Литература Италии XVIII века

Содержание

Введение

1. Кризис итальянской культуры

2. Пьетро Метастазио

3. Комедия дель арте

4. Карло Гоцци

Список литературы

## Введение

Культура Италии в XVIII столетии уже значительно отставала от других европейских стран. И неудивительно. Страну кроили и перекраивали, на ее землях соперничающие государства решали свои территориальные претензии. Ее грабили и притесняли. Взволнованно писал об этом А.И. Герцен:

"Карл V и Франциск I выбрали поля ее для кровавой войны, - для войны, продолжавшейся более столетия. Эта война сокрушила страну. Италия крепилась, крепилась... Наконец, сил ее не стало противостоять войскам, которые беспрерывно усиливались свежими толпами из Франции, Германии, Испании и вольнонаемными войсками из Швейцарии. Может быть, если бы идея народного единства, идея государства была развита в Италии, она отстояла бы себя, но этой идеи не было... С тех пор прошли двести темных лет для Италии, и в двести лет все эти вампиры не могли высосать ее крови, - удивительный народ!"

## 1. Кризис итальянской культуры

Раздробленная, зависимая от других государств, Италия погрязала в болоте феодализма. Естественно, что лучшие умы парода думали и о социальных реформах и о национальном объединении. Антифеодальное, просветительское движение в Италии не дало таких результатов, как во Франции, но ряд имен следует отметить. Среди них - юриста Чезаре Беккария (1738 - 1794), автора всемирно известного труда "О преступлениях и наказаниях", не утратившего своего значения и в наши дни, а также Джамбаттиста Вико (1668-1744), создателя теории круговорота истории, в общем весьма спорной, но с определенным просветительским уклоном ("Основания новой науки об общей природе наций", 1725 г.; русский перевод 1940 г). Оба они внесли свою лепту в общеевропейское просветительское движение.

Интеллигенция Италии много занимается историей страны (Муратори печатает архивные документы, Джанноне - "Историю Неаполитанского королевства", Денина - "Революции Италии", Тирабоски - "Историю итальянской литературы" и др.). Творческая инициатива из рук итальянцев перешла к соседним народам, итальянцы в XVIII в. уже шли за "школой" к французам, которые тогда были законодателями литературных вкусов. Молодой Альфиери первые свои опыты (трагедии "Филипп", "Полиник") написал даже на французском языке. Трагедия, как наиболее разработанный и популярный жанр в литературе классицизма, была узаконена и в Италии. Здесь, однако, она имела в эти времена уже подражательный характер. За рубежами Италии заметили трагедию "Меропа", написанную в строгих классицистических канонах поэтом Маффеи (1675-1755). Вольтер оценил ее, и даже Лессинг, противник классицизма, отметил в ней литературные достоинства. "Чем безотраднее было состояние итальянской сцены вообще в начале этого века, тем блистательнее был успех Маффеи, и тем шумнее был тот восторг, с которым была встречена его "Меропа", - писал Лессинг ("Гамбургская драматургия", статья 41-я). Однако немецкий автор хвалил пьесу за некоторые отклонения от классицизма, какие он в ней отметил, и, конечно, за просветительские, тираноборческие тенденции ее.

## 2. Пьетро Метастазио

Сильное впечатление на современников произвело дарование **Пьетро Метастазио (1698-1782).** Его литературное наследие огромно (более 60 пьес). В истории литературы он должен быть отмечен прежде всего как оперный либреттист. Музыкальная лирическая трагедия поистине его детище. Фабулы он брал из мифологии и истории античности, очень умело строил сюжетную структуру, прекрасно выписывал характеры и все это обрамлял изысканным певучим стихом. Высокая патетика не удавалась ему. Это был человек "кроткой морали и добродушной философии", он ввел "трогательную страстность в язык любви", - писал о нем его соотечественник Гольдони1. Стендаль называл его великим поэтом ("Метастазио, которому мы во Франции не отдаем должного"2). Пушкин, однако, ставил ему в упрек подражание Расину.

Крупным мастером классицистической трагедии был и Витторио Альфиери (1749-1803). И в его творчестве услышим мы "отдельные, неясные отголоски разных французских трагедий", как признавался он сам в своей автобиографии. Альфиери написал 21 трагедию, почти все они несли в себе тираноборческий, свободолюбивый заряд ("Брут I", "Брут II" - "трагедии свободы", как называл их сам автор). В годы революции Альфиери был во Франции и принял ее восторженно. Террор Робеспьера, однако, бросил его в лагерь ее врагов. Трагедии Альфиери ценились итальянскими романтиками XIX века. Пушкин полагал, что они послужили образцом и для некоторых драм Байрона.

## 3. Комедия дель арте

В Италии еще в XVI столетии возник своеобразный театрально-зрелищный жанр - комедия дель арте.

Сам термин "профессиональная комедия" указывает на то, что она исполнялась актерами-профессионалами и требовала высокого актерского мастерства в отличие от так называемой "ученой комедии" (последняя обычно исполнялась в богатых домах аристократами-любителями). Комедия имела ряд особенностей и правил: комические персонажи вы-ступали в карикатурных масках (отсюда второе название жанра - "комедия масок"); вся пьеса представляла собой сценарий, роли были лишь слегка намечены, и актеры импровизировали свои диалоги и монологи (здесь сказалась блестящая способность итальянцев к импровизации); постоянными, застывшими были персонажи комедии и даже их имена. Так, в комедии масок участвовало от десяти до тринадцати действующих лиц: две пары влюбленных, два комических старика, двое слуг, бойкая служанка, хвастливый и трусливый "капитан" и еще два-три второстепенных персонажа. Все эти герои имели установившиеся черты. Один из влюбленных юношей отличался смелым и задорным характером, второй - застенчивостью и робостью; так же различались характеры влюбленных девушек. Эти две пары драматург (точнее - составитель сценария) мог группировать различными способами, вызывая между ними недоразумения, ревность, ссоры и примирения. Один из комических стариков (наиболее популярный и устойчивый образ импровизированной комедии) носил имя Панталоне и изображал скупого, богатого венецианского купца. Второй комический старик, "доктор", изображал ученого из Болоньи (в Болонье был знаменитый университет). Слуги обозначались понятием "дзанни"; слово это было уменьшительным от "Джиованни" и считалось равнозначным слову "простак". Первый и второй дзанни отличались друг от друга по темпераменту и происхождению: один изображал крестьянина из Бергамо, невежественного увальня и обжору, второй был ловким городским плутом. Арлекин, Пульчинелла, Бри-гелла, Труффальдино - таковы наиболее распространенные имена этих персонажей. Служанка носит обычно имя Кораллины, Смеральдины или Коломбины.

В образах и чертах этих героев вначале сказывалась острая и злободневная насмешка. Венецианский купец оказывался скупцом и жалким развратником; ученый доктор из Болоньи, начиненный никому не нужными схоластическими знаниями, отличался крайним педантизмом. С наибольшим сарказмом рисовался образ "капитана", в котором все узнавали наглого и пьяного испанского офицера.

Условность импровизированной комедии, первоначально вызванная стремлением к типизации, стала все больше и больше тормозить развитие этого жанра. Социальная острота персонажей со временем поблекла, сами персонажи потеряли актуальность (так, в конце XVIII в., когда испанское владычество заменилось австрийским, лишним стал образ испанского капитана).

Стали говорить о деградации самого жанра комедии масок. Разгорелась ожесточенная полемика между двумя драматургами Италии XVIII в. - Гольдони и Гоцци. Первого отталкивала устарелость и литературная неполноценность этого жанра, его ограниченные сценические возможности, второго, наоборот, привлекала его национальная самобытность.

Впрочем, импровизированная комедия масок еще нравилась итальянцам. Гете, который видел ее, так описал свои впечатления: "Я видел импровизацию в масках, исполненную с большой естественностью, энергией и подъемом. Глупый сюжет... Больше трех часов развлекал он зрителей своим непостижимым разнообразием. Но и здесь народ - та база, на которой все это держится; зрители принимают участие в игре, и масса сливается в одно со сценой - целый день напролет на берегу и на площади, на гондолах и во дворце, продавец и покупатель, нищий, моряк, соседка, адвокат и его противник - все живет и движется и о чем-то хлопочет, говорит и божится, кричит и предлагает, поет и играет, сквернословит и шумит. А вечером они идут в театр, где видят и слышат свою дневную жизнь, искусно сгруппированную, изящно принаряженную, переплетенную со сказкой, отодвинутую от действительности благодаря маскам и близкую к ней в бытовом отношении. Этому они по-детски радуются, снова кричат, хлопают и шумят" ("Путешествие в Италию").

Франческо де Санктис в своей "Истории итальянской литературы" так описывает значение комедии дель арте для Италии в XVIII столетии: "Она была единственным еще живым жанром старой литературы, считавшимся специальностью Италии, единственным, который еще напоминал Европе об итальянском искусстве"1.

Однако писатели стали искать новые формы. В этом усматривали они и патриотическую задачу. Гольдони признавался: "С прискорбием я увидел, что недостает чего-то весьма существенного стране, приобщившейся к драматическому искусству раньше всех других народов нового времени. Мне страстно хотелось, чтобы моя родина поднялась до уровня, других стран, и я дал себе слово содействовать этому".

Драматургу была ясна задача: надо было избавиться от импровизации актеров, их "ребячества", от шумного вмешательства зрителей, которые обычно кричали, шумели во время представления, бурно реагируя на то, что происходило на сцене, и сами внося порядочную лепту в спектакль, - надо было в конце концов снять с актеров маски, а они были постоянной принадлежностью театрального реквизита, и открыть зрителям лицо актеров, сделав его одним из главных действующих элементов пьесы. Он понимал, что сразу этого сделать нельзя, что сложились и прижились особые традиции итальянского театра, что зритель не потерпит слишком неожиданных перемен. Поэтому автор сначала выписал одну роль, поручил ее толковому актеру, все же остальное выдержал в системе привычной импровизации. Успех был полный. Однако забеспокоились актеры. Они всю свою театральную, в сущности профессиональную, жизнь и свой заработок связали с масками, приноровились к ним, сложили свой своеобразный репертуар, частью воспользовавшись литературными источниками (подобно тому как это делают ныне конферансье). Потеря масок и импровизаций означала для них потерю заработка и профессии. Надо было или переучиваться, или уходить из театра. Легко представить себе то противодействие, какое оказала новому драматургу и его реформе театральная общественность.

Но Гольдони последовательно и методично делал свое дело и ' довел его до конца, т.е. создал итальянский театр, подобный тому, какой имели Франция, Испания, Англия, - театр с обязательным и неизменным текстом пьес, с открытым, действующим лицом актера (без маски). В этом и заключалась реформа. Что касается самого содержания пьес, то главный художественный элемент их - характер. Живописать характер - основная задача драматурга, так ее понимал Гольдони.

Художественными образцами ему послужили древние авторы (Плавт, Теренций), "Мандрагора" Макиавелли и в первую очередь Мольер. Пьесы Гольдони значительно отличаются от пьес Мольера. У французского автора они веселы, шутливы и не выходят из рамки жанра. У Гольдони они часто наполняются сентиментальным содержанием и становятся драмой. Гольдони вступил в ряды европейских реформаторов классицистического театра, т.е. создавал тот вид трогательной драмы, за который выступали Дидро, Бомарше, отчасти Вольтер ("Нанина"), Лессинг в Германии. Противник Гольдони Гоцци порицал его за эти новшества, за то, что он "стал искать новизны в области чудесного, потом в слезном романтизме, запутался в дебрях трагического".

Вольтер из Франции приветствовал реформу Гольдони. "Вы вырвали свое отечество из рук арлекинов", - писал он ему. Гольдони чрезвычайно гордился этой поддержкой. Однако трогательная драма, живописавшая семейные добродетели, "слезный романтизм", как удачно выразился Гоцци, не составляют главной заслуги итальянского драматурга. Его веселые, непритязательные комедии, с затейливой интригой и незатейливой мыслью нравились итальянцам за верное изображение их жизни.

Гете, видевший одну из пьес Гольдони в Венеции в 1786 г., писал: "Я никогда еще не переживал такой радости, какую шумно проявлял народ при виде столь естественного изображения самого себя и своих близких. Смех и веселое ликование звучали с начала до конца". Гольдони оценила народная публика Венеции. "Божок венецианской черни", - говорили о нем его литературные противники.

## 4. Карло Гоцци

Против реформы Гольдони выступил **Карло Гоцци (1720-1806),** граф, аристократ, получивший от предков гордый титул и ничтожные средства, сохранивший все предрассудки своего класса. Пожалуй, в его неприязни к Гольдони была доля аристократического снобизма - презрение к плебею-драматургу, вознамерившемуся опоэтизировать плебейские нравы. В самой театральной реформе он усмотрел политическую угрозу всему сложившемуся и незыблемому строю феодальных отношений Италии, и сама "народность" Гоцци, от имени которой он выступил против Гольдони, имела этот консервативный, политический подтекст. "Я никак не мог примирить в своем сознании, как может писатель настолько унизиться, чтобы описывать вонючие подонки общества, как у него хватает решимости поднять их на театральные подмостки и, особенно, как он может отдавать подобные произведения в печать", - негодовал Гоцци1.

И Гоцци написал для театра десять ослепительно ярких, фейерических пьес-сказок (фьяб). В пьесах действовали традиционные маски. Эти сказки автор противопоставил театру Гольдони. Фьябы Гоцци, как и положено сказкам, резко разграничивают добро и зло, красоту и уродство, всегда обеспечивают победу добра и красоты, полны увлекательных приключений и при этом остроумны, веселы, шутливы при всем их изяществе и поэтичности. Сказку "Король-олень" поставил у нас кукольный театр С. Образцова, как всегда, конечно, великолепно. Е. Вахтангов ввел в репертуар своего театра вторую сказку Гоцци "Принцесса Турандот".С. Прокофьев написал музыку к сказке "Любовь к трем апельсинам".

Словом, противники - и Гольдони и Гоцци - оказались оба полезными искусству. При жизни, однако, их борьба не была столь идилличной, как это может казаться сейчас, когда пьесы и того и другого мирно уживаются в одном театре. Гоцци своим успехом, а успех его фьяб был блистательным, вынудил Гольдони навсегда покинуть родину и поселиться во Франции, где он прожил до глубокой старости, превратившись уже во французского автора. (Гольдони во Франции писал пьесы по-французски)

## Список литературы

1. Реизов Б. Итальянская литература XVIII века. - Л., 1966.
2. Реизов Б. Карло Гольдони. - М.; Л., 1957.
3. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. - 2-е изд. - М., 1962.
4. Сокомиский М. Западноевропейский роман эпохи Просвещения. - Киев., 1983.