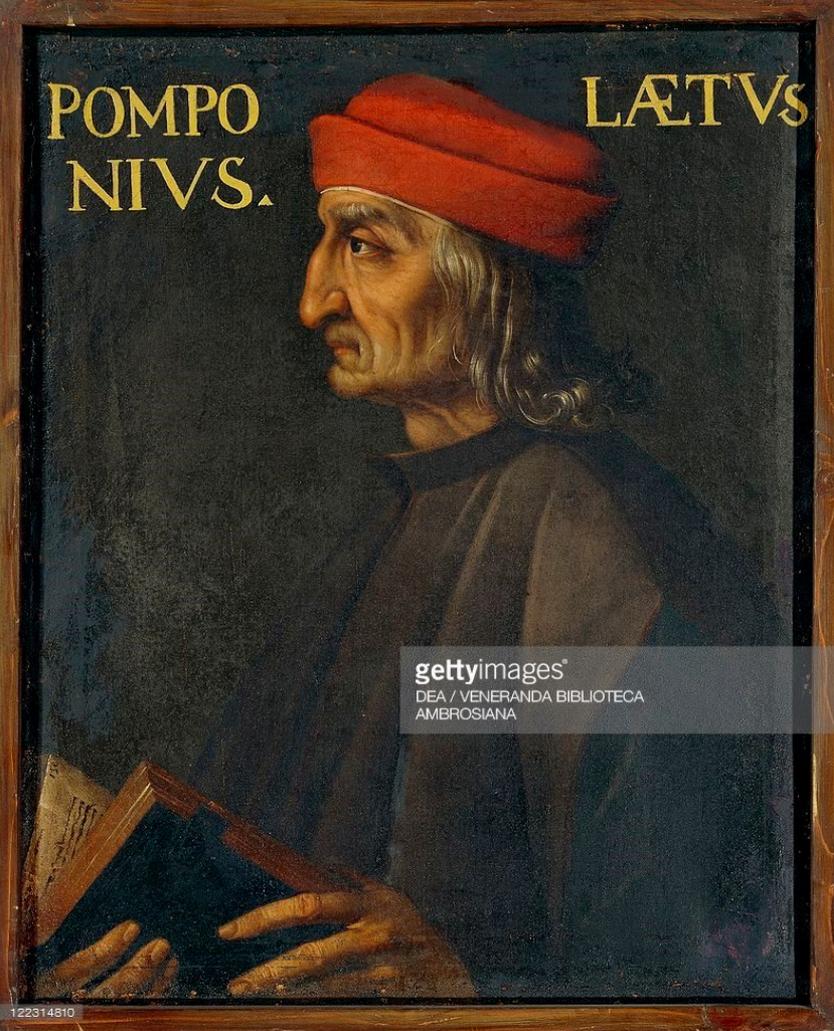
• **Любовь** в комедиях итальянских гуманистов — это только **страсть**. О духовных отношениях (как и в римской комедии) здесь нет и речи. Но обязателен **элемент игры**: *переодевание, розыгрыш, шутка, шутовство, проделки*.

• При постановке ученой комедии **вместо прологов и фарсов** использовались в качестве вставных номеров **пасторальные песни**, которые исполняли **нимфы и пастушки**.

Ученые комедии ставились регулярно с 1510-х годов, трагедии — с 1540-х.



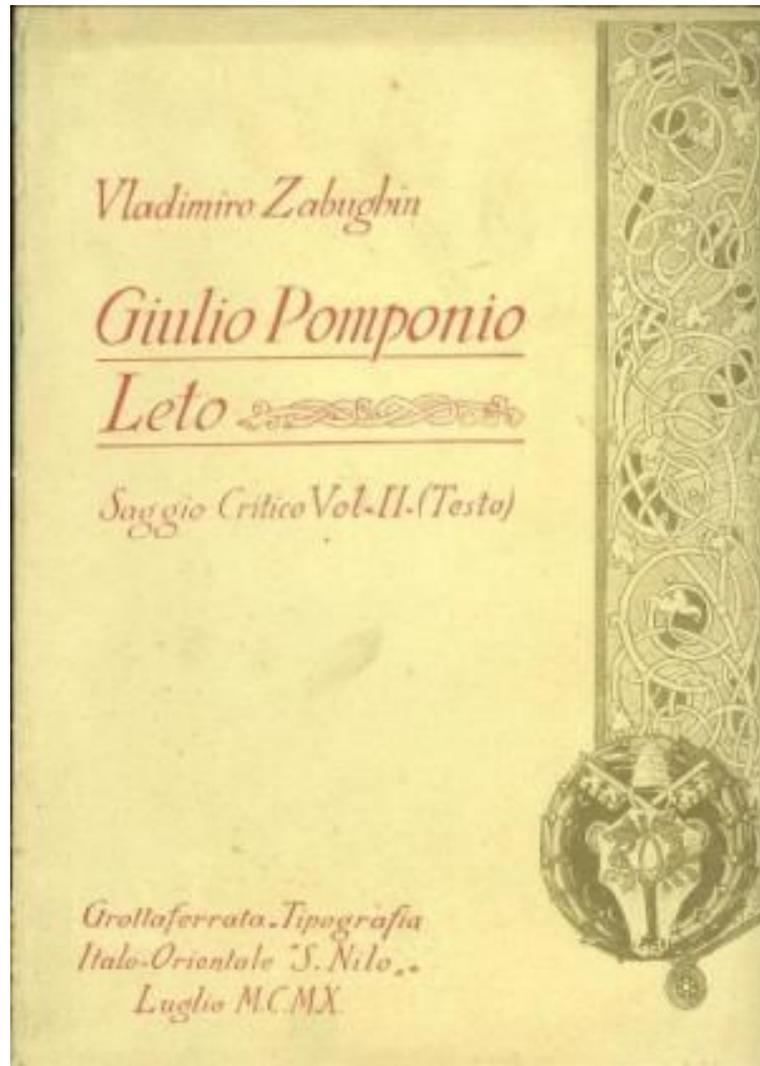
Помпонио Лето (1427-1497)



Вокруг Юлия Помпонио Лето возникает кружок соратников и учеников - “Римская академия”, - бывший центром римского гуманизма. Члены Академии осуществляли постановки пьес латинских авторов, в первую очередь комедий Теренция и Плавта, на языке оригинала. Прозведения этих авторов ставились в последней четверти XV века во многих городах Италии, в Ферраре - даже в итальянских переводах.

Но инициатором подобного обращения к древнеримской комедии была, скорее всего, Римская академия. Именно у Помпонио Лето впервые возникла идея о переносе античных пьес на современную сцену. Эта идея явилась следствием их филологического изучения. Именно в Римской академии постановки античных авторов носили программный, а не эпизодический характер.

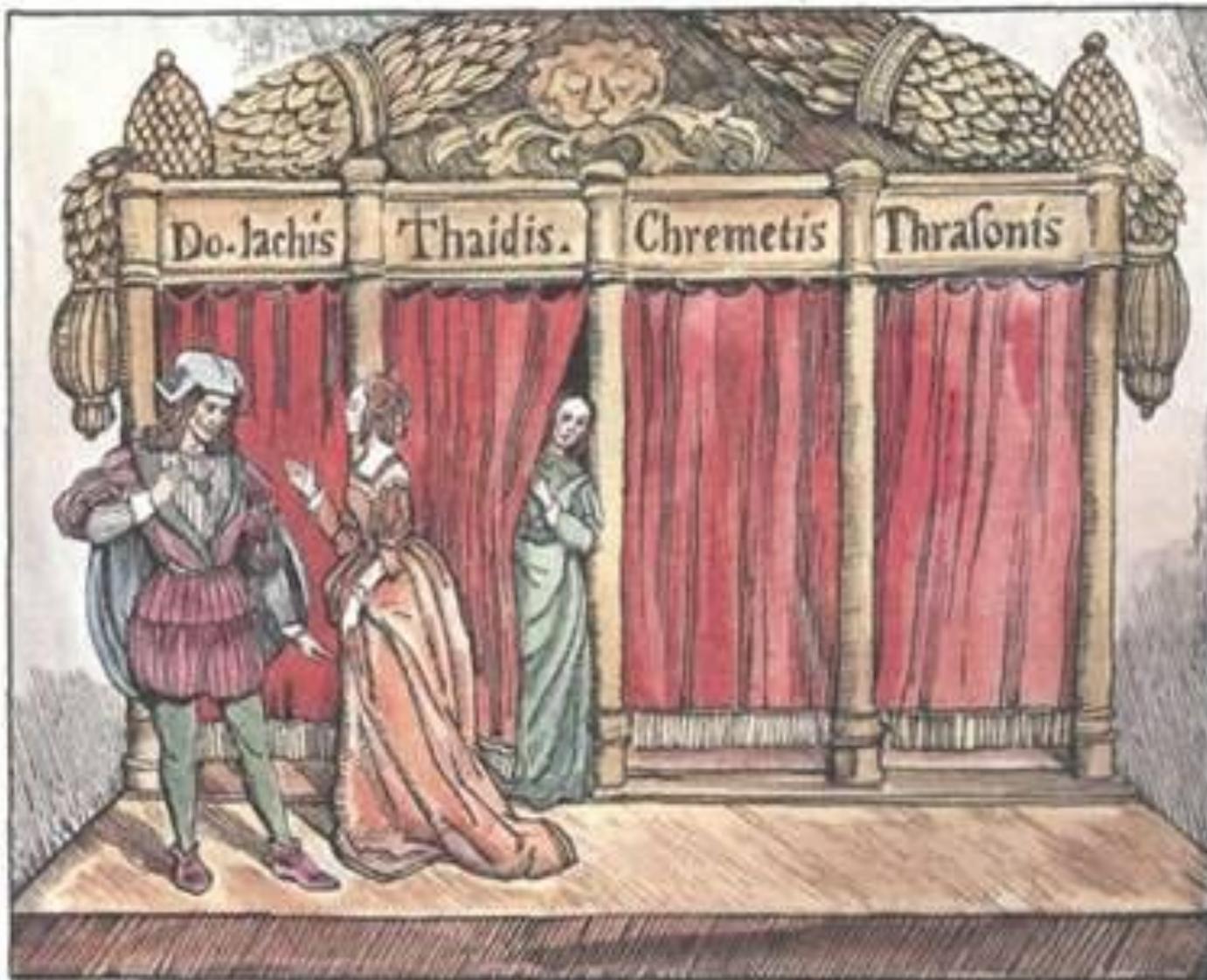




«Никто не обращался с античным текстом так бережно и робко, как он; и к прочим памятникам античного мира он всегда свидетельствовал свое уважение тем, что вставал, словно в каком-то восторге, или разражался слезами... Лето устраивал в Риме постановки античных пьес, в основном Плавта, которыми лично руководил. Кроме того, в день основания города он ежегодно устраивал праздник, на котором его ученики и друзья произносили речи и читали стихи. Из этих спектаклей и праздников возникла так называемая Римская академия...

Случалось, что гости разыгрывали фарсы в духе ателланы (народный импровизированный театр в Древнем Риме с постоянными типами-масками)»

Я.Букхардт



“сцена
Теренция”

Постановки Римской академии в плане сценографии целиком принадлежали средневековому театру. Возродить античную драматургию было гораздо легче, чем воссоздать античный театр и тем более создать на его основе нечто новое - на это потребовалось не одно десятилетие.

Однако, подобные представления осуществлялись членами Академии на сцене, еще целиком принадлежащей средневековью. Проходили они в непригодных для этого помещениях: в конце XV века о здании театра еще не может быть и речи.

По всей вероятности, декорации для пьес представляли собой портики, проемы между колоннами которых были завешаны тканью. Каждый персонаж появлялся из своей “ниши” и далее действие разыгрывалось на площадке перед портиком.

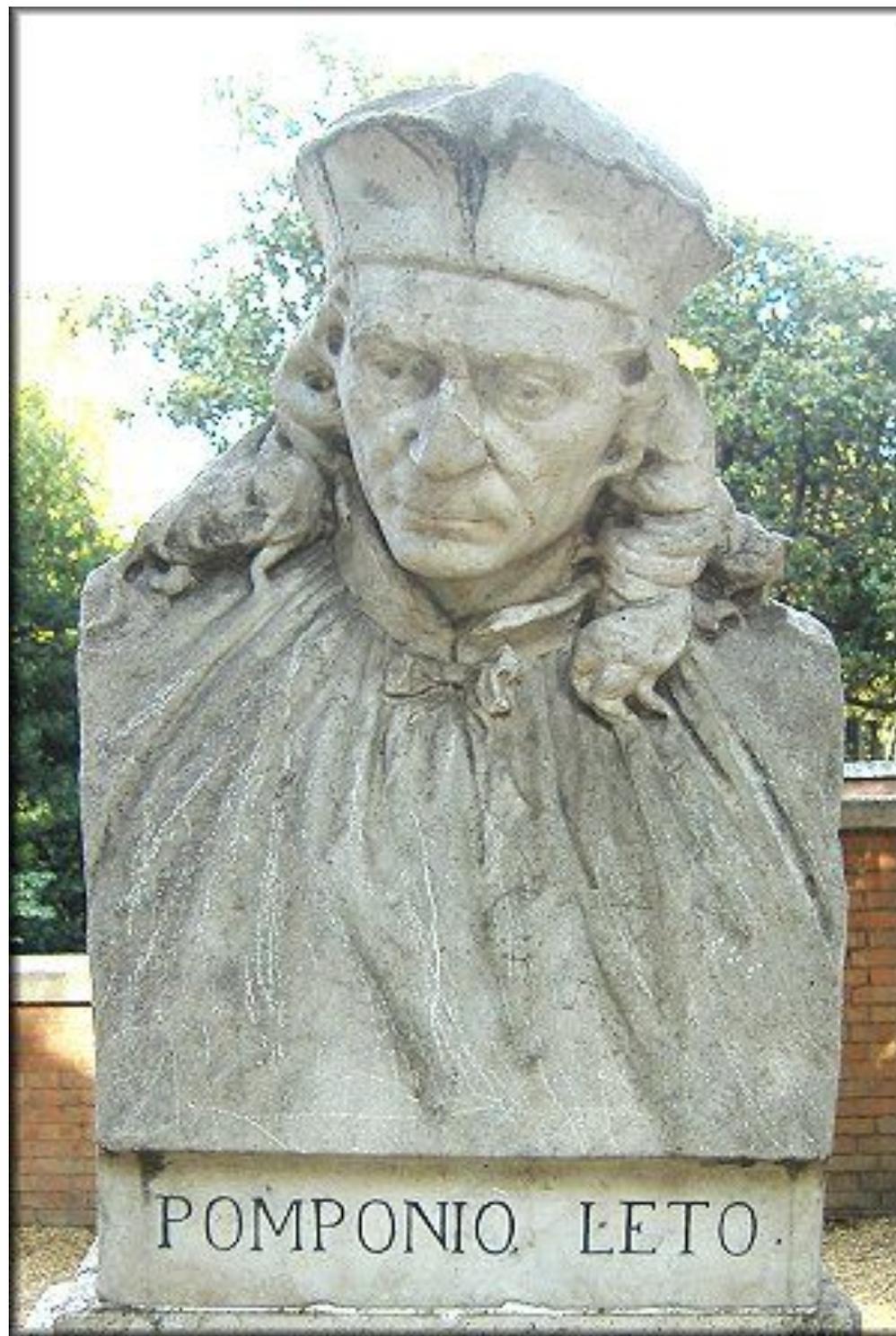
Такая система, несомненно, была заимствована из религиозного театра: сходство с *luoghi deputati* и наличие черт симультанного театра. Подобная сценическая декорация получила в литературе название “сцена Теренция”.



Весть об опытах Помпонио скоро разнеслась по всей Италии. "Труппу" Помпонио стали приглашать в сановные и княжеские дома.

В других городах, например, во Флоренции, появились самостоятельные попытки постановок античных спектаклей в гуманистических кружках.

Римский театр стал модным. В 1480-х годах и позднее уже ни одно сколько-нибудь торжественное празднование в синьоральных резиденциях Италии не обходилось без каких-нибудь античных представлений.



2 этап: итальянские переводы римских пьес

В конце 1470-х годов феррарский гуманист **Гуарино** дал первые переводы **Плавта** и **Теренция**.

В 1486 г. в **Ферраре** во дворе герцогского замка на специально сооруженной сцене были поставлены "**Два Менехма**" **Плавта** в новом переводе гуманиста **Никколо Корреджо** с интермедиями.

«**Два Менехма**» **Плавта** — первая римская пьеса, сыгранная на итальянском языке. Это произошло в 1486 г.

В спектакле было занято двести человек! Действие перемежалось мифологическими картинами. На сцене были построены пять домов, в гавань приходил настоящий корабль, близнецы отличались друг от друга тем, что у одного на шляпе было золотое перо, у другого белое.



Феррара надолго сделалась столицей театральной Италии. Год за годом (1487, 1491, 1493, 1501) шли там представления римских комедий в итальянском переводе. Они постепенно были перенесены из двора внутрь дворца.

Особенно пышными были празднества в начале **1502** г. по случаю бракосочетания наследного принца Феррарского Альфонсо д'Эсте с папской дочерью Лукрецией Борджа.

Было представлено пять комедий, каждая из которых занимала целый вечер.

Это был парад комедий, как некогда представляли парад мистерии.

В промежутках между действиями давались интермедии.

Перед началом спектаклей по сцене продефилировали все участники представлений, числом сто десять человек, каждый в своем костюме.



В последнее десятилетие XV и в первое десятилетие XVI века и в других городах также ставились **итальянские переводы комедий Плавта и Теренция и трагедий Сенеки.**

Если считать опыты Помпонио и его последователей с постановками римских драматургов в оригинале **первой стадией в истории возрожденного нового театра**, то постановки тех же произведений в итальянских переводах мы должны считать **вторым этапом** того же процесса.

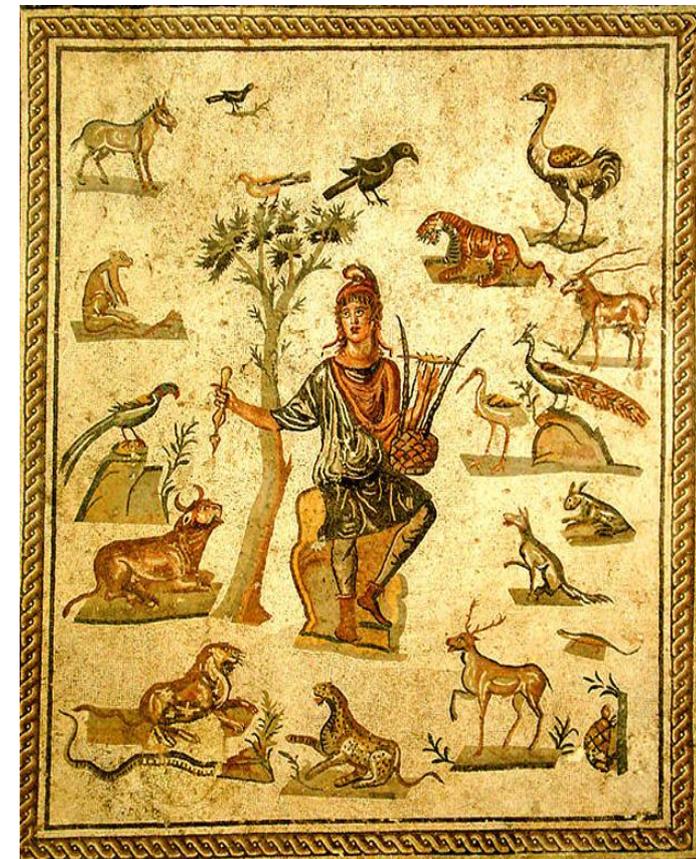


3 этап: мифологические мистерии Анджело Полициано

Анджело Полициано
"Сказание об Орфее":

Композиция —
средневековой мистерии

Сюжет — языческий
(античный)





Отличие от мистерии:

В мистерии пролог возвещает архангел Гавриил, вестник небес..

У Полициано — Меркурий, крылатый вестник богов Эллады, своего рода архангел Олимпа.

Сходство с мистерией:

В мистерии нет деления на акты, как и в пьесе Полициано.

В мистериях декорация одна на все представление и действие в ней развивается симультанно: сценическое пространство вмещает и небо, и землю, и ад — три яруса.

У Полициано также одновременно фигурируют и земля, и ад, а небо предполагается, т. к. с него спускается Меркурий.

ANGELO POLIZIANO

LA FAVOLA
DI ORFEO

ACADEMIA ~ 1933

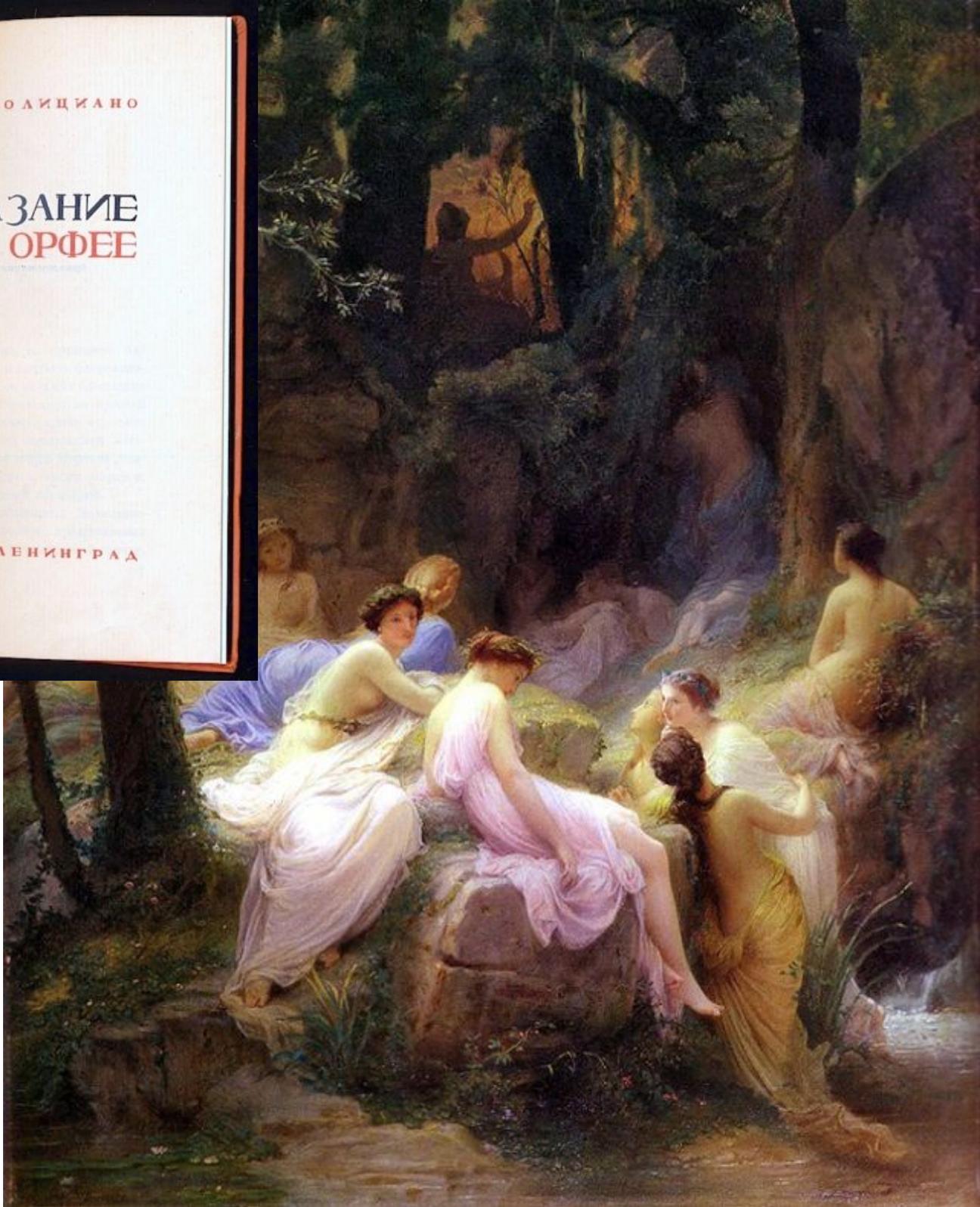
АНДЖЕЛО ПОЛИЦИАНО

СКАЗАНИЕ
ОБ ОРФЕЕ

МОСКВА ~ ЛЕНИНГРАД

Анджело Полициано
"Сказание об Орфее" -

первая пастораль на
итальянской сцене



Распространение **мифологических пьес** совпало по времени с периодом наибольшего увлечения постановками **античных комедий в итальянских переводах**, и обе формы постепенно сближались, заимствуя одна у другой различные элементы сценического воплощения и драматургической техники.

Мифологические пьесы постепенно усваивали **принцип деления на акты**, первоначально чуждый мистериальному канону.

Дальнейшая эволюция итальянского театра должна была поэтому пойти по линии демократизации зрелища и по сюжету и по материальной доступности, т. к.:

- 1) Мифологическая пьеса и римские комедии имели то общее, что не могли выйти за пределы среды, чрезвычайно ограниченной. Плавт и Теренций интересовали исключительно людей очень образованных
- 2) Мифологическая пьеса была доступна почти исключительно придворно-аристократическим кругам и по дороговизне постановки и по сюжетам

4 этап: разработка жанра комедии Людовиком Ариосто, кардиналом Бибиеной и Николо Макиавелли.



Людовико Ариосто (1474-1533)-
итальянский поэт и драматург.
Крупнейший представитель
поэтической культуры эпохи
Возрождения.

ORLANDO FV

RIOSO DI MESSER LVDOVICO
ARIOSTO NOBILE FERRARESE
SE COM LA GIOVNTA, NO,
VISSIMAMENTE STAM
PATO E CORRETTO.



CON Vna Apologia di M. Lodouico Dolce con
tra i detrattori dell'Autore, Et di modo bellissimo di mes-
sire cofeggiante. E TAVOLA di tutto quello
che e contenuto nel LIBRO. Aggiuntosi una
breue esposizione de' luoghi difficili.

Se uendeno in Tndia dal noble messer Gio: Maria
de Fenaris. Et in Torino da facchino Dolce detto Curra.

M.D.XXXVI.

С 1528 года он директор дворцового театра. Театральные постановки приурочивались, как правило, к сезону карнавальных празднеств, которые отличались особой красочностью.

Наиболее знаменитое сочинение Ариосто - поэма «**Неистовый Роланд**» («Неистовый Орландо»), работа над которой заняла двадцать пять лет (с 1507 по 1532 г.).

В отличие от средневековых романов поэма Ариосто лишена морализаторства, позиция автора пронизана иронией — он создает героико-комическое произведение. Хотя темы, затронутые автором, весьма серьезны — сила иллюзии, заставляющая человека без конца гоняться за тем, чем он никогда не сможет обладать всецело, испытания, которым подвергается верность в вечно меняющемся мире, — слог поэмы искрится остроумием.

Мотивы и элементы сюжета и поэтики «Неистового Роланда» использовали Сервантес, Виланд, Вольтер, Байрон, Пушкин («Руслан и Людмила» и перевод отрывка об обнаружении Роландом измены Анжелики — «Пред рыцарем блестит водами»), Мандельштам («Ариост»).

Рыцарская поэма Ариосто «Неистовый Роланд» многократно разрабатывалась в драматическом и оперно-балетном театре различных стран.



«Когда рассудок поддается порыву или гневу и слепая ярость оскорбляет друга действием или словом, то позже ни слезы ни вздохи не в состоянии исправить ошибки.» Людовико Ариосто

Комедия Ариосто «Шкатулка» (1508 г.) — подражание Плавту и Теренцию.

В ней поэт достаточно свободно следовал образцам римской комедии. Ариосто сохранил основную группу персонажей плавтовской пьесы-прототипа: скупого и сварливого отца, влюбленных юношей, пронырливых и находчивых слуг, в руках которых сосредоточены основные нити интриги.

Самым оригинальным персонажем был скупой и подозрительный работорговец Лукрано. Любитель поучать других, думающий только о собственной выгоде, обманщик, он в финале комедии получает по заслугам. Но это не противоречит благополучному исходу действия.

Празднично-ренессансный характер достигался веселыми интермедиями, танцами, блестящими декорациями.

В **1509** году **Ариосто** написал пьесу «**Подмененные**» на сюжет из итальянской жизни. Она была поставлена для герцога Ипполито, а декорации к ней писал сам Рафаэль.

Действие пьесы отнесено к XV веку и происходит в Ферраре, что придало комедии естественность и позволило автору делать намеки на современность. Удачно использовав мотив переодевания, Ариосто создал выразительные мизансцены.

Завершается комедия торжеством молодых влюбленных. В качестве интермедии была разыграна сценка, где *«Вулкан и циклопы куют стрелы под аккомпанемент флейт, своих молотов и подвешенных к ногам колокольчиков, затем они работают своими кузнечными мехами и танцуют мореску под звуки тех же молотов»*.

Эта пьеса отличалась яркой антиаскетической направленностью, жизнерадостностью, дерзкой непочтительностью к религии (поставлена также при дворе папы Льва X, отличавшегося либерализмом).

В 1513 г. при урбинском дворе была представлена в великолепном оформлении комедия **Бернардо Бибиены**, будущего кардинала и одного из остроумнейших людей своего времени. Комедия называлась "Каландро".

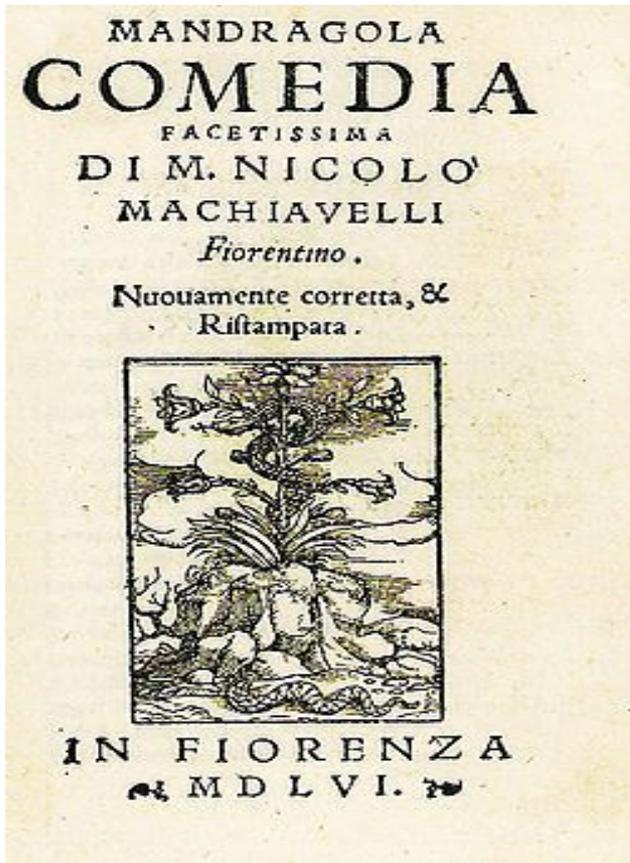


Кардинал Бибиена - одна из колоритнейших и характернейших фигур итальянского культурного и политического горизонта конца XV — начала XVI века. Ловкий политик, связавший свою судьбу с домом Медичи.

Был связан дружескими узами со многими замечательными людьми своего времени, в частности с Рафаэлем (оставившим знаменитый портрет кардинала Биббиены), Бальтазаром Кастильоне, Пьетро Бембо, Лодовико Ариосто. Остроумие светского кардинала Биббиены стало цитатным еще при жизни. Обширная образованность в сочетании с природной склонностью к лицедейству помогли ему утвердить свой авторитет в области театра. Нередко он сам руководил театральными постановками, давал указания декораторам, занимался с актерами, подбирал и заказывал музыку.

Никколо Макиавелли (1469-1527)

итальянский мыслитель, философ, писатель, политический деятель



Один из гениальнейших мыслителей своего времени, политик-практик и историк, создатель политической науки в новой Европе, смелый скептик и атеист, написал комедию **«Мандрагора»** для того, чтобы дать бытовую иллюстрацию для некоторых своих широких политических конструкций.

Когда мы читаем пьесу - мы следим за сюжетным рядом и нам кажется, что содержание это и есть сюжет.

В этой пьесе один человек Нича Кальфуччи имеет молодую жену и не имеет детей. Он считает, что в ней причина бездетности. Он пытается найти способы ее вылечить. В итоге к нему приходит проходимец и обещает вылечить его жену. Он говорит про настойку мандрагоры (старинное средство от бесплодия), но одно условие: первый кто переспит с ней – умрет. Потому что растение это имеет такое свойство. Для этого надо какого-то бродягу подсунуть к ней в кровать и освободиться от этой проблемы. Конечно бродягой оказывается тот, кто дает этот рецепт.

Но тут одно препятствие – жена не хочет (ни изменять мужу, ни смерти этого человека). В итоге ее уговаривают. Даже священника привлекают...

Читая пьесу мы сразу видим **фарсовую основу** лежащую на поверхности – старый муж, бесплодная жена, обман...

Когда создается классическое произведение (Гамлет, Король Лир, Отелло) драматурги специально берут сюжетную схему понятную всем. Но в эту схему они помещали совершенно другое содержание.

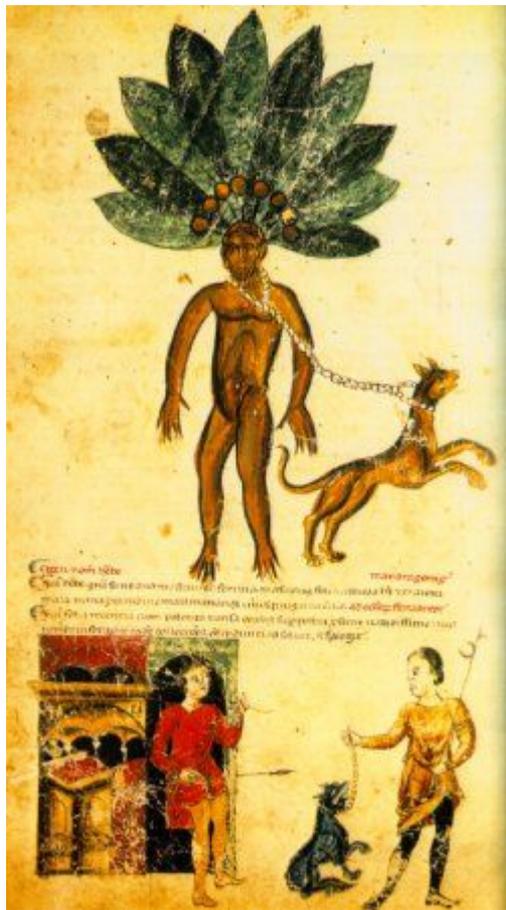


«Мандрагора» скрывает в себе философскую проблему. Драматург взял сюжетную схему фарса – обман вокруг мнимого бесплодия жены и вложил туда следующее содержание. Главный герой Каллимако он уже не молодой: ему около 30 лет. Мы узнаем о споре его с товарищами о том, может ли женщина быть прекрасна и добродетельна одновременно. Все решили, что это невозможно.

Это - центральная философская проблема, которую пыталось решить искусство эпохи Возрождения. Если человек богоподобен, то он должен в себе нести только идеи добра, и красота должна быть добродетельна. Она не может быть другой.



Эта идея – держатель конструкций почти всех пьес Шекспира. В его пьесах есть железное правило. Если герой красив внешне, то он красив и внутренне. Если герой урод (Ричард III), то мы имеем дело с духовным нравственным уродством. Слово и смысл слова совпадают. Цитата Достоевского о том что красота спасет мир, цитируется на каждом шагу сегодня. Но если пробиться к ее первоначальному смыслу, о чем идет речь? Это вопрос формы и содержания. И по сей день этот вопрос является неразрешаемым. Потому что если красота действительно добродетельна, то все вопросы сразу отпадают.



Вот вопрос красоты и добродетели. Таланту прощается все, потому что гений и злодейство две вещи совместны. Как ты можешь что-то творить и к чему то призывать, если ты сам чудовище?

И пьеса мандрагора затрагивает как раз эту проблему. Каллимако узнав, что есть такая женщина, отправляется во Флоренцию, чтобы проверить это. Форма - фарс, а содержание — иное.

Для начала для него это интеллектуальный эксперимент. И он должен дойти до конца этого эксперимента.

Но чистоты эксперимента нет: женщину просто обманули. Она действительно в его глазах прекрасна и добродетельна. Когда наступает утро, и он открывает ей правду и предлагает признаться во всем мужу, она вдруг говорит – а зачем?

Совершенно трагический финал. Трагифарсовая природа конфликта. Пьеса трудна для постановки: когда ее ставить как фарс — тема «мелкая», а если вытаскивать философию, то пропадает фарсовая природа и она становится многозначительно надуманной.

Пьетро Аретино (1492-1556)

итальянский писатель Позднего Ренессанса, сатирик, публицист и драматург, ведущий итальянский автор своего времени, благодаря своим сатирам и памфлетам заработавший прозвание «бич государей, божественный Пьетро Аретино», считающийся некоторыми исследователями предтечей и основателем европейской журналистики.

Пьеса «Комедия придворных нравов»

«Главное дело, чтобы придворный умел богохульствовать, умел быть игроком, завистником, блудником, еретиком, льстецом, злословцем, неблагодарным, невежественным, ослом; чтобы он умел молоть языком, изображать собою нимфу, быть лицом активным и пассивным».



В своих бытовых комедиях он вывел галерею типов, которые представляли разные слои католического общества. Аретино высмеивал их с позиций характерного для Возрождения свободомыслия.

Как комедиограф он порывает с традициями гуманистической „ученой комедии“ и пытается разрушить классические комедийные фабулы и типажи. Для его комедий характерны отсутствие единого сюжета, разорванность композиции, несвязанность сцен, немотивированность действия. Главная цель Аретино — натуралистическая имитация реальной жизни; он даже дает некоторым комическим героям имена их подлинных прототипов. В лучших своих комедиях ему удается индивидуализировать речь персонажей. Аретино критикует нравы своего „позорного века“ с точки зрения простолюдина. Его комедийный мир населен живыми и колоритными людьми из народа — мастерами, слугами, сводницами, мошенниками, ворами и др., говорящими на сочном грубоватом языке улицы. С другой стороны в пяти комедиях Аретино встречаются, правда, бытовые образы с примесью памфлетного элемента; но обрисовка характеров поверхностна, а над сатирой преобладает зубоскальство.

Комедии Пьетро Аретино почти не связаны с традициями античной литературы, и это обстоятельство отодвигает их на периферию гуманистической драмы.

Комедии Аретино, весьма слабые в отношении драматургического построения, интересны в качестве произведений, **воспроизводящих быт тогдашней Италии, вернее, темные стороны этого быта.** Вращавшийся в течение всей своей необычной жизни в среде аферистов, куртизанок, разного рода искателей приключений, Аретино делает этих представителей „полусвета“ героями своих комедий; он дает своим персонажам мастерскую характеристику, **создает галерею ТИПОВ,** великолепных в своей законченности и нештампованности.

Однако Аретино не нашёл последователей. **Бытовая комедия не получила дальнейшего развития**



Джордано Бруно (1548-1600)

Его комедию **«Подсвечник»** справедливо считают вершиной не только комедии сатирического типа, но и комедии, где философия присутствует не для простого иллюстрирования эрудиции автора, а лежит в основе всего художественного замысла.

В этом отношении комедия Джордано Бруно при всей разнице в общеидеологических установках завершает линию, начатую «Мандрагорой» Макиавелли.





Действие ее происходит в Неаполе. Не нарушая традиции "ученой комедии", Бруно кладет в ее основу любовную интригу.

Придурковатый престарелый дворянин Бонифачо, имея молодую красивую жену, прельщается опытной куртизанкой. Однако на ночное свидание в одеждах куртизанки приходит его жена, которая ставит его в самое дурацкое положение.

Впрочем, это не помешало ей склонить свой слух к нежным признаниям молодого художника Джованни Бернардо. На этот сюжетный стержень автор нанизывает многочисленные забавные эпизоды, в которых выступают разнообразные персонажи, как бы шествующие в своего рода сатирическом параде.

Достается от автора педантам, подменяющим живое познание жизни бесчисленными цитатами из древних авторов и не способных говорить на обычном человеческом языке. Таков Мамфурио - "профессор латинской, греческой и итальянской словесности, доктор философии и теологии, медицины и всяких прав".



Он укоряет своего ученика за то, что, слушая наставника, изъясняющегося "знаменитейшими фразами", он не желает любоваться "литературными оборотами", используя в своем ответе слова, которые он воспринял "от повитухи еще в колыбели". Умный художник Джованни Бернардо, имея в виду Мамфурио и ему подобных, решительно заявляет: "Чертовски много развелось этих ученых крыс!".

Достается от автора и некромантии, и алхимии, и астрологии. Тот же художник объясняет, каким образом шарлатаны-алхимики обманывают легковерных. Осмеивается в комедии и колдовство, с помощью которого влюбленный якобы способен пробудить любовь в сердце женщины.

Активную роль в комедии играет шайка мошенников, выдающих себя за полицейских. Видимо, этим и вправду занималась итальянская полиция того времени, и Бруно нашел остроумный прием, позволивший ему под прикрытием маскарадных личин поведать людям горькую правду.



«Подсвечник» ближе всего по духу к «Мандрагоре» Макиавелли. Философ не забавляется комическими ситуациями, смех его горек; комедия у него преобразуется в сатиру. Куртизанка в пьесе Дж. Бруно не походит на порочные, но милые создания Аретино.

Глупцы в «Подсвечнике» не веселят, как в «Каландро», а вызывают отвращение; автор изображает разбойников, переодетых полицейскими, обманщиков, сводней и холодных распутников.

Несмотря на рыхлую композицию и растянутость, «Подсвечник» относится вместе с «Мандрагорой» и некоторыми комедиями Рудзанте к лучшим театральным пьесам итальянского Возрождения и идет на сценах в наше время.



ТРАГЕДИЯ

1 этап: **Трисино и его последователи** (возвращение к греческой трагедии)



**Джанджорджо
Трисино (1478-1550)**



**Первая итальянская трагедия "Софонисба"
появилась в 1515 г.**



(C) WahooArt.com

Триссино решает подражать не Сенеке, а **Эсхилу, Софоклу и Еврипиду**. Он написал свою трагедию нерифмованным пятистопным ямбом. Это было первое применение в драме **белого стиха**.

Трагедия Трисино «Софонисба» была первой «правильной», написанной в духе античной драмы, итальянской (и вообще европейской) трагедией; она имела большой успех благодаря легкости и выразительности слога и драматизму сюжета.

Сюжет — трагическая любовь нумидийской царицы Софонисбы и Массинисы, союзника римлян, — был заимствован драматургом из рассказа римского историка Тита Ливия («История Рима») и из пятой книги петрарковской «Африки». Впоследствии она была переведена на французский язык и оказала огромное влияние на новый европейский театр.

Здесь Трисино начинает переориентацию европейской литературы на образец «Поэтики» Аристотеля (впервые опубликованной по-гречески в 1506 году), то есть стоит у истоков классицизма.

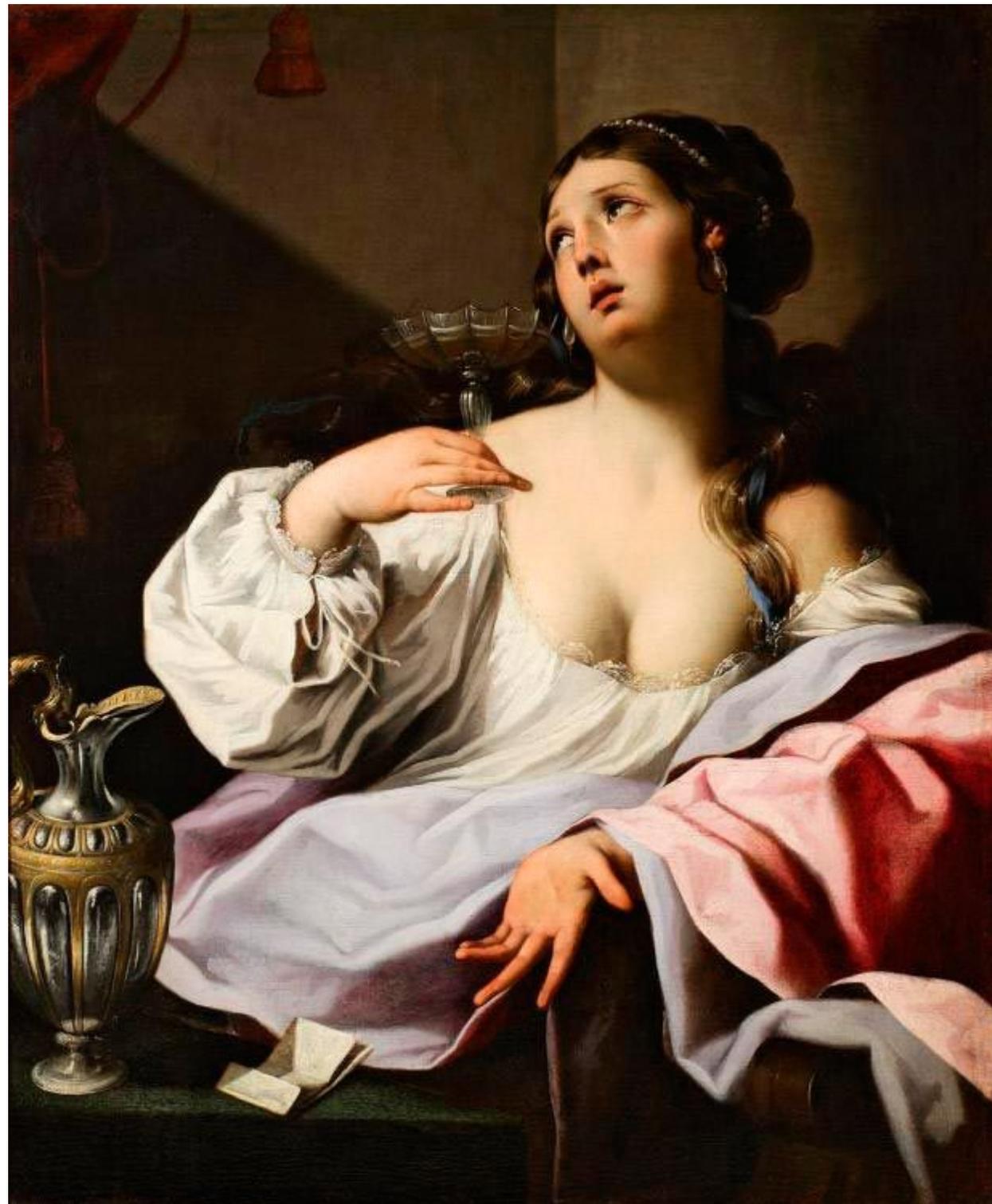
Триссино следовал в " **Софонисбе** " построению греческой трагедии. В его трагедии участвуют вестники, наперсницы, хор; в ней нет деления на акты; все решающие события, все кровавые деяния происходят за кулисами. Триссино соблюдает в своей трагедии три единства и закон трех актеров.

Сюжет "**Софонисбы**" взят из римской истории и в основном следует изложению Тита Ливия. Софонисба - карфагенская царевна, влюбленная в нумидийского царя Массиниссу, насильно выдана замуж за его брата, африканского царька Сифакса. Во время войны между Римом и Карфагеном Массинисса, пылая жаждой мщения, переходит на сторону Рима и после взятия Карфагена завладевает Софонисбой. Но римский полководец Сципион приказывает ему отдать любимую женщину Риму: она должна украсить собой триумфальную колесницу полководца, сокрушившего Карфаген. Массинисса не в силах сопротивляться железной воле Сципиона и, желая избавить возлюбленную от унижения, посылает ей кубок с ядом. Софонисба выпивает яд, произнося следующие слова, обращенные к ее наперснице:

*Моим родителям расскажешь ты,
Как умерла их дочь и почему;
Расскажешь им, что, став боясь рабыней
И нашу кровь позором обесчестить,
Яд приняла я в цвете лет моих...*

Несмотря на то, что иногда в трагедии звучала патриотическая тема, в целом она утверждала узкие дворянско-аристократические воззрения.

В "Софонисбе" отсутствует глубокий идейный конфликт. Она несет на себе отпечаток той ограниченности, которая присуща истории мелких итальянских государств с их местными, провинциальными интересами.



2 этап итальянской трагедии: Трагедия ужасов

Авторы трагедий второй фазы вдохновлялись уже не греческими трагиками, а **Сенекою** и пытались воздействовать на зрителя - именно на зрителя, а не на читателя - нагромождением всевозможных **ужасов**.



"Орбекка",
трагедия
Джиральди
Чинтио



Джиральди Чинтио

"Орбекка" была написана по мотивам самой кровавой трагедии Сенеки - "Тиест". Героиню пьесы Орбекку, тайно обвенчанную с армянским принцем Оронте и имеющую от него двух детей, отец принуждает выйти замуж за царя парфянского.

Тайна Орбекки открывается. Чтобы наказать дочь за своеволие, отец убивает ее детей и мужа. Во время свадебного пира он преподносит ей на блюде их головы и руки. Орбекка закалывает своего отца, а затем и себя.

Публика цепенела от ужаса, смотря трагедию Чинтио.



Орбекка

В отношении формального построения "Орбекка" отличается некоторыми новшествами. Прежде всего Дж. Чинтио несколько ограничил в ней роль хора, который у него присутствует на сцене не все время. Трагедия разбита на пять актов; в антрактах сцена остается пуста. Введение антрактов объясняется большим объемом пьесы (3200 стихов). Все "ужасы", которыми переполнена пьеса, происходят за сценой, и зрители узнают о них только из рассказов вестника, роль которого в этой трагедии особенно значительна.

Трагедия Чинтио была поставлена и имела немалый успех. Сохранились имена некоторых ее исполнителей. Роль Орбекки играл юноша Фламинио, роль вестника - Кариньяно да Монтефалько. Эти актеры были любителями.



Флорентинец **Джованни Ручеллаи** (1475-1525), племянник Лоренцо Великолепного.

Он написал две трагедии - "**Розамунда**" и "**Орест**".

"Розамунда" (1515) пользовалась большим успехом. В ней переплетаются мотивы "Антигоны" Софокла и средневековой истории, повествующей о гибели первого лангобардского короля Альбоина.

Когда лангобарды победили своих противников гепидов, король Альбоин приказал убить их короля Кунимунда и запретил его дочери Розамунде предать тело отца земле. Розамунда в сопровождении хора и кормилицы совершает обряд погребения, после чего происходит сцена, напоминающая эпизод Антигоны и Креонта из трагедии Софокла. Альбоин повелевает вырыть труп Кунимунда. Но затем в нарушение античного сюжета Альбоин, прельщенный красотой Розамунды, влюбляется в нее.

На свадебном пиру он заставляет Розамунду выпить вино из кубка, сделанного из черепа ее отца. Появляется возлюбленный Розамунды Альмагильд и убивает Альбоина.

Преступные страсти и зверские жестокости составляли основное содержание итальянских трагедий второй половины XVI века.

Так, в **"Марианне"** Лодовико Дольче (1565) ревнивый муж преподносил своей жене голову, сердце и руки ее мнимого любовника.

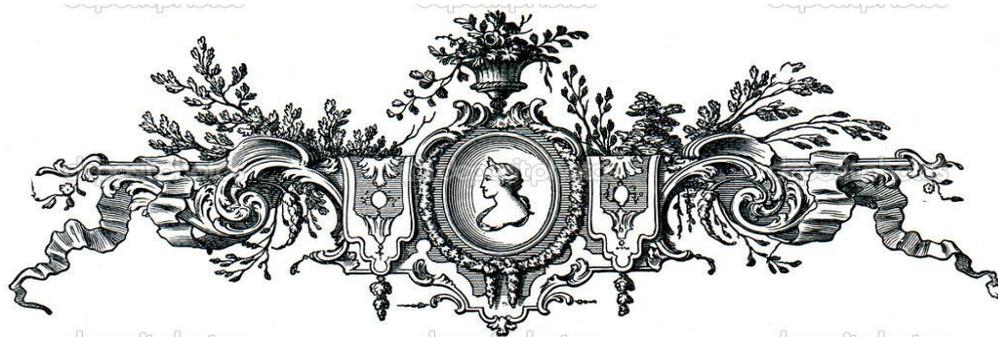


В **"Далиде"** Луиджи Грото (1572) покинутая жена, ревнуя мужа, заставляет соперницу убить своих детей и сама убивает ее, а затем посылает их мертвые головы мужу, а муж в свою очередь, узнав об измене жены, обезглавливает ее любовника. Все это кончается тем, что злобные супруги отравляют друг друга.

Трагедий, построенных по такому шаблону, было много. От подлинной трагедии "трагедия ужасов" отличалась тем, что в ней самыми главными были кровавые сцены. Пьеса вызывала ужас, не пробуждая мысли, не поднимая вопросов о смысле жизни и о судьбе человека.

В трагедиях второй половины XVI века проводится весьма мрачная житейская философия. Она трактует о человеческой злобе, изменчивости судьбы, непрочности счастья, ничтожестве всякого величия. Сравнивая жизнь человека с кораблем в бушующем море, драматурги учат зрителей не возноситься в счастье и покоряться судьбе.

Все это было связано с изменением мировосприятия и мироощущения людей эпохи позднего Возрождения: на смену ясному и гармоничному ренессансному гуманизму приходило мрачное и мистическое барокко.



Трагедия Аретино "Горации" (1546)

впервые в драматургии повествует о судьбе трех сыновей и дочери старого Горация, римского патриота, пославшего своих сыновей биться за честь и славу родного города с бойцами враждебной Альба Лонги.

Сюжет получит мировую известность впоследствии в разработке Корнеля, но первым его нашел Аретино.

"Горации", как и "Софонисба", написаны белыми стихами и сохраняют пресловутые единства. Но сделаны они гораздо проще и содержат в себе ряд удачных новшеств. Все интермедии исполняются "хором доблестей". А рядом с хором — впервые в ренессансной драматургии — фигурирует вполне реалистический коллектив, действующий и говорящий народ, что создает тот естественный фон, который оживляет всю трагедию и делает живыми людьми ее героев. Народ определяет исход драматического конфликта.



Здесь нет жестоких сцен, сюжет развивается прямолинейно, характеры однозначны, язык отличается простотой и ясностью. Автор стремится освободиться от монологов (и вестников) и заменить рассказ о событиях непосредственным сценическим действием, хотя и не всегда успешно.

Историческое значение трагедии "Горации" заключается в том, что в эпоху кризиса гуманизма Аретино показал свою несомненную связь с демократическими традициями раннего Возрождения и сумел передать в своей трагедии подлинное величие и благородство древних римлян.

Таким образом, в "Горациях" трагедия итальянского Возрождения как будто нащупала настоящий путь. Но вступить на него твердо и удержаться на нем итальянская трагедия была не в состоянии.

Торквато Тассо (1544-1595)

"Торисмунд" (1586).

Действие происходит на севере, в скандинавских государствах. В трагедию введен комедийный прием узнавания. Двое молодых людей любят друг друга, но оказываются братом и сестрой и в отчаянии лишают себя жизни. Все, чем силен Тассо как поэт, сказалось в "Торисмунде", но далеко не в той мере, как в его поэме или даже в его поэме "Аминта".



Успех "Торисмунда" был слабый.

Тем не менее трагедия Тассо вместе с трагедией Аретино представляет единственное светлое пятно на общем фоне трагедийного творчества Италии эпохи позднего Возрождения



Так как Италии принадлежал почин создания новой драматургии в Европе, то, естественно, в Италии же появились первые попытки создать теорию драмы. Теория драмы сложилась путем комментирования верховного авторитета древнего мира в этой области, **Аристотеля и его "Поэтики"**.

1) **Триссино — "Поэтика"** и 2) **"Рассуждения" Джиральди Чинтио (1554)** — Аристотель говорил о необходимости только одного единства: действия. Чинтио и Триссино возвели его наблюдение, что действие у греческих трагиков совершается в течение одного оборота солнца, в закон, который позднее был формулирован как требование **единства времени**;

3) трактат **Скалигера "Семь книг Поэтики"**. Скалигер истолковал замечание Аристотеля, что события в драме должны быть как можно ближе к истине, в качестве требования **единства места**.

4) Все эти комментарии были сведены в **"Поэтике" Лодовико Кастельветро** в стройную **теорию трех единств (1570)**. Кастельветро и должен считаться отцом классицистского канона!!!!, который быстро нашел отклик во всей Европе и хотя разными результатами, но одинаково тиранически воздействовал на всех представителей классицистской драматургии.

ПАСТОРАЛЬНАЯ ДРАМА

После того как по следам полицианова "Орфея" появилась в XV веке серия драматизированных пасторалей, жанр этот на время увял. Расцвел он вновь уже **в конце XVI века**. Пасторальная драма, как и рыцарская поэма, процветала главным образом в **Ферраре**, центре аристократически-рыцарского быта. Нигде не было таких пышных турниров, празднеств и зрелищ, как в Ферраре, до тех пор, пока ее не превзошла герцогская Флоренция.



Пасторальная драма
"Аминта" Торквато Тассо





С точки зрения аристократического общества, любовь "благородных" пастухов и нимф "Аминты" не имеет ничего общего с "грубой и комической" любовью, изображенной в пасторали народного происхождения. Сами названия - пастухи и нимфы - условны как условен и весь сельский быт пасторали. Пастух Аминта оказывается потомком богов.

Пастухи "Аминты" беспечно проводят время, охотясь на зверей; охота же - благородное занятие в глазах феррарского светского общества. Охота для пастухов "Аминты" - не средство к добыванию жизненного пропитания, а - развлечение. Их игры - салонные игры конца XVI века.

Зрители "Аминты" находили в любовном сюжете лишний повод вновь обсудить занимавшие их вопросы.

Их волновали хлесткие афоризмы Дафны и Тирсида, заимствованные из "Науки о любви" Овидия; кажущаяся неуязвимой логика Тирсида и неловкие, но задушевные доводы Аминты.

Перед зрителями **дебатировались вопросы любви**, почти в строгом ряде силлогизмов, приводились доводы «за» и «против» чтобы в конце пасторали увлечь зрителей порывом **любви, не знающей рассуждений, как бы сметающей границы дозволенного и недозволенного любовным кодексом.**

Ибо показать такую любовь и было целью Торквато Тассо.



Построение пасторали «Аминта»:

- соблюдение закона единства действия (достигнута легкость и прозрачность в развитии драматического сюжета)
- симметрическое чередованием действенных и лирико-повествовательных эпизодов
- симметрично расположены и сами драматические происшествия пасторали: вначале Аминта приходил в отчаяние, узнав о мнимой гибели Сильвии, затем та же самая ситуация повторялась с Сильвией, которая, поверив ложному известию о смерти Аминты, приходила в отчаяние и этим выдавала свою страсть к влюбленному в нее пастуху.



Пасторальная драма "Верный пастух"

Джован-Баттисты Гуарини (1538-1612)

Гуарини прославлял не страсть, а **борьбу со страстями**, в чем он открыто расходился с "Аминтой".

Поэтический строй речи и построение фабулы указывали на то, что Гуарини отступил от ренессансной простоты в сторону изысканной манерности, именуемой в изобразительном искусстве **маньеризмом**.



Пастораль «Верный пастух» отличалась большой усложненностью интриги; в ней действовали три пары влюбленных и **главной темой была неразделенная любовь**. Эта усложненность, запутанность интриги определили успех "Верного пастуха", значительно превзошедший у современников успех лирической пасторали Тассо. Внимание зрителей приковывали ситуации с подмененными детьми, недоразумения, путаницы, финальные узнавания и прочие атрибуты развлекательной драматургии.

В ней отсутствует простота и уже звучат нотки барочной поэтики.



Элементом барокко и маньеризма суждено было восторжествовать окончательно в совершенно новом жанре, сформировавшемся при флорентийском герцогском дворе, в так называемой музыкальной драме (зарождается опера).

