

Litera

Правильная ссылка на статью:

Кутеко Д.А. — Итальянская «учёная комедия» в социокультурном и лингвистическом контексте XVI века //

Litera. – 2023. – № 8. DOI: 10.25136/2409-8698.2023.8.43686 EDN: VJNVPA URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43686

Итальянская «учёная комедия» в социокультурном и лингвистическом контексте XVI века

Кутеко Дарья Андреевна

ORCID: 0000-0002-0918-602X

аспирант, кафедра романского языкознания, Московский Государственный Университет имени МВ. Ломоносова

119991, Россия, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1, строение 51

✉ kuteko_darja@rambler.ru



[Статья из рубрики "Сравнительно-историческое литературоведение"](#)

DOI:

10.25136/2409-8698.2023.8.43686

EDN:

VJNVPA

Дата направления статьи в редакцию:

01-08-2023

Дата публикации:

08-08-2023

Аннотация: Итальянская «учёная комедия» была важным этапом в становлении западноевропейского театра, своеобразным посредником между античной драматургией и драматургией Нового времени и, хотя её художественные достоинства оцениваются неоднозначно, её появление и расцвет в эпоху формирования литературного итальянского языка дают современному исследователю счастливую возможность познакомиться с разными регистрами итальянского языка в этот период. Таким образом, предметом работы является развитие и особенности жанра «учёной комедии» в Центральных областях, на Севере и на Юге Италии в XVI веке, а целью – выявление основных тенденций его становления. Главными методами исследования служат сопоставительный метод, метод лингвокультурной интерпретации, а также совокупность социолингвистических методов. Новизна заключается в выбранном для работы материале: ранее комедии нередко становились предметом литературного анализа, однако не привлекались в качестве полезного для социолингвистического исследования

источника, с помощью которого впоследствии можно получить новые данные о языке. Результаты работы заключаются в обобщении существующих и получении новых сведений о развитии «учёной комедии» в разных регионах Италии и могут быть применены в дальнейшем социолингвистическом исследовании, поскольку, чтобы представить языковую ситуацию XVI века во всей её полноте, требуется принимать во внимание как её участников, так и данные о них – территориальные особенности, региональные характеристики, уровень образования.

Ключевые слова:

итальянский комический театр, учёная комедия, театр XVI века, эволюция жанра комедии, итальянский язык, *parlato-recitato*, диалектная литература, речевая характеристика персонажей, социолингвистический анализ, социолингвистическая ситуация

Введение

Как писал М.Л. Андреев, «итальянская комедия XVI века оставляет впечатление разнообразия, почти феерического, и монотонности, почти удручающей. Оба впечатления верны... Разнообразие ренессансной комедии заложено в её стиле и её слове – это тот уровень, где она позволяет себе быть вполне свободной и вполне индивидуальной» [\[1, с. 176\]](#).

Всем известно об итальянской комедии масок (*commedia dell'arte*), однако мало кто знает об истоках этой разновидности комедий – так называемых «учёных комедиях» (*commedia erudita*). К их возникновению привело обращение гуманистов к античности, интерес к античному театру, первые публичные постановки пьес Плавта и Теренция, осуществленные студентами «*Studium urbis*» под руководством Помпония Лето в 1470-х годах.

Целью данной работы служит выявление основных тенденций становления жанра учёной комедии, обобщение существующих и получение новых данных о развитии комического театра: сведения могут быть полезны не только с литературоведческой точки зрения, но и в области социолингвистики. Новизна работы заключается в выбранном для рассмотрения материале: ранее комедии нередко становились предметом литературного анализа, однако их тексты несправедливо обходили вниманием лингвисты. Важно, что для формирования наиболее полного представления об итальянском языке XVI века необходимо комплексное рассмотрение как языкового материала (непосредственно текстов комедий), так и социокультурного контекста (данных об анализируемом жанре, информации о биографии комедиографов, их уровне образования), что является одним из основополагающих принципов социолингвистического исследования.

Истоки и особенности «учёной комедии»

Название «*commedia erudita*» («учёная комедия») возникло из-за того, что латинские источники были доступны только «учёным» авторам и читателям, обладающим достаточным уровнем образования. В связи с этим такие комедии обычно показывали светской публике, при дворе, но не на площадях.

Конфликтом в учёных комедиях чаще всего был любовный: например, юноша боролся за возможность быть с любимой, как правило, зорко охраняемой опекунами или

оберегаемой родителями. Главным помощником и пособником в этой борьбе становился верный слуга. Слугам в целом отводилась достаточно важная функция: во время действия они практически не уходили со сцены и были самыми колоритными персонажами, выразителями динамики быта, исполняющими трюки и проделки [\[2, с. 56\]](#).

Разновидностью учёных комедий была комедия интриги, в которой присутствовали мотивы переодевания девушки в юношу и наоборот, что позднее мы увидим у Шекспира в комедии «12 ночь». Несмотря на то, что интрига была сложной, она повторялась из пьесы в пьесу: подмененные дети, разлученные брат с сестрой, любовные неудачи стариков и плутоватые слуги были отличительными чертами таких комедий. Частотными являлись обращения к телесному низу и низменным желаниям людей (по этой причине сквозным мотивом и предметом осмеяния и порицания становится супружеская измена).

Другим источником вдохновения учёной комедии, помимо античности, стала новелла: этот жанр привнёс близость к реальной жизни, использование живой разговорной речи, а также помог найти свой собственный, особый, путь развития. Но несмотря на то, что авторы XVI века стремились максимально приблизить конфликт к современным им реалиям и поднять в комедиях злободневную проблематику, персонажи были скорее лишены индивидуальности и представляли собой лишь типы, придуманные авторами ещё древнеримских комедий. Разве что к традиционным образам иногда добавлялись новые, «списанные с натуры», – например, куртизанка или доктор-педант. Также комедиографы XVI века придумали и совершенного нового персонажа, задача которого заключалась в выступлении с прологом в самом начале пьесы, чтобы привлечь внимание зрителей, кратко рассказать о сюжете комедии и предоставить ценную для понимания пьесы информацию.

Основательное отношение к театру проявляется и в технических аспектах: так, именно в XVI веке появился занавес, отвлекающий актёров от зрителей в течение антракта и помогающий не выйти из роли за небольшой перерыв. Впрочем, действие не прекращалось и во время антракта – популярны были мифологические или античные интермедии. В них уже отсутствовали отсылки к современности и ценилась прежде всего максимальная ориентация на прошлое [\[2, с. 89\]](#).

Комический театр и лингвистическая ситуация

Период расцвета комического театра совпадает с постепенным отказом от идеи относительно равного положения всех итальянских вольтаре, выдвижением флорентийского диалекта в качестве общенационального идиoma и появлением иерархии, в которой литературный язык занимает несравнимо более высокое положение по сравнению с диалектами [\[3, с. 18\]](#). Такая лингвистическая ситуация находит отражение в ренессансной драматургии: использование диалектов становится ярким средством речевой характеристики персонажей [\[4, с. 105-110\]](#).

Итальянский философ и историк Бенедетто Кроче предложил специальный термин для осознанного употребления диалектных черт в комедиях – «*dialettalità riflessa*», противопоставив это явление «спонтанной диалектной литературе» («*letteratura dialettale spontanea*»), то есть произведениям на диалекте более ранних периодов, когда литературным языком выступала латынь, а итальянский ещё не имел кодифицированной формы [\[5, с. 235\]](#). Использование диалекта отсылало к современному разговорному языку – неслучайно Никколо Макиавелли был убеждён, что языком «трёх венцов» можно писать документы, но для искусства (прежде всего комедийного, ведь в

комедиях особенно важна естественность) он не подходит: «коль скоро все лица представлены в смешном виде, то и употребляемые ими слова и выражения должны вызывать смех, для чего должны быть взяты все до единого, без примеси, из родного местного наречия, и тотчас узнаваемы» [6, с. 22-23]. Фальшь на языковом уровне губит всю идею комедии, и она становится непонятной зрителю. Поэтому нередко авторы прибегали к вкраплениям диалекта в тех жанрах, где было с идейной точки зрения важно использование естественной разговорной речи.

Следует учитывать, что диглоссийная ситуация сосуществования литературного языка и диалекта характеризовала итальянский язык на протяжении всей его истории [7, с. 500], однако важно понимать, что комедиографы Чинквеченто не писали на диалекте во имя «его защиты и прославления», а благодаря диалектным вкраплениям лишь сохраняли вариативность в диамезии (вариативность по каналу коммуникации – устному или письменному), диастратии (классовой стратификации) и диатопии (территориальной вариативности) и решали проблему адекватной стилистической передачи разговорной речи персонажей.

В XVI веке процесс кодификации и унификации языка приводит к тому, что многие диалекты Тосканы постепенно утрачивают свои индивидуальные черты и своеобразие, становясь всё более и более похожими на флорентийский [8, с. 89]. Так, по мнению Пьетро Трифоне, сиенские комедиографы XVI века пользовались «усреднённым тосканским диалектом с отдельными сиенскими вкраплениями, по большей части никак не маркированными в качестве просторечных» [4, с. 110]. Причём это выравнивание тосканских диалектов по флорентийскому образцу никак не регламентировалось государством, не ограничивалось исключительно письменной сферой употребления и не насаждалось извне принудительно, представляя собой феномен естественного языкового развития.

Сведения не только об общих тенденциях развития комического театра в разных регионах Италии, но и о жизни конкретных авторов очень важны, поскольку для наиболее полного представления языковой ситуации (а именно – характеристики социально-коммуникативной системы в определенный период её функционирования [9, с. 19]) необходимо принимать во внимание социолингвистические данные о её участниках – территориальные особенности, региональные характеристики, уровень образования.

Комический театр в центре Италии

Лучше всего театр был развит в центральных регионах Италии. Благодаря «трём венцам» Тоскана стала центром культурного и литературного притяжения и оставалась им на протяжении многих веков. Немаловажным фактором был и престиж тосканского наречия, на которое равнялись все остальные регионы Италии. Вероятно, по этим причинам число сохранившихся и дошедших до наших времён комедий итальянских авторов центральных регионов гораздо выше по сравнению с северными и южными. Кроме того, именно в центре создавались и развивались творческие объединения и театральные труппы.

«Академия Оглушённых» (Accademia degli Intronati) была основана в 1525 году «шестью благородными сиенцами» и состояла из представителей интеллектуально-элитарных слоев общества. В своих программных заявлениях отрекалась от любой политической и идеологической направленности, с чем и связано её название, выражающее желание основателей уйти от суеты и «шума мира», потрясавшего всех современников, посвятив себя комедиям «для отдохновения» и изучению языка и литературы [10, с. 129].

Театральным дебютом «Оглушённых» стала комедия «Gl'ingannati» («Обманутые»), изданная в 1531 году анонимно: возможно, за анонимностью кроется не один автор, а целый творческий коллектив [\[1, с. 250\]](#). Это комедия положений, продолжающая традиции Плавта. Помимо ориентации на античные образцы, в «Обманутых» присутствуют и другие характерные для жанра «учёной комедии» элементы: мотив переодевания (чтобы избежать брака по договорённости, главная героиня Лелия переодевается в юношу по имени Фабио и сбегает из монастыря, в котором была заперта отцом Верджинио), крайне сложный и запутанный любовный конфликт (Фабио-Лелия становится пажом Фламминьо, в которого влюблена Лелия, а тот, в свою очередь, влюблён в Изабеллу и использует Фабио для передачи ей нежных писем, но Изабелла, не подозревая истинную личность Фабио, влюбляется в него), обращения к телесному низу (многочисленны и подробны описания любовных сцен между разными парами влюблённых, вложенные в уста слуг).

Въезд в Сиену императора Священной Римской империи Карла V в 1536 году «Академия Оглушённых» отметила постановкой комедии **Алессандро Пикколомини** «L'amor costante» («Постоянство в любви»). Комедия была издана в 1540 году и переиздавалась вплоть до 1611 года. Это происходило не только и не столько потому, что Пикколомини («Signor Stordito», то есть «Господин Оглушённый», как именовал себя сам автор и другие литераторы) был одним из основателей Академии, но по причине большой популярности постановки. Сюжет «Постоянства в любви» во многом похож на комедию «Обманутые», что наводит на мысли о предположительном авторстве или по крайней мере причастности Пикколомини к коллективу её создателей. Пролог снова выступает в качестве полноценного героя комедии, но, в отличие от «Обманутых», первое действие предваряет не его монолог, а диалог Пролога с Испанцем. Обилие языков и наречий в тексте комедии порождает герои, принадлежащие к разным культурам (например, капитан-испанец не только говорит по-испански, но и является носителем многочисленных стереотипов, приписываемых персонажам-чужестранцам), тем самым отражая итальянскую социолингвистическую ситуацию той эпохи.

Флорентийские комедиографы также представляют собой достаточно многочисленную группу. Писал комедии даже член знаменитой семьи **Медичи Лоренцино** (1513-1548). Конечно, для историков и литературоведов Лоренцино известен в первую очередь убийством своего двоюродного брата Алессандро Медичи (за что в 1548 году Лоренцино будет казнён), а также работой «Апология», где получают развитие политические идеи Никколо Макиавелли и раскрываются интриги и тайны Италии той поры. Впрочем, и единственная пьеса Лоренцино «Аридозия» («Aridosia», 1535) заслуживает не меньшего внимания: она с большим успехом была поставлена во Флоренции – сначала в Spedale dei Tessitori, а затем в Палаццо Медичи. Текст содержит все характеристики жанра «учёной комедии», однако примечательно, что у сюжета комедии не один, а три античных источника: с комедиями Плавта «Горшок» и «Домовой» перекликаются образ обокраденного скупца и ситуация с духами, которые якобы украли припрятанные им деньги, а из комедии Теренция «Братья» Медичи заимствует героев-братьев, получивших разное воспитание. Любопытно, что впоследствии под влиянием Медичи на итальянском языке, а не на латыни, начнут писать многие его современники: например, поэт Анджело Полициано, основатель Платоновской академии Марсилио Фичино, мыслитель-гуманист Кристофоро Ландино [\[12, с. 80\]](#).

Знаменитый флорентиец, философ, политический деятель и автор военно-теоретических трудов **Никколо Макиавелли** (1469-1527) тоже писал комедии. Комедия «Мандрагора» («La Mandragola», 1514) считается примером не только «учёной комедии», но и первым образцом комедии характеров – такой разновидности комедий, в которой источником

комизма являются гиперболизированные пороки. Так, в «Мандрагоре» доктор права мессер Нича измеряет собственные достоинства исключительно наличным капиталом, а о лицемерном монахе Тимотео говорится «узнай одного из них, и ты узнаешь всех».

Кроме того, новаторство Макиавелли заключается в постоянных отсылках к современности: например, персонаж пьесы Каллимако утверждает, что на десятый год его пребывания в Париже начался итальянский поход Карла VIII на Италию и война тянется вот уже как 20 лет (следовательно, время действия комедии датируется 1514 годом). Значение и популярность «Мандрагоры» настолько высоки, что и в XXI веке комедию ставят на подмостках мировых сцен, а также по произведению было снято несколько фильмов.

Важно отметить, что Николо Макиавелли принимал активное участие в так называемом «споре о языке» и был убеждён, что в вопросах языкового нормирования следует равняться на флорентийский диалект, поскольку территориальная база нормы превалирует над любой другой.

Другой известный комедиограф (в частности, незаконченный перевод его комедии «Арцигоголо» принадлежит А.Н. Островскому), который жил и работал во Флоренции в XVI веке, — **Антонио Граццини** (1503-1584). В 1540 году вместе с Джованни Маццуоли Граццини основал «Академию мокрых» (Accademia degli Umidi), которая впоследствии была переименована во Флорентийскую академию. В 1582 году Граццини вышел из неё, чтобы совместно с Леонардо Сальвиати принять участие в создании Академии делла Круска.

Прежде всего Граццини прославился новеллистической книгой «Вечерние трапезы» («Le Cene», 1547), написанной в традиции «Декамерона», однако был и плодовитым драматургом – автором семи комедий, среди которых самой успешной оказалась «Ведьма» («La Strega», 1582). Её новаторство заключается в прологе: если обычно пролог учёной комедии кратко описывает её сюжет и предваряет события, о которых пойдёт речь, пролог «Ведьмы» посвящён высмеиванию механического перенесения античных ситуаций в современные реалии. Также интересен язык комедии: в тексте используется множество характерных для Флоренции выражений.

Об одном из наиболее известных римских комедиографов **Франческо Бело** («Il pedante», «Il besco») сохранилось довольно мало сведений: годы жизни автора неизвестны, оппозиционный характер его творчества можно объяснить не только и не столько идеологическим выбором, сколько социальными причинами – Бело всю жизнь оставался изгоем, не был вхож в интеллигенцию и не имел доступа к сферам и областям, порождающим культуру исключительно ради престижа [\[1, с. 164\]](#).

«Педант» («Il Pedante») – комедия Франческо Бело, написанная в 1529 году. Основным посылом комедии является критика социальных институтов через критику культуры, непосредственно связанной с ними. Её носителем выступает главный герой произведения – первый образ педанта в итальянской комедиографии.

Лудовико Ариосто (1474-1533) посвятил себя изучению классической литературы и с лёгкостью писал стихи на латыни. Благодаря своему таланту Ариосто стал придворным комедиографом в Ферраре. Предметом осмеяния в его комедиях становились пороки современников — чрезмерная страсть к наживе или к плотским удовольствиям (при этом герцог Феррары всегда оставался вне критики).

Важно, что именно благодаря комедиям Ариосто, например, комедии «Чернокнижник»

(«Il Negromante», 1520), установилась традиционная для комического театра структура и его творения послужили своеобразным канон для последующих работ — пятиактных, с продуманными декорациями и обращением к латинским образцам [\[5, с. 411\]](#).

Комический театр на севере Италии

В XVI веке север Италии являлся крупнейшим центром книгопечатания: в Венеции выпускали больше книг, чем в совокупности во всех остальных итальянских городах. Именно там находились важнейшие типографии, в частности издательский дом Альда Мануция. Он получил известность благодаря выпуску «карманных» книг, набранных мелким шрифтом (курсивом), а также ввёл издательскую марку для борьбы с подделками своих изданий. Любопытно, что и эмблему (изображение дельфина, обвивающего якорь), и девиз типографии («Festina lente», что значит «Поспешай медленно») Мануций позаимствовал с реверса римской монеты, подаренной ему Пьетро Бембо [\[5, с. 398\]](#).

Прежде всего Мануций стремился сохранить античную греческую литературу, поэтому издавал древнегреческих авторов (Аристотеля, Аристофана, Фукидида, Софокла, Еврипида, Плутарха, Платона и многих других), но практически все комедии XVI века тоже рано или поздно оказывались в венецианской типографии [\[13, с. 411\]](#). Однако, помимо издателей, на севере было и немало талантливых авторов.

Например, писатель, критик и драматург **Лодовико Дольче** (1508-1568), принадлежавший знатной, но обедневшей венецианской семье. К сожалению, точных биографических данных о жизни Дольче не сохранилось. Предположительно, получив образование в Падуанском университете, Дольче поступил на работу к известному издателю Джолитто де Феррари, для которого редактировал статьи и сочинения современных авторов, а также переводил античных мыслителей: Вергилия, Горация, Цицерона. Особое внимание Дольче привлекали проблемы изобразительного искусства: он тесно общался с Пьетро Аретино, сравнивал флорентийские и венецианские школы живописи, публиковал работы, посвященные искусству (наиболее значительной считается «Dialogo della pittura intitolato l'Areino» / Диалог о живописи, посвященный Аретино), однако размышлял также о народном языке («Osservationi nella volgar lingua» / Наблюдения о народном языке) и писал трактаты, рыцарские романы, трагедии и комедии [\[5, с. 310-311\]](#). Так, комедия «Юноша» («Il ragazzo», 1541) соответствует всем основным характеристикам жанра «учёной комедии». В пьесе присутствует образ влюблённого старика (мессер Чезаре), любовный конфликт (мессер Чезаре страдает от любви к возлюбленной своего сына), мотив переодевания (мессер Чезаре подстраивает так, чтобы к сыну приходил юноша, похожий на его возлюбленную), через которые происходит осмеяние и порицание современного Дольче общества.

Писал комедии и сам **Пьетро Аретино** (1492-1556). Несмотря на то, что родной регион творца – Тоскана, а в юности комедиограф некоторое время жил в Риме, самым плодотворным периодом его творчества стал венецианский. Аретино был одним из известнейших авторов XVI века, заработавшим славу в первую очередь своими язвительными сатирами и памфлетами, высмеивающими папский клир. В 1559 году все сочинения Пьетро Аретино были включены в Индекс запрещённых книг, а сам писатель был обвинён в ереси. Тем больший интерес представляют сочинения, опубликованные уже после смерти автора: например, комедия «Таланта» («La Talanta», 1588) [\[13, с. 275\]](#). Вероятно, несмотря на то, что обращения к телесному низу характерны для учёных комедий, а сюжет пьесы вдохновлён комедией Теренция «Евнух», темы, поднимаемые в «Таланте», оказались чересчур скандальными для своего времени: достаточно того, что

главной героиней, по имени которой и названа пьеса, стала куртизанка, рассуждающая о том, что не испытывает чувств ни к одному из своих четырёх любовников, отождествляя любовные и деловые отношения. Язык комедии представляет особый интерес, поскольку, следуя потребности писать о бытовых ситуациях и межличностных отношениях, Аретино использовал максимально приближенный к разговорному идиом.

Комический театр на юге Италии

В XVI веке юг Италии и, в частности, Неаполь не посещали крупные и известные по всей стране театральные сообщества. Происходило скорее наоборот: если актёр-неаполитанец добивался успеха в родном городе, он отправлялся покорять северные города [2, с. 112]. Так, например, сделал карьеру актёр, исполнявший роль Капитана Коккодрилло, **Фабрицио де Форнарис** (1550-1637). Он получил признание в Неаполе, после чего принял предложение от труппы Доверенных (*compagnia dei Confidenti*) отправиться в Париж, где стал одним из самых любимых как публикой, так и критиками актёром.

Однако де Форнарис прославился не только как актёр, но и как комедиограф. Так, в 1585 году он опубликовал пьесу «Анжелика» («L'Angelica», 1585), которая была поставлена в резиденции герцога Жуайеза. Главная героиня комедии – венецианка, чьи отец и брат были похищены турками. Анжелика и молодой неаполитанец Фульвио любят друг друга, но мать пообещала выдать Анжелику замуж за Капитана Коккодрилло. Любопытно, что Капитан объясняется по-испански, а не по-тоскански, как это было в комедии Джамбаттиста делла Порта «Олимпия», послужившей основой работы де Форнариса.

Из доступных нам источников комический театр южных регионов Италии представлен прежде всего неаполитанскими авторами, которые были не только гуманистами и комедиографами, как в случае с де Форнарисом, но в первую очередь оккультистами, философами, алхимиками и мистиками.

Как раз к таким авторам относится один из самых таинственных героев Средневековья **Джамбаттиста делла Порта** (1535-1615). По всей Европе делла Порта собирает тайные знания учёных и находит редчайшие книги в крупнейших библиотеках своего времени, организует первую в Неаполе физическую академию – «Академию тайн природы» (*Academia Secretorum Naturae*), которая, впрочем, в год создания упраздняется и запрещается указанием папы римского, составляет довольно подробное описание камеры обскура, ставшей предшественницей современного фотоаппарата, пишет ряд работ, посвящённых сельскому хозяйству, а также ставит многочисленные физические опыты.

Алхимические эксперименты и интерес к магии приводят к тому, что Святейшая инквизиция начинает следствие против исследователя. К счастью, расследование завершается без каких-либо последствий для учёного, но после этого делла Порта всё больше и больше времени уделяет литературно-драматургической деятельности, в частности, пишет комедии [5, с. 648].

«Служанка» («La Fantesca», 1592) считается одной из самых известных комедий делла Порта. В духе эпохи пьеса имитирует латинскую комедию: переодевания, обманы, каламбуры строятся вокруг Эссандро (он же Фиоретта) и его слуги Панурга, которые стремятся помешать любимой Клерии выйти замуж за другого. Однако у делла Порта мы видим более проработанные и сложные характеры, нежели в античных пьесах, и,

конечно, очень осовремененный язык, употребляемый по тосканской модели.

Другой таинственный и не менее известный персонаж – монах-доминиканец и философ **Джордано Бруно** (1548-1600). Из-за своего увлечения оккультизмом навлек на себя подозрение в ереси и был вынужден покинуть Италию. Впоследствии, вернувшись на родину, Бруно был арестован в Венеции и передан инквизиционному суду в Риме. Отказавшись отречься от своего вероучения, после семилетнего заточения Бруно был сожжён.

Джордано Бруно оставил богатое наследие трудов на самые разные темы, однако всего одну комедию, - «Подсвечник» («Il Candelaio», 1582), на титульном листе которой назвал себя «Академиком ни одной из Академий, прозванным Вызывающим скуку, в печали весел, в радости печален». Работа над пьесой велась во Франции, где Бруно надеялся найти отличное от Италии научное сообщество, однако ситуация была схожа с Неаполитанским королевством. В почёте были чернокнижники и астрологи, влиятельные члены общества мечтали выведать секреты магии и активно интересовались алхимией. Поэтому в комедии Бруно изобразил знакомую с детства «неаполитанскую улицу» (неслучайно это словосочетание является другим вариантом перевода названия) и высветил актуальные для современности темы: любовь, алхимию и педантство [\[2, с. 163\]](#).

Обращает на себя особое внимание то, как Бруно высмеивает и обличает педантство в лице руководителя гимназии и доктора множества наук («философии и теологии, медицины и всяческих прав») Манфурио. Речь этого профессора древней словесности представляет собой смесь итальянского языка и латыни (к тому же полную цитат и аллюзий на античных авторов), которую с большим трудом понимают простые неаполитанцы. Даже когда у Манфурио вырывают деньги, он не кричит «обокрали», поскольку высокообразованному человеку следует избегать обыденных слов. Бруно показывает совершеннейшую несостоятельность той книжной учёности, которая не имеет никакой пользы, кроме как дать мнимое основание ставить себя выше других, менее образованных, людей [\[15, с. 347\]](#).

Язык комедий

Ценный материал для исследования представляет также язык комедий, поскольку имитирует спонтанную устную речь с целью создания комического эффекта [\[16, с. 74\]](#). Данный феномен получил название *parlato-recitato* – термин был предложен Джованни Ненчони для обозначения имитации разговорной речи в сценическом исполнении [\[17, с. 151\]](#). Кроме того, среди персонажей комедий можно найти представителей практически всех слоёв населения, таким образом, читатель не сталкивается с рафинированным вариантом итальянского, который фактически не использовался в ситуациях повседневной коммуникации [\[18, с. 979\]](#). Соответственно, комедии XVI века являются чуть ли не единственным источником, позволяющим проанализировать разговорную речь пятивековой давности.

Любопытно, что уже в текстах XVI века можно найти явления, считающиеся инновативными на современной стадии развития языка. Можно выделить следующие особенности, которые обнаруживаются во всех комедиях, независимо от родного для автора работы региона:

- 1). употребление местоимений *lui/lei/loro* в синтаксической функции подлежащего:

Mi vien voglia di far quel conto di lui che lui fa di me. [\[19, с. 73\]](#) / Мне хочется отплатить ему

тем же, чем и **он** оплатит мне.

*Ma ricordatevi che **lei** è donna ed è bella e giovane...* [20, с. 133] / Но помните, что **она** женщина, и она красива и юна.

*bene che **loro** mi potessero fare.* [19, с. 12] / хорошо, что **они** смогли мне сделать.

2). использование безударного косвенного местоимения *gli* в значении косвенного дополнения 3 лица мужского и женского рода, т.е. способного заменять конструкции *a lui, a lei, a loro*:

*Messer Giannino. <...> E, se trovi lo Sguazza, **gli** dirai dove io sia.* [19, с. 13] / Мессер Джаннино. <...> И, если найдешь Сгуацца, скажи **ему**, где я.

*Se io **gli** prometto ciò ch'ella vole, noi stiam concì!* [20, с. 91] / Если я пообещаю **ей** то, чего она хочет, мы будем держаться вместе!

*Ma voi mi parete uno di quelli che aspetta che il confessore **gli** addimandi i peccati.* [19, с. 214] / Но вы мне кажетесь из таких, кто ждёт, когда исповедник начнёт **их** спрашивать о грехах.

3). двойной дательный, а именно – сочетание ударной и безударной форм косвенного местоимения:

*Sguazza. <...> Che diavolo **mi** fa, **a me**, questo?* [19, с. 53] / Сгуацца. <...> Что, чёрт возьми, это **со мной** делает?

4). упрощение характерной для Тосканы трёхчастной системы указательных местоимений и распространение усечённых форм *'sto* и *'sta*:

*voio andare de **sto** mistro...* [20, с. 125] / я хочу пойти и говорить с **этим** господином.

*Mi sé tanto innamorao in **sta** donna mia vicina...* [20, с. 149] / Я так сильно влюбился в **эту** женщину рядом со мной...

5). полифункциональный союз *che*, выступающий в роли универсального коннектора и вводящий целевые, причинные и ряд других придаточных, а также заменяющий конструкции с предлогами и местоимениями – *di cui, del quale, dei quali* и т.п. [21, с. 70]:

*Essandro. Entratevene, **che** vostro padre non vi veggia* [22, с. 13] / Эссандро. Входите же, **чтобы** вашотец вас не увидел.

*Curzio. <...> Ma non curare, **che** gli trattano bene!* [20, с. 91] / Курцио. <...> Но не беспокойтесь, **потому что** с ним хорошо обращаются!

6). реализация вторичных функций времён, например, появление у имперфекта оттенка значения вежливости – так называемый Imperfetto di cortesia:

*Malfatto. **Volevo** toccare un po' qua dentro* [20, с. 103] / Мальфатто. **Я бы хотел** потрогать немного тут внутри.

7). замещение конъюнктива индикативом:

*Vergilio. Se gli è così, **dubito che** cotesto Lorenzino ci **arà fatto** su disegno per sé* [19, с. 50]

/ Вергилио. Если так, то **сомневаюсь, будто бы** этот Лоренцино **сделал** по рисунку для себя.

8). многочисленные эмфатические конструкции (например, *dislocazione a destra*, *dislocazione a sinistra*, *frase scissa*):

*Messer Ligdonio. <...> Dimme: credi **le** piacerá **a Margarita**?* [19, с. 18] / Мессер Лигдонио. <...> Скажи мне: думаешь, **Маргарите, ей** понравится?

*Belcolore. **Di che** ve **ne** ridete voi?* [23, с. 275] / Бельколоре. **Ну над чем, над чем же** вы смеетесь?

*Cesare, O Lucido, **quanto è che** tu sei qui?* [24, с. 144] / О Лучидо, сколько времени, как ты здесь?

9). обилие дискурсивных маркеров (то есть единиц, которые разграничивают и структурируют отдельные части дискурса, выражают отношение говорящего и способствуют обеспечению логической внутритекстовой связи [25, с. 1]):

*Ché non lo dici, **adunque**?* [20, с. 127] / Почему же ты тогда этого не скажешь, **ну**?

*Narticoforo. **Ascolta**, che non so come puoi tu vivere senza saper questo* [22, с. 51] / Нартикофоро. **Послушай**, я не знаю, как ты живёшь, не ведая этого.

10). местоименный актуализатор *ci* – десемантизированная частица, которая теряет своё исходное локативное значение, но подчёркивает связь сообщения с текущим моментом и повышает степень эмоциональной вовлечённости:

*Fulvia. E che **ci** potevo fare?* [20, с. 93] / Фульвия. И что **же** я могла сделать?

11). активная прономинализация глаголов с использованием частиц *ci* и *ne*:

*Panurgo. Troppo tempo **ci vuole*** [22, с. 39] / Панурго. **Нужно** слишком много времени.

*Ceca. <...> El bello è che poi **se ne vanno** come se gli fosse un grande onore* [20, с. 95] / Чека. <...> Прекрасно, что они **уходят** так, будто для них это великая честь.

12). употребление партитивного артикля с предлогом:

*Agnoletta. <...> E io ancora ho avuto pratica **con degli** altri, e so quanto pesano a ponto a ponto.* [19, с. 28] / Аньолетта. <...> А я **со всякими** водилась и знаю, до чего они в печёнках сидят.

Таким образом, итальянские «учёные» комедии XVI века являются источником информации о языковой норме и разговорном узусе XVI века, который отражается в имитации разговорной речи в сценическом исполнении. Указанные феномены не являются диалектально маркированными, поскольку встречаются в текстах комедий уроженцев как центральных, так северных и южных регионов. Однако рассматриваемые явления принадлежат преимущественно представителям низших социальных слоёв: слугам, параситам, кормилицам. Следовательно, проанализированные контексты дают основание полагать, что, во-первых, явления, подвергающиеся стандартизации на современном этапе развития итальянского языка, бытовали в языке неформального общения носителей в разных областях Италии в течение более, чем 500 лет, а, во-вторых, на данном этапе итальянский язык претерпевает процесс рестандартизации, при

котором нормируются феномены, характерные ранее для сниженного узуса (биографии комедиографов демонстрируют, что все творцы владели достаточным уровнем образования, чтобы прерватить использование различных языковых регистров в средство художественной выразительности и сделать просторечные реплики одним из способов речевой характеристики персонажей).

Заключение

К середине XVI века «учёные комедии» в постановках интеллектуалов-любителей начинают уступать место профессиональному импровизационному театру «комедии дель арте»: влияние «учёной комедии» дало импульс к его развитию, широкому распространению во всей Европе и за её пределами, а также его популярности на долгие столетия. Кроме того, разрабатывая национальный язык, ренессансное театральное искусство внесло свою немаловажную лепту в формирование национальной идентичности итальянского народа.

Библиография

1. Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. Москва: Наука, 1988.
2. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1954.
3. Cerruti M. Il parlato regionale oggi: un italiano composito? *LId'O XV*, 2020. P. 15-31.
4. Trifone P. L'italiano a teatro // Seriani L., Trifone P. (a cura di) *Storia della lingua italiana*. Vol. II. Torino: Einaudi, 1994. P. 81-161.
5. De Sanctis F. *Storia della letteratura italiana*. Milano: BUR, 1994.
6. Machiavelli N. *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*. Torino: Einaudi, 1976.
7. Жолудева Л.И. К вопросу о понятии *italiano neostandard*. Вестник Кемеровского государственного университета. Т. 22. №2. 2020. С. 499-506.
8. De Mauro T. *Storia linguistica dell'Italia unita*. Laterza. 20216.
9. Крысин Л.П. Очерки по социолингвистике. Москва: ФЛИНТА, 2021.
10. Marcucci M. *Accademia Senese degli Intronati // Accademie e istituzioni culturali in Toscana*. Florence, Leo S. Olschki, 1988.
11. *Dizionario Biografico degli Italiani* <https://www.treccani.it/biografico/index.html> [дата последнего обращения 03.08.2023]
12. Шишмарёв В.Ф. Очерк истории итальянского языка: от истоков до XIX столетия. Изд. стереотип. – М.: ЛЕНАНД, 2022.
13. Contini G. *Letteratura italiana delle origini*. Firenze, 1970.
14. Ghirlanda D., Collarile L. Parabosco, Girolamo // *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 81, Roma, Istituti dell'Enciclopedia Italiana, 2014.
15. Tomasin L. *Tracce napoletane nella lessicografia veneziana // Saggi di linguistica e storia della lingua italiana per Rita Librandi, a cura di D. D'Aguzzo, M. Fortunato, R. Piro, C. Tarallo, Cesati*, 2022. P. 345-352.
16. Кутеко Д.А. Дискурсивные маркеры в комедиях итальянских авторов XVI века в сопоставлении с феноменами *italiano neostandard* // Вестник филологических наук. 2023. Том 3. №3. С. 73-78.
17. D'Onghia L., Marinai E. *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica. Con una testimonianza di Eugenio Allegri e Matthias Martelli*. Milano, Mimesis, 2020.

18. Кутеко Д.А. Эмфатические конструкции *dislocazione a destra* и *dislocazione a sinistra* в комедиях тосканских авторов XVI века // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. Удмуртский государственный университет (Ижевск). 2022. Том 32. №5. С. 978-983.
19. Piccolomini A. *L'Amor Costante* // *Commedie del Cinquecento*. A cura di I. Sanesi. Vol. II. Bari: Laterza, 1912. P. 1-123.
20. Belo F. *Il Pedante* // *Commedie del Cinquecento*. A cura di I. Sanesi. Vol. I. Bari: Laterza, 1912. P. 83-163.
21. Мельникова Л.С., Кашина Е.А. Типичные черты нового стандарта итальянского языка на синтаксическом уровне // Романия: языковое и культурное наследие: материалы II Междунар. науч.-практ. конф., БГУ, 2021. С. 30-34.
22. Della Porta G. *La Fantesca*. Sessa, Venezia, 1597.
23. Dolce L. *Il Ragazzo* // *Commedie del Cinquecento*. A cura di I. Sanesi. Vol. II. Bari: Laterza, 1912. P. 205-295.
24. De' Medici L. *L'Aridosia* // *Commedie del Cinquecento*. A cura di I. Sanesi. Vol. II. Bari: Laterza, 1912. P. 125-205.
25. Шугаева А.С. Дискурсивные маркеры как механизм текстопостроения [Электронный ресурс] // Огарёв-Online. – 2020. – №6.
– URL: <https://journal.mrsu.ru/arts/diskursivnye-markery-kak-mexanizm-tekstopostroeniya> [дата последнего обращения 03.08.2023]

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Статья «Итальянская «учёная комедия» в социокультурном контексте XVI века», безусловно, интересна и содержательна, но она оставляет двойственное ощущение. С одной стороны, в ней обобщен значительный эмпирический материал, представлены «территориальные» типы «ученой комедии», показано ее значение в становлении жанра комедии, отчасти охарактеризованы жанровые особенности. Вместе с тем не создается впечатления о том, что статья обладает существенной научной новизной. Причина этого, вероятно, заключается в способе подачи материала. Статья носит обзорно-информативный характер, в ее основной части автор перечисляет имена авторов, работающих в этом жанре, и не столько представляет их творчество, характеризует их новации в жанре «ученой комедии», сколько дает биографические сведения. В результате большей частью характеризуется «социокультурный контекст», чем «ученая комедия» как таковая. Безусловно, положение спасает раздел «Истоки и особенности «ученой комедии»», в котором объясняется происхождение термина, тип сюжета, типы героев, связь «ученой комедии» с античной комедией и новеллой, поэтому представление о жанровых особенностях создается, но хотелось бы более развернутого иллюстрирования этих особенностей при анализе конкретных произведений. Сам автор так объясняет необходимость развернутого обзора персоналий: «Сведения не только об общих тенденциях развития комического театра в разных регионах Италии, но и о жизни конкретных авторов очень важны, поскольку для наиболее полного представления языковой ситуации (а именно – характеристики социально-коммуникативной системы в определенный период её функционирования) необходимо принимать во внимание социолингвистические данные о её участниках – территориальные особенности, региональные характеристики, уровень образования». С этим нельзя не согласиться, но

такой обзор, в основном содержащий уже известные сведения, не должен доминировать в статье, тем более что целью исследования (которая в статье не сформулирована, но она ясна из общего хода рассуждений, и именно это приращение знаний и должно было стать научной новизной исследования) стал анализ «ученой комедии» как лингвистического источника для изучения языковой ситуации в Италии XVI века, когда происходил процесс кодификации и унификации языка. Автор статьи высказывает продуктивную мысль о том, что «ученая комедия» может стать важным источником для изучения итальянских диалектов XVI в., так как в репликах персонажей были вкрапления диалектов, которые «решали проблему адекватной стилистической передачи [их] разговорной речи ...», имитировали спонтанную устную речь. И в последнем разделе своей статьи он дает хорошо структурированный перечень «явлений, считающихся инновативными на современной стадии развития языка». Но именно эта – на мой взгляд, главная часть – выполнена конспективно.

В целом статья написана интересно, даже увлекательно. В ней систематизированы сведения об «ученой комедии» и языковой ситуации в Италии XVI века, очерчивается предыстория «комедии дель арте». Работа будет интересна как специалистам, так и широкому кругу читателей. Ее материалы могут быть использованы в учебном процессе, при издании «ученой комедии».

Безусловно, статья должна быть опубликована, но после исправления опечаток и небрежностей. В частности, необходимо исправить:

«Сведения не только об общих тенденциях развития комического театра в разных регионах Италии, но и о жизни конкретных авторАХ очень важны»; «Тщательная работа с языком и большое внимание к его стилистическим возможностям характерно для творчества...»; «...но скорее отдавал предпочтение живому...» (выделить запятыми «скорее»); «...даже после создания Академии ДЕЛАЛА Круска не изменил своё академическое имя...»; «...то дало еГО возможность лучше узнать различные диалекты Италии...»; «...благодаря комедиям Ариосто установилась традиционная для комического театра структура и послужилИ своеобразным канонem для последующих работ...»; «... по этой причине в 1559 все сочинения Пьетро Аретино..» (вставить «г.»); «...в течений более, чем 500 лет» (предлог пишется с Е на конце).

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметная область данной статьи ориентирована на нетривиальный жанр – это т.н. «учёная комедия», или «*commedia erudita*». Целью рецензируемой работы служит выявление основных тенденций становления жанра «учёной комедии», обобщение существующих и получение новых данных о развитии комического театра. При этом сведения могут быть полезны не только с литературоведческой точки зрения, но и с позиций социолингвистики. Работа грамотно сформирована, ее основные части логически последовательны. Как отмечает автор, «новизна работы заключается в выбранном для рассмотрения материале: ранее комедии нередко становились предметом литературного анализа, однако их тексты несправедливо обходили вниманием лингвисты. Важно, что для формирования наиболее полного представления об итальянском языке XVI века необходимо комплексное рассмотрение как языкового материала (непосредственно текстов комедий), так и социокультурного контекста (данных об анализируемом жанре, информации о биографии комедиографов, их уровне образования), что является одним из основополагающих принципов

социолингвистического исследования», стоит согласиться с этой позицией, ибо она достаточно верна. Текст информативен, точка зрения исследователя аргументирована, считаю, что данный материал конструктивно верифицирован. Стиль сочинения ориентирован на собственно научный тип. Например, это проявляется в следующих фрагментах: «название *«commedia erudita»* («учёная комедия») возникло из-за того, что латинские источники были доступны только «учёным» авторам и читателям, обладающим достаточным уровнем образования. В связи с этим такие комедии обычно показывали светской публике, при дворе, но не на площадях. Конфликт в учёных комедиях чаще всего был любовный: например, юноша боролся за возможность быть с любимой, как правило, зорко охраняемой опекунами или оберегаемой родителями. Главным помощником и пособником в этой борьбе становился верный слуга. Слугам в целом отводилась достаточно важная функция: во время действия они практически не уходили со сцены и были самыми колоритными персонажами, выразителями динамики быта, исполняющими трюки и проделки», или «в XVI веке процесс кодификации и унификации языка приводит к тому, что многие диалекты Тосканы постепенно утрачивают свои индивидуальные черты и своеобразие, становясь всё более и более похожими на флорентийский. Так, по мнению Пьетро Трифоне, сиенские комедиографы XVI века пользовались «усреднённым тосканским диалектом с отдельными сиенскими вкраплениями, по большей части никак не маркированными в качестве просторечных». Причём это выравнивание тосканских диалектов по флорентийскому образцу никак не регламентировалось государством, не ограничивалось исключительно письменной сферой употребления и не насаждалось извне принудительно, представляя собой феномен естественного языкового развития» и т.д. Статья обладает должной научной новизной, она обладает должной аналитикой вопроса. Большая часть тезисов правомерна, точна. Работа ориентирована как на практический, так и теоретический ценз. Привлекает контекст, который дан в перспективе: это и Алессандро Пикколомини, Лоренцино Медичи, Никколо Макиавелли, Антонио Граццини, Лудовико Ариостои т.д. Вопрос, выбранный для анализа, полновесно рассмотрен; автор обратил внимание как на формальную сторону «учёной комедии», так и содержательную. В тексте работы много примеров, иллюстрирующих суть указанного жанра: «1) употребление местоимений *lui/lei/loro* в синтаксической функции подлежащего: *Mi vien voglia di far quel conto di lui che lui fa di me.* / Мне хочется отплатить ему тем же, чем и он отплатит мне. *Ma ricordatevi che lei è donna ed è bella e giovane...* / Но помните, что она женщина, и она красива и юна. *bene che loro mi potessero fare.* / хорошо, что они смогли мне сделать. 2). использование безударного косвенного местоимения *gli* в значении косвенного дополнения 3 лица мужского и женского рода, т.е. способного заменять конструкции *a lui, a lei, a loro*: *Messer Giannino. <...> E, se trovi lo Squazza, gli dirai dove io sia.* / Мессер Джаннино. <...> И, если найдешь Сгуацца, скажи ему, где я. *Se io prometto ciò ch'ella vole, noi stiam concì!* / Если я пообещаю ей то, чего она хочет, мы будем держаться вместе! *Ma voi mi parete uno di quelli che aspetta che il confessore gli addimandi i peccati.* / Но вы мне кажетесь из таких, кто ждёт, когда исповедник начнёт их спрашивать о грехах» и т.д. Отметим, что «новизна работы заключается в выбранном для рассмотрения материале: ранее комедии нередко становились предметом литературного анализа, однако их тексты несправедливо обходили вниманием лингвисты». Следовательно, материал актуален, интересен, научно нов. Выводы по тексту заключают, что «к середине XVI века «учёные комедии» в постановках интеллектуалов-любителей начинают уступать место профессиональному импровизационному театру «комедии дель арте»: влияние «учёной комедии» дало импульс к его развитию, широкому распространению во всей Европе и за её пределами, а также его популярности на долгие столетия. Кроме того, разрабатывая национальный

язык, ренессансное театральное искусство внесло свою немаловажную лепту в формирование национальной идентичности итальянского народа». Основные требования издания учтены, текст не нуждается в серьезной правке и доработке. Рекомендую статью «Итальянская «учёная комедия» в социокультурном и лингвистическом контексте XVI века» к открытой публикации в журнале «Litera».