

Ишанкулова Елена Зоировна

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ'АРТЕ И МАДРИГАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ: ЗАИМСТВОВАНИЯ И РАСХОЖДЕНИЯ

Статья посвящена влиянию комедии дель'арте на жанр мадригальной комедии, синтезировавший в себе основные тенденции итальянского музыкального и драматического театра позднего Ренессанса. Комедия дель'арте рассматривается как основной компонент жанрово-театрального генезиса мадригальных комедий на материале пьес Орацио Векки ("L'Amfiparnaso", 1594 и "Selva di varia ricreatione", 1590), Адриано Банкьери ("La Pazzia Senile", 1598 и "Prudenza giovanile", 1607) и Гаспаро Торелли ("I Fidi Amanti", 1600).

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/11-1/16.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 1. С. 60-62. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/11-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

IMAGINATION AND THE ABSOLUTE: POST-CLASSICAL FOUNDATIONS OF CULTURE ONTOLOGY

P'inova Nadezhda Aleksandrovna, Ph. D. in Sociology, Associate Professor
Adygeya State University
nady_i@bk.ru

The article is devoted to the disclosure of the role of imagination and the imagined in the space of modern post-classical thinking, philosophy, science and experience of a human on the whole. The initial "gene" of culture associated with a human's self-affirmation in his/her freedom and spirituality finds its own maximum implementation and development just in the structures of the experience of imagination. The world of culture is experience of the Absolute, experience of self-affirming and self-affirmed reality of human spirit. Imagination constitutes an image that is energy of meaning.

Key words and phrases: imagination; games of consciousness; ontology; existence; self-consciousness; the Absolute; self-affirmation of Spirit.

УДК 782.9

Искусствоведение

Статья посвящена влиянию комедии дель'арте на жанр мадригальной комедии, синтезировавший в себе основные тенденции итальянского музыкального и драматического театра позднего Ренессанса. Комедия дель'арте рассматривается как основной компонент жанрово-театрального генезиса мадригальных комедий на материале пьес Орацио Векки («L'Amfiparnaso», 1594 и «Selva di varia ricreazione», 1590), Адриано Банкьери («La Pazzia Senile», 1598 и «Prudenza giovanile», 1607) и Гаспаро Торелли («I Fidi Amanti», 1600).

Ключевые слова и фразы: Адриано Банкьери; Орацио Веки; мадригальная комедия; комедия дель'арте; Ренессанс.

Ишанкулова Елена Зоировна

Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки
trini20@yandex.ru

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ'АРТЕ И МАДРИГАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ: ЗАИМСТВОВАНИЯ И РАСХОЖДЕНИЯ

Ярким и самобытным явлением в истории итальянского музыкального театра рубежа XVI-XVII веков является жанр мадригальной комедии, представляющий собой сценическую композицию из серии полифонических светских вокальных произведений (матригалы, канцонетты, вилланеллы и другие), связанных, как правило, сюжетом или определенной тематикой. Несмотря на краткий период существования и немногочисленные образцы пьес – 14 произведений от 1590-х по 1610-е годы, – история и облик мадригальной комедии чрезвычайно значимы с точки зрения отражения процессов «движения» различных итальянских жанров, традиций музыкального искусства, литературы и театра позднего Ренессанса. Отличаясь значительным разнообразием, мадригальная комедия вбирает в себя все основные жанровые модели итальянской комедиографии. При этом ее уникальность проявляется в отсутствии однозначной связи с какой-либо одной традицией, иными словами, при отсутствии жесткого канона доминировать в ней могла абсолютно любая жанровая модель из числа актуальных в рассматриваемое время: «ученая комедия», новелла, фарс, комедия дель'арте. В данной статье рассматривается воздействие последней на формирование мадригальной комедии, преемственность которой затрагивается в исследовательских работах [4; 6; 7]: «Наиболее значительные ее (матригальной комедии – Е. И.) образцы созданы Орацио Векки и Адриано Банкьери... Выведенные здесь персонажи – простак Панталоне, надутый капитан Кордон, нежные влюбленные – ловкие слуги – по существу типичные маски комедии дель'арте. Грубоватая и яркая буффонада, смелые шутки, смешение многих диалектов...» [4, с. 225].

Перенос и заимствование традиционных компонентов комедии дель'арте мадригальной комедией очевидны, учитывая, что ко времени рождения мадригальной комедии в итальянской массовой театральной культуре центральное место занимает театр масок. Однако сама концепция жанра не предполагала простой экстраполяции драматургических принципов комедии дель'арте в условия музыкального спектакля.

Первые сведения о комедии дель'арте как о цельном художественном феномене появляются в 1560-е годы. Точных данных о возникновении комедии масок нет, однако можно с полной уверенностью утверждать, что ко времени появления мадригальной комедии театр дель'арте имел устойчивую традицию, базирующуюся на профессионализме труппы, наличии сценарного плана и актерской импровизации. Подобные заключения сделаны исходя из вариативности самого жанрового обозначения: 1) *la commedia dell'arte* – подчеркнут профессиональный характер театра, что зафиксировано в употреблении слова *arte* – «искусство, мастерство, умение»; 2) *la commedia a soggetto* – акцентируется наличие сценария в основе пьесы; 3) *la commedia all'improvviso* – подчеркивается отличие от «ученого театра»: отсутствие полностью выписанного автором текста, возникающего в процессе актерской импровизации [3], – а также от профессионального фарса, совершенно этого не допускающего. Импровизация позволяла разнообразить действие так, что, несмотря на неоднократные повторения одного и того же сценария, зритель видел все время обновленную пьесу. Следует подчеркнуть и то, что художнику-актеру, озабоченному импровизацией, не хватало времени на углубленное построение образа, следовательно, характеристика персонажа в основном была внешней. Некоторые итальянские театроведы, в частности Ф. Тавиани, ставят под сомнение спонтанную импровизацию актеров, утверждая,

что так называемые импровизированные сцены готовились заранее [8]. Подобные точки зрения анализирует М. М. Молодцова: «В театроведении давно укрепилась уверенность в том, что спонтанная актерская импровизация во время сценического действия является основным принципом комедии дель арте. Сейчас итальянские театроведы поставили этот вопрос с ног на голову. Де Маринис пишет: “Сегодня можно уверенно утверждать, без риска впасть в парадокс, что театр так называемой импровизированной комедии в действительности был кодифицирован строже, чем театр так называемой прудумованной пьесы” (*premeditata* – то есть готовой, написанной заранее; термин взят у А. Перруччи)... Дель Черро отметил: “Среди современников комедии дель арте кое-кто целиком соглашался с наличием импровизационной игры, а кое-кто противопоставлял ей факт существования фиксированного репертуара и сборников заготовленных диалогов”» [5, с. 31-32].

Принимая во внимание особенности мадригальной комедии, где текстовая импровизация была практически невозможной из-за условий исполнения (музыкальная полифоническая фактура), отметим, что в этом плане музыкально-театральный жанр гораздо ближе фарсу и «ученой комедии». С другой стороны, мадригальная комедия вбирает в себя иной важнейший компонент комедии дель арте, ее «визитную карточку» – наличие комических масок с буффонным или лирическим оттенком, совершенно отвергая при этом деревенские фарсовые маски. Самые популярные маски комедии дель арте – Дзанни (венецианская форма имени Джованни) и Маньифико (Панталоне). Как отмечает Г. Н. Бояджиев [2], на площадных карнаваловых подмостках (а именно там началась их история) они представляли два антагонистических слоя городского населения. «Слуга» и «господин» ярмарочных представлений – всегда партнеры, а смысл их игры заключается в том, что слуга на потеху толпе позорит и поносит господина. Данное качество, а именно линия городской интриги, сохраняет свое коренное значение в наиболее показательных мадригальных комедиях – «L'Amfiparnaso» («Амфипарнас», 1594) и «Selva di varia ricreatione» («Сад разнообразных развлечений», 1590) Орацио Векки, «La Pazzia Senile» («Старческое сумасбродство», 1598) и «Prudenza giovanile» («Юношеское благоразумие», 1607) Адриано Банкьери.

В «Сумасбродстве» слуга Панталоне – Буратин – тонко и изящно издевается над своим хозяином, испытывая его терпение и показывая, как мало заботят его требования и указания Панталоне. Банкьери в своем либретто не упустил и других важнейших качеств, присущих этим маскам. Так, Буратин, несмотря на свою грубость, неотесанность, законченный эгоизм, – достаточно веселый, добродушный обжора, склонный «витать в облаках». А Панталоне – богатый и скупой, дряхлый, но любвеобильный, брюзгливый и придиричивый старик-отец, пытающийся устроить судьбу дочери, но в итоге остающийся одуроченным.

В названных мадригальных комедиях оказались актуальными и иные традиционные типовые маски комедии дель арте: Панталоне, Дзанни (функционально он же Буратин, Педролито, Фрулла, Франкатриппа), Доктор (Грацьян), Служанки (тетка Бернардина и Бертолина), Влюбленные (Дораличе и Фульвио, Лелио и Низа, Лучо и Изабелла), Капитан-испанец (Кардон), Куртизанки (Гортензия, Лауретта). Необходимо отметить, что Векки более последователен и традиционен в трактовке масок комедии дель арте, однако, наряду с Банкьери, он вносит важные изменения в ролевую функцию маски Доктора Грацьяна. Изначально в комедии дель арте он являлся вторым стариком-отцом, однако в наших пьесах Грацьян становится нежеланным женихом дочери Панталоне – Изабеллы у Векки («Амфипарнас») и Дораличе у Банкьери («Старческое сумасбродство»). По-видимому, композиторам так было удобнее раскрыть основное амплуа доктора – безуспешный соперник, во всем уступающий герою-любовнику (Лючо у Векки и Фульвио у Банкьери). Что касается Влюбленных, то оба автора полностью сохраняют принятую в комедии дель арте их трактовку, хотя Банкьери наделяет их нетрадиционными именами – Дораличе и Фульвио (наиболее распространенные в комедии дель арте женские имена: Изабелла (как у Векки), Фламиния, Виттория; мужские: Флавио, Орацио, Оттавио). Соответствует общепринятым представлениям также маска куртизанки (Гортензия у Векки, Лауретта у Банкьери), за которой безуспешно ухаживает Панталоне. Однако Банкьери в «Сумасбродстве», в отличие от Векки, убирает второго (или, с учетом Грацьяна, третьего) менее успешного поклонника дочери Панталоне – грубого испанского офицера, капитана Кардона. Видимо, Банкьери считал эту линию менее важной, как и общепринятые в уличном театре попытки Влюбленного броситься в пропасть, включенные в «Амфипарнас». В «Юношеском благоразумии» Банкьери действующие лица поменялись ролями – старым глупцом, желающим выдать свою дочь Изабеллу замуж, становится Грацьян, а потенциальным женихом – Панталоне, – при этом две женские роли влюбленных слились в одну [6, с. 66].

Интересно фрагментарное введение традиционных типовых масок комедии дель арте в пьесу Торелли «Верные влюбленные». Композитор концентрирует в диалоге первой интермедии двух комических персонажей – Маньифико и доктора Грацьяна, наделенных мнимой рассудительностью и образованностью. Такое сочетание масок в мадригальных комедиях не ново: в паре на сцену их выводили и Векки в «Амфипарнасе» (в «Саде» их «выступления» разведены в отдельные сценки), и Банкьери в «Сумасбродстве». Однако если в указанных произведениях их появление в дуэте соответствовало развитию сюжета, то в данном случае номер Маньифико и Грацьяна совершенно выбивается из общего содержания пьесы. Интермедия буквально «разрезает» предшествующую сцену торжества и ликования двух отцов по случаю предстоящего бракосочетания их детей и последующую ламентозную сцену Клори. Таким образом, можно заключить, что Торелли, в отличие от своих коллег, наиболее «аккуратен» в обращении со сложившимися литературно-театральными традициями и исконными чертами жанра комедии дель арте: данная интермедия есть не что иное, как настоящий лаццо.

Создатели мадригальных комедий в качестве основы для некоторых своих пьес использовали и особенности строения комедии дель арте. Прежде всего, это трехчастная структура, поскольку до возникновения комедии дель арте в итальянском театре преобладало строение по принципу цикла новелл. Три акта, в свою очередь, далее разбиваются на «рассуждения» («Сумасбродство», «Благоразумие») и сцены («Амфипарнас», «Влюбленные»). Перед каждой такой сценой-«рассуждением» специальным персонажем, обладающим сквозной функцией (*sorcosomico*), оглашается краткое изложение номера, объясняющее происходящее

на сцене, что также является неотъемлемой частью комедии дель'арте. Необходимо также отметить в пьесах Векки и Банкери (Торелли идет несколько другим путем) соблюдение важнейшей функции Пролога комедии дель'арте – установление предварительной коммуникации театрального материала с публикой вне связи с собственно представлением. Правда, в отличие от лацци комедии дель'арте, во всех вышеперечисленных мадригальных комедиях, при сохранении главного предназначения интермедийных сцен – дополнительное комикование, – импровизация как важнейшая черта лацци оказывается совершенно неприемлемой. При этом вполне традиционно окончание пьес всеобщим ликованием в *Ballemto* – заключительном номере с характерными чертами этого песенно-танцевального жанра: незатейливые тексты, простые мелодии, ярко выраженная театральность, подчеркнутая дансантичность, несколько облегченная фактура и наличие рефрена на слоги «фа-ля» (в связи с чем жанр получил свое второе название *Fa las* [1, с. 45]).

Рассмотрение жанрового генезиса мадригальной комедии не может быть ограничено только связями с комедией дель'арте. Однако театр масок, занимающий ко времени рождения мадригальной комедии в итальянской массовой театральной культуре центральное место, оказал наибольшее влияние на облик мадригальной комедии, поделившись с не менее значительным жанром в истории музыкального искусства своими сюжетами, персонажами, драматургическими решениями, композиционным строением, демонстрацией многообразия и красочности современного мира.

Список литературы

1. Бедуш Е. А. Песенные жанры итальянского Возрождения: виланелла, канцонетта, балетто: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2007. 239 с.
2. Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия. Л.: Искусство, 1973. 472 с.
3. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М.: Издательство АН СССР, 1954. 288 с.
4. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
5. Молодцова М. М. Некоторые историко-критические суждения театроведов XX века о комедии дель'арте // Театрон. 2010. № 1. С. 21-43.
6. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие / пер. Е. Гречаной и З. Потаповой. М.: Музыка, 1987. Т. 1. 311 с.
7. Nutter D. Madrigal Comedy [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. S. Sadie. Macmillan Publishers, Limited, 2001. DVD-ROM.
8. Taviani F. Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori. Della commedia dell'arte // Teatro e storia. 1986. A. I. № I (ottobre). P. 25-75.

COMMEDIA DELL'ARTE AND MADRIGAL COMEDY: BORROWINGS AND DIFFERENCES

Ishankulova Elena Zoirovna

Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka
trini20@yandex.ru

The article analyzes *commedia dell'arte*'s influence on the madrigal comedy genre, which synthesizes the basic trends of the Italian musical and drama theatre of the late Renaissance. *Commedia dell'arte* is considered as a basic component of genre and theatrical genesis of madrigal comedies by the material of the plays by Orazio Vecchi («*L'Amfiparnaso*», 1594 and «*Selva di varia ricreatione*», 1590), Adriano Banchieri («*La Pazzia Senile*», 1598 and «*Prudenza giovanile*», 1607) and Gasparo Torelli («*I Fidi Amanti*», 1600).

Key words and phrases: Adriano Banchieri; Orazio Vecchi; madrigal comedy; *commedia dell'arte*; Renaissance.

УДК 7.01

Искусствоведение

В статье проводится анализ особенностей античной архитектуры с точки зрения визуального восприятия. Исследуются множественные факторы и средства, определившие ее уникальность и выразительность, а также проведен анализ становления этих факторов в различные исторические эпохи. Классифицированы связи, реализующие художественно-образные задачи античной архитектуры, рассмотрены виды архитектурного языка, на основе которого формируются ее антропоморфные признаки, а также выделены общие черты в обобщении композиционных признаков, определивших метрическую систему как гармонию, основанную на изучении пропорций человека.

Ключевые слова и фразы: классическая архитектура; композиция; пропорция; гармония; архитектурная форма; антропоморфные признаки.

Камзина Айгуль Ертисовна

Алтайский государственный университет, г. Барнаул
nadegda_epovna@rambler.ru

ФОРМИРОВАНИЕ АНТРОПОМОРФНЫХ ПРИЗНАКОВ АРХИТЕКТУРЫ И СРЕДСТВ ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Развитие архитектуры в период античности было определено развитием естественных наук, и прежде всего математики, которая положила начало рациональной организации формы и пространства в зависимости