

Юлия ЛИТВИНОВА**ИНТЕРМЕДИИ *DA PRINCIPI*:
СЕМЬ ПРАВИЛ
ДЖОВАНБАТТИСТА СТРОЦЦИ
МЛАДШЕГО**

Во Флоренции XVI столетия «ученая» комедия с интермедиями традиционно считалась одним из лучших украшений праздника. Подобные спектакли играли при дворе и в домах состоятельных горожан, в академиях и в монастырях, тем не менее трактатов о театральной практике, сопоставимых с сочинениями Леоне де Сомми¹ или Анджело Индженъери, в этом городе написано не было. Главными источниками наших сведений относительно того, какие требования флорентийцы предъявляли к постановке комедии с интермедиями, являются напечатанные со многими пьесами посвящения, обращения к читателям, разговорные прологи, но прежде всего — отчеты о наиболее значительных представлениях, основное внимание в которых уделялось, как правило, декорационному убранству зала и интермедиям.

Анонимная рукопись, известная ныне как «Предписания к интермедиям» Джованбаттиста Строцци Младшего (1551–1634)², и должна была, по всей видимости, превратиться во вступительный раздел отчета, где теоретически обосновывались бы достоинства общего замысла (*invenzione*) спектакля. Но интермедии, задуманные Строцци для праздничного исполнения некой не названной им комедии, так и не были созданы, поэтому вместо подробных описаний и поэтических текстов, изданных отдельной книжечкой, мы располагаем лишь двумя — более ранним и, соответственно, более поздним — черновиками пояснительной

Литвинова Юлия Александровна — сотрудник Отдела периодических изданий Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

записки к *invenzione*, которое тот намеревался подать на рассмотрение Великому герцогу Тосканскому.

Можно, конечно, сожалеть, что Строцци не удалось реализовать свой замысел. По крайней мере, подобные эмоции часто возникают при встрече с черновиками, которым именно незаконченность придает особое очарование. Однако, кто знает, какого из спектаклей, составивших славу флорентийского придворного театра конца XVI — начала XVII века, мы бы не досчитались, если бы Его Светлейшее Высочество благосклонно отнесся к проекту Строцци. Вместе с тем, весьма вероятно, что в случае постановки интермедий и последующей публикации отчета черновика утратили бы ценность в глазах своего автора и вряд ли сохранились. Источник же этот чрезвычайно интересен. Здесь мы застаем

¹ Леоне де Сомми или Иегуда Соммо да Порта Ариэ (Мантуя, ок. 1525 или 1527–1592), поэт и драматург, на протяжении многих лет руководил еврейским театральным сообществом, которое прославилось своими спектаклями для герцогов Гонзага. В «Четырех диалогах о сценическом искусстве» (конец 1560-х — начало 1570-х годов) содержатся как общие сведения о происхождении, целях и структуре комедии и трагедии, так и чисто практические рекомендации, какими должны быть костюмы, декорации, освещение, музыка, а также прологи и интермедии. Копия рукописи опубликована в: [51]. Анджело Индженьери (Венеция, 1550 — ок. 1613) известен прежде всего благодаря постановке трагедии Софокла «Эдип-тиран» («*Edipo tiranno*») в итальянском переводе Орацио Джустиниани с хорами Андреа Габриэли, которая ознаменовала открытие театра Олимпико в Виченце (1585). Опыт этой постановки был впоследствии теоретически обобщен и осмыслен в трактате «О сценической поэзии и способе исполнять на сцене театральные сказания» (1598) [23]; современное издание см. в: [24, 271–308].

² Название «Предписания к интермедиям» (*Prescrizioni per Intermedi*) принадлежит Клоду В. Палиске, который опубликовал этот источник с комментариями и параллельным английским переводом в собрании документов, связанных с деятельностью кружка Джованни де Барди графа ди Вернио [17, 208–225]. Существительное *Prescrizione* отсылает, очевидным образом, к однокоренному *Descrizione* (Описание), которое встречается на титульных листах многих отчетов о празднествах второй половины XVI — начала XVII века. Перевод «Предписаний» на русский язык напечатан в Приложении I данной работы; там же рассматривается проблема датировки источника.

Строцци Младший, прозванный в старости также Слепым (*Cieco*), принадлежал к знатному роду, в конце XV — начале XVI века соперничавшему с Медичи за власть во Флоренции. Сам Джованбаттиста не проявлял интереса к политике, но, получив хорошее образование, прославился на литературном поприще. Еще в юности он вступил во Флорентийскую академию (1570), а кроме того, явился одним из основателей Академии Альтерати (1569, академический псевдоним *Teneto* — «Нежный», также «Юный»), собрания которой с 1599 года и до самой его смерти проходили в палаццо Строцци на улице Торнабуони. В истории музыки Строцци известен прежде всего как автор текста четвертой из интермедий к комедии Дж. Баргалли «Паломница» («*La pellegrina*»), поставленных Барди по случаю бракосочетания Фердинандо I де Медичи и Кристины Лотарингской (1589; перевод поэтических текстов см. в: [3, 28–32]). В 1608 году Строцци сочинил интермедию с триумфом Америго Веспуччи (четвертая) для пасторали Микеланджело Буонарроти Младшего «Суд Париса» («*Il giudizio di Paride*»), которая была исполнена на праздновании свадьбы наследного принца Козимо де Медичи и Марии Магдалены, эрцгерцогини Австрийской [42, 40–41]. Подробнее о нем см: [40, 515; 8; 45; 28]; о музыкальных интересах Академии Альтерати, к которой до 1586 года принадлежал также Барди, см.: [36, 408–31].

Любопытно, что в XVI веке во Флоренции жил еще один поэт по имени Джованбаттиста Строцци, прозванный, однако, Старшим (1504–1571), который являлся дальним родственником нашего автора. Именно он в 1539 году поставил по случаю свадьбы Козимо I де Медичи и Элеоноры Толедской интермедию к комедии А. Ланди «Удобный случай» («*Il commodò*»), открывшие новую эпоху в истории флорентийского придворного театра.

постановщика в самом начале работы над интермедиями. А в начале, как было свойственно тому времени, находилась теория.

Замечательно эту ситуацию применительно к литературе охарактеризовал М. Л. Андреев: «Итальянское Возрождение, достигшее своего полного расцвета и вступившее затем в полосу кризиса, — это период, помимо всего прочего, небывало активной литературной рефлексии. Каждый или почти каждый литературный факт в это время возникает на некотором, как правило, эксплицированном теоретическом основании и воспринимается в системе теоретически продуманных, рационально взвешенных оценок. Акт теоретического сознания стоит в начале творческого акта и подводит его итоги. Поэзия выступает как бы в двойном теоретическом обрамлении» [1, 267]. Эти слова с полным правом можно отнести к интермедиям, без которых, как правило, не обходилась ни одна постановка комедии, режиссура пасторали или трагедии. Более ранний из черновиков, фактически, представляет собой классический образец описанного Андреевым «двойного теоретического обрамления». Вознамерившись создать по случаю некоего события «интермедии, достойные герцогов Медичи», Строцци начинает с того, что формулирует семь правил, которым должны удовлетворять подобные спектакли, а затем, пункт за пунктом, сверяет с этими правилами свое *invenzione* (собственно, поэтому мы и знаем, что в интермедиях должны были изображаться подвиги Ясона)³. Удостоверившись таким образом в «правильности» своих интермедий⁴, в конце второго черновика, появившегося, очевидно, позднее, он уже с полным основанием пишет, что «предлагаемый замысел <...> отвечает всем изложенным выше требованиям», и высказывает надежду, что «таковым же найдет его и превосходнейший ум» Великого герцога Тосканского.

Какая участь постигла *invenzione* Строцци, неизвестно. Возможно, оно утеряно, а возможно, и не было никогда изложено на бумаге. Некоторое представление о том, как мог выглядеть этот источник, позволяют получить два сохранившихся проекта интермедий Баттиста Гуарини, первый из которых предназначался поэтом для пасторали Агостино Беккари «Жертвоприношение» («Il sacrificio», Феррара, 1587; опубликована в 1555 году), а второй — для премьеры собственной пасторали «Верный пастух» («Il pastor fido»), так, однако, и не состоявшейся в 1592 году на мантуанской сцене⁵. Помимо краткого изложения сюжетов, в обоих *invenzioni* содержатся рекомендации относительно сценического убранства и костюмов, расположения исполнителей, а также использования музыкальных инструментов⁶. Описание (*descrizione*) Бастьяно де Росси знаменитых интермедий к комедии Джироламо Баргальи «Паломница» («La pellegrina», 1589) показывает, что во Флоренции *invenzioni* составлялись аналогичным образом. Так, расхваливая Джованни де Барди, Росси пишет, что граф ди Верни предусмотрел

³ Заметим, что Строцци не упоминает здесь о «понятности» интермедий (третье правило).

⁴ Часть записей, относящихся к проверке *invenzione*, перечеркнута (см. Приложение I). Вряд ли, однако, это означает, будто Строцци разочаровался в самой идее. Скорее всего, он просто не собирался переписывать текст набело.

⁵ *Invenzione* интермедий к пасторали «Верный пастух» в переводе на русский язык см. в Приложении II данной работы.

⁶ Для Гуарини, например, важно, чтобы в первой интермедии «Верного пастуха» певцам аккомпанировали только струнные, во второй — деревянные духовые, в третьей — тромбоны и корнеты, наконец, в четвертой, музыка которой должна быть «полнозвучнейшей», — и духовые, и струнные, а возможно, и какие-либо из клавишных инструментов.

в *invenzione* буквально всё: и чтобы поэт имел возможность сочинить «разного рода мадригалы», и чтобы композиторы положили их на музыку, которая исполнялась бы на «всевозможных музыкальных инструментах»⁷, и чтобы архитектор, Бернардо Буонталенти, изумлял публику посредством «множества сценических машин» и «частых перемен декораций» [44, 17].

В современной искусствоведческой литературе интермедии, подобные тем, что собирався ставить Строцци, принято называть «придворными». Соответствующее понятие и термин *aulici* ввел Нино Пирротта, чтобы подчеркнуть особый статус больших зрелищных интермедий на мифологические и аллегорические темы, которые украшали придворные празднества в честь каких-либо значимых политических событий, и противопоставить их остальным разновидностям сценических интермедий, прежде всего, интермедиям-морескам [38, 1314; 39, 201]⁸. Нельзя не отдать должное интуиции исследователя, поскольку подобное разделение существовало и во второй половине XVI века, хотя мифологические и комические интермедии воспринимались тогда не как разновидности одного жанра, но как конкурирующие друг с другом.

Согласно ренессансной теории драмы, пьесы надлежало исполнять сообразно их природе. Этого требовало учение о подобающем (лат. *decorum*, ит. *convenienza* — букв. «соответствие», «уместность», «приличие», «целесообразность»), в соответствии с которым сценографы разработали на основе трактата Витрувия три вида театральных декораций: трагедии приличествовали роскошные дворцы и храмы, комедии — дома простых горожан, сатире или пасторали — поля и рощи с безыскусными хижинами. Интермедии не принадлежали непосредственно действию комедии, однако являлись частью ее постановки. Поэтому появление античных богов и героев на одной сцене с параситами, слугами, незадачливыми влюбленными и прочими персонажами комедии считалось совершенно неуместным. В трагедии и пасторали, в фабуле которых нередко содержался элемент чудесного, мифологические прологи и интермедии, напротив, рассматривались как вполне допустимые [51, 70–71]. Комедии, изображавшей дела частных лиц, идеально подходили так называемые «невидимые» (*non apparenti*) или «музыкальные» (*di musica*) интермедии, которые исполнялись между актами скрытыми от глаз публики певцами и инструменталистами.

⁷ Большую часть поэтических текстов интермедий написал О. Ринуччини. В работе над остальными текстами, помимо Строцци (четвертая интермедия), приняли участие Лаура Гуидиччони да Луккезини (финальное *ballo* «O che nuovo miracolo»), а также сам Барди (мадригал Гармонии «Dalle più alte sfere» в первой и диалог Амфитриты и морских нимф — в пятой). Хотелось бы отметить, что сочинение стихов для той или иной интермедии не означало непременно участия в разработке ее замысла. Музыка написали К. Мальвецци, Л. Маренцио (вторая и третья интермедии полностью), Э. де Кавальери (мадригалы Гармонии «Dalle più alte sfere» и Небожителя «Godi turba mortal» в первой и шестой соответственно, финальное *ballo* «O che nuovo miracolo»), Дж. Каччини (мадригал Волшебницы «Io che dal ciel cader farei la luna» в четвертой), Я. Пери (мадригал Ариона «Dunque fra torbid' onde» в пятой) и Барди (утраченная симфония в третьей интермедии, мадригал фурий и чертей «Miseri abitator del cieco Averno» в четвертой).

⁸ Впрочем, термин *aulici* представляется нам не вполне удачным. Так, интермедии, исполнявшиеся при дворах, но не отличавшиеся особой роскошью и великолепием, «придворными», согласно данной систематике, не являются. Напротив, «придворными» Пирротта называет интермедии к «Комедии о Каландро» кардинала Библиены, поставленные флорентийской общиной города Лиона в честь прибытия французского короля Генриха II и его супруги, Екатерины Медичи (1548).

Если же постановщики хотели украсить спектакль сценическими интермедиями (*apparenti*), они должны были отдавать предпочтение комическим персонажам и не отдаляться от предмета подражания комедии⁹.

Строцци не мог не знать, каким образом следует исполнять комедии. Тем не менее, он вознамерился сочинить интермедии, которые стало уже традицией критиковать за неподобающую возвышенность предмета, красоту сценического действия, а также за то, что они не просто отвлекают внимание зрителей, но даже умаляют достоинства самой пьесы [51, 68–70]¹⁰. В качестве оправдания Строцци прибегает опять-таки к требованиям декораума, ибо спектакли, предназначенные для исполнения на больших празднествах в присутствии государей, надлежало ставить подобающим для столь торжественных случаев образом — с роскошными декорациями, необычайными сценическими эффектами, мифологическими и аллегорическими персонажами, прославляющими хозяина празднества и его именитых гостей. Характеризуя порицаемые интермедии как *da Principi* (букв. «достойные государей», «государевы», «для государей»), он тем самым подчеркивает свое намерение ориентироваться не на смиренную комедию, а на Великих герцогов Тосканских¹¹. В черновиках послания это определение встречается лишь один раз и, несмотря на свою смысловую наполненность, на роль термина все-таки не претендует. В то время интермедии было принято делить, в зависимости от использовавшихся в них выразительных средств, на музыкальные и сценические¹². Конечно же, само по себе это не исключает возможности

⁹ Например, Леоне де Сомми советует изображать в подобных интермедиях, которые он называет «видимыми» (*visibili*), мастеровых, играющих на замаскированных под рабочий инвентарь музыкальных инструментах, странников, выпрашивающих у женщин милостыню, или грузчиков, танцующих мореску (*moresca*) и награждающих друг друга тумачами да оплеухами [51, 70]. О различиях между интермедиями к комедиям, пасторалам и трагедиям см. также трактат Индженьеры [23, 24–25, 82]; совр. изд.: [24, 282–283, 308].

¹⁰ Вопросы, связанные с жанром комедии, неоднократно обсуждались на собраниях Академии Альтерати. См. дневник академии [59, 180, 181, 187, 188, 192–193]. Непоследовательность Строцци замечательно иллюстрирует также отчет о собрании, состоявшемся 10 июля 1589 года, то есть через два месяца после исполнения комедии «Паломница», в подготовке которого Строцци принимал самое деятельное участие. Автор текста четвертой интермедии, придумавший к тому же новое убранство театрального зала в Палаццо Уффици [44, 10–14; 45, 171–177, 183–184], согласился с речью академика, который утверждал, что «в представлении комедии нет ничего недостойного», лишь с несколькими оговорками, причем первой в дневнике названа следующая: «постановка не должна быть слишком дорогой» [59, 192].

¹¹ В отличие от предложенного Пирроттой термина *aulici* (придворные), определение *da Principi* с точки зрения логики абсолютно безупречно, ибо самые разные постановщики, адресуя спектакль сильным мира сего, стремились создать нечто экстраординарное.

¹² Собственно, эта классификация, намеченная еще Джиральди Чинцио в «Рассуждении о сочинении комедий и трагедий» (датировано 1543 г., опубликовано в 1554 г. [19, 250]; цит. также в: [48, 5; 34, 479]), и легла в основу классификации Пирротты, который за сценическими интермедиями закрепил достаточно распространенный в конце XVI — начале XVII века термин *apparenti* («заметные», «видные», «эффектные») [49, 28–29, 127, 161, 174, 185–186; 10, sig. C, G; 30, 1], тогда как музыкальные обозначил парным к нему *non apparenti* («незаметные», также «невидные», «неэффектные»). К сожалению, Пирротта никак не комментирует происхождение этого термина. Можно лишь предположить, что определение *non apparenti* заимствовано из предисловия ко второму изданию «Мученичества св. Агаты» Якопо Чиконьини (1624, опубликовано у Солерти [49, 163]), в котором термин *intermedio* не используется, но говорится о музыке хоров и «другой невидимой» музыке, сочиненной Дж. Б. да Гальяно для постановки этой пьесы в 1622 году. Как бы там ни было, несмотря на большую распространенность, музыкальные интермедии, характеризующиеся через отсутствие признака, оказываются чем-то

других классификаций. Однако в данном источнике Строцци стремится, прежде всего, обосновать свое отступничество от «правил», поэтому, если его и занимают какие-либо проблемы, связанные с теорией жанра вообще, так это изменения, которые интермедии претерпели во Флоренции с момента своего возникновения.

Описывая различия между интермедиями прошлого и настоящего, Строцци перефразирует известный афоризм флорентийского комедиографа Антонфранческо Граццини (1503–1584), выступавшего под академическим псевдонимом *il Lasca*¹³: «раньше было принято сочинять интермедии, которые служили комедиям, но теперь сочиняют комедии, которые служат интермедиям» [21, 10v]¹⁴. Нетрудно заметить, что Граццини высмеивает как неподобающе роскошные интермедии, так и бездарные комедии, которые годились лишь на то, чтобы служить «интермедиями» для интермедий. Строцци, однако, ограничивается простой констатацией перемены ролей («теперь не интермедии служат Комедии, но Комедии служат им»), объясняя «возвеличивание» и «возвышение» интермедий «великолепием Государей», в особенности же флорентийских. Далее он еще раз повторяет эту мысль своими словами, утверждая, что интермедии «являются уже не второстепенным элементом [спектакля], но основным». Свидетельство превосходства интермедий над комедией Джованбаттиста видит и в обычае исполнять их не только между актами, но также перед началом и по окончании пьесы, ибо и в структурном отношении комедия и интермедии, фактически, поменялись местами.

Читая это несколько одностороннее, хотя и весьма пронизательное объяснение, невозможно отделаться от мысли, что оно в какой-то мере продиктовано церемониальной лестью, приличествующей в послании к Его Светлейшему Высочеству. Однако, начиная с Козимо I, герцоги Медичи и в самом деле использовали роскошные постановки комедий с интермедиями для демонстрации могущества и процветания вверенного их заботам государства. Можно предположить, что афоризм о комедиях, превратившихся в прислужниц интермедий, не случайно возник и повторялся на все лады именно во Флоренции, поскольку для флорентийской традиции интермедий действительно было характерно движение от скромных спектаклей первых десятилетий XVI века к роскошным постановкам, финансируемым Козимо и его сыновьями, Франческо и Фердинандо¹⁵.

вторичным по отношению к интермедиям сценическим, что красноречиво свидетельствует об их восприятии наукой конца XIX — первой половины XX века, которая до исследований Пирротты занималась лишь наиболее роскошными постановками (прежде всего, разумеется, интермедиями к комедии «Паломница»). Современники же называли эти интермедии «обычными» (*ordinarii*), «музыкальными» (*di musica*) или просто «музыкой» (*musiche*). Первые два варианта мы находим в трактате де Сомми [51, 56], третий — у Индженьери [23, 34, 79; 24, 286, 306] и, по-видимому, в предисловии Чиконьини.

¹³ Вид пересоводных рыб семейства карповых, известный свой драчливостью; на русский язык *lasca* переводится как «плотва», «елец», «головаль», «язь», «красноперка». В русской культуре подобными качествами принято наделять ерша. Псевдоним *il Lasca* Граццини избрал из-за своей любви к спорам в 1540 году, явившись одним из основателей Академии Мокрых (*Accademia degli Umidi*), которая вскоре по указанию Козимо I де Медичи была преобразована во Флорентийскую Академию (*Accademia fiorentina*).

¹⁴ Эти слова произносит персонафицированный Аргумент в прологе комедии Граццини «Ведьма» («*La strega*»; написана до 1566 г.).

¹⁵ Например, к истории феррарских интермедий, которые с самого начала ставились на широкую ногу, высказывание Граццини не относится.

Разумеется, и на исходе века во Флоренции продолжали исполнять комедии с интермедиями, которые верой и правдой служили своим «хозяевам». В «Предписаниях», однако, существование подобных спектаклей отодвигается в безвозвратно ушедшее идеализированное прошлое. Трудно сказать, является ли это следствием искусно выстроенной самозащиты, или наш автор находится в плену афоризма Грацини. Тем не менее, представляется совершенно очевидным, что причины возникновения интермедий Строцци формулирует, осмысливая современную ему театральную практику с позиций современной же литературной теории, когда «Поэтика» Аристотеля была уже основательно изучена и откомментирована, а законы ее возведены в ранг универсальных.

Согласно Строцци, интермедии «были изобретены когда-то для отдохновения и улады зрителей, для удобства Комедиантов, а также для того, чтобы сохранять правдоподобие времени Действия [пьесы]». Если Джованбаттиста и сдержал обещание разъяснить третье из предназначений «при более удобном случае», то соответствующие листы не сохранились. Здесь затрагивается уже совершенно классицистская проблема согласования реального времени, необходимого для исполнения пьесы (от трех до четырех часов), и игрового, в течение которого разворачивается ее фабула (не больше полутора суток). Поскольку желаемое тождество в протекании времени на сцене и в зрительном зале было фактически недостижимо, драматурги стремились, чтобы по крайней мере каждый акт соответствовал по продолжительности своему исполнению, тогда как паузы в развитии интриги размещали, по возможности, между актами. Введение интермедий, занимавших ненадолго внимание публики, как раз и позволяло с легкостью представить, что за несколько минут, требовавшихся, чтобы исполнить музыкальное сочинение — как правило, вокальное, — проходили будто бы два, три и более часов, в результате чего искусственно «ускоренное» время комедии воспринималось как правдоподобное¹⁶.

Хотя в интермедиях *da Principi* нередко изображался ход времени суток [39, 172–188; 4, 147–148], они не столько сохраняли, сколько разрушали

¹⁶ Аналогичное понимание предназначения интермедий, причем именно настоящего, а не прошлого, обнаруживается в «Четырех диалогах о сценическом искусстве» Леоне де Сомми: «Оставив пока в стороне разговор о тех [интермедиях], которые появляются на сцене <...>, скажу, что, по крайней мере, музыкальные (*di musica*) интермедии нужны комедиям — как для того, чтобы предоставить некоторое отдохновение уму зрителей, так и потому, что поэт <...> использует этот промежуток между актами, дабы дать надлежащий размер своей фабуле; ибо каждая из интермедий, несмотря на краткость, позволяет [вообразить], будто прошло четыре, шесть и восемь часов, потому как, хотя комедия, какой бы длинной она ни была, никогда не должна исполняться дольше четырех часов, тем не менее [действию] ее часто отводят отрезок времени [величиной] в целый день, а иной раз и в половину следующего дня; отсутствие же персонажей на сцене создает этот эффект с большей силой» [51, 56].

Хотелось бы отметить, что Строцци не ограничивает интермедии прошлого только «музыкальными» (то есть, как требует де Сомми, невидимыми публике), тем более что во Флоренции комедиям традиционно «служили» интермедии-мадригалы, которые, подобно античным хорам, комментировали действие пьесы и исполнялись на сцене небольшими ансамблями певцов и инструменталистов [4, 139–142].

Проблема согласования реального и игрового времени, в том числе при помощи интермедий, разрабатывалась впоследствии французскими классицистами, см., в частности, [5, 351, 354, 388–389]. Из современных исследований назовем главу «Временная перспектива и музыка» в монографии «Два Орфея» Н. Пирротты, который, однако, приходит к пониманию данной функции интермедий, изучая постановки комедий флорентийских авторов первой половины XVI века, прежде всего Никколо Макьявелли [39, 143–199].

правдоподобие сценического действия. Однако, как явствует из «Предписаний», подобные интермедии и не должны были служить комедии, но лишь «ошеломлять грандиозностью всякого, кто их увидит». Вместо стремления к классицистской правильности, здесь обнаруживается иная концепция спектакля — маньеристическая, с ее эстетикой изумления и свободой от вдоль и поперек изученных правил.

Засвидетельствовав свое почтение «правильным» интермедиям, Строцци как будто без особых сожалений склоняется перед традициями оформления больших придворных празднеств, установленными Великими герцогами Тосканскими (ибо, несомненно, это перед «мудростью» их «великих умов» наш автор испытывает благоговение)¹⁷, и начинает излагать требования, которым должны следовать те, кто вознамерился создавать *Intermedij da Principi*.

ПРАВИЛО ПЕРВОЕ: ГРАНДИОЗНОСТЬ

Поскольку предназначение интермедий Строцци видит в том, чтобы они ошеломляли публику своей грандиозностью, первым среди правил он и называет «грандиозность» (*grandezza*). Из комментария следует, что данное качество спектаклю должен обеспечить, прежде всего, предмет подражания («вещи Героические и Божественные»), который автор «Предписаний» демонстративно соотносит с могущественными Государями, а не «Комедией частных лиц». Интересно сопоставить этот фрагмент с соответствующим фрагментом из небольшого сочинения Бернардо де Нерли, озаглавленного «Интермедии к комедии Гранкио, толкование оных и рассуждение Автора» (1566). В отличие от Строцци, Нерли считает отсутствие «прославленных и изумительных персонажей» одним из достоинств своего *invenzione*, аргументируя это тем, что короли, герои или боги не уместны в «комедии частных и домашних происшествий» [33, *sig. I, 2 r-v*]¹⁸. Весьма вероятно, что Строцци знал это сочинение, поскольку Нерли являлся его старшим братом по Флорентийской академии.

¹⁷ Строцци, таким образом, использует здесь одно из традиционных оправданий сознательного нарушения правил. См., например, Т. Тассо, который считает возможным, хотя и не очень похвальным, отказаться от единства действия из-за существующих обычаев, приказания государя, просьбы дамы и проч. [54, 27]. Аналогичным образом Росси обосновывает решение Барди сочинять интермедии к своей комедии «Верный друг» («*L'amico fido*», 1586) на основе шести, а не одного сказания [43, 6r] (перевод см. в Приложении III).

¹⁸ Интермедиями Нерли называет только те мадригалы, которые, подобно хорам античной драмы, располагались между актами комедии [33, *sig. I, 1 v*]. По замыслу академика, их должны были исполнять «юноши», «зрелые мужи», «старцы» и «дети» соответственно, чей возраст символизировал игровое время пьесы, начинавшейся незадолго до полудня и заканчивавшейся утром следующего дня. Поэтому его и не огорчает то обстоятельство, что перед прологом и по окончании спектакля на сцену опускалось облако с Музами (персонажами весьма «прославленными» и «изумительными»), которые пели еще два мадригала, сообщая о своем желании переселиться из завоеванной турками Греции во владения герцогов Медичи, а затем — выказывая благодарность Юпитеру, Аполлону и Флоре (традиционно олицетворявшей Флоренцию) за предоставленную им обитель на холме Фьезоле. Напротив, Нерли пишет, что это придало сценическому убранству большую пышность и великолепии [33, *sig. I, 6 r*] — весьма уместные, если учесть, что комедия Лионардо Сальвиати «Гранкио» была поставлена Флорентийскими академиками на деньги Козимо и Франческо Медичи [33, 2 v]. Тем не менее автор «Толкования» считает нужным подчеркнуть, что мадригалы Муз не являются интермедиями, но были им добавлены, чтобы «не изменять традиции и доставить удовольствие публике, которая привыкла видеть что-либо перед и после комедии» [33, *sig. I, 6 r*].

Строцци рекомендует далее постановщикам, чтобы «каждая последующая интермедия превосходила предшествующую, или, по крайней мере, чтобы последняя была больше и прекраснее других». Требование «грандиозности» не исчерпывается, таким образом, выбором соответствующих сюжетов и тем, но распространяется, что совершенно логично, и на особенности их сценического воплощения: роскошь костюмов, эффектность сценических чудес, многочисленность певцов и инструменталистов. Вряд ли можно найти спектакль, в котором бы «грандиозность» последовательно возрастала от первой интермедии к последней, однако заключительные сцены флорентийских постановок действительно производили на публику незабываемое впечатление — в том числе благодаря многохорным эффектам (см. также указания Гуарини относительно звучания «Небесной музыки» в Приложении II).

ПРАВИЛО ВТОРОЕ: ИЗУМЛЕНИЕ

Категория «изумления» (*maraviglia*) являлась одной из важнейших в маньеристической поэтике. Так, Франческо Патрици в восьмой книге трактата «Десятикнижие об изумительном» (1598) утверждает, что именно изумительное является «формой и целью поэзии» [37, 329–344], а вовсе не аристотелевское подражание действию. Разумеется, далеко не все разделяли это крайнее мнение, однако в теоретических сочинениях второй половины XVI века категория «изумления» прочно занимает свое место рядом с «удовольствием», «пользой» и «правдоподобием» [58, 196–197, 340–341, 771–778 и др.].

Роскошные герцогские интермедии сделались в это время средоточием всевозможных сценических эффектов и превращений. Насколько привычными для них были спускающиеся на облаках боги, плещущиеся в волнах сирены или вырастающие из-под земли скалы, показывает, в частности, распространенность в источниках второй половины XVI — начала XVII века словосочетаний *maravigliosi intermedii* («изумительные интермедии») и *maraviglie degli intermedii* («чудеса интермедий»). Например, отчет Бастьяно де Росси об интермедиях, которые Барди сочинил для своей комедии «Верный друг» («L'amico fido», 1586; не сохранилась), так и называется: «Описание роскошнейшего сценического убранства и изумительных интермедий, созданных для комедии, исполненной во Флоренции по случаю счастлившей свадьбы Славнейших и Досточтимейших Синьоров, Синьора Дона Чезаре д'Эсте и Синьоры Донны Вирджинии Медичи» [43]¹⁹.

Правило об «изумлении» следует в «Предписаниях» сразу за «грандиозностью» и в меньшей степени определяет выбор сюжетов. В интермедиях, таким образом, должны разыгрываться не просто «вещи героические и божественные», но «невозможные для людей или считающиеся таковыми». Совершенно в традициях своего времени Строцци соотносит «изумление» с требованиями «правдоподобия» и «новизны», поскольку, например, дракон, «неестественно» изрыгающий пламя, или облако, хотя и весьма искусное, но уже неоднократно виденное на сцене, неизбежно оставили бы публику равнодушной.

¹⁹ См. также вступительные разделы описаний 1586 и 1589 годов, где Росси объявляет своим читателям, что приступает, наконец, к повествованию о «чудесах» интермедий (*maraviglie degl'Intermedi*) [43, 5v; 44, 17]. Примечательно, что подобные эпитеты встречаются не только в официальных *Descrizioni*, вышедших из под пера флорентийских авторов, но и в теоретических трактатах. Согласно, например, «Рассуждениям о комедии» (1589) вицентинца Николо Росси, «чудеса интермедий» стали вводить в современные постановки для того, чтобы обленившаяся и невежественная публика могла получить удовольствие от пьесы [46, 40].

Как на практике постановщики сочетали чудесное и правдоподобное, замечательно иллюстрирует *invenzione* первой интермедии к пасторали «Верный пастух» Гуарини. Автор настоятельно рекомендует актерам, которые будут изображать нимф и сатиров, чтобы те медленно выходили из деревьев и камней, а не раскалывали их «с первого же удара». В противном случае их можно было бы, вероятно, упрекнуть за «чрезмерную простоту» или «холодность» исполнения, если выразаться языком Строщи.

ПРАВИЛО ТРЕТЬЕ: ПОНЯТНОСТЬ

Третьим правилом, которому должны следовать постановщики герцогских интермедий, является «понятность» (*chiarezza*). Вновь обратимся к «Толкованию» Бернардо де Нерли, который не только называет «понятность» первым среди достоинств интермедий к «Гранкио», но гораздо подробнее и обстоятельнее, чем Строщи, аргументирует свою позицию. Так, Джованбаттиста утверждает лишь следующее: «пусть все то, что представляется [на сцене], будет понятно публике, [причем] без каких-либо усилий с ее стороны»; а «невежды» (*idioti*) должны уразуметь происходящее после минимальных разъяснений, которые предоставят им более сведущие зрители. Собственно же обоснование, зачем соблюдать это, в общем-то не лишнее, учитывая сложный маньеристический стиль постановок, правило, обнаруживается у Нерли. Согласно этому автору, публика не сможет наслаждаться спектаклем, если, для того чтобы понять его содержание, потребуются прикладывать какие-либо усилия [33, *sig. I, 2 r*]. Избрав в качестве персонажей четыре человеческих возраста, Нерли доводит принцип понятности до логического предела, ибо, как он пишет, «детей», «юношей», «зрелых мужей» и «старцев» с легкостью узнает даже самый «неотесанный» (*grosso*) и «невежественный» (*idioti*) из зрителей, поскольку «каждый день видит всех их перед собой едва ли не ежечасно» [33, *sig. I, 2 v*].

Полным пониманием сценического действия могли похвастаться, однако, только организаторы празднеств и их ближайшее окружение. Остальная публика, вопреки опасениям Нерли, наслаждалась музыкой и роскошными декорациями, не особенно вникая в замыслы постановщиков. Показательный образчик того, как непосвященные воспринимали подобные спектакли, являет собой описание интермедий 1589 года из анонимного отчета, озаглавленного «Роскошнейшие убранства, триумфы и празднества, устроенные на свадьбу Великой герцогини Тосканской»²⁰. Характеризуя, например, третью интермедию, где представлена битва Аполлона с Пифоном, неизвестный автор сообщает о тридцати шести музыкантах, четырех танцорах и ужасном чудище, которое те убили, танцуя и распевая песни [7, 7]. Описания остальных интермедий в данном отчете также сводятся к простому перечислению того, что было доступно зрению и слуху непосвященных.

Если же автор «Роскошнейших убранств» пытается проникнуть в смысл происходящего на сцене, делает он это с комическими ошибками. Например, Волшебницу из четвертой интермедии (партию ее исполняла жена Джулио Каччини, Лючия) он принял за Юнону, а Дорийскую гармонию в первой (Виттория Аркилеи) — за семиглавую Гидру (!) [7, 6–7]. Разумеется, чтобы разглядеть в спускающейся на облаке Виттории аллегорическое изображение античной

²⁰ Другие случаи неверной интерпретации интермедий к комедии «Паломница» (1589), а также к «Комедии о ларчике» (1565) см.: [32, 74–76, 84; 35, 345].

звуковысотной системы, требовалась недюжинная музыкальная эрудиция: по обе стороны от прославленной певицы, изображавшей Дорийскую, наиболее совершенную, гармонию, были нарисованы персонификации шести остальных — фригийской, лидийской, миксолидийской (справа) и гиподорийской, гипофригийской, гиполидийской (справа) [44, 18–19, 22–23]. Но перепутать Волшебницу с Юноной было совершенно непростительно, поскольку обе они имели устоявшуюся иконографию, последняя же достаточно часто изображалась как в живописи, так и на театральных подмостках. Причиной ошибки послужило, вероятно, то, что колесница Волшебницы двигалась «по воздуху», олицетворением которого традиционно считалась Юнона. Весьма уместным при изображении этой богини было также гигантское облако, являвшееся на зов Волшебницы сразу по окончании ее мадригала. Однако анонимному хроникеру следовало бы помнить, что супруга Юпитера никогда не разъезжала в колеснице, запряженной двумя драконами; равным образом и демоны огня, находившиеся на облаке и предсказывавшие возвращение Золотого века, не имели к этой богине никакого отношения.

Впрочем, если бы этот автор, равно как и авторы других описаний интермедий 1589 года, взял на себя труд внимательно слушать подсказки, содержащиеся в текстах многих мадригалов, он бы уразумел, что это за персонажи. Именно труд, поскольку в мадригале Гармонии «*Dalle più alte sfere*» («Из высочайших сфер»), положенном на музыку Эмилио де Кавальери, расслышать утонувшую в пассажах фразу «*l'armonia son, ch'a voi vengo, ò mortali*» («гармония нисходит к вам, о люди») совсем не просто. Музыка к мадригалу Волшебницы «*Io che dal ciel cader farei la lupa*» («Я, в чьей власти с Небес свести Луну») сочинил Джулио Каччини в соответствии с требованиями Барди, поэтому все слова звучат совершенно отчетливо. Но вот текст, который она произносит, вовсе нельзя назвать таким уж простым и понятным, хотя сочинил его не кто иной, как сам Джованбаттиста Строцци Младший.

По мнению Палиски, интермедии в спектаклях 1589 и 1608 годов, тексты к которым написал Строцци, являются образцом простоты и понятности, хотя в них и имеются свои «тонкости», вряд ли доступные для восприятия при первом просмотре [17, 218]. Коль скоро автор «Предписаний» требует, чтобы интермедии были понятными, его собственные интермедии, считает исследователь, непременно должны удовлетворять этому требованию, тогда как спектакли прошлых лет — противоречить. На это можно возразить следующее. Во-первых, каким бы ни было влияние Строцци на замысел интермедий²¹, они отнюдь не выделяются простотой среди прочих. Как мы видели, узнать в персонаже Лю-

²¹ Подобно другим исследователям, Палиска несколько переоценивает роль Строцци в создании inferнальной интермедии к «Паломнице», поскольку Росси сообщает о нем только как об авторе текста. Разумеется, нельзя отрицать, что Барди и Строцци обсуждали замысел четвертой интермедии, да и сама идея обратиться не к античным мифам, а к Данте была близка нашему автору [28, 117], однако ничто не препятствовало постановщикам обсуждать и остальные интермедии. Напротив, Триумф Америго Веспуччи в четвертой из интермедий «Суда Париса» (1608) действительно мог быть сочинен от начала и до конца самим Строцци. По крайней мере, в *Descrizione* Камилло Ринуччини указываются авторы каждой из интермедий в отдельности [42, 95]; к тому же, начиная с 1595 года, Строцци работал над поэмой «Америка» [16, 279]. Впрочем, представляется столь же вероятным, что *invenzione* этих интермедий принадлежит автору пасторали, Буонарроти Младшему, который фигурирует в описании также как создатель пятой и шестой интермедий.

чи Каччини Волшебницу оказалось для анонимного автора «Роскошнейших убранств» непосильной задачей. Не меньше трудностей представлял, очевидно, для понимания и триумф Америго Веспуччи с аллегориями Штиля и Бессмертия в спектакле 1608 года. Во-вторых, проблема понятности обсуждалась в то время многими авторами, поэтому появление в «Предписаниях» соответствующего требования не свидетельствует само по себе о недовольстве Строцци существующей практикой²².

ПРАВИЛО ЧЕТВЕРТОЕ: УДОВОЛЬСТВИЕ

Комментируя следующее далее правило об удовольствии²³, Строцци перечисляет те выразительные средства, без которых не обходилась ни одна постановка «герцогских» интермедий, и которые неизменно услаждали зрение и слух публики: «роскошь костюмов», «новизна и красота сценических машин», «проворство и изящество исполнителей», «приятность и разнообразие музыкальных композиций». Данный комментарий написан, по-видимому, не без влияния шестой главы «Поэтики» Аристотеля, где говорится, в частности, о средствах подражания, которыми пользовалась трагедия²⁴. Строцци соотносит эти средства подражания, присущие, фактически, любому театральному сочинению, с требованиями, которым должна удовлетворять праздничная постановка интермедий, и тем самым приспособливает аристотелевский фрагмент к интересующей его проблематике. Так, избалованная публика способна наслаждаться не просто костюмами, но лишь костюмами роскошными, не просто сценическими машинами, но лишь новыми и прекрасными; равным образом и музыка доставит удовольствие лишь в том случае, если будет сладостной и разнообразной, а кроме того — если стихи будут красивыми, преисполненными чувства и отчетливо слышимыми²⁵ (в «Предписаниях»), однако, ничего не говорится о поэтах, которые, собственно, и должны сочинить подобные стихи).

Во время чтения комментария к четвертому правилу складывается впечатление, что Строцци объясняет здесь сочинителям *invenzione*, каким образом

²² Заметим, что фраза, которую Палиска переводит как «idiots ought to understand it with only the slightest explanation» («тупицы должны понять это посредством минимальных разъяснений»), и в которой, якобы, прорывается раздраженность автора «Предписаний», в конце XVI — начале XVII века звучала совершенно нейтрально, поскольку слово *idioti* означало тогда не «слабоумных» или «тупиц», но людей «невежественных» и «необразованных» [56, 412]. О противопоставлении образованной и невежественной аудитории см.: [58, 989–990].

²³ Примечательно, что Строцци ничего не пишет о такой важнейшей категории ренессансной поэтики как «польза», рассматривавшейся нередко в паре с «удовольствием». Вероятно, это обусловлено тем, что интермедии должны были не поучать, но прежде всего развлекать публику, принося ей отдохновение от перипетий пьесы.

²⁴ «А так как подражание производится в действии, то по необходимости первую частью трагедии будет убранство зрелища, затем музыкальная часть и [затем] речь: именно этими средствами и производится подражание» (Поэтика, 1449b 30) [2, 651].

²⁵ Подобные эстетические воззрения были типичными для интеллектуальной элиты того времени, однако нельзя исключать, что замечание о выразительных и хорошо различимых стихах появилось в черновиках Строцци в результате его общения с Барди. Помимо знаменитого мадригала чертей и фурий из четвертой интермедии 1589 года «*Miseri abitator del cieco Averno*» («Жалкие обитатели тьмы Аверно»), граф ди Вернио положил на музыку еще один мадригал Строцци, «*Mente fugaci dardi*» («Когда острые стрелы»), который был исполнен в 1584 году на празднествах в честь бракосочетания Винченцо Гонзага и Элеоноры Медичи. О понятности слов как достоинстве музыки интермедий 1586 года см. в описании Росси [43, 2r].

следует изображать на сцене те или иные сказания (*favole*), либо даже напрямую обращает свои рекомендации к сценографам, композиторам, поэтам и исполнителям — всем тем, кто будет реализовывать замысел интермедий. Тем не менее, данное правило, так же как и предшествующие, принадлежит *inventio*, а не *elocutio* или *pronuntiatio*. Ключ к верной интерпретации содержится в более раннем черновике. Удостоверяясь, можно ли использовать миф об Аргонавтах в герцогских интермедиях, Строцци именует его прилагательным *dilettevole* (доставляющий удовольствие, приятный), причем основанием для данной характеристики является то, что этот миф «предполагает всяческую пышность и роскошь, великолепие и изящество»²⁶.

Таким образом, отбирая сказания, постановщикам надлежит помнить о том, чтобы сказания эти, подобающим образом представленные на сцене, могли доставить удовольствие зрению и слуху публики «пышностью», «роскошью», «великолепием» и «изяществом». Соответственно, персонажи интермедий должны быть многочисленными, возвышенными и изумительными, что позволит, не нарушая закон правдоподобия, продемонстрировать богатство и роскошь костюмов; сценические эффекты — никогда ранее невиданными, а следовательно, архитекторы смогут изобрести «новые» и «прекрасные» сценические машины; актерам надлежит предоставить возможным образом проявить все свои таланты, а композиторам — сочинить «приятную» и «разнообразную» музыку, которую исполнят разнообразные ансамбли певцов и инструменталистов.

Разумеется, присущие интермедиям выразительные средства нередко использовались безотносительно к разыгрываемому на сцене действию, и тем больше для этого было оснований, что публика воспринимала, как правило, только внешнюю сторону спектакля. Однако, для флорентийских постановщиков связь между сказанием и подобающим сценическим воплощением была весьма существенной. По крайней мере, в отчете о спектакле 1589 года Росси недвусмысленно свидетельствует, что Барди сочинял *invenzione*, руководствуясь простым принципом: сделать танец и пение драматургически оправданными, то есть подобающими для тех или иных персонажей²⁷. Собственно, поэтому в интермедиях к комедии Баргальи «Паломница» и были представлены преимущественно «музыкальные» сказания, а вовсе не потому, что Барди, якобы, пытался, но не вполне успешно, объединить спектакль одной темой — «Сила античной музыки»²⁸.

²⁶ Заметим, что Строцци совершенно в других выражениях говорит здесь об удовольствии — вместо аристотелевских средств подражания на первый план выходят риторические категории стиля (в данном случае не в отношении литературного произведения, но постановки в целом).

²⁷ Перевод соответствующего фрагмента см. в Приложении III.

²⁸ Тему «Сила античной музыки» придумал для интермедий 1589 года Аби Варбург на исходе XIX столетия [57, 108]. Он же первым отметил и отклонение от данной темы в четвертой из интермедий, объяснив его традицией «обязательных» inferнальных сцен, а также тем, что текст к этой интермедии написал не Оттавио Ринуччини, а Строцци. С тех пор исследователи, обращаясь к постановке 1589 года, стремятся обнаружить в ней аллегории на тему «Сила античной музыки» и, разумеется, вынуждены констатировать, что четвертая, равно как и третья интермедии это единство разрушают [39, 234–235; 34, 483–484; 26, 3]. Палиска в сопроводительной статье к «Предписаниям» Строцци и вовсе говорит о том, что, хотя интермедии 1589 года и имеют объединяющую тему, однако представлена она весьма неопределенно [17, 219]. Собственно, все это замечательно согласуется с распространенным в науке XX века ошибочным

ПРАВИЛО ПЯТОЕ: СООТВЕТСТВИЕ КОМЕДИИ

То, что герцогские интермедии подражали вещам «героическим» и «божественным», вовсе не означало отказа от необходимости соотносить их с фабулой комедии²⁹. Разъясняя пятое правило, Строцци указывает способ согласования интермедий с комедией лишь для финала спектакля. Но, хотя в более раннем черновике миф о Ясоне именуется «уместнейшим» только потому, что заканчивается, как и пьеса, «радостно», фраза «уместность или соответствие Комедии, в особенности же в последней [интермедии]» позволяет предположить, что этим, по мнению нашего автора, выстраивание связей между комедией и интермедиями далеко не исчерпывалось.

Во Флоренции, начиная с комедии А. Ланди «Удобный случай» (1539), «радостные» интермедии с пиршествами и танцами подводят итог едва ли не всем праздничным спектаклям. Остальные акты комедии, в которых, как правило, плелись интриги и устранялись препятствия, мешающие счастью влюбленных, перемежаются если не «печальными», то, по крайней мере, не такими «безоблачными» интермедиями как те, что исполняются перед началом и по окончании пьесы. Например, после первого акта комедии Баргальи дерзкие Пиериды, проигравшие Музам в певческом состязании, превращались в сорок; после второго — Аполлон избавлял дельфийцев от свирепого Пифона; после третьего — вслед за пророчеством Золотого века, возникали картины Дантовского ада, что стенает в ожидании его наступления; наконец, после четвертого — смертельная опасность грозила Ариону, чудом спасенному дельфином. Напротив, в первой интермедии публичке демонстрировалась стройность Гармонии сфер, тогда как в последней Гармония и Ритм, дарованные людям в честь свадьбы Фердинандо де Медичи и Кристины Лотарингской, спускались на землю вместе с Аполлоном, Грациями, Гименеем, Амурами и прочими небожителями. Персонажи комедии и интермедий, таким образом, одновременно переживают некие трудности, которые к концу спектакля счастливо преодолеваются — будто гармония всего мироздания сначала нарушается, а затем восстанавливается. В этом абстрагированном следовании за развитием действия комедии обнаруживается глубинное родство герцогских интермедий с простыми мадригалами и канцонами, которые исполнялись между актами пьесы и комментировали, подобно античным «хорам», ее фабулу [4, 139–142].

Иной раз постановщики специально обыгрывали связь мира богов, действующих в интермедиях, и мира простых смертных — в комедии. Например, согласно описанию Джованбаттиста Чини собственных интермедий к «Комедии о ларчике» Франческо д'Амбра («La sofania», 1565), история Амура и Психеи была с «величайшей ловкостью» приспособлена к фабуле комедии таким образом, чтобы казалось, будто бы «то, что совершали Боги в сказании интермедий, совершали, как бы по принуждению высшей силы, также и смертные в комедии» [13, 572]³⁰.

восприятием цикла интермедий как не связанных между собой представлений. Поэтому не вполне успешную «попытку» Барди хоть как-то объединить интермедии Палиска, очевидным образом, считает новаторской и подготавливающей шестое правило Строцци о единстве и взаимосвязанности интермедий.

²⁹ Варианты согласования прологов и интермедий с действием комедии, пасторали и трагедии приводятся в «Четырех диалогах о сценическом искусстве» Леоне де Сомми [51, 69–71].

³⁰ Как сообщает А. Грацини, Его Светлость (Франческо де Медичи) попросил Чини кратко изложить содержание интермедий, чтобы во время спектакля было легче понять все происходящее на сцене [20, 2]. Именно эта рукопись и легла в основу описаний Грацини [20],

Еще одним популярным способом соотнести интермедии с фабулой пьесы было изображение в них хода времени суток (подробнее об этом см.: [39, 172–188; 4, 147–148]). Так, действие «Паломницы», подобно большинству комедий, начиналось утром, а заканчивалось вечером. Соответственно, в первой интермедии занавес падал «накануне вечером», что позволяло продемонстрировать закат, звездную ночь и восход, тогда как последняя разыгрывалась уже утром следующего дня, также начинаясь эффектной сценой восходящего солнца [44, 18–19, 21 и 60]³¹.

ПРАВИЛО ШЕСТОЕ: ВЗАИМОСВЯЗАННОСТЬ

Рассмотрев соотношение интермедий с комедией, Строщи принимает формулировать требования к внутреннему устройству цикла³². С одной стороны постановщики должны позаботиться, чтобы интермедии каким-либо образом соотносились или были связаны между собой, поскольку, как пишет Джованбаттиста, без упорядоченности (*ordine*) и единства (*unità*) «не может быть красоты»; с другой — им следует стремиться к разнообразию (*varietà*) и придумывать каждую интермедию непохожей на остальные, в противном случае представление окажется монотонным и скучным. Только «смешение подобного с неподобным» позволит выказать мастерство и создать действительно совершенное *invenzione*. Этот метод сочинения интермедий Строщи противопоставляет другому, по его мнению предосудительному, когда постановщики беспорядочно (*senz'ord[in]e*) берут из множества (*moltitud[in]e*) существующих любые понравившиеся сказания и в шести интермедиях изображают, соответственно, шесть сказаний, «разделенных и разобщенных с целым и друг с другом»³³.

Обращаясь к мифу об Аргонавтах, Строщи, по-видимому, намеревался обеспечить собственному спектаклю наиболее почтенный тип связи, ибо *invenzione*, основывающееся, в соответствии с предписаниями Аристотеля, на одном действии или сказании, с точки зрения нормативной поэтики несомненно считалось более прекрасным и значительным, нежели то, что основывалось на нескольких, даже если сказания эти и были объединены каким-либо способом. Джованбаттиста не уточняет, как избранное им сказание распределялось между шестью интермедиями, но лишь утверждает, что в каждой из них имелось «разнообразие» (*varietà*) и «новизна» (*cosa nuova*), а персонажи, появившись единожды, более не возвращались. Действительно, этот миф позволял продемонстрировать на сцене и богов, спускающихся с небес, в частности, Юнону и Минерву,

Доменико Меллини [31], а также, вероятно, самого Чини, который помимо интермедий повествует обо всех празднествах, устроенных в 1565 году на свадьбу Франческо Медичи и Иоанны Австрийской [13, 572–580]. Подробнее о спектакле см.: [39, 201–208; 4, 148–150]; краткое содержание интермедий на русском языке: [4, 156–158].

³¹ Увеличивая продолжительность игрового времени спектакля, Барди остается, тем не менее, в пределах допустимых полутора суток.

³² Из известных нам источников правило о взаимосвязанности интермедий формулируется также в анонимном описании постановки трагедии Габриэле Бомбази «Алидоро» (*Alidoro*, Реджо-Эмилия, 1568) [55, 997].

³³ Разумеется, подобные спектакли не были в то время редкостью, однако в напечатанных интермедиях — а этой чести удостаивались, как правило, лучшие — всегда обнаруживаются требуемые Строщи порядок и единство. Впрочем, непосвященные в замыслы постановщиков зрители не могли воспринять спектакль как единое целое, поэтому в их свидетельствах интермедии предстают как череда эффектных, но разрозненных сцен. См., например, упоминавшийся выше анонимный отчет «Роскошнейшие убранства...» [7, 6–7].

оказывающих покровительство Ясону; и корабль Арго, плывущий по бурному морю между Сциллой и Харибдой; и воинов, вырастающих на поле Ареса, а затем в танце истребляющих друг друга. В четвертой или пятой интермедии можно было изобразить огнедышащего дракона, охранявшего золотое руно и усыпленного чарами Медеи, а в последней — свадебное празднество с Гименеем, амурами и прочими небожителями, поющими хвалы новобрачным.

Проблема, насколько целесообразно объединять интермедии одним действием, по-видимому, активно обсуждалась флорентийскими постановщиками во время создания интермедий к комедиям «Верный друг» (1586) и «Паломница» (1589). В начале работы над первым спектаклем Барди даже пытался найти сказание с одним действием или, как пишет Росси, «с одной [сюжетной] нитью» (*con un sol filo*), чтобы «произвести от него все шесть требуемых ему представлений»³⁴. Однако намерение это вызвало «заслуженное порицание», поскольку, создавая интермедии, «следовало позаботиться прежде всего о разнообразии» (*varietà*). В следующем спектакле, как явствует из *Descrizione*, Барди уже не помышлял о том, чтобы ограничиться одним сказанием (*una sola favola*), вероятно, отдавая себе отчет, что это воспрепятствует с должным разнообразием осуществить главный замысел — сделать пение, танцы и чудеса машинерии абсолютно правдоподобными и приличествующими для тех или иных персонажей.

В описаниях Росси явственно слышатся отзвуки полемики, развернувшейся во второй половине 1580-х годов вокруг поэм «Неистовый Орландо» Лодовико Ариосто и «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо. Барди вместе с Росси входили в совсем юную тогда Академию Круска (последний являлся ее секретарем), которая в первые годы своего существования прославилась тем, что агрессивно поддерживала Ариосто. Автора «Орландо» хвалили, в частности, за изумительное разнообразие поэмы и единство, к которому тот привел не одну, не две, а целое «полотно» (*tela*) прекрасных «нитей» (*fila*), тогда как Тассо порицали за то, что тот добился единства лишь в ущерб разнообразию, в чем не было ничего похвального³⁵. Вероятно, Росси не случайно использует слово *filo* («нитка», также «связь»), когда — фактически, и от лица Барди — отстаивает право сочинять интермедии, подобно эпическим поэмам, не с одним, а со множеством действий³⁶. В описании 1586 года Росси все-таки говорит о сожалении, которое испытывал граф ди Вернио, отказываясь от дорогой его сердцу идеи, равно как и о том, что синьор Джованни утешился, объединив «разнообразие» (*varietà*) и «разлад» (*disunione*) посредством одной темы (*unità*). Однако через три года полемический тон секретаря академии становится более резким. Он уже не вспоминает о компромиссном тематическом единстве (что, разумеется, не следует прочитывать как отрицание единства вообще), но превозносит разнообразие интермедий и, отметив, что в одной «сюжетной нити» есть «как хорошие, так и дурные стороны», описывает только последние. Так, появление в спектакле дополнительной

³⁴ Перевод фрагментов из *Descrizioni* Бастьяно де Росси 1586 и 1589 годов см. в Приложении III данной работы.

³⁵ Спор об Ариосто и Тассо, включая его предысторию, подробно рассматривает в мону-ментальном исследовании Вайнберга [58, 954–1073]; краткое, но содержательное изложение основных моментов полемики дается Андреевым в последней главе исследования «Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения» [1, 276–280].

³⁶ Примечательно, что у интермедий и эпоса и в самом деле имелось множество точек соприкосновения — это и предмет подражания, и стремление к изумительному, и заложенное в самом жанре разнообразие, которое непременно следовало привести к единству.

интриги, помимо комедийной, усложняло задачу публики; в то же время это «связывало руки» постановщику, а «для людей сведущих не приносило <...> ничего нового». В самом деле, существует не так уж много мифологических и литературных сюжетов, которые, помимо того что органично сочетались с комедией и празднеством, содержали бы в себе достаточно материала, чтобы на его основе можно было создать шесть непохожих друг на друга интермедий.

В отличие от Барди, Строцци принадлежал в то время к Академии Альтерати, выступавшей, скорее, на стороне Тассо, хотя и не против Ариосто³⁷. Весьма показательна в этом отношении его речь «О единстве сказания» («Dell'unità della favola», 1599, произнесена на одном из собраний академии), в которой автор «Предписаний» склонен обнаруживать «разнородное» (*eterogenea*) единство во всех великих поэмах древности и современности — от Гомера и Вергилия до Ариосто и Тассо [52, 341–344]. Можно предположить поэтому, что также и под воздействием этой полемики Строцци и Барди придерживаются если не противоположных, то, по крайней мере, различных мнений о взаимосвязанности интермедий. Совершенно очевидно, что Джованбаттиста рассматривает единство сказания как весьма похвальный, но далеко не единственный способ объединения интермедий; Барди же, отказавшись от первоначальных замыслов, — как досадное неудобство, препятствующее достичь подлинного разнообразия и подлинной новизны спектакля.

В контексте давно развенчанного мифа о том, что интермедии якобы переродились в оперу, появление замыслов, основывающихся на одном, а не множестве сказаний, приобретает интересное звучание. Но вместо того, чтобы явиться аргументом в пользу отвергнутой концепции, они, по нашему мнению, напротив, позволяют лучше осознать различия, заложенные в самой природе жанров интермедий и оперы. В начале раздела, посвященного шестому правилу, мы пытались представить, какими могли бы быть интермедии о подвигах Аргонавтов. Помимо комментария Строцци, мы ориентировались на те немногочисленные постановки, в которых непохожие друг на друга интермедии объединялись одним действием или, что точнее, одним сказанием³⁸. Это интермедии Джованбаттиста Чини к «Комедии о ларчике» Ф. д'Амбра (1565) и восходящие опять-таки к истории Амура и Психеи интермедии Леоне де Сомми, созданные им, по мнению Ф. Маротти, в 1575 году для постановки собственной комедии «Незнакомцы» («Gli sconosciuti») [51, XLVII]³⁹. Разыгрывающееся в этих двух спектаклях действие вряд ли можно назвать в аристотелевском смысле «единым и целым» (Поэтика, 1450 b 27) [2, 653]. Вместо последовательного драматического развития,

³⁷ Собственно, поэтому в марте 1585 года Барди и перешел из Академии Альтерати в Академию Круска. О взаимоотношениях Строцци и Тассо см.: [45, 184–186, 190]).

³⁸ Поскольку, в частности, Д. Наттер, рассматривая соблюдение в интермедиях аристотелевских единств, путает единство сказания (действия) с единством темы и единством персонажа [34, 479], хотелось бы подчеркнуть, что мы говорим здесь об интермедиях, в которых представлено одно действие (см. об этом восьмую главу аристотелевской «Поэтики», 1451a 16–37 [2, 654–655]). Что же касается интермедий, объединенных какими-либо иными способами, то подобных спектаклей, вопреки распространенному заблуждению, существует превеликое множество.

³⁹ Современное издание интермедий, выполненное по рукописи де Сомми, см. в: [29, 282–291]; с незначительными изменениями в ремарках и без указания автора эти интермедии были также напечатаны в 1603 году между актами комедии Фарони [15, 44–47, 78–81, 114–116, 144–147].

начинающегося в первой интермедии и заканчивающегося в последней, здесь обнаруживается серия оживших картин, часто аллегорического содержания, которые органично смотрелись бы также на фресках или, например, расписных панелях кассоне (*cassone* — свадебный сундук с приданым). По крайней мере Чини прекрасно осознает эту дискретность действия, и в его описании, равно как и в описаниях других авторов, подчеркивается, что из истории об Амуре и Психее были отобраны лишь наиболее важные эпизоды [13, 572; 20, 3; 31, 11]. В следующем столетии интермедии с «одной сюжетной нитью» становятся более популярными, однако, объединенные подлинно драматическим действием, эти спектакли, с точки зрения «Предписаний», слишком скучны и однообразны, поскольку персонажи повторяются из сцены в сцену, да и сами интермедии недостаточно отличаются друг от друга⁴⁰.

Вероятно, нечто подобное интермедиям Чини (несомненно, известным флорентийским эрудитам), но с большей роскошью и великолепием, и было бы представлено в интермедиях Строцци, а также в раскритикованных интермедиях Барди. Собственно потому, что единство действия практически неотлично в таком случае от единства тематического, граф ди Вернио и смог отказаться, хотя и не без сожалений, от своего первоначального замысла, ибо «сказание с одной сюжетной нитью» являлось для него лишь внешним композиционным приемом, обеспечивающим несомненное единство цикла.

Однако отсутствие в интермедиях «Паломницы» единого сказания вовсе не означает, будто каждая из интермедий, вопреки шестому правилу Строцци, «не зависит или не соотносится каким-либо образом с другой». Если этот спектакль и можно упрекнуть, то не в недостатке, а в избыточности связующих «нитей»⁴¹. Уже сам принцип отбора сказаний придает интермедиям настолько явственное единство, что современные исследователи разглядели в этом декларированном «единстве материала» не вполне успешные попытки Барди добиться единства тематического. И надо сказать, граф ди Вернио, по-видимому, совершенно сознательно привел песенную и танцевальные линии к торжественному синтезу в шестой интермедии, когда дарованные Юпитером Гармония (пение) и Ритм (танец) спускаются вместе с другими небожителями на сцену к пастухам и нимфам. Кроме того, Барди воспользовался достаточно традиционной композиционной схемой, в соответствии с которой центральные интермедии представляли собой аллегории четырех элементов (воздух, земля, огонь, вода), тогда как две крайние были посвящены небесным сценам⁴². Ну и разумеется, единству ин-

⁴⁰ Например, «Обманутая Аврора» Ридольфо Кампеджи с музыкой Джироламо Джакобби (Болонья, 1608), «Страдающий Орфей» Габриэлло Кьябреры с музыкой Доменико Белли (Флоренция, 1616), «Олимпия, оставленная Биреном» Андреа Сальвадори, композитор неизвестен (Флоренция, 1622). Сам факт появления подобных спектаклей весьма интересен и заслуживает отдельного исследования, в том числе в контексте идей, содержащихся в черновиках Строцци и в *Descrizioni* Росси. Заметим только, что эти представления являлись прежде всего данью моде на новый «речитативный» стиль пения и не привели к исчезновению больших праздничных интермедий, которые ставились и во второй половине XVII века.

⁴¹ См. также интересную, но весьма спорную статью Роберта С. Кеттерера, который, ощущая несомненное единство интермедий, предпринимает попытку объяснить выбор использованных Барди сюжетов и тем неоплатонической программой спектакля [25].

⁴² Росси ничего не пишет о четырех элементах, однако это обусловлено, во-первых, пространностью данной композиционной схемы, а во-вторых, тем, что Барди не ставил себе целью изобразить лишь аллегории воздуха, земли, огня и воды. В числе других интермедий, в которых представлены аллегории четырех элементов, назовем флорентийские спектакли

термедий способствовала связь, хотя и опосредованная, с действием комедии, а также изображение в первой и последней движения времени (подробнее об этом см. в пятом правиле). Однако главной, хотя, в отличие от спектакля 1586 года (см. приложение III), необъявленной темой этих интермедий было прославлять сиятельных новобрачных — «могучего Алкида» (Фердинандо де Медичи) и «новую Минерву» (Крестину Лотарингскую), в честь которых в Великое герцогство Тосканское возвратился Золотой век.

ПРАВИЛО СЕДЬМОЕ: СООТНОШЕНИЕ С ПРАЗДНЕСТВОМ

В конце «Предписаний» Строцци советует постановщикам уделять внимание «случаю, по которому ставится Комедия». Вновь его рекомендации касаются финальной интермедии, каковая не только должна быть «больше и прекраснее других» (первое правило), не только отвечать радостному окончанию комедии (пятое), но также «предсказывать» празднуемое событие, либо прославлять его посредством аллегорий и аллюзий. Таким образом, граница, которая отделяла актеров от публики, становится в этой интермедии будто бы менее четкой, и праздничное ликование, разыгрывающееся на подмостках, соединяется с праздничным ликованием в зрительном зале.

В спектаклях конца XVI — начала XVII столетия славословия в адрес сиятельнейших зрителей присутствуют, фактически, во всех интермедиях, хотя в последней они и раздаются наиболее «громко». Описанной Строцци модели идеально соответствуют поэтому два спектакля, поставленные во второй половине 1560-х годов — это неоднократно упоминавшиеся интермедии к «Комедии о ларчике» (1565), а также интермедии к комедии Лотто дель Мацца «Фабианцы» («I Fabii», 1568), которая была исполнена по случаю крещения старшей дочери Франческо де Медичи и Иоанны Австрийской, принцессы Элеоноры. Первый спектакль завершался пасторальным празднеством в честь свадьбы Амура и Психеи (очевидная аллюзия на свадьбу Франческо и Иоанны), тогда как в более позднем небожители собирались за пиршественный стол, чтобы отпраздновать рождение Венеры (столь же очевидная аллюзия на маленькую Элеонору). Аналогичный финал Строцци планировал, вероятно, и для своих интермедий, которые должна была увенчать свадьба Ясона и Медеи.

* * *

Рассмотренные выше правила в той или иной форме встречаются в современных Строцци источниках — например, в *Descrizioni* Бастьяно де Росси, который описывает интермедии 1586 и 1589 годов, исходя, очевидно, из весьма близких нашему автору представлений о совершенном спектакле. Оригинальность Строцци как теоретика жанра состоит прежде всего в том, что он систематизирует существующие требования на основе методов, которые применялись тогда в литературной теории для рассмотрения фабулы «поэтического» сочинения — то есть комедии, трагедии, эпоса и проч. Так, он пишет о предмете подражания «герцогских» интермедий, перечисляет эффекты, которые те должны оказывать на публику, требует от цикла единства, понимаемого также в русле аристотелевской «Поэтики» как единство действия. Последовательность же правил

1569, 1586, 1608 годов; интермедии к трагедии Г. Бомбазы «Алидоро» (Реджо-Эмилья, 1568), интермедии к пасторали Гуарини «Верный пастух» (Мантуя, 1598) и др. Вариант этой схемы обнаруживается также в *invenzione* интермедий Гуарини (см. Приложение II).

определяется преимущественно риторическими схемами: первые четыре правила принадлежат *inventio*, тогда как остальные, касающиеся устройства цикла и его связей с комедией и празднеством, — *dispositio*.

В черновиках Строщи содержится, таким образом, не просто список рекомендаций, но полноценная, хотя и конспективно намеченная, теория, причем теория эта, как мы видели, оказывается релевантной всем постановкам интермедий, которые прославили медичейский театр последней трети XVI — начала XVII века. Вследствие этого мы никак не можем согласиться с Палиской, который, сопоставив «Предписания» с флорентийскими спектаклями 1589 и 1608 годов, приходит к выводу, что в источнике описан некий «теоретический идеал», далекий от существующей постановочной практики [17, 219].

Строщи не называет интермедии «поэмой», а их создателя — «поэтом», как это имеет место в описаниях Росси⁴³. Однако обращение к категориям литературной поэтики само по себе красноречиво свидетельствует о том, что и Джованбаттиста мыслит интермедии как относительно самостоятельное сочинение, существование которого все-таки невозможно вне комедии и празднества (пятое и седьмое правила). Поэтому далеко не случайно, что в театральной практике последних десятилетий XVI столетия встречаются прецеденты, когда цикл интермедий, созданный для постановки одной комедии, исполнялся впоследствии с другой⁴⁴.

Возвысившись и в теории, и в практике, интермедии уже ничем не уступали комедиям, которые сами в свою очередь нуждались в интермедиях. Новое положение жанра замечательно иллюстрирует пролог, написанный для флорентийской постановки комедии «Паломница» и разыгранный после первой из интермедий, которые по праву заслуживали названия *da Principi*. Текст пролога не сохранился, однако, согласно отчету Симоне Каваллино, на подмостках появлялся юноша по имени «Интермедиио» (*Intermedio* — в ит. языке мужского рода) и, встретив некую маску, обнаруживал, что это Донна, прозывавшаяся «Комедией» (*Comedia* — в ит. языке женского рода); после довольно-таки продолжительного диалога, о содержании которого Каваллино, к сожалению, умалчивает, оба персонажа решали пожениться [11, 3–4]. В контексте афоризма Граццини финал диалога приобретает скандально-комический оттенок: слуга столь возвысился, что дерзнул жениться на бывшей госпоже и сам стал, таким образом, ее господином. Разумеется, постановщики не предполагали подобной трактовки. Напротив, эта сценка должна была восславить прекрасный союз «Комедии» и «Интермедиио», которые не могли «жить» друг без друга и на равных — как любящие супруги — делили театральную сцену.

⁴³ См., например, 43, 2r, 5v, 6r; 44, 5, 17, 18, 21–23 и др.

⁴⁴ Помимо интермедий к «Паломнице», которые, как известно, были исполнены на свадебных празднествах не только с этой «ученой» комедией, но также с комедиями масок «Цыганка» и «Безумие» труппы «Джелози» (*Gelosi* — букв. «ревнивые»), назовем интермедии об Амуре и Психее Леоне де Сомми, созданные им для постановки своей комедии «Незнакомцы» (1575) и повторенные затем в октябре 1581 года с комедией другого мантуанского драматурга Массимо Фарони «Подозрения» («*I sospetti*») по случаю визита эрцгерцога Максимилиана III Австрийского [15, 2]. В мантуанских постановках славословиям в адрес сиятельных зрителей отводились, как правило, только прологи, поэтому понравившиеся интермедии могли органично включиться в любое празднество.

ДЖОВАНБАТТИСТА СТРОЦЦИ МЛАДШИЙ ПРЕДПИСАНИЯ К ИНТЕРМЕДИЯМ⁴⁵

[1г] Интермедии, если не ошибаюсь, были изобретены когда-то для отдохновения (*ricreazione*) и услады (*diletto*) зрителей, для удобства Комедиантов, а также для того, чтобы сохранять правдоподобие времени Действия [пьесы], о чем будет сказано при более удобном случае⁴⁶.

Однако в наши дни великолепие Государей, в особенности здесь, во Флоренции, столь возвеличило их и [столь] возвысило, что обнаруживается [иное]

⁴⁵ Перевод выполнен по изданию: [17, 220–225]. В каталоге Центральной Национальной библиотеки во Флоренции рукопись фигурирует как «Scritto di critica teatrale autografo di Giovan Battista Strozzi il Giovane (minuta)» (Сочинение по театральной критике, автограф Джован Баттиста Строцци Младшего (черновик)), Fondo Ginori-Conti, filza 27, insert V-1. Рукопись анонимная и недатированная. Авторство Строцци определил составитель каталога Ренато Биаттоли. К. Палиска датирует источник 1608 годом, полагая, что Строцци предназначал свои интермедии для пасторали Микеланджело Буонарроти Младшего «Суд Париса», исполненной в честь свадьбы Козимо де Медичи и Марии Магдалены Австрийской. В качестве вариантов ученый рассматривает также свадебные торжества 1589 и 1600 годов, однако женитьба Козимо на Марии Магдалене представляется ему наиболее вероятным поводом для появления «Предписаний» (Палиска ограничивает свои изыскания лишь герцогскими свадьбами, поскольку Строцци намеревался представить в интермедиях подвиги Ясона — сюжет, весьма уместный для празднования подобных событий [17, 211]). Главным аргументом в пользу 1608 года Палиска считает то, что одно из главных украшений празднества, навмахия на реке Арно, также как и интермедии Строцци, основывалась на мифах об Аргонавтах. Исследователь объясняет это совпадение тем, что Фердинандо I де Медичи одобрил проект Строцци, но затем решил использовать удачную идею в театрализованном «морском» сражении, где в роли Ясона выступил принц Козимо [17, 212–213]. Однако почему, собственно, замысел навмахии не мог принадлежать Франческо Чини, написавшему специально для этого представления небольшую поэму под названием «Аргонавтика» [12]? Мифы о подвигах Ясона не были редкостью в театре Возрождения и барокко, поэтому отмеченное Палиской совпадение не является аргументом ни за, ни против спектакля 1608 года.

На основе имеющихся сведений возможно установить лишь примерное время появления источника. Если интермедии Строцци действительно должны были украшать медичейскую свадьбу, празднества 1589 и 1586 годов представляются нам не менее подходящими поводами для их создания, чем празднества 1608 года. Палиска, однако, по каким-то причинам не принимает в расчет женитьбу Цезаре д'Эсте на Вирджинии де Медичи (1586), хотя Строцци был в то время во Флоренции и даже сочинил два мадригала для маскераты О. Ринуччини «Ринальдо и Тассо» [50, 472–473; 40, 515; 17, 211]. Со своей стороны нам также хотелось бы отметить одно совпадение, говорящее уже в пользу спектаклей второй половины 1580-х годов: в описаниях этих постановок, принадлежащих перу Бастьяно де Росси, весьма заинтересованно обсуждаются проблемы единства и разнообразия цикла интермедий, которые рассматривает и Строцци в комментарии к шестому правилу (впрочем, эта проблема могла занимать автора «Предписаний» и в начале следующего столетия).

Версия же о создании «Предписаний» в 1600 году, когда Флоренция праздновала свадьбу Генриха IV и Марии Медичи, представляется нам в любом случае маловероятной, поскольку организацией празднеств при дворе Медичи в то время ведал римский дворянин Эмилио де Кавальери, который еще при постановке интермедий к комедии «Паломница» (1589) перессорился с Дж. Барди и его окружением. Фердинандо Медичи не особенно жаловал приближенных своего старшего брата Франческо (отравленного им, как говорили, в 1587 году), к числу которых принадлежал и автор «Предписаний». Кавальери, напротив, пользовался особым покровительством нового герцога. Вероятно, по этим причинам Строцци, подобно Барди, в 1590-е годы предпочитал жить не во Флоренции, а в Риме или в Милане [40, 515].

⁴⁶ В сохранившихся черновиках обещанные разъяснения отсутствуют.

предназначение Интермедий: ошеломлять своей грандиозностью всякого, кто их увидит; а посему мы можем сказать, что теперь не интермедии служат Комедиям, но Комедии служат им, и что теперь они являются уже не второстепенным элементом [спектакля], но основным; возможно, поэтому количество их возросло с четырех до шести, и исполняются они, таким образом, не только между актами, но также в начале и в конце комедии — явный признак их превосходства над ней. И все же, следуя существующему обычаю, я не стану вопрошать, должно ли быть так или иначе, но, испытывая благоговение пред мудростью великих умов, скажу [только], что тот, кто пожелает поставить в наши дни Интермедии для Государей (*Intermedij da Principi*), должен, я полагаю, соблюдать эти условия.

Во-первых, Грандиозность (*Grandezza*), что значит, лишь вещи Героические и божественные достойны предстать перед Государями, а вовсе не вещи ничтожные из Комедий частных лиц. И хорошо было бы устроить так, чтобы каждая последующая интермедия превосходила предшествующую, или, по крайней мере, чтобы последняя была больше и прекраснее других.

[Iv] Изумление (*Maraviglia*). Что значит, не вещи привычные и обычно наблюдаемые [нами], но невозможные для людей или считающиеся таковыми, в чем должно следить за правдоподобием (*verisimile*), чтобы не впадать в чрезмерную простоту, холодность или что-либо противное рассудку. Пусть [тот, кто собирается ставить интермедии] выкажет изобретательность и благоразумие, а поскольку изумление происходит от новизны (*novità*), пусть не делает того, что уже сделано другими, или же изменит, украсит и улучшит.

Понятность (*Chiarezza*). Пусть все то, что представляется на сцене, будет понятно публике, причем без каких-либо усилий с ее стороны; а люди необразованные (*idioti*) пусть уразумеют [происходящее] после первого же краткого пояснения, или обнаружат [с его помощью] хоть какой-то смысл.

Удовольствие (*Diletto*). Пусть наслаждаться зрение и слух [публики] роскошью костюмов, новизной и красотой сценических машин, проворством и изяществом исполнителей; приятностью и разнообразием Музыкальных композиций (*Musiche*), в особенности же если слова красивы, преисполнены чувства (*affettuose*) и хорошо слышны.

[2r] Уместность или соответствие Комедии (*Convenienza ò proporzione con la Comedia*), в особенности же в последней [интермедии], ибо, поскольку конец в ней [в комедии] радостен, печальный конец в интермедиях был бы неуместен.

Взаимосвязанность (*Connessione*). Если одна Интермедия не зависит или не соотносится каким-либо образом с другой, порядок (*ordine*) и единство (*unità*) отсутствуют, а без того и другого не может быть красоты (*bellezza*). Скуку же следует рассеивать посредством разнообразия (*varietà*) и непохожести каждой из Интермедий на остальные; никогда не следует возвращаться к тому же самому или подобному; [напротив], следует вводить все новых и новых персонажей, тем более что смешение подобного с неподобным позволит лучше выказать мастерство и представить более значительный замысел (*invenzione*), чем если беспорядочно брать означенные сказания (*favole*) из множества (*moltitud[in]e*) [существующих] — шесть⁴⁷ разделенных и разобщенных с целым и друг с другом.

Некоторое внимание [следует уделить] случаю (*occasione*), по которому ставится Комедия, хорошо было бы предсказать [это событие] в последней [интер-

⁴⁷ То есть по числу интермедий.

медии] и представить что-нибудь правдоподобное и приятное, а ежели получится какая-либо аллегория (*allegoria*) или аллюзия (*allusione*) — и того лучше.

[2v] Предлагаемый Замысел (*Inventione*) отвечает, по моему мнению, всем вышеназванным требованиям, и смею надеяться, таковым же найдет его превосходнейший ум В[ашего] В[ысочества].

Если вы имеете повод д[ля]...

[На этой фразе текст обрывается. Ниже приводится фрагмент более раннего черновика, в котором Строщи удостоверяется в правильности своего *invenzione*]

[2r] Деяние Ясона (*Jas.[on]e*) великое (*grande*), [отвечает] вышеназванному требованию относительно участия Героев. Изумление [достигается] благодаря преодолению [аргонавтами] величайших трудностей.

[Далее все перечеркнуто]

Доставляющее удовольствие (*dilettevole*), ибо предполагает всяческую пышность (*pompa*) и роскошь (*ricchezza*), великолепиие (*magnificenza*) и изящество (*vaghezza*)⁴⁸.

Уместнейшее (*convenientissima*), поскольку завершается, как и Комедия, в радости.

Одна Интермедия связана с другой, но в каждой имеется разнообразие (*varietà*) и новизна (*cosa nuova*), и персонажи, [появившись единожды], более не возвращаются.

Содержит аллюзию на данное событие.

[2v] Ибо цель интермедий, можно сказать, состоит в том, чтобы ошеломлять своей грандиозностью всякого, кто их видит.

⁴⁸ Строщи, таким образом, не упоминает о понятности своих интермедий.

ДЖОВАНБАТТИСТА ГУАРИНИ
INVENZIONE ИНТЕРМЕДИЙ К ПАСТОРАЛИ «ВЕРНЫЙ ПАСТУХ»⁴⁹

ПЕРВАЯ ИНТЕРМЕДИЯ. МУЗЫКА ЗЕМЛИ⁵⁰

Из дерева, одного из тех, что должны располагаться по краям сцены, чтобы Амарилли, когда будет играть в жмурки, могла его обнять, полагая, что поймала одну из играющих нимф, пусть выйдет нимфа, полностью обнаженная, не считая широкой ленты из светло-зеленой тафты, прикрывавшей недостойные части тела; это можно сделать посредством изящно прилаженной накидки; остальное же пусть выглядит будто обнаженное тело⁵¹. На голове веноч из цветов, волосы распущены по плечам, все должно быть красивым и упорядоченным. Пусть держит в руке музыкальный инструмент (*strumento da sonare*).

С другой стороны сцены следует так же изобразить [появление Нимфы] из другого дерева.

Из двух камней, находящихся по краям сцены, пусть выйдут два сатира, один вслед за другим, из разных мест; в руках они должны держать сиринги (*sampogna*)⁵².

Из-под настила сцены, с обеих сторон, пусть поднимутся две нимфы, одетые в серебро, также обнаженные, как и описанные выше, с белокурыми волосами, но короткими на венецианский манер, с венками на голове сплошь из зеленых

⁴⁹ Перевод выполнен по следующим изданиям: [47, 307–310; 22, 263–267; 55, 1053–1056]. В письме к Винченцо Гонзага от 23 декабря 1591 года герцогский секретарь Аннибале Киеппио упоминает о том, что Гуарини подготовил для постановки пасторали «Верный пастух» проект интермедий «о гармониях четырех элементов» (*gli intermedj <...> delle armonie di quattro elementi*) [14, 545]. Собственно, поэтому в издании сочинений Гуарини под редакцией Луиджи Фассо эти интермедии и озаглавлены «Гармонии четырех элементов» (*Armonie dei quattro elementi*) [22, 263]. Под таким же названием интермедии напечатаны в антологии «Итальянский театр» [55, 1053]. Заметим, однако, что в сохранившейся рукописи название цикла отсутствует, однако интермедии имеют заголовки «Музыка Земли» (*Musica della Terra*), «Музыка Моря» (*Musica del Mare*), «Музыка Воздуха» (*La Musica dell'Aria*) и «Небесная Музыка» (*La Musica Celeste*) [47, 307]. Строго говоря, интермедии Гуарини не вполне укладываются в эту распространенную в театре XVI века тему, поскольку «музыку огня» замещает у него «небесная музыка».

⁵⁰ В отличие от флорентийцев, первой интермедией (*intramento* — букв. «вставка») Гуарини называет ту, что предназначалась для исполнения между первым и вторым актами пьесы. Соответственно, для постановки комедии или пасторали требовалось четыре, как в данном случае, или пять интермедий. Открывать спектакль должен был специально сочиненный пролог. В уже упоминавшемся письме Киеппио к Винченцо Гонзага говорится, что Гуарини ожидает от герцога сведений, когда и в честь какого события тот намеревается исполнить пастораль «Верный пастух», чтобы соотнести с этим событием *invenzione* пролога [14, 545]. Был ли написан пролог, однако, неизвестно.

⁵¹ Речь идет о костюме обнаженной нимфы, который должны были изготовить из ткани телесного цвета. Хотелось бы напомнить, что все роли в спектаклях исполняли, как правило, мужчины.

⁵² Слово *sampogna* (или *zampogna*) могло обозначать в источниках того времени любой из пастушеских инструментов — и сирингу, и волюнку, и свирель. Гуарини пишет здесь, скорее всего, о сиринге, которая традиционно считалась музыкальным атрибутом Пана и сатиров, и, к тому же, более органично смотрелась бы в идиллической сцене, чем грубоватая крестьянская волюнка. Обе сиринги были, разумеется, бутафорскими.

цветов. При их появлении, однако, пусть сначала раздастся звук журчащей воды, как если бы она изливалась из фонтана; когда же головы их покажутся над землей, должны они потрясти ими несколько раз⁵³; пусть держат в руках музыкальные инструменты.

Следует предупредить, что при появлении или выходе нимф из деревьев, а сатиров — из камней, особое внимание должно обратить на соблюдение правдоподобия (*verisimile*). Пусть сделают так, чтобы дерево или камень не раскалывались от первого же удара, но медленно раскрывались, по мере того как тело будет выходить наружу; и прежде пусть появится рука, а с другой стороны — голова, дабы можно было видеть разнообразные формы появлений, и будет это тогда прекраснейшим зрелищем. Я сказал «с другой стороны», то есть при появлении другой нимфы или другого сатира, дабы способы появляться были разными.

В середине сцены пусть вырастет большая скала, искусно подражающая настоящей, каковая, поднявшись на достаточную высоту, откроется, и будут там видны пять женщин зрелых лет, одетые во все белое с поясами и лентами [также] полностью белыми (но если их украсят золотом, мне сие понравится), две с одной стороны и две с другой; посередине же пусть будет пятая, самая благородная среди всех них. В одной руке она должна держать серебряный барабанчик (*tamburello*), а в другой, в правой, полыхающий язык пламени. На голове роскошнейшая корона из драгоценных камней. Женщины слева и справа от нее пусть держат в руках музыкальные инструменты, все струнные. На головах украшения из белых лент, аккуратно уложенные так, чтобы были видны волосы, рассыпанные по плечам и сияющие словно золотые нити. Оный утес пусть вырастет перед четырьмя нимфами и двумя сатирами и [затем] раскроется; а когда нимфы и сатиры к нему приблизятся, пусть зазвучит музыка. Сатиры будут петь басовую партию (*basso*), нимфы — сопрановые (*soprani*) и теноровые (*tenori*)⁵⁴, а те, что в скале, примутся играть на музыкальных инструментах. Я не стану более говорить об этом, потому как это забота сочинителя музыки (*musicus*); скажу только, что музыку следует исполнять на струнных инструментах. Утес, когда откроется, внутри должен быть весь изукрашен золотыми и серебряными жилами, а также драгоценными камнями. По окончании музыки скала закроется и опустится вниз. Нимфы возвратятся в свои деревья, а сатиры — в свои камни. А те две [нимфы], что вышли из воды, пусть исчезнут с головой на том самом месте, откуда вышли.

ВТОРАЯ ИНТЕРМЕДИЯ. МУЗЫКА МОРЯ

Мне бы хотелось, если это возможно, чтобы поверхность сцены покрылась внезапно полотнищами ткани, расписанными и прилаженными [к сценической машине] таким образом, чтобы казалось, будто это волны; сие, я полагаю, легко осуществит тончайший ум нашего маэстро Джован Баттиста [Алеотти], с чьей помощью у меня хватило бы духу свершить любое великое деяние. Когда волны будут готовы, мне бы хотелось, чтобы из середины сцены поднялась створка

⁵³ Вероятно, будто отряхивая землю.

⁵⁴ Данное распределение партий не следует понимать так, будто Гуарини предписывал исполнить здесь именно пятиголосное сочинение с одной басовой, двумя теноровыми и двумя сопрановыми партиями. Вероятнее всего, он лишь хотел подчеркнуть, что сатиры должны исполнять непременно нижние голоса, а нимфы — все остальные (теноровые, альтовые или сопрановые).

огромной морской раковины, вся посеребренная, в которой находилась бы Венера с каким-нибудь Амурчиком. В эту раковину пусть соберутся столько морских нимф, сколько покажется нужным сочинителю музыки для одной части хора; а вокруг означенной раковины пусть поднимутся [из воды] таким же образом столько сирен, сколько вышеупомянутый сочинитель посчитает необходимым для другой части музыкального хора⁵⁵.

Следует иметь в виду, что створка раковины должна появляться таким образом и в таком месте, чтобы только одна ее часть открывалась в направлении публики, и наклонялась вплоть до самой поверхности сцены; другая же пусть остается вертикальной и неподвижной, и пусть там находятся музыканты, размещенные таким образом, чтобы и высокие, и низкие голоса названной части [хора] располагались вокруг Венеры, она же — в середине; и, наконец, пусть все они будут прикреплены к означенной створке раковины, как жемчужины к их ракушкам. Внутри створка раковины вся серебряная, но украшена [также] жемчугом, нимфы наряжены очень богато. Венера же ничего говорить не будет, ибо она только слушает.

Сирены должны быть видны не иначе как только от пояса и выше, и пусть будут они узнаны по их обычным хвостам; и пусть оные или поют, или играют [на музыкальных инструментах], или же делают и то, и другое, как распорядится сочинитель в данном концерте, музыку сию желательно сыграть на сладкозвучных духовых инструментах (*la qual musica vuol essere flautizzata*): прямых корнетах, блокфлейтах, дольцаине (*dolzagna*)⁵⁶, поперечной флейте (*fifaro all'alamana*), а также спеть.

По окончании музыки пусть возвратятся все туда, откуда вышли, и пусть закроется створка раковины и опустится вниз [под сцену], а волны исчезнут. Сирены должны быть обнаженными и без какого-либо облачения; можно сделать так, будто они несут [в руках] водоросли. Волосами у них будут водоросли, зеленые; хвосты у них серебряные.

ТРЕТЬЯ ИНТЕРМЕДИЯ. МУЗЫКА ВОЗДУХА

Следует изготовить восемь ветров, четыре главных [сообразно частям света] и четыре второстепенных; и хотя существует их, согласно древним, больше, а согласно нашим современным [авторам], значительно больше, однако же этих будет вполне достаточно как для [исполнения] музыки, так и с точки зрения вместительности сцены. Было бы желательно, чтобы они парили в воздухе. Пусть начинают свое движение от самых краев сцены, и, несомые облаками, каждый

⁵⁵ Прилагательное «музыкальный» понадобилось Гуарини, вероятно, потому, что хоры, вступающие в диалоги с актерами в трагедии или пасторали, как правило, были разговорными.

⁵⁶ Дольцаина или дольцаина — духовой язычковый инструмент с двойной тростью, получивший свое название благодаря мягкому и нежному звучанию (лат. *dulcina* от *dulcis* — сладостный). Написание *dolzagna* (произносится «дольцанья» или «дольдзанья») встретилось нам только у Гуарини. Во флорентийских источниках дольцаина (*dolzaina* или *dolzaïne*) упоминается при описании интермедий 1565, 1568, 1586 и 1589 годов [9, 70-72], а также в отчете о празднествах по случаю бракосочетания Козимо де Медичи и Элеоноры Толедской [18, 32]. Р. А. Поспелова в статье из энциклопедии «Музыкальные инструменты» предлагает несколько странный с фонетической точки зрения вариант написания «дольсайна» или «дульсайна» [6, 200]. Возможно, автор стремится подчеркнуть таким образом несходность этого инструмента с дульцианом (предшественником фагота).

своим, пусть достигнут над сценой в надлежащий срок надлежащего места, где их облака, соединенные вместе, образуют непрерывный облачный круг. Я ска- зал «от самого края сцены» — то есть двигаясь по воздуху так, чтобы выглядело правдоподобно, будто явились они из разных концов света. И да покажутся они от груди и выше, с руками и с головой; все же остальное пусть будет сокрыто в облаках, так чтобы ни одну часть не было видно.

Четыре основных должны быть изготовлены следующим образом: Южный ветер, полуденный, полностью черный, и лицо, и руки, и ладони темнейшего цвета, как у эфиопа. Волосы черные, курчавые; в руке тромбон из тех, что назы- ваем *squarciati*⁵⁷. Противоположным ему пусть будет Аквилон, весь убежденный сединами, с волосами белоснежными, длинными, курчавыми, взъерошенными, растрепанными; весь покрытый ватой, что должна казаться снегом и блестеть даже более, чем это возможно; равным образом и он должен иметь инструмент такого же рода. Третьим пусть будет Восточный ветер, с волосами золотыми, причем весьма насыщенного тона, длинными, взъерошенными и растрепанными. На лбу солнце, в руке другой подобный тромбон; грудь же и руки обнаженные. Насупротив его Западный ветер, аналогичного рода, но не золотистый, а крас- ный, с солнцем за плечами; обнаженный и с тромбоном в руке; следует учесть, что бороды их должны быть сообразными их волосам. Четыре других [ветра] должны быть [в костюмах] тех же тонов, но оттенков более мягких; в остальном же походить на первых; эти четыре пусть имеют по корнету, и пусть они устраи- вают музыку только посредством сих инструментов; и хотел бы я, чтобы оные корнеты были преогромнейшими (*grandotti*), дабы настолько согласовывались они с тромбонами, насколько это только возможно.

По окончании музыки, пусть каждый возвратится на свое место; и как при их появлении я бы хотел, чтобы, приближаясь, они мало-помалу показывались из облаков, так и при их возвращении мне бы хотелось, чтобы они придерживались аналогичной манеры⁵⁸.

ЧЕТВЕРТАЯ ИНТЕРМЕДИЯ. НЕБЕСНАЯ МУЗЫКА

Пусть откроется небо, и появятся в сияющем круге семь планет, распо- ложенных одна за другой сообразно их очередности, в руках пусть держат они музыкальные инструменты; позади же них должно быть скрыто превеликое множество музыкантов, поющих и играющих на музыкальных инструментах, потому как я желаю, чтобы музыка сия была полновзвучнейшей, а концерт — многочисленнейшим.

Юпитер, в золотых одеждах, на голове роскошнейшая корона, у ног орел с молниями. Сатурн, старый, обнаженный, за исключением того, что недостой- ные части тела следует прикрыть накидкой, корона на голове из золотых лучей. Венера, как уже говорилось⁵⁹, одета в обольстительнейшие наряды. Диана, также

⁵⁷ Согласно предположению Джеффри Куртцмана и Линды Марии Колдау, «разодран- ными» Гуарини называет тромбоны с более широким, чем обычно, коническим корпусом и раструбом [27, 44.4–44.5]. Само прилагательное *squarciato*, образованное от глагола *squarciare* (разрывать, раздирать) обозначает как нечто широко распахнутое, так и обладающее громким, часто неприятным звуком [27, 37.2]. На русский язык определение *squarciato* можно было бы перевести в данном случае также как «душераздирающие».

⁵⁸ То есть постепенно скрывались в облаках.

⁵⁹ Костюм Венеры здесь упоминается впервые. Вероятно, Гуарини планировал дать его описание в морской интермедии, однако по каким-то причинам этого не сделал. Если наше

с рогатой луной на голове⁶⁰ и в зеленой накидке. Меркурий, в золотой накидке, в остальном же полностью обнаженный, в шапочке и крылатых сандалиях. Солнце, всё в золоте; на голове корона из лучей, волосы белокурые, роскошные и прекрасные. У ног Венеры — голубь; [у ног] Дианы — олень. Место же над ними всеми пусть будет хорошо освещенным, полным звезд и столь прекрасным, что уподобится образу рая.

Порядок планет, разумеется, следующий: Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн; а потому хотелось бы верить, что их разместят именно таким образом.

Приложение III

БАСТЬЯНО ДЕ РОССИ⁶¹ ОБ *INVENZIONE* ИНТЕРМЕДИЙ ДЖ. М. ДЕ БАРДИ К КОМЕДИИ «ВЕРНЫЙ ДРУГ» (1586)

Но перейдем к другому и расскажем, каковы были намерения Поэта [Барди], когда он только начал подыскивать сказание (*favola*) для постановки означенных интермедий; а были они таковы, чтобы найти сказание с одной [сюжетной] нитью» (*con un sol filo*) и затем произвести от него все шесть требуемых ему представлений. Однако намерения эти вызвали заслуженное порицание, ибо в данном спектакле следовало позаботиться прежде всего о разнообразии (*varietà*); а потому он был вынужден пожертвовать единством (*unità*) и, как следствие, [художественными] достоинствами [своей поэмы], которые через него можно достичь. Но, принимая во внимание, что сочинение его должно состоять из многих частей, он решил любым способом привнести в разнообразие и в разлад (*disunione*) вышеназванное единство, а потому сделал так, чтобы все милости, которые в этих интермедиях будто бы ниспосылаются смертным, появились по случаю этой счастливейшей свадьбы.

ОБ *INVENZIONE* ИНТЕРМЕДИЙ ДЖ. М. ДЕ БАРДИ К КОМЕДИИ «ПАЛОМНИЦА» (1589)

Но поведем, наконец, рассказ о чудесах Интермедий, в коих создатель оных приложил все усилия, дабы все то, что должно было происходить на сцене согласно сказанию (*favola*), никогда бы не противоречило своей природе; к примеру, танцует ли кто в интермедии, поет ли — того требует сказание [курсив наш — Ю. Л.]; и чтобы поэт имел случай сочинить разного рода мадригалы, а Композиторы — музыку, играемую в разнообразной манере и на всевозможных инструментах, в [каждой] интермедии было предусмотрено. Он стремился также предоставить благодатный материал архитектору, дабы тот посредством

предположение верно, во второй и в четвертой интермедиях Венера выглядела одинаково.

⁶⁰ Подобно нарядам Венеры, «рогатая луна» в этом тексте ранее не упоминалась.

⁶¹ Переводы выполнены по изданиям [43, 6r; 44, 1r] соответственно. Фотокопии размещены на сайте Британской библиотеки. URL: <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html> (дата обращения 22.10.10).

множества машин, поднимающихся и спускающихся с Неба, пролетающих по воздуху и появляющихся из-под сцены, а также частых смен декораций мог проявить свою изобретательность и тем самым изумить публику и доставить ей удовольствие. По этой причине он не посчитал нужным сочинять сказание лишь с одной [сюжетной] нитью (*una favola d'un sol filo*), рассудив, что публика уже не мало потрудится, ежели за той, что [принадлежит] комедии, будет следить со вниманием. Кроме того, избрав одно единственное сказание (*una sola favola*), он был бы принужден непрерывно следовать той нити (*filo*) и представлять [ее] на сцене, в чем, как кажется, есть и хорошие, и дурные стороны; это связывало руки создателю [интермедий], а для людей сведущих не приносило, по его мнению, ничего нового.

Использованная литература

1. Андреев М. Л. Литературная теория и самосознание литературы // Андреев М.Л., Хлодовский Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М.: Наука, 1988. С. 267–286.
2. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Общ. ред. А. И. Доватура. Т. 4. М.: Мысль, 1984. 830 с. (Философское наследие. Т. 90)
3. Литвинова Ю. А. Из истории ренессансных интермедий. «Флорентийский май» // Старинная музыка. 2003. №1 (19). С. 21–32.
4. Литвинова Ю. А. Флорентийские интермедии XVI века и традиции античной поэтики // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. С. 138–160.
5. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Ред. Н. П. Козлова. М.: Издательство Московского университета, 1980. 617 с.
6. Поспелова Р. Л. Дольсайна // Энциклопедия «Музыкальные инструменты». / Под ред. М. В. Есиповой. М.: «Дека-ВС», 2008. С. 200–201.
7. [Anonimo]. Li sontuosissimi apparecchi, trionfi, e feste, fatti nelle nozze della Gran Duchessa di Fiorenza: Con il nome, & numero de Duchi, Principi, Marchesi, Baroni, & altri gran Personaggi: postovi il modo del vestire, maniere & livree. Et la descrizione de gl'Intermedij rappresentati in una Comedia nobilissima, recitata da gl'Intronati Senesi. Aggiuntovi l'ordine, & modo che s'è tenuto nel Coronare l'Altezza della Serenissima Gran Duchessa. Stampata in Fiorenza, & in Ferrara per Vittorio Baldini, et ristampata in Venetia per Lodovico Larduccio, 1589. [4] f.
8. Barbi A. S. Un accademico mecenate e poeta. Giovan Battista Strozzi il Giovane. Firenze: G. C. Sansoni, 1900. 79 p.
9. Brown H. M. Sixteenth-Century Instrumentation: the Music for the Florentine Intermedii // Musicological Studies and Documents, Vol. 30. [Rome]: American Institute of Musicology, 1973. 229 p.
10. [Caetano, Filippo]. L'Ortensio comedia dell'Illustrissimo, et Eccellentissimo signor don Filippo Caetano. Rappresentata dalla Nobiltà di Rimino alla presenza dell'Illustriss. & Reverendiss. Sig. Cardinale Caetano Legato di Romagna. Con l'aggiunta del Prologo, Intermedi, Balletti, e Moresca. In Rimino: nella stamperia di Giovanni Simbeni, 1609. [54] f.
11. [Cavallino, Simone]. Raccolta di tutte le solennissime feste nel sponsalio della serenissima Gran Duchessa di Toscana. Fatte in Fiorenza il mese di maggio 1589. Con brevità raccolte da Simone Cavallino da Viterbo. All'Illustriss. & Reverendiss. Sig. Patriarca Alessandrino, Caetano. In Roma: appresso Paolo Blado stampatore camerale, 1589. 46 p.
12. [Cini, Francesco]. L'Argonautica del s. Francesco Cini rappresentata in Arno per le nozze del sereniss. d. Cosimo de Medici, Principe di Toscana e della serenissima arciduchessa Maria Mad-

- dalena d'Austria in Firenze, l'anno MDCVIII. In Firenze: appresso Cristofano Marescotti, 1608. [14] f.
13. [Cini, Giovanbattista]. Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo don Francesco de' Medici principe di Firenze e di Siena e della serenissima regina Giovanna d'Austria // *Vasari G.* Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori. 8 vol. / A cura di Gaetano Milanesi. Vol. VIII. Firenze: G.C. Sansoni, editore, 1882. P. 519–622.
 14. *D'Ancona A.* Origini del teatro italiano. 2 vol. Vol. II. Torino: Ermanno Loescher, 1891. 626 p.
 15. [Faroni, Massimo]. I sospetti comedia del sig. Massimo Faroni. Gentilhuomo, & Academico Mantovano. In Venetia: appresso Gio. Battista Ciotti Senese. All'Insegna dell'Aurora, 1603. 174 p.
 16. *Fido F.* L'America: Primo canto di un poema inedito di Giovan Battista Strozzi il Giovane // *Studi secenteschi*. Vol. XXIII (1982). P. 277–310.
 17. *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations* / Ed. and Eng. trans. C. V. Palisca. New Haven, London: Yale University Press, 1989. 234 p.
 18. [Giambullari, Pier Francesco]. Apparato et feste nelle noze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze, & della Duchessa sua Consorte, con le sue Stanze, Madriali, Comedia, & Intermedij, in quelle recitati. M.D.XXXIX. Impressa in Fiorenza: per Benedetto Giunta, 1539. 171 p. Пер. на англ. см. в: *A Renaissance Entertainment: Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence*, in 1539 / Ed. Andrew C. Minor and Bonner Mitchell. Columbia, Miss.: University of Missouri Press, 1968. XV, 373 p.
 19. [Giraldi Cinthio, Giovambattista] Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio nobile Ferrarese, e segretario dell'illustriss. Duca di Ferrara intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie. Con la tavola delle cose più notabili in tutti essi discorsi contenute. In Vinegia: appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554. [4] f., 287 p., [1] p., [8], [14] f.
 20. [Grazzini, Antonfrancesco]. Descrizione degl'Intermedii rappresentati colla commedia nelle nozze dell'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signor Principe di Firenze, e di Siena. In Firenze, 1566. 20 p. [Конволют. Приплетено к:] // *La Cofanaria commedia di Francesco d'Ambra, con gl'Intermedij di Giovam Batista Cini; recitata nelle Noze dell'Illustrissimo S. Principe Don Francesco de Medici, & della Serenissima Regina Giovanna d'Austria*. In Firenze: appresso i figliuoli di Lorenzo Torrentino, & Carlo Pettinari compagno, 1566. 126 p.
 21. [Grazzini, Antonfrancesco]. La strega comedia d'Antonfrancesco Grazzini, Academico Fiorentino, detto il Lasca. Nuovamente data in luce, e non recitata mai. In Venetia: appresso Bernardo Giunti, e Fratelli, 1582. 59 f.
 22. *Guarini, Battista di.* Opere / A cura di Luigi Fassò. Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1969. 482 p.
 23. [Ingegneri, Angelo]. Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri. Al Serenissimo Signore, il signor don Cesare d'Este, Duca di Modona, & di Reggio, etc. In Ferrara, per Vittorio Baldini, stampatore camerale, 1598. [3] f. 84 p.
 24. *Ingegneri A.* Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche // *Marrotti F.* Storia documentaria del teatro italiano: lo spettacolo dall'Umanesimo al Rinascimento. Teoria e tecnica. Milano: Feltrinelli, 1974. P. 271–311.
 25. *Ketterer R.C.* Classical sources and thematic structure in the Florentine intermedi of 1589 // *Renaissance Studies*. Vol. XIII, no. 2 (1999). P. 192–222.
 26. *Keyte H.* [Annotation] // Una «Stravaganza» dei Medici. Intermedii (1589) per «La pellegrina». Tessa Bonner, Emma Kirkby, Emily Van Evera (sopranos), Nigel Rogers (tenor), Taverner Consort, Choir & Players cond. by Andrew Parrott. EMI Reflexe 7 47998 2 (rec. 1986). (Аннотация к компактдиску). 21 p.
 27. *Kurtzman J. and Koldau L.M.* Trombe, Trombe d'argento, Trombe squarciate, Tromboni, and Pifferi in Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries //

- The Journal of Seventeenth Century Music. Vol. VIII, no. 1 (2002). URL: <http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v8/no1/kurtzman.html> (дата обращения: 21.10.2010).
28. *La Via S.* “Concentus Iovis adversus Saturni Voces”: magia, musica astrale e umanesimo nel IV intermedio fiorentino del 1589 // *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*. Vol. V. 1994. P. 111–156.
 29. *Maria, Ugo de.* La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell’arte italiana. Con appendice di cose inedite. Bologna: Ditta Nicola Zanichelli, 1899. 295 p.
 30. [*Martini, Giovanni Simone*]. Bragato comedia del sig. G.S.M. Molto piacevole, & ridicolosa. Ristampata con una nuova giunta d’Intermedij apparenti. In Trevigi: appresso Girolamo Righettini, 1633. 32, [3] f.
 31. [*Mellini, Domenico*] Descrizione dell’Apparato della Comedia et Intermedii d’essa, recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l’anno 1565 nella gran Sala del palazzo di sua Ecc. Illust. Nelle reali nozze dell’Illustriss. et Eccell. S. il S. Don Francesco Medici Principe di Fiorenza, & di Siena, & della Regina Giovanna d’Austria sua consorte. Quarta impressione. In Fiorenza: appresso i Giunti, 1566. 31 p.
 32. *Nagler A.M.* Theatre Festivals of the Medici, 1539–1637. New Haven: Yale University Press, 1964. XX, 190 p.
 33. [*Nerli, Bernardo de’*] Intermedii della commedia del Granchio, dichiarazione di essi, e discorso dell’Autore. Sig. I, [VII] f. [Конволют: приплетено к]: Il Granchio commedia di Lionardo Salviati a Tommaso del Nero con gli intermedii di Bernardo de Nerli. Accademico Fiorentino. Dall’Accademia Fiorentina fatta pubblicamente recitare in Firenze nella Sala del Papa l’anno 1566. Nel Consolato dell’Autore. In Firenze: appresso i figliuoli di Lorenzo Torrentino, & Carlo Pettinari compagno, 1566. [4] f., 123, [4] p.
 34. *Nutter D.* Intermedio // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. 29 Vols. / Ed. by S. Sadie. Vol. XII. London: MacMillan, 2001. P. 476–488.
 35. *Osthoff W.* Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert). 2 Bde. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte / Herausgegeben von Thrasylbulos G. Georgiades, Bd. 14). Bd. I. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1969. 376 p.
 36. *Palisca C.V.* The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music // *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon press, 1994. P. 408–31.
 37. *Patrizi F.* Della poetica. 3 vol. / Edizione critica a cura di Danilo Aguzzi Barbagli. Vol. II. Firenze: Nella sede dell’istituto palazzo Strozzi, 1969. 370 p.
 38. *Pirrota N.* Intermedium // *Die musik in der Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 17 Bde. / Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Bd. VI. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1957. Col. 1310–1326.
 39. *Pirrota N.* Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo. Torino: Giulio Einaudi editore, 1975. 472 p.
 40. *Pirrota, N.* Strozzi // *Enciclopedia dello spettacolo*. 9 vol. / Diretta da S. D’Amico. Vol. IX. Roma: Le Maschere, 1962. Col. 514–516.
 41. *Pirrota N.* Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata // *Musical Quarterly*, Vol. XL (1954). P. 169–89.
 42. [*Rinuccini, Camillo*]. Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de’ Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de’ Medici, e Maria Maddalena Arciduchessa d’Austria. In Firenze: appresso i Giunti, 1608. [1] f., 149 p.
 43. [*Rossi, Bastiano de’*] Descrizione del magnificentiss. apparato, e de’ maravigliosi intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime Nozze degl’ Illustrissimi, ed Eccellentissimi Signori Il Signor Don Cesare d’ Este, e la signora donna Virginia Medici. In Firenze: appresso Giorgio Marescotti, l’anno 1586. [1], 25 f.
 44. [*Rossi, Bastiano de’*] Descrizione dell’apparato e degl’intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de’ Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchessa di Toscana. In Firenze: per Anton Padovani, 1589. [2] f., 72 p.

45. *Rossi M.* Per l'unità delle arti. La poetica 'figurativa' di Giovanbattista Strozzi il Giovane // *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*. 1995. Vol. VI. P. 169–213.
46. *Rossi N.* Discorsi intorno alla commedia [1589] // *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. 4 vol. / A cura di Bernard Weinberg. Vol. IV. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1974. P. 27–57.
47. *Rossi V.* Battista Guarini ed Il Pastor Fido. Studio biografico-critico, con documenti inediti. Torino: Ermanno Loescher, 1886. 323 p.
48. *Solerti A.* Gli albori del melodramma. 3 vol. Vol. I. Milano, Palermo, Napoli: Remo Sandron Editore, 1904. 165 p.
49. *Solerti A.* Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Firenze: R. Bemporad & Figlio, Editori, 1905. 594 p.
50. *Solerti A.* Vita di Torquato Tasso. 3 vol. Vol. I. Torino, Roma: Ermanno Loescher, 1895. XIV, 883 p.
51. *Sommi, Leone de'.* Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche / A cura di Ferruccio Marotti. Milano: Edizioni il Polifilo, 1968. LXXIII, 100 p.
52. *Strozzi G.B.* Dell'Unità della Favola Recitata nell'Accademia degli Alterati [1599] // *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. 4 vol. / A cura di Bernard Weinberg. Vol. IV. Bari, Giuseppe Laterza & Figli, 1974. P. 333–344.
53. *Strozzi G.B.* [Prescrizioni per Intermedi] // *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations* / Ed. and Eng. trans. Claude V. Palisca. New Haven, London: Yale University Press, 1989. P. 20–25.
54. *Tasso T.* Scritti sull'arte poetica. 2 vol. / A cura di Ettore Mazzali. Torino: Giulio Einaudi editore, 1977. 423 p.
55. *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento*. 2 vol. / A cura di Marco Ariani. Torino: Giulio Einaudi editore, 1977. LXXXII, 1080 p.
56. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera. Con privilegio del sommo pontefice, Del Re Cattolico, della Serenissima Repubblica di Venezia, e degli altri Principi, e Potentati d'Italia, e fuor d'Italia, della maestà cesarea, Del Re Cristianissimo, e del Sereniss. Arciduca Alberto. In Venezia, appresso Giouanni Alberti, 1612. [14] f., 960 p., [52] f.
57. *Warburg A.* I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589 // *Atti dell'Accademia del Reale Istituto Musicale di Firenze. Anno XXXIII: Commemorazione della riforma melodrammatica*. Firenze: Tipografia Galletti e Cocci, 1895. P. 103–146.
58. *Weinberg B.* A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. 2 vols. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1961. XV, 1184 p.
59. *Weinberg B.* Argomenti di discussione letteraria nell'Accademia degli Alterati (1570—1600) // *Giornale storico della letteratura italiana*. Vol. CXXXI. 1954. P. 175–94.