
Замечания о рецепции итальянской оперы *seria* в период от царствования Анны Иоанновны до царствования Екатерины II

Observations on the Reception of Italian Opera *Seria* in Russia Between the Reigns of Anna Ioannovna and Catherine II

Анна Джуст
Университет Вероны

Anna Giust
University of Verona
anna.giust@univr.it

Abstract:

This article seeks to contribute to the ongoing revision of the historiography on eighteenth-century Russian music in general, and Russian opera in particular. After an extensive survey of the state of the field, the author adopts a multi-disciplinary approach (combining musical and philological studies) to analyse recently published primary sources about the reception of Italian opera seria in early imperial Russia. The article demonstrates that far from merely providing amusement for the Court of three consecutive female monarchs, Italian composers and their works engaged in complex ways with a much more variegated Russian "public." The author suggests that the creation of this music-listening and -performing domestic public was indebted to Italian operatic traditions and, at the same time, intimately connected to local traditions of musical performance.

Ключевые слова:

Итальянская опера, Метастазео, рецепция, Штеллин, Плавильщиков

Keywords:

Italian opera, Metastasio, Russian reception, von Stählin, Plavil'shchikov

Status quaestionis

В музыковедческой историографии девятнадцатого века и в советской историографии, особенно оперной, ключевой фигурой являлся Михаил Иванович Глинка (1804 – 1857), чья опера *Жизнь за царя* выполняла функцию цезуры между двумя эпохами. История русской музыки традиционно рассматривалась исключительно через призму его личности и его композиторской деятельности. Композитор считался основоположником русской музыки в историческом контексте, где, по общепринятому мнению, до его появления Двор “поддерживал исключительно итальянскую музыку,”¹ и, вследствие этого, долгое время история русской музыкальной жизни до Глинки считалась историей итальянской музыки в России.

Эта традиция – базирующаяся на таких выдающихся критических трудах по

¹ M. D. Calvocoressi, *Panorama della musica russa* (Milan: Tarantola, 1947), 24.

истории музыки в России, как *La musique en Russie* Цезаря А. Кюи,² *The Russian Opera* Розы Ньюмарч,³ и на очерках Димитрия Кальвокоресси *Masters of Russian Music* (совместно с Джеральдом Абраамом) и *A Survey of Russian Music* – была принята практически без критики западной музыкаловедческой общественностью.⁴ На самом деле, авторы этих работ унаследовали музыкально-исторические мировоззрения Владимира Васильевича Стасова (1824 – 1906), который в свое время пытался выделять творческий вклад Глинки, с целью показать культурную преемственность между деятельностью композитора и “Могучей Кучки.” Согласно этой традиции, до постановки *Жизни за царя* (1836) и *Руслана и Людмилы* (1842) музыкальная жизнь Российской Империи совпадала исключительно с иноземной традицией, представленной на русской сцене в основном оперными жанрами *seria* и *buffa*.⁵ Такой традиционный подход обусловил практически полное отсутствие на протяжении долгого времени литературы, посвященной музыкальной и театральной жизни в России XVIII века.

В конце XIX и начале XX веков музыкальная жизнь XVIII века начала привлекать внимание исследователей, сперва как явление историческое, и только впоследствии как явление, вызывающее интерес эстетической натуры. Следовательно, такие музыковеды, как Николай Федорович Финдейзен (1868 – 1928), Степан Васильевич Смоленский (1848 – 1909) и Александр Вячеславович Оссовский (1871 – 1957), стали подходить к теме на страницах *Русской музыкальной газеты* и *Музыкального современника* и в разных монографиях.⁶ Начиная с 1940-х годов, музыковеды,

² César Cui, *La musique en Russie* (Paris: Fischbacher, 1880). В качестве музыкального критика, Цезарь Антонович Кюи (1835 – 1918) написал приблизительно 800 статей в период между 1864 и 1918 годами в различных газетах и журналах России и Европы. Он писал о концертах, музыкальной жизни, новых нотных изданиях и людях; многие статьи посвящены опере. Из-за правил, связанных с его армейским чином, в ранние годы он должен был писать под псевдонимом ***. Его главной задачей в критике было распространение музыки русских композиторов того времени, особенно произведений близких ему композиторов “Могучей Кучки,” которых, тем не менее, он не всегда щадил в своих рецензиях. Однако, произведения тех русских композиторов, которые не относились к “Могучей Кучке,” чаще подвергались неблагоприятной критике.

³ Rosa Newmarch, *The Russian Opera* (London: H. Jenkins, 1914). Начиная с 1897 года, Роза Ньюмарч (1857 – 1940) долгое время занималась исследованием русской музыки; с этой целью она часто приезжала в Россию для работы в Императорской Публичной Библиотеке Санкт-Петербурга (сегодня Российская Национальная Библиотека) под научным руководством Владимира Васильевича Стасова. Ее критические работы стали одними из первых трудов, посвященных изучению русской музыки и ознакомлению с творчеством русских композиторов.

⁴ Michel-Dimitri Calvocoressi and Gerald Abraham, *Masters of Russian Music* (New York: A.A. Knopf, 1936); M. D. Calvocoressi, *A Survey of Russian Music* (Harmondsworth: Penguin Books, 1944). Кальвокоресси (1877 – 1944) начал свою карьеру в 1902 году как музыкальный критик и корреспондент для некоторых английских, американских, немецких и русских газет и журналов. Он написал три книги о Мусоргском и несколько книг о европейских и русских композиторах.

⁵ По этой схеме сформулированы сами названия таких музыкаловедческих пособий, как *Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки* Абрама А. Гозенпуда (Ленинград: Гос. муз. изд., 1959). (Abram A. Gosenpud, *Muzykal'nyi teatr v Rossii. Ot istokov do Glinki* (Leningrad: Gos. muz. izd., 1959) и *Русская опера до Глинки* Александра С. Рабиновича (Москва: Музгиз, 1948). (Aleksandr S. Rabinovich, *Russkaia opera do Glinki* (Moscow: Muzgiz, 1948). В итальянской литературе идея “рождения” русской музыки с появлением Глинки отражена в структуре и названии книги: Rubens Tedeschi, *I figli di Boris: L'opera russa da Glinka a Šostakovič* (Turin: EDT, 1990).

⁶ Самым известным из этих трудов является двухтомная книга Николая Ф. Финдейзена *Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века*, в 2-х т. (Москва-Ленинград: Гос. Изд-во Музсектор, 1928-29) (N. F. Findeizen, *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneishikh vremen do kontsa XVIII veka*, 2 vols. (Moscow-Leningrad: Izd-vo Muzsektor, 1928-29), второй том которой посвящен XVIII веку.

принадлежащие к группе Бориса Владимировича Асафьева (1884 – 1949) – такие как А. В. Дружинин, В. А. Прокофьев, А. Н. Римский-Корсаков, А. В. Финагин – показали тенденцию к объективному (научному) подходу к музыкальной среде, деятельности и произведениям до-глинковской эпохи.⁷ В 1950-ые и 1960-ые годы был опубликован ряд музыковедческих исследований, в том числе *Русский музыкальный театр от истоков до Глинки* Абрама Акимовича Гозенпуда (1908 – 2004) и *Русские печатные ноты XVIII века* Бориса Львовича Вольмана (1895 – 1971).⁸ Вследствие “открытия” российской музыкальной традиции XVIII века, в 1970-ые годы были возрождены такие произведения, как *Le fils rival* Дмитрия Степановича Бортнянского, *Ямщики на подставе* и *Орфей* Евстигнея Ипатовича Фомина: работа по восстановлению опер была проведена в Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве; *Le faucon* Бортнянского и *Скупой* Василия Алексеевича Пашкевича были поставлены московским Театром Камерной Музыки.⁹ Музыковеды 1980-ых годов обратили внимание на прогрессивные тенденции русских музыкальных произведений, скорее в эстетическом, чем в политическом смысле. Это и явилось причиной того, что роль итальянской музыки намного сократилась в понимании историографов, а наоборот были подчеркнуты факторы иного происхождения, наряду с элементами самобытности русской музыкальной жизни.¹⁰

Среди самых недавних исследований, стоит упомянуть энциклопедический словарь *Музыкальный Петербург*, изданный в Российском Институте Истории Искусств в Санкт-Петербурге под редакцией Анны Леонидовны Порфирьевой¹¹ и тома,

⁷ Этот подход воплотился, например, в трехтомной хрестоматии *История русской музыки в нотных образцах*, составленной профессором Ленинградской Консерватории Семеном Л. Гинзбургом. *История русской музыки в нотных образцах*, сост. С. Л. Гинзбург, 1 изд. (Москва-Ленинград: Музгиз, 1940); тот же автор опубликовал также и хрестоматию *Русский музыкальный театр 1700-1835, Хрестоматия* (Москва-Ленинград: Искусство, 1941). (*Istoriia russkoi muzyki v notnykh obraztsakh*, sost. S. L. Ginzburg, 1 izd. (Moscow-Leningrad: Muzgiz, 1940); idem, *Russkii muzykal'nyi teatr 1700-1835: Khrestomatiia* (Moscow-Leningrad: Iskusstvo, 1941). В ту же эпоху появились такие работы, как: *Русская опера до Глинки* А. С. Рабиновича (Москва: Музгиз, 1948) (A. S. Rabinovich, *Russkaia opera do Glinki* (Moscow: Muzgiz, 1948)) и *Русская музыкальная культура XVIII века в ее связи с литературой, театром и бытом* Т. Н. Ливановой (Москва: Музгиз, 1952-53) (T. N. Livanova, *Russkaia muzykal'naiia kul'tura XVIII veka v ee sviazi s literaturoi, teatrom i bytom* (Moscow: Muzgiz, 1952-53), где музыка анализируется наряду с литературой и драматическим театром.

⁸ А. А. Гозенпуд, *Музыкальный театр в России* (Gozenpud, *Muzykal'nyi teatr v Rossii*); Б. Л. Вольман, *Русские нотные издания XIX – начала XX века* (Ленинград: Изд. ‘Музыка,’ 1970). (B. L. Vol'man, *Russkie notnye izdaniia XIX-nachala XX veka* (Leningrad: Izd. ‘Muzyka,’ 1970). В 1965 г. Юрий В. Келдыш опубликовал свою книгу *Русская музыка XVIII века* (Iurii Vsevolodovich Keldysh, *Russkaia muzyka XVIII veka* (Moscow: Nauka, 1965), посвященную проблемам музыкального стиля, жанра, художественных течений и творческих персоналий, в попытке приобщить русскую музыкальную культуру к общему контексту европейской культуры. Новый подход Келдыша преодолевал старую тенденцию к изолированию предмета исследования от общего контекста.

⁹ Ноты и либретто этих произведений были опубликованы в серии “Памятники русского музыкального искусства” в 12 выпусках. См. *Памятники русского музыкального искусства* в 12 вып. (Москва: Изд. Музыка, 1972-1988). (*Pamiatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva* в 12 vyp. (Moscow: Izd. ‘Muzyka,’ 1972-1988)).

¹⁰ См., например, *История русской музыки*, т. 2, XVIII век, часть первая, сост. Ю. В. Келдышем и О. Е. Левашевой (Москва: Музыка, 1984). (*Istoriia russkoi muzyki*, t. 2, XVIII vek, chast' pervaiia, sost. Iu. V. Keldyshem i O. E. Levashevoi (Moscow: Muzyka, 1984).

¹¹ *Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь*, в 7 т., отв. ред. А. Л. Порфирьева (Санкт-Петербург: Изд. Композитор, 1996-2008). (*Muzykal'nyi Peterburg: Entsiklopedicheskii slovar'*, v 7 t., отв. red. A. L. Porfir'eva (St. Petersburg: Izd. Kompozitor, 1996-2008). Три первых тома (1-3) являются словарем, к которому добавляются тома дополнений (тт. 4-7).

составленные Людмилой Михайловной Стариковой при Московском Институте Искусствознания, посвященные театральной жизни в России в царствования Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны.¹² В этих томах расположены в систематическом порядке транскрипции прямых источников, собранных в разных российских архивах, которые являются удобным и уже неотъемлемым инструментом современных исследователей, изучающих не только драматический, а также музыкальный театр той эпохи.

На западе, швейцарский ученый Роберт-Алоиз Моозер (Robert-Aloys Mooser, 1876 – 1969) первый заинтересовался историей музыки в России в XVIII веке. В 40-е и 50-е годы XX века он опубликовал ряд ценных монографий и монографических статей о музыкантах, работавших в ту эпоху при российском Дворе, и о поставленном репертуаре.¹³ В его работах содержится огромный объем сведений о значительном количестве артистов (инструменталистов, певцов, либреттистов и театральных художников), которые выполняли различные функции в придворных и частных театрах, начиная с царствования Петра Великого до царствования Павла I.¹⁴ Это – практически уникальный пример в западном музыковедении прошлого века, исследования, посвященного музыкальной жизни того времени, так, что можно утверждать, что до появления публикаций Моозера музыка эпохи до Глинки была практически неизвестна вне России. После того, тема пресловутого соперничества русской и итальянской оперы в критическом ракурсе стала фигурировать в некоторых современных исследованиях Ричарда Тарускина, Джулии Баклер, Марины Фроловой-Уокер, Марины Рыцаревой и Наталии Огарьковой.¹⁵

Продолжительное существование устаревшей модели понимания истории музыкальной жизни в России повлияло также и на недостаточное внимание,

¹² См. Людмила М. Старикова, *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730-1740 гг.* (Москва: Радикс, 1995); eadem, *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: документальная хроника 1741-1750 гг.*, ч. I-II (Москва: Наука, 2003-05); eadem, *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: документальная хроника 1751-1761 гг.*, вып. III, ч. I (Москва: Наука, 2012). (Liudmila M. Starikova, *Teatral'naiia zhizn' Rossii v epokhu Anny Ioannovny. Dokumental'naiia khronika 1730-1740 gg.* (Moscow: Radiks, 1995); eadem, *Teatral'naiia zhizn' Rossii v epokhu Elizavety Petrovny: dokumental'naiia khronika 1741-1750 gg.*, ch. I-II (Moscow: Nauka, 2003-2005); eadem, *Teatral'naiia zhizn' Rossii v epokhu Elizavety Petrovny: dokumental'naiia khronika 1751-1761 gg.*, vyp. III, ch. I (Moscow: Nauka, 2012).

¹³ См. Robert-Aloys Mooser, *Opéras, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorios, joués en Russie durant le XVIIIe siècle, avec l'indication des œuvres de compositeurs russes parues en Occident à la même époque. Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique* (Geneva: A. Kundig, 1945); eadem, *L'opéra-comique français en Russie au XVIIIe siècle: contribution à l'histoire de la musique russe* (Geneva-Monaco: Kister, 1954 [1 ed. 1932]); eadem, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*, 3 vols. (Geneva: Mont-Blanc, 1948-51). Список статей Моозера дается в сн. 16.

¹⁴ Нужно отметить, что и в этом ценном издании некоторые сведения, при сопоставлении с современной информацией, оказываются ошибочны. Тем не менее, нельзя не согласиться с тем, что своими трудами Моозер заложил первый камень памятника историографии русской музыки.

¹⁵ См. Richard Taruskin, "Thoughts on the History of Russian Music," *The Journal of Musicology*, 3:4 (Autumn 1984): 321-39; eadem, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1997); Julie A. Buckler, *The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia* (Stanford: Stanford University Press, 2000); Marina Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music* (Aldershot: Ashgate, 2006). О роли оперы в контексте русского национализма в первой трети XIX века писала также Марина Фролова-Уокер. См. Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism, From Glinka to Stalin* (New Haven: Yale University Press, 2007); Наталия Огарькова, "Русская или итальянская опера?: полемика критиков и стратегия директоров," в: *Беспокойные музы": к истории русско-итальянских отношений XVIII-XX вв.* (Салерно: Europa Orientalis, 2011), 9-28. (Nataliia Ogarkova, "Russkaia ili ital'ianskaia opera?: polemika kritikov i strategiiia direktorov," v: *Bespokoinye muzy": k istorii russko-ital'ianskikh otnoshenii XVIII-XIX vv.* (Salerno: Europa Orientalis, 2011), 9-28).

обращенное на деятельность иностранных артистов в России – тех самых, которым приписывалась главенствующая роль. Идея первенства итальянской музыки при российском Дворе как будто удовлетворяла требованиям научной среды в этом музыковедческом лагере. В Италии – откуда в XVIII веке очень большое количество артистов приглашалось в Российскую Империю, для придания блеска Двору – до сих пор не существует никакого систематического исследования по теме рецепции итальянской оперы в России. Среди наиболее близких к теме исследований выделяются статьи Моозера, опубликованные в журналах *Rivista musicale italiana* и *Revue de musicologie*,¹⁶ но они являются монографическими исследованиями по отдельным музыкантам, а не исследованиями по теме рецепции. Немалый вклад в освещение данной темы внесли итальянские русисты Стефано Гардзонио и Мария Луиза Феррацци.¹⁷ Кроме указанных научных и узко специальных работ, в итальянской музыкальной общественности продолжает господствовать общая, и в то же время неопределенная идея, согласно которой такие итальянские композиторы, как Арайя, Галуппи, Паизиелло, Чимароза, Траэтта и другие, главенствовали в российской зрелищной жизни без какого-либо вмешательства местных музыкантов. Более глубокий взгляд на этот вопрос в музыковедческой литературе пока встречается весьма редко.¹⁸

¹⁶ Robert-Alois Mooser, "Catalogue d'œuvres italiennes du XVIIIe siècle, conservées à Léningrad," *Revue de musicologie*, T. 25, № 77/78 (1946): 29-37; eadem, "Un musicien espagnol en Russie à la fin du 18 siècle: Contribution à la biographie de Martin y Soler et à la bibliographie de ses œuvres," *Rivista musicale italiana*, XL (1936): 432-49; eadem, "Violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle I. Giovanni Verocai," *Rivista musicale italiana*, XLII (1938): 309-24; eadem, "Violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle II. Luigi Madonnis," *Rivista musicale italiana*, XLV (1941): 264-80; eadem, "Violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle. III. Pietro Mira dit Pedrillo," *Rivista musicale italiana*, XLVI (1942): 273-93; eadem, "Violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle. IV. Giuseppe Dall'Oglio," *Rivista musicale italiana*, XLVIII (1946): 219-29; idem, "Violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle. V. Giovanni Piantanida," *Rivista musicale italiana*, L (1948): 113-23; eadem, "Violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle. VI. Antonio Lolli," *Rivista musicale italiana*, L (1946): 225-40; idem, "Violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIIIe siècle. VII. Carlo Canobbio VIII. Giovanni-Mane Giornovicchi dit Jarnowick," *Rivista musicale italiana*, LII (1950): 55-70.

¹⁷ См. например Стефано Гардзонио, "Русские стихотворные переводы и переделки итальянских оперных либретто (кон. XVIII в.)," *Europa Orientalis*, VII (1988): 307-20 (Stefano Gardzonio, "Russkie stikhotvornye perevody i peredelki ital'ianskikh opernykh libretto (kon. XVIII v.)," *Europa Orientalis*, VII (1988) 307-20); S. Garzonio, "Poesia e musica in Russia al tempo di Paisiello," *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo, Convegno internazionale di studi, Taranto, 20-23 giugno 2002*, отв. ред. F. P. Russo (Lucca: Libreria musicale italiana, 2007), 21-30; Marialuisa Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)* (Roma: Bulzoni, 2000); М. Феррацци, *Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны: 1731-1738*, пер. с ит. А. О. Дёмина (Москва: Наука, 2008). (Marialuisa Ferrazzi, *Komediia del' arte i ee ispolniteli pri dvore Anny Ioannovny, 1731-1738*, per. s it. A. O. Demin (Moscow: Nauka, 2008); eadem, "Musicisti padovani nella Russia del Settecento. I fratelli Dall'Oglio," *Russica Romana*, VIII (2001): 103-19; eadem, "Театральные торжества по случаю коронации императрицы Елизаветы Петровны: пролог 'Россия по печали паки обрадованная' и опера-seria 'Милосердие Тита,'" *Окказиональная литература в контексте праздничной культуры XVIII века*, отв. ред. П. Бухаркин, У. Екуч и Н. Кочеткова (Санкт-Петербург.: Фил. факультет С.-Петербургского гос. университета, 2010), 31-24. ("Teatral'nye torzhestva po sluchaiu koronatsii imperatrity Elizavety Petrovny: prolog 'Rossiia po pechali paki obradovannaia' i opera-seria 'Miloserdie Tita,'" *Okkazional'naia literatura v kontekste prazdnichnoi kul'tury XVIII veka*, отв. red. P. Bukharkin, U. Ekuch i N. Kochetkova (St. Petersburg: Fil. fakul'tet S.-Peterburgskogo gos. Universiteta, 2010), 31-24).

¹⁸ Как отметила Наталия Огаркова, "проблема 'соперничества' русского и итальянского театра в аспекте рассмотрения специфики музыкально-театрального "дела" XIX века, оперного театра как социального института специально не ставилась и нуждается в особом исследовании." "Русская или итальянская опера?" *op cit.*, II. (Ogarkova, "Russkaia ili ital'ianskaia opera?," *op. cit.*, II).

Пробел в итальянских историографии по этой теме связан с еще одним фактором, а именно с плохим состоянием источников, касающихся истории музыки XVIII века, которое невозможно сравнить с состоянием источников той же эпохи музыкальной культуры тех европейских стран, где музыкальная жизнь была столь же активна. В прошлом, в российских архивах музыкальные источники часто хранились (увы!) неаккуратно, и поэтому они сегодня оказываются неполны. Значительная часть произведений екатерининской поры исчезла, и очень мало материалов осталось от первой половины XVIII века. В свое время, музыковед Ольга Левашева объясняла такую небрежность особенностью *монархического* строя, в котором музыка не считалась ценностью, которую нужно сохранять, а считалась развлечением для повседневного потребления. Кроме того, композиторы редко упоминались в печатных либретто, а ноты лишь случайно сохранялись в архивах.¹⁹ Во мнении Левашевой проглядывается советское предвзятое мнение об имперской эпохе: среди других факторов музыковед подчеркивает низкое социальное положение музыкантов и невысокий статус музыки в культурной жизни страны. Действительно, за исключением итальянских маэстро, в то время музыканты были подневольными слугами.²⁰ Но, что касается подчинения музыки другим видам искусства, оно является не русской особенностью, а общим состоянием артистов в Европе в эпоху *ancien régime*, по крайней мере пока идея авторства не утверждалась в мире искусства (а это случилось уже в эпоху романтизма).

В связи со сложившейся ситуацией, музыковедам предстоит большая задача объективного описания рецепции иностранных образцов в России, в том числе рецепции итальянской музыки. По всеобщему вопросу рецепции были опубликованы некоторые статьи, но они касаются лишь отдельных аспектов общей проблематики, и редко отслеживают XVIII век.²¹ В настоящий момент при Итальянском Институте Изучения Наследия Дж. Верди (*Istituto Nazionale di Studi Verdiani*), в рамках премии Ротари (*Premio Rotary 2017*), проводится исследование по теме рецепции итальянской оперы в России, но пройдет немало времени, пока результаты этого исследования появятся в публикации.²²

Основываясь на вышеизложенных замечаниях, автор данной статьи подойдет к теме, опираясь на примеры из некоторых источников XVIII века. Целью автора является не

¹⁹ Ольга Е. Левашева, "Введение," *История русской музыки*, *op. cit.*, 9. (Ol'ga Levasheva, "Vvedenie," *Istoriia russkoi muzyki*, *op. cit.*, 9).

²⁰ Там же, 10. (Там zhe, 10).

²¹ См. например Огаркова, "«Русская или итальянская опера?»," *op. cit.* (Ogarkova, "Russkaia ili ital'ianskaia opera?," *op. cit.*); Юлия Н. Галатенко, "Джузеппе Верди и италомания на русской сцене рубежа XIX–XX веков," *Искусство и образование*, № 5 (79) (2012): 26–48 (Iuliia N. Galatenko, "Dzhuzeppe Verdi i italomaniia na russkoi stsene rubezha XIX–XX vekov," *Iskusstvo i obrazovanie*, 5/79 (2012): 26–48); Алла К. Кенигсберг, "Верди в Петербурге: премьера 'Силы судьбы' в Большом Театре 29 октября/10 ноября 1862 г.," *Русско-итальянские музыкальные связи: сборник статей*, под ред. А.К. Кенигсберг и Н.А. Брагинской (Санкт-Петербург: Издательство СПбГПУ, 2004). (Alla K. Kenigsberg, "Verdi v Peterburge: prem'era 'Sily i sud'by' v Bol'shom Teatre 29 oktiabria/10 noiabria 1862 g.," *Russko-ital'ianskie muzykal'nye svyazi: sbornik statei*, pod. red. A. K. Kenigsberg i N. A. Braginskoi (St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGPU, 2004); Л. В. Кириллина, "История любви и ревности: Джузеппе Верди в России," *Италия – Россией: четыре века музыки*, ред. Н. Власовой и М. Де Микиель, (Москва: Итальянское Посольство в России – Московская Гос. Консерватория им. П. И. Чайковского, 2017), 233–271. (L. V. Kirillina, "Istoriia liubvi i revnosti: Dzhuzeppe Verdi v Rossii," *Italia – Rossiia: chetyre veka muzyki*, red. N. Vlasovoi i M. de Mikel' (Moscow: Ital'ianskoe posol'stvo v Rossiia; Moskovskaia Gos. Konservatoriia im. P.I. Chaikovskogo, 2017), 233–271). Некоторые замечания о ранней рецепции итальянской оперы XVIII века в России находятся в книге Анны Джуст: Anna Giust, *Cercando l'opera russa: la formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento* (Milan: Edizioni Amici della Scala: Feltrinelli, 2014).

²² См. сайт (see "Premio Rotary club," Istituto Nazionale di Studi Verdiani Fondazione website) URL: <https://www.studiverdiani.it/1623-2/>.

резкое изменение картины, описанной традиционным и современным музыковедением: действительно, музыканты итальянской диаспоры приглашались в Россию, чтобы украсить Двор своей музыкой, и часто возвращались на родину, взяв с собой роскошные подарки от цариц, полученные за свой творческий труд. Однако, более пристальное изучение опер, поставленных при российском Дворе в царствования Анны Иоанновны, Елизаветы Петровны и Екатерины II показывает более разнообразную картину рецепции этих композиторов и их произведений со стороны российской публики. Позже мы увидим, что само определение концепта ‘публики’ заслуживает уточнения, и что рецепция опер-*seria* тесно связана с местной исполнительской практикой. В данной работе будет применен междисциплинарный подход, связывающий лишь внешне далекие дисциплины – музыковедение и филологию – следующий по стопам ревизионизма, начатого на пороге XXI века, вышеупомянутыми учеными (Тарускиным, Порфирьевой и Рыцаревой). Естественно, такой обширный предмет (рецепция итальянской оперы в России) невозможно исчерпать в рамках небольшой журнальной статьи: цель настоящей работы – скорее предоставить конкретные (хоть частичные) замечания в качества дополнения общей дискуссии.

Царствование Анны Иоанновны: ознакомление с новым жанром

Первые оперы были поставлены в России в начале 1730-х годов, когда Анна Иоанновна пригласила итальянских актеров, принадлежащих Двору короля Саксонии Фридриха Августа I. Первая труппа, возглавляемая импресарио Томмазо Ристори, ставила интермедии, от которых остались только названия или “перечни.” Единственное зрелище, от которого осталось больше информации – интермеццо *Calandro*, поставленный в 1731 г.: либретто написал Стефано Бенедетто Паллавичино, а музыку Джованни Альберто Ристори, сын Томмазо. *Calandro* считается самой первой оперой, поставленной в России. После пребывания в Москве двух театральных компаний в 1731 и 1733 годах, чье пребывание было скорее похоже на гастроли, чем на стабильную деятельность, в 1734 году Анна Иоанновна впервые основала при своем Дворе *постоянную* оперную труппу под названием “Италиянская кампания.” Труппу собрал в Италии скрипач-певец Пьетро Мира по просьбе российского Двора. Вместе с артистами приехал также первый капельмейстер российского Двора Франческо Арайя [Francesco Araja] (ca. 1709 – 1770), который заложил основы знаменитой традиции итальянской оперы в России. Ему заказывали представления опер в случае самых значительных государственных торжеств, таких как коронации юбилеи, именины и т.п.

Выдающийся деятель культуры, автор двухтомных *Записок об изящных искусствах в России*, и знаток музыкального театра Якоб Штелин (Jacob von Stählin [1709 – 1785]), который по заказу Двора регулярно описывал театральные представления на страницах *Санкт-петербургских ведомостей*, так определял роль оперы в то время:

Свою красоту, начало и примножение восприняла она от мирных времен, от избытка любителей изрядных наук, а наибольшее от употребленного на то иждивения великих господ и знатных дворов, и почитается ныне при великих дворах и в знатных республиках за наибольшее увеселение.²³

²³ Якоб Штелин, “Историческое описание театрального действия, которое называется опера,” *Приложения к газете Санкт-Петербургские ведомости за 1738 год* (Чч. 17-21, 33, 34, 39-49), *Театральная*

Этой труппой были представлены оперы, поставленные по либретто Пьетро Метастазιο [Pietro Metastasio (1698 - 1782)] или по либретто той же традиции.²⁴ Таким образом, русский Двор познакомился с новым жанром.

Начало музыкально-сценической деятельности в Российской Империи породило и появление, и развитие новой, специальной лексики, связанной с этим театральным искусством. Задача была - найти определение нового вида зрелища и положить основы для его критического анализа. Русский язык обогатился словарем новых терминов, в большинстве своем переведенных с немецкого. Появились такие словосочетания, как "позорищные игры," "трагедия" и "комедия," а также "печальная" и "увеселительная игра"; "посредственные роды позорищных игор"; "особливые действия" или "актусы" и т.п.; "вступление," "учреждение," "уничтожение" и "разрешение"; "состояние приключения"; "согласие" или "единство" времени, места и "действия"; "говорящие персоны," или "персоны," и так далее.²⁵ Эта лексика отражает попытку реагировать на новое явление и определять его в ранних критических очерках.

В своих *Разговорах о множестве миров господина Фонтенелла*, поэт Антиох Дмитриевич Кантемир (1708 - 1744) определял оперу как "живое изображение какого важного действия."²⁶ Живши долгие годы в западной Европе (в Лондоне с 1727 года, в Париже с 1738 года, где и умер в 1744 году), будучи знаком с известным итальянским актером и теоретиком театра Луиджи Риккобони (Luigi Riccoboni, выступавшим под сценическим именем - Lelio, 1676 - 1753), который с 1716 года работал при Дворе французского короля Филипа Орлеанского, поэт имел возможность размышлять о театральном искусстве (и, может быть о музыкальном театре).²⁷ В его понимании элементы, отличающие музыкальный театр от драматического - это возвышенная тематика и действующие лица из высшего сословия. Кроме того, он добавлял элемент

жизнь России в эпоху Анны Иоанновны, № 327, с. 532. (Jacob von Stählin, "Istoricheskoe opisanie teatral'nogo deistviia, kotoroe nazyvaetsia opera," *Prilozheniia k gazete Sankt-Peterburgskie vedomosti za 1738 god* (Chch. 17-21, 33, 34, 39-49)," *Teatral'naia zhizn' v Rossii v epokhu Anny Ioannovny*, 532 (no. 327).

²⁴ О подробностях, касающихся прибытия и состава первых итальянских трупп в России см. Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa*, op. cit.; Всеволод Н. Всеволодский-Гернгросс, "Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче," *Ежегодник императорских театров*, III-IV (Санкт-Петербург: тип. Имп. Спб. театров, 1914) (Vsevolod N. Vsevolodskii-Gerngross, "Teatr v Rossii pri imperatritse Anne Ioannovne i imperatore Ioanne Antonoviche," *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov*, III-IV (St. Petersburg: Tip. Imp. SPb. teatrov, 1914); *Музыкальный Петербург (Muzykal'nyi Peterburg)* op. cit.; Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie*, op. cit., v. 1; Giust, *Cercando l'opera russa*, op. cit.

²⁵ См. также Павел Н. Берков, "Из истории русской театральной терминологии XVII-XVIII веков ("комедия," "интермедия," "диалог," "игрище" и др.)," *Труды Отдела древнерусской литературы*, XI (1955): 280-99 (Pavel N. Berkov, "Iz istorii russkoi teatral'noi terminologii XVII-XVIII vekov ("komediia," "intermediia," "dialog," "igrishche" i dr.)," *Trudy otdela drevnerusskoi literatury*, XI (1955): 280-99); *Словарь русских писателей XVIII века* в 3 вып., отв. ред. А. М. Панченко (Санкт-Петербург: АН СССР Институт русской литературы (Пушкинский дом), 1988), вып. I. (*Slovar' russkikh pisatelei XVIII veka* v 3 vup., отв. red. A. M. Panchenko (St. Petersburg: AN SSSR Institut russkoi literatury (Pushkinskii dom), 1988), vup. I).

²⁶ Антиох Д. Кантемир, "Разговоры о множестве миров господина Фонтенелла Парижской академии наук секретаря, с французского перевел и потребными примечаниями изъяснил князь Антиох Кантемир в Москве 1730 году," *Сочинения, письма и избранные переводы*; под ред. П. А. Ефремова (Санкт-Петербург, 1868), т. 2. (Antioch D. Kantemir, "Razgovory o mnozhestve mirov gospodina Fontenella Parizhskoi akademii nauk sekretaria, s frantsuzskogo perevel i potrebnymi primechaniiami iz'iasnil kniaz' Antiokh Kantemir v Moskve 1730 godu," *Sochineniia, pis'ma i izbrannye perevody*; pod red. P. A. Efremova (St. Petersburg: 1868), t. 2).

²⁷ О связях Риккобони с Кантемиром и российским Двором см. M. Ferrazzi, "Le teorie riformatrici di Luigi Riccoboni nella Russia nel XVIII secolo," *Drammaturgia*, XIII / n.s. 3 (2016): 37-57. DOI: 10.13128/Drammaturgia-22031.

формы к характеристике оперного жанра: “на комедии изображатели просто говорят, а на опере говорят *поючи* [курсив мой – А.Г.]”²⁸

Та же потребность усвоения оперных спектаклей побудила академика Штрубе де Пирмонта (Strube de Piermont, 1704 – 1776), секретаря фаворита императрицы Бирона, написать очерк “О пользе театральных действий и комедий, к воздержанию страстей человеческих.”²⁹

В своем эссе “Историческом описании театрального действия, которое называется опера,” вышеупомянутый Якоб Штелин устанавливал, что

опера есть такой род театральных действий, которые показываются от поющих лиц, и что в ней не только слух через непрерывное соединение с поющими голосами инструментальная музыка, но и зрение чрез остроумные представления и машины весьма чрезвычайным образом увеселяется, о том в нынешние времена и сказывать почти уже не для чего.³⁰

В то же время Штелин добавлял, что “от других правильных театральных действий, а именно от трагедии и комедии, различается она <опера—А.Г.> как именем и намерением, которое при таких действиях бывает, так самым содержанием и представлением.” Далее, он сопоставлял разные театральные жанры, их содержание и функции:

Опера называется действие, пением отправляемое; трагедия изъясняет представление печальное; а комедия значит веселое позорище. В сей последней показываются свойственно лица только посредственного, а иногда и самого низкого состояния, и ее сатирическое содержание ясно подтверждает, что неразумные поступки и дерзостное безумие, ко вреду тех людей, которые оное имеют, бывают посмеянием наказаны. Печальное действие от сего уже во всем отменно. Его представления все важны, свойства его главнейших лиц состоят в одних только великих пристрастиях, а нравоучительное содержание всего действия показывает при окончании, что осуждаемые похоти и пороки всегда печальной конец получают, а добродетель по претерпении всех утеснений и несчастливых случаев напоследок победою и щастием награждена бывает.

От обоих сих театральных действий опера весьма различается. Она кроме богов и храбрых героев никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В ее содержании ничто находиться не может, как токмо высокие и несравненные действия, божественные в

²⁸ Кантемир, «Разговоры о множестве миров», *op. cit.* 2: 403. (Kantemir, “Razgovory o mnozhestve mirov, *op. cit.*, 2: 403).

²⁹ Примечания на ведомости за 1739 год, Ч. 85; [F.H. Strube de Piermont], “О пользе театральных действий и комедий, к воздержанию страстей человеческих,” *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны*, № 330, с. 577-81. (*Primechaniia na vedomosti za 1739 god, ch. 85; [F.H. Strube de Piermont], “O pol’ze teatral’nykh deistv i komedii, k vozderzhaniiu strastei chelovecheskikh,” Teatral’naia zhizn’ Rossii v epokhu Anny Ioannovny, 577-81 [no. 330].*)

³⁰ Штелин, “Историческое описание театрального действия, которое называется опера,” *op. cit.* (Stählin, “Istoricheskoe opisaniie teatral’nogo deistviia, kotoroe nazyuvaetsia opera,” *op. cit.*).

человеке свойства, благополучное состояние мира и златые веки собственно в ней показываются. Для представления первых времен мира и непорочного блаженства человеческого рода выводятся в ней иногда щастливые пастухи и в удовольствии находящиеся пастушки. Приятными их песнями и изрядными танцами изображает она веселие дружеских собраний между добронравными людьми. Через свои хитрыя машины представляет она нам на небе великолепие и красоту вселенныя; на земле крепость и силу человеческую, которую они при осаждении городов показывают; на волнующемся море страх и напасти нерассудно дерзновенных людей, а чрез сверженного Фаэтона падение безумных гордости. Речь, которою человеческия пристрастия изображаются, приводится посредством ея музыки в крайнее совершенство; а звук последующих за нею инструментов возбуждает в слушателях теж самыя пристрастия, которыя тогда их зрению открываются.³¹

В то же время, вместе с попытками определения нового жанра, появляются также и первые недоумения: анонимная статья "О позорищных играх или комедиях и трагедиях," опубликованная в *Примечаниях к Санкт-петербургским ведомостям* в 1733 году, содержит критические вопросы, касающиеся языка, использованного в опере: "придворный язык" в устах "говорящих персон" – греков, римлян и других народов – воспринимается автором как ограничение правдоподобия:

Самыя их речи и изображения помышлений располагаются, сколько возможно, по состоянию особ и их склонности ума, при чем и сие примечается, чтоб оныя речи всегда были остроумныя и до самого дела принадлежащая, хотя в самом приключении, без сомнения, часто такая речи и дела бывали, которыя либо не так прибраны или с началом и соединением всего приключения не согласны были. Сие кажется правде еще противнее, что часто все речи стихами предлагаются, которыя ежели они с музыкою поются, оперу сочиняют.³²

Интересно то, что мнение анонимного автора напоминает доводы, уже изложенные Риккони в очерке *Dell'arte rappresentativa* (*Об искусстве лицедейства*, Лондон, 1728). В своем тексте Риккони уточнял функцию и происхождение итальянских речитативов – подражание старинной греческой трагедии, но утверждал, что именно этот прием затруднял восприятие оперы для публики:

Il Naturale sogliono imitare
I Tedeschi, i Spagnuoli, gli
Italiani,
E piu gli Inglesi nel
rappresentare.
Par che l'Italia un poco si

Немцы, испанцы, итальянцы и больше
всего англичане стремятся к
естественности в представлениях.

Италия, кажется, отходит от
естественной речи в выборе метрики:

³¹ Там же. (Там zhe.)

³² "О позорищных играх или комедиях и трагедиях," *Примечания на ведомости* за 1733 год. №№ 44-46, *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны*, № 305, с. 517. ("О pozorishchnykh igrakh ili komediiaikh i tragediiaikh," *Primechaniia na vedomosti* za 1733 god. Nos. 44-46, *Teatral'naiia zhizn' Rossii v epokhu Anny Ioannovny*, 517 [No. 305]).

allontani
 Dal famigliar discorso per il
 metro
 Vediamo se dal vero son lontani.
 Dicon che i primi di quel tempo
 addietro
 In Tragedia, o Commedia d'ogni
 sorte
 Al suon cantavan di Zufolo, o
 Pletro:
 Credolo in onta dell'idée bistorte
 Di un certo Monsieur Froso
 autor moderno,
 Che declamavan sol grida ben
 forte.
 Poiche se Cicerone apro, e
 squinterno
 Col *Cantavit* si spiega ad ogni
 passo,
 E chiaro che cantavano discerno.
 Penso però che allor, che fu in
 conquasso
 Tutto il Teatro doppo dei Latini,
 Che per secoli fu veduto abbasso:
 E che quei nostri primi Cittadini
 Voller dar Opra al suo
 rinascimento
 Si trovasser confusi e babuini.
 Di sei parti di un tal
 componimento
 Tanto essenziali, che il maestro
 addita
 Puotero far di cinque
 esperimento.
 Ma cantaro la bella Margherita
 Quando si venne a ragionar del
 Canto.
 Arte che all'ora affatto era
 smarrita.
 Le Tibie doppie, e semplici, che
 tanto
 Sentivan nominare, a quella
 gente
 Eran straniere più che il
 Garamanto.
 Rivolgendo però nella lor mente
 Come compire a questa esenzial

посмотрим, действительно ли они так
 далеки от правдоподобности.

Говорят, что в древности в
 представлениях трагедий, комедий или
 других жанров было принято петь под
 звуки духовых или щипковых
 инструментов:

так считается, несмотря на причудливые
 идеи некоего господина Фрозо,
 современного автора, согласно которому
 стихи просто очень громко
 декламировались.

Если открыть и прочитать Цицерона,
 который употребляет слово *Cantavit* на
 каждом шагу, станет ясно, что на самом
 деле они пели.

После падения Римской Империи, весь
 театр пережил момент смятения и на
 столетия погрузился в темные времена.

Я считаю, что, когда родилась идея
 возродить театр (в эпоху Возрождения),
 ни все было правильно понято и из-за
 этого возникли немалые трудности.

Из шести элементов, которые согласно
 [Цицерону] составляют пьесу, в эпоху
 Возрождения были взяты лишь пять
 элементов.

Что же касается пения, о котором на тот
 момент были полностью утрачены
 сведения, они опирались на
 современный им фольклор.

Двойные и простые флейты, о которых
 они так часто слышали, были им
 настолько неизвестны, насколько язык
 Гарамантов.

Тем не менее, думая о том, как
 восполнить этот важный элемент

<p>parte. Credettero trovar l'equivalente. Il verso, disser, molto si disparte Dal ordinaria forma dela prosa, Se con Ritmo è costruito, e si comparte: Però dal comun uso in qualche cosa Allontaniamci col tuon de la voce, E rendiamla sonora, Armoniosa. E per provarlo, versi ogn'un veloce- -mente sul tuono andava scantacchiando In senso grave, languido, o feroce. Questa maniera ancor v'è conservando L'Italia nostra in una cantilena Che adoprano le Accademie recitando. Ella ti uccide, ti sfibra, ti svena, E di tuoni un concerto sconcertato Senti, che ti v'è in fondo de la schiena; Ne so già se si trovi un battezzato, Che una Tragedia intera sopportasse Per penitenza di un grave peccato.³³</p>	<p>(пение), они полагали, что нашли хороший эквивалент.</p> <p>Стих, – говорили они, – сильно отличается от обычной формы прозы, если он ритмизирован и разделен на стопы:</p> <p>поэтому, давайте отойдем от обычного употребления, изменив тон голоса, сделав его звучным, музыкальным.</p> <p>Чтобы продемонстрировать это, все вдруг начали распевать стихи серьезным, томным или яростным тоном.</p> <p>Наша Италия до сих пор сохраняет эту манеру песнопения, которое используется в музыкальных представлениях.</p> <p>Она убивает, изнуряет, истощает, так что вы с ужасом чувствуете поток диссонирующих тонов, бегущих по вашей спине, да с такой силой, что я не знаю, есть ли крещеный человек, способный вынести так целую трагедию, с целью покаяния в тяжком грехе.</p>
---	---

Первые особенности рецепции итальянской оперы на русской сцене можно отметить и в самой исполнительской практике. Изучив партитуру оперы *La forza dell'amore e dell'odio* ("Сила любви и ненависти," 1736) композитора Франческо Арайя, театровед Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс сформулировал гипотезу, согласно которой только часть текста на самом деле пели на сцене, а действие было представлено "на разговорном диалекте" вместо типичного для итальянской оперы "речитатива."³⁴ Кроме того, арии (т. е. лирические места, в которых солист выражает пением чувства, вызываемые событиями), обычно расположенные в конце сцены по традиции идущей от модели Метастазиио, в русской постановке были перенесены в другие позиции – т. е. в середину или в начало сцены. Сегодня, если мы сравниваем издание либретто

³³ Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*. Ristampa dell'edizione di Londra, 1728 (Bologna: Arnaldo Forni editore, 1979), 40-2.

³⁴ См. Всеволодский-Гернгросс, "Театр в России при императрице Анне Иоанновне," *op. cit.*, 57-63. (Vsevolodskii-Gerngross, "Teatr v Rossii pri imperatitsy Anne Ioannovne," *op. cit.*, 57-63).

миланского представления 1734 года с рукописной партитурой петербургской постановки, замечаем сокращения речитативов и замену некоторых арий новыми вставными номерами.³⁵

Аналогичную практику Всеволодский-Гернгросс отметил в опере того же композитора *Il finto Nino ovvero La Semiramide riconosciuta* (“Притворный Нин или Семирамида познанна,” 1737).³⁶ Если Гернгросс прав – а об этом трудно убедительно судить в связи с сегодняшним состоянием источников, которые пока являются весьма трудодоступными – решение удалить речитативы можно объяснить упомянутым выше фактором: необходимостью облегчить восприятие публике, с трудом терпевшей длинные речитативы, к которым, как писал Риккони, не все зрители могли привыкнуть. Видимо, местная публика уделяла скудное внимание форме речитатива, и понимала оперу *seria* не как синтетический вид искусства, а как представление либо исключительно драматическое, либо исключительно музыкальное. На самом деле, взгляд на оперу как на музыкальное произведение утвердился только в начале следующего века, когда теоретик Густав Густавович Гесс де Кальве (1784 – 1838) первый начнет рассматривать оперу как синтетическое искусство, в котором главным стержнем является музыкальная драматургия.³⁷

Эпоха императрицы Елизаветы Петровны

Похожие замечания о сложности восприятия итальянской оперы со стороны русской публики встречаются в трудах, посвященных оперной жизни при Елизавете Петровне. Театральная жизнь ее царствования открылась постановкой *La clemenza di Tito* (“Титова милосердия”), организованной в 1742 году в Москве под руководством Якоба Штелина по случаю коронации новой императрицы. По причине временного отсутствия капельмейстера Арайя из российского Двора, музыку к этому представлению сочинили итальянские инструменталисты Доменико Далл’Ольио [Domenico Dall’Oglio] (ca. 1709 – 1770) и Луиджи Мадонис [Luigi Madonis] (ca. 1709 – 1770), которые модифицировали

³⁵ См. [Francesco Prata], *La forza dell’amore e dell’odio*, Drama da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano [...] In Milano, Nella R.D.C. per Giuseppe Richino Malatesta Stampatore Regio Camerale, 1734 (либретто миланского представления) и Francesco Araja, *La forza dell’amore e dell’odio*, Drama per ordini della Sacra Imperial Maestà di Anna Giovannona, б. м. [но СПб], 1739 (Австрийская национальная Библиотека, Вена, по цифрам Ms. 19232). См. также Roland Pfeiffer, “Ein Neapolitaner in Sankt Petersburg: Francesco Arajas frühe Opernproduktionen am russischen Hof,” *Musik am russischen Hof: vor, während und nach Peter dem Grossen (1650-1750)*, ed. Lorenz Erren (Berlin: Walter de Gruyter, 2017), 137-163.

³⁶ Всеволодский-Гернгросс, “Театр в России при императрице Анне Иоанновне,” *op. cit.*, 69. (Vsevolodskii-Gerngross, “Teatr v Rossii pri imperatritsy Anne Ioannovne,” *op. cit.*, 69). Что касается опер, поставленных во время царствования Анны Иоанновны, этот аспект невозможно подтвердить изучением оперы *Artaserse* (Артасеркс), второй оперы, поставленной композитором Арайя при ее Дворе, так как партитура утрачена.

³⁷ См. Густав Г. Гесс де Кальве, *Теория музыки, или Рассуждение о сём искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и всё, что относится к ней в подробности. Сочинено в России и для русских*, пер. с нем. рукописи Разумником Гонорским (Харьков: в Университетской типографии, 1818). (Gustav G. Hess de Calve, *Teoriia muzyki, ili Rassuzhdenie o sem iskusstve, zakliuchaiushchee v sebe istoriiu, tsel', deistvie muzyki, general-bas, pravila sochineniia (kompozitsii), opisanie instrumentov, raznye rody muzyki i vse, chto otositsia k nei v podrobnosti. Sochineno v Rossii i dlia russkikh*, per. s nem. rukopisi Razumnikov Gonorskim (Khar'kov: v Universitetskoi tipografii, 1818).

партитуру, сочиненную Адольфом Гассе для постановки в Дрездене в 1738 году.³⁸ Историки итальянской оперы Павел Луцкер и Ирина Сусидко оценивают эту постановку как значительный шаг в приспособлении европейских театральных форм к русскому контексту. С их позицией можно согласиться: действительно, московская постановка подтверждает роль итальянской оперы как панегирического жанра в жизни российского Двора. Однако, музыковеды больше всего обращают внимание на привычку адаптировать вокальные партии к местной труппе,³⁹ а это на самом деле являлось распространенной общеевропейской практикой, а не российской спецификой. Различия в партитурах зависят не только от вокального потенциала труппы, но также и от обращения к разным либретто. В своих записках Штелин пишет, что он сам отредактировал оригинальный текст Метастазии.⁴⁰ При сравнении текста Метастазии с московской версией либретто, помимо замены заключительной “Licenza” вступительным прологом “La Russia afflitta e racconsolata” (на русском “Россия по печали паки обрадованная”), и сочинением новой музыки, заметны сокращения в тексте, особенно в речитативах.

Та же особенность будет сохраняться и в следующие годы. В “Предисловии” к либретто *Mitridate* (“Митридат,” поставленный в Петербурге на музыку Арайи в 1747 году), автор Джузеппе Бонекки упоминает некоторые сокращения, которые он сделал по указаниям Российского Двора. Для русского представления и ради “краткости” (*brevità*), автор удалял арии и сцены, которые восстановил бы в случае постановки своего произведения в Италии:

Avverto però, che a motivo della brevità, che premurosamente si ricerca nella Corte per cui ho l'onore di comporre ò dovuto troncarne dei pezzi assai considerabili, delle Arie, e fino delle scene intiere, le quali bramerei, che si tornassero a porre al loro luogo, qualora dovesse intraprendersene nuova rappresentazione in Italia.⁴¹

³⁸ Irina Soussidko, Pavel Loutsker, “Johann Adolf Hasse in der russischen Musikkultur,” *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit: Bericht über das Symposium vom 23. Bis 26. März 1999 in Hamburg*, herausgegeben von Reinhard Wiesend (Stuttgart: Carus-Verlag, 2006), 193-206.

³⁹ В русской версии *La clemenza* все речитативы были сочинены заново; из 25 оригинальных арий, которые Гассе сочинил для Дрезденской версии 1738 года, только 10 были сохранены; другие 10 арий и 2 хора были сочинены снова, а 5 арий из либретто Метастазии были устранены. Таким образом музыка Гассе составляла меньше половины музыки, исполняемой в Москве. Soussidko, Loutsker, *op. cit.*

⁴⁰ [Якоб Штелин], “Записки Штелина о Петре Третьем Императоре Всероссийском,” *Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете*, кн. IV, (1866): 67-118 и [он же], “Донесение Штелина в Комиссию,” *там же*, с. 119-23. ([Jacob von Stählin], “Zapiski Shtelina o Petre Tret'em Imperatore Vserossiiskom,” *Chteniia v Imperatorskom obshchestve istorii i drevnostei rossiiskikh pri Moskovskom universitete*, kn. IV (1866): 67-118; *eadem*, “Donesenie Shtelina v Komissiiu,” *tam zhe*, 119-123). Московское издание либретто ([P. Metastasio – J. von Stählin], *La Clemenza di Tito Drama per Musica con Prologo, Da Rappresentarsi all'Occasione Della Felicissim'Incoronazione Di Sua Maestà Imperial ELISABETTA PETROWNA Imperatrice di Tutte le Russie &c. &c. &c. Nel Nuovo Imperiale Teatro di Moscau MDCCXLII*) не включено в каталог: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, сост. Claudio Sartori (Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990).

⁴¹ [Giuseppe Bononcini], “Prefazione,” *Mitridate, Drama per musica da rappresentarsi all'Imperial Corte di Russia il dì XXV aprile MDCCXLVII*. Per festeggiare l'annua solennità dell'incoronazione di Sua Maestà Imperiale Elisabetta Petrowna Imperadrice di Tutte le Russie &c. La poesia è del Signor Dottor Giuseppe Bonechi Fiorentino Poeta di Sua Maestà Imperiale &c. La musica è del Signor Francesco Araya Napolitano Maestro di Cappella di Sua Maestà Imperiale &c. In St. Pietroburgo, Nella Stamperia dell'Accademia Imperiale delle Scienze il dì 25 Aprile 1747, нумерованные страницы (unpaginated).

Однако я предупреждаю, что из-за краткости, которая с нетерпением требуется при Дворе, для которого я имею честь сочинять, я должен был вырезать некоторые очень значительные фрагменты, арии и некоторые сцены целиком, которые я хотел бы вернуть на их место, в случае новой постановки в Италии [перевод мой – АГ.]

Учитывая предыдущий опыт, указание Бонекки на “краткость” можно понимать, в первую очередь, как относящуюся к речитативам (“целые явления”), с помощью которого скорее всего вводились сложные повороты сюжета, не прямо относящиеся к главному сюжету и занимающие много места в спектакле.

Более того, в том же предисловии Бонекки подчеркивал, что создал либретто по модели французской трагедии Расина *Mithridate* (1673), учитывая что “из всякой совершенной Французской Трагедии можно посредством самого маленького изменения сделать совершенную Итальянскую Оперу” (*il potersi, di qualunque perfetta Tragedia Francese far con pochissimo cambiamento una perfetta Opera Italiana*), где “не только чувственность, обольщенная привлекательностью пения, а также Разум может быть удовлетворен” (*non il senso solo, lusingato dall’attrattiva del canto, ma la Ragione ancora trova intieramente di che appagarsi*).⁴² Это можно понимать как указание на предпочтения русской публики, как будто предпочитающей драму и развитие сюжета, нежели пение как таковое, с которым традиционно ассоциируется итальянская опера, или, по крайней мере, *желающей* точного разграничения между двумя элементами: действием и пением. Более того, в партитуре, хранящейся в библиотеке “*Santa Cecilia*” в Риме речитативы отсутствуют, как и в упомянутом *Il finto Nino*.⁴³

Отсутствие речитативов в партитуре можно заметить и в других, сохранившихся от того времени источниках, таких как: *festa teatrale L’asilo della pace* (“Прибежище мира,” 1748) Франческо Араи на текст Бонекки,⁴⁴ а также его опер *Bellerofonte* (“Беллерофонт,” 1750), *Eudossa incoronata* (“Евдоксия венчанная,” 1751) и *Scipione* (“Сципион,” 1745).⁴⁵ Это можно объяснить как последствие привычек композиторов-оперистов и руководителей театральных трупп того времени, по крайней мере до реформы Глюка-Кальцабиджи: музыке речитативов не придавалось такое же значение, какое придавалось ариям, до такой степени, что часто их сочинение доверялось не основному автору заказанной оперы, а второстепенным композиторам. Что касается литературного текста музыкального произведения, в него тоже можно было внести изменения (как уже было замечено).

В петербургском издании либретто оперы Метастазии *Alessandro nelle Indie* (“Александр в Индии,” 1755) уточняется следующее: “Если найдешь, любезный читатель, изменения в Дrame в сравнении с Оригиналом, припиши их одной потребности дать

⁴² Там же. (Там zhe).

⁴³ Francesco Araja, *Mitridate*, рукописная партитура. Получить выходные данные из библиотеки “*Santa Cecilia*” было невозможно. Тем не менее, можно без всяких сомнений подтвердить, что рукопись хранится в небольшом фонде микрофильмов-копий рукописей из разных российских архивов, собранных в Санкт-Петербурге в 60-е годы музыковедческой комиссией итальянского Министерства культуры.

⁴⁴ [Francesco Araja], *L’asile de la paix, Serenade pour être représentée sur le nouveau théâtre de la cour, à l’occasion de la Fête du couronnement de sa majesté impériale Elisabeth Petrowna, Impératrice de toutes les Russies & & &. La musique est faite par Mon. François Araya, Maître de chapelle de sa majesté imperiale &. Le 25 d’Avril 1748.*

⁴⁵ Francesco Araja, *Bellerofonte, Eudossa incoronata, Scipione, La Semiramide*, рукописная партитура. См. сн. 36.

место Ариям действующих лиц” (*Se troverai, o cortese Leggitore, in qualche parte mutato dal suo Originale questo Dramma, degnati di solo attribuirlo alla necessità di far luogo all’Arie dei Personaggi, che rappresentano il detto Dramma*).⁴⁶

Последней оперой елизаветинского царствования была *Siroe* (“Сирой,” 1760) Фридриха Раупаха (1728 – 1788), опера, основанная на либретто Метастазियो. Сохранившиеся рукописные фрагменты партитуры были опубликованы в комментированном издании 2000 года. В этом издании речитативы отсутствуют, и видно, что по сравнению с либретто Метастазियो были сделаны некоторые сокращения: двенадцать арий было исключено.⁴⁷

Отсутствие речитативов невозможно считать неоспоримым доказательством того, что их никогда не было в партитуре Раупаха, использованной в России, но можно предполагать, что в ходе процесса сочинения музыки, текст либретто было переделано, как в случае *Титова милосердия*, следуя требованию краткости, о чем упоминали Бонекки и Штелин относительно исполнения итальянской оперы без речитативов, в форме зингшпиля (*Singspiel*).⁴⁸ В любом случае, эти наблюдения наводят на мысль, что хотя итальянская опера считалась лучшим способом представления Двора и его власти в торжественном церемониале, она воспринималась публикой как вид развлечения, который нуждался в облегчении и упрощении, и в который можно было внести изменения, не портившие, как считалось, последовательность целого действия.

Заглядывая вперед, заметим, как уже указал Моозер, что, практика сокращения оперных либретто была принята и в екатерининскую эпоху. В постановке опер *Il re pastore* Бальдассарре Галуппи (“Король пастух,” 1766), *Antigono* Томмазо Траэтты (“Антигон,” 1770), *Achille in Sciro* (“Ахилл во Скиросе,” 1778) и *Demetrio* (“Деметрий,” 1779) Пайзиелло, а также опер Джузеппе Сартти *Gli amanti consolati* (“Утешенные любовники,” 1784) и *Castore e Polluce* (“Кастор и Поллукс,” 1786), и *La vergine del sole* Доменико Чимарозы (“Дева солнца,” 1789), отмечается сокращение либретто с трех до двух действий.⁴⁹ Определенное упоминание речитативов, относящееся к краткости произведений, находится в письме, адресованном в 1781 году композитором Пайзиелло его знакомому, аббату Галиани. Письмо посвящено именно требованиям Двора к опере. В нем просматривается прагматический подход российского Двора к оперному спектаклю:

Quello poi che dovrà raccomandarglisi [либреттисту] è la brevità perchè non deve durare più di un’ora e mezza e se sarà più breve più si farà onore. Non deve

⁴⁶ [Pietro Metastasio], *Alessandro nell’Indie, dramma per musica* da rappresentarsi all’Impérial Corte di Russia il di XVIII. Decembre MDCCLV. Per festeggiare l’annua solennita della nascita di Sua Maestà Impériale Elisabetta Petrowna, imperadrice di tutte le Russie etc., etc., etc. La poesia è del Signor abbate Pietro Metastasio, Romano, poéta di Sua Maestà Cesarea. La musica è del Signor Francesco Araya Napolitano, maestro di capella di Sua Maestà Impériale. In St. Pietroburgo, Nella stamperia dell’Accademia Impériale delle Scienze il di 18. Decembre 1755, нумерованные страницы (unpaginated).

⁴⁷ Издание содержит шестнадцать арий, из них две не принадлежат оригиналу: ария Сироя “Vo solcando un mar crudele” и ария Эмиры “Che furia, che mostro.” Первая, вероятно, заменяет арию Сироя “Fra’ dubbi affetti miei,” а вторая кажется продолжением речитатива Эмиры “Tu, barbaro, tu piangi! E chi l’uccise?..” (III, 4). См. Hermann Friedrich Raupach, *Siroe, Partitur*. Nach dem Manuskript revidiert und herausgegeben von Denis Lomtev (Moscow: “PREST,” 2000).

⁴⁸ Немецкое слово ‘*Singspiel*’ понимается здесь в первоначальном смысле, т.е. в значении музыкального зрелища.

⁴⁹ Моозер отметил ту же практику и в случаях комических опер, таких, как, например, *Lucinda e Armidoro* (“Луцинда и Армидор,” 1777) и *Il mondo della luna* (“Мир Луны,” 1783) Паизиелло, и *I finti eredi* (“Мнимые наследники,” 1785) Сартти. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie*, op. cit., т. 2.

essere che in un solo atto, o pure due, solamente a cinque o quattro personaggi, [...] Gli avverto, *pochi, pochissimi recitativi* [курсив мой—A.G.] perché non s'intende la lingua; pezzi di musica quanti ne vuole, in arie, cavatine, duetti, terzetti e finali all'uso di Napoli: che vi siano dentro degli accidenti.⁵⁰

Единственное, что нужно ему [либреттисту] порекомендовать, это “краткость,” потому, что она не должна длиться более полутора часов, и если она короче, это будет еще лучше. Опера должна быть в одном действии, или в двух, только до пяти или четырех действующих лиц [...] Я вас предупреждаю: мало, очень мало *речитативов* [курсив мой—AG,] потому что язык не понятен; музыкальных номеров сколько хотите: арии, каватины, дуэты, трио и финалы в неаполитанской традиции: надо, чтоб они содержали события.

Текст передает и прагматизм самой императрицы Екатерины II, которая музыку не особенно любила, согласно свидетельству известного авантюриста Джакомо Казанова (Giacomo Casanova, 1725 – 1798):

Un soir, au sortir de l'Opéra, où l'on avait donné l'*Olympiade* de Metastasio, je lui entendis prononcer ces paroles: “La musique de cet opéra a fait le plus grand plaisir à tout le monde, et par conséquent j'en suis ravie; mais je m'y suis ennuyée. La musique est une belle chose, mais je ne conçois pas comment on peut l'aimer passionnément, à moins qu'on n'ait rien d'important à faire ou à penser. Je fais venir actuellement Buranello; je suis curieuse de voir s'il saura me rendre la musique intéressante; mais j'en doute, car je crois n'être pas constituée pour la sentir.”⁵¹

В понимании царицы постановки опер seria (а также и комических опер) имели целью не только наслаждение публики, а ее воспитание, через передачу идеи “имперского величия” (“imperial sublime” – по выражению Бирка) – по модели европейских дворов монархического абсолютизма.⁵²

Ее подход к театру напоминает отношение к театру короля Фридриха II, для которого опера являлась проявлением благосостояния государства:

Il y a deux manières par lesquelles un prince peut s'agrandir: l'une est celle de la conquête, lorsqu'un prince guerrier recule par la force de ses armes les limites de sa domination; l'autre est celle du bon gouvernement, lorsqu'un prince laborieux fait fleurir dans ses États tous les arts et toutes les sciences, qui les rendent plus puissants et plus policés. [...] Les arts les plus nécessaires à la vie sont l'agriculture, le commerce et les manufactures; ceux qui font le plus d'honneur à l'esprit humain sont: la géométrie, la philosophie, l'astronomie, l'éloquence, la poésie, la peinture, la musique, la sculpture, l'architecture, la

⁵⁰ Salvatore Panareo, «Paisiello in Russia (dalle sue lettere al Galiani)» (Trani: Vecchi, 1910), цит. по G. Paisiello, «Il barbiere di Siviglia», крит. изд. под ред. F.P. Russo, в 2 т. (Laaber: Laaber Verlag, 2001), с. xi.

⁵¹ Giacomo Casanova, *Mémoires de S. Casanova de Seingalt écrits par lui-même suivis de Fragments des mémoires du Prince de Ligne* (Paris: Garnier Frères, s. a.), т. VI: 177.

⁵² См. Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven and London: Yale University Press, 1992).

gravure, et ce qu'on entend sous le nom de beaux arts [...] La marque la plus sûre qu'un pays est sous un gouvernement sage et heureux, c'est lorsque les beaux-arts naissent dans son sein: ce sont des fleurs qui viennent dans un terrain gras et sous un ciel heureux, mais que la sécheresse ou le souffle des aquilons fait mourir. Rien n'illustre plus un règne que les arts qui fleurissent sous son abri [...] Heureux sont les souverains qui cultivent eux-mêmes ces sciences.⁵³

Соответственно, представления были адресованы публике самого Двора, так, что зрители видели самих себя на сцене, показывающей классических, вневременных королей вместе с их соратниками, советниками и заклятыми врагами, отраженных, как в зеркале.

В царствование Анны Иоанновны итальянские оперы ставились как было сказано выше исключительно для дворянского круга: членов царской семьи, иностранных министров, дворян, чиновников и офицеров высокого чина – все получали свободный вход на представления, были официально приглашены самой царицей, что и вынуждало их присутствовать. Сама царица, в связи с официальным значением представлений, присутствовала лично, или ее представляли члены царской семьи.

В свое время, императрица Елизавета Петровна высоко ценила такие события, до такой степени, что хотела держать их под личным контролем: она сама решала, когда представления должны были начинаться, заканчиваться или отменяться; как свидетельствуют архивные документы, собранные Стариковой, императрица присутствовала на репетициях "до самого окончания," "с особливим вниманием слуша[ла] музыку," "с немалым удовольствием осматрива[ла] сделанные для украшения театра машины."⁵⁴ Императрица также подписывала приглашения для зрителей, и хотела, чтобы никто, кроме артистов, не присутствовал на репетициях до первого представления, скорее всего, с целью увеличения эффекта премьеры.⁵⁵

Тем не менее, источники ее времени указывают на то, что дворяне не всегда были заинтересованы в театральных представлениях, и Елизавете не раз приходилось жаловаться на пустые места в театре и лично приглашать дворянских дам, как свидетельствует *Камер-фурьерский журнал*.⁵⁶ Моозер объяснял уклонение дворян от посещения спектаклей именно их неспособностью воспринимать представления серьезного оперного жанра: "le *dramma in musica* qui, tout d'abord, occupa presque exclusivement la scène impériale, passait en effet les facultés intellectuelles d'un public relativement peu cultivé."⁵⁷ После появления в Петербурге оперы buffa, принесенной в русскую столицу в 1750-ые годы труппой Джованни Баттиста Локателли [Giovanni

⁵³ Frederick II, "L'Antimachiavel, ou examen du prince de Machiavel," *Œuvres de Frédéric le Grand*, hrsg. von J.D.E. Preuss. Bd. 1-30 (Berlin: Decker, 1848), 8: 153-155.

⁵⁴ Старикова, *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны*, Документальная хроника 1741-1750 гг., op. cit., вып. II, ч. I, № 1, № 7, № 9. (*Teatral'naiia zhizn' Rossii v epokhu Elizavety Petrovny, 1741-1750 gg.*, op. cit., вып. II, ch. I, nos. 1, 7, 9).

⁵⁵ См. "Из Камер-фурьерского журнала за 1750 год," Старикова, *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны 1741-1750 гг.*, op. cit., вып. II, ч. I, № 200, с. 171, и "Из Имянных указов, записанных в Придворной канторе 1750 году," там же, № 345, с. 363-4. ("Из Камер-фур'ерского zhurnala za 1750 god," Starikova, *Teatral'naiia zhizn' Rossii v epokhi Elizavety Petrovny*, op. cit., вып. II, ch. I, 171 (No. 200) i "Iz Imiannykh ukazov, zapisannykh v Pridvornoi kantore 1750 godu," tam zhe., 363-4 [No. 345]).

⁵⁶ См. например *Церемониальный, банкетный и походный журнал 1755 года*. (*Tseremonial'nyi, banketnyi i pokhodnyi zhurnal 1755 goda*).

⁵⁷ Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie*, op. vit., v. 1: 185.

Battista Locatelli] (1713 – после 1790), предпочтения публики склонились в пользу комического жанра.⁵⁸ По словам Штелина, “насыщенные жизнерадостной музыкой, веселыми сценами и показавшие превосходный балет, [постановки Локателли] имели всеобщий успех, и обычно партер ломился от зрителей.”⁵⁹ Сама царица ходила на эти спектакли, вместе с великокняжеской четой или инкогнито. Успеху оперы *buffa* можно приписать уменьшение заказов опер-*seria*, факт, который, скорее всего, побудил композитора Арайя оставить Россию в 1759 г.

Особенности русской практики музыкального театра – сокращение речитативов и свободная замена их разговором – можно понимать как попытку сделать официальные представления более привлекательными для публики. В этой перспективе, итальянская опера *seria* в России воспринималась не без некоторой критики. Видимо, жанр оперы *seria* традиции Метастазियो являлся не таким легким для восприятия, и, следовательно, не легкодоступным для русской публики.

Вероятно из-за нежелания некоторых представителей Двора присутствовать на официальных представлениях, во время елизаветинского царствования круг зрителей был постепенно увеличен за счет представителей более низких социальных слоев, которые до этого не входили в число потенциальной публики. Об этом аспекте в истории музыкальной жизни страны свидетельствует еще раз *Камер-фурьерский журнал*:

Апрель, 26-го числа, пополудни, в оперном доме отправлялось, для торжества коронавания Ея Императорского Величества, Италиянское действие, называемое пастораль, титул имея: *Прибежище мира*, которое отправлялось в присутствии Ея Императорского Величества и Его Императорского Высочества, а Ея Высочество государыня великая княгини за болезнь быть не изволила.

Вход имели для смотра: первых шести классов обоого пола персоны и штаб-офицеры, гвардии обер-офицеры, лейб-компания унтер-офицеры без билетов, и помещались в партер и ложи 2 этажа по надписанию, каждый по своему рангу; а в верхния ложи и галереи розданы были от двора Ея Императорского Величества билеты.⁶⁰

В 1750 году “Ея Императорское Величество всемилостивейше соизволила дозволить во время бытия при дворе комедии ходить караульным лейб-гвардии господам обер

⁵⁸ “les intermezzi italiens dont les représentations allèrent se multipliant, mais surtout l'apparition, en 1757, de l'opéra buffa joué avec un entrain endiablé par une troupe de premier ordre, eurent le don d'attirer dans les salles une assistance nombreuse autant qu'empressée et fidèle.” Там же (Tam zhe).

⁵⁹ Якоб Штелин, “Известия о музыке в России,” *Музыка и балет в России XVIII века* (Санкт-Петербург: Издательство «Союз художников», 2002.), 146 (Jacob von Stählin, “Izvestiia o muzyke v Rossii,” *Muzyka i balet v Rossii XVIII veka* (St. Petersburg: Izdatel'stvo “Soiuz khudozhnikov”, 146.). О труппе Локателли см. Giust, *Cercando l'opera russa*, op. cit., 97-102; 345-346.

⁶⁰ “Из Камер-фурьерского журнала за 1748 год,” Старикова, *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны 1741-1750 гг.*, op. cit., вып. II, ч. I, № 11, с. 138-9. (“Iz Kamer-fur'erskogo zhurnala za 1749 god,” Starikova, *Teatral'naia zhizn' Rossii v epokhi Elizavety Petrovny*, op. cit., вып. II, ch. I, 138-9 [No. 11]).

офицерам,"⁶¹ которые до этого иногда ходили в театр без разрешения.⁶² Иногда "все шахлетство" [sic] впускалось на представления, иногда даже "знатное купечество."⁶³ В том же году анонс представления оперы *Беллерофонт*, впервые, был дан не только в *Санкт-петербургских ведомостях*,⁶⁴ но и на афишах. Таким образом новые социальные слои стали адресатами "сценариев власти" (по выражению Уортмана),⁶⁵ и представления стали доступны более широкой публике. Этот процесс завершится при Екатерине II, с открытием публичных театров в Петербурге и в Москве, что повлечет за собой и новый подход к театральным представлениям, в том числе с точки зрения критики.

Пост-барочные перспективы: рецепция итальянской оперы в Екатерининской России

Вместе с расширением публики, возникла и необходимость приспособления репертуара к ее запросам с точки зрения не только формы, но также и сюжета. После

⁶¹ "Из Журнала дежурных при дворе Ея Императорского Величества генерал-адъютантов за 1750 год," Старикова, *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны 1741-1750 гг.*, op. cit., вып. II, ч. I, № 197/b, с. 170. ("Iz Zhurnala dezhurnykh pri dvore Eia Imperatorskogo Velichestva general-ad'jutantov za 1750 god," Starikova, *Teatral'naiia zhizn' Rossii v epokhi Elizavety Petrovny*, op. cit., вып. II, ch. I, 170 [No. 197/b]).

⁶² "Сентября в 6 день представлена была в большем оперном доме французская комедия, называемая ("Le Democrite amoureux"), на которую чужестранные министры званы были от двора Ея Императорского Величества чрез лакея. А шведского посла, яко ново приезжего, обер церемонимейстер заранее ево уведомил, что для послов имеется особливая ложа (лавка) по правую сторону тех двух лож, которые для министров втораго ранга назначены. Около пяти часов по полудни шведской посол приехал и сел в свою ложу; после того, спустя несколько времени, приехали дацкой и аглинской послы и все оные три посла были в своей ложе. Но в дву ложах, которые определены для министров втораго ранга, никто из оных господ в них не сели, что, по-видимому, подало причину артиллерии капитану Воейкову у меня спросить: не можно ль ему в них посадить других персон? На что я ему сказал, чтоб он весьма от того остерегался, потому что в оных дву ложах только министры чужестранные одни садится могут, а ежели их не случится, то никому иному в них быть не приказано. Однако несмотрением ли помянутого капитана, или часовых, которые под ево команду состояли, не знаю каким образом, в помянутые ложи, вошли несколько офицеров и других людей, которые во всю комедию тут пробыли." "Из журнальных записок 1744 году по Церемониальной части," Старикова, *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны 1741-1750 гг.*, op. cit., вып. II, ч. I, № 17, с. 78-9. ("Iz zhurnal'nykh zapisok 1744 godu po Tseremonial'noi chasti," Starikova, *Teatral'naiia zhizn' Rossii v epokhi Elizavety Petrovny*, op. cit., вып. II, ch. I, 78-9 [No. 17]).

⁶³ Театральные рабочие тоже впускались, скорее всего с целью их профессионального усовершенствования, с целью перенять опыт иностранных мастеров.

⁶⁴ "№ 99 во вторник декабря 11 дня 1750 года / В Санктпетербурге декабря 11 дня / О торжестве, происходившем при дворе для высочайшаго Возшествия на престол Ея Императорского Величества осталось еще упомянуть некоторыя обстоятельства, а имянно, новую оперу, Беллерофонт называемую, сочинял придворной стихотворец господин Доктор Бонекки, и сочинитель оная имел намерение, чтоб под образом сего Героя представить достохвальныя свойства нашей Всемилостивейшей Государыни, что и учинил он ко всеобщему удовольствию. Музыку к оной сочинял придворной капелмейстер Господин Арая, и одним словом сказать, стихотворческое сочинение, музыка, балеты, украшения, махины и платье были в своем роде превеликаго совершенства. Актрисы Жоржи, Масани и Гарани, также и Актеры Солетти, Жоржи, Компасси и Марко Портурацкий [Полторацкий. – Л. С.] заслужили себе притом великия похвалы, и пред всеми помянутому Портурацкому природному Малороссийцу, которой впервые вышел на театр, каждой удивлялся, и по справедливости сказать можно, что не уступит он наилучшим Италианским актерам. Махины и декорации Г. Валериани к великому удивлению представил зрителям. Балеты сочинял Г. Фоссани." "Из Санкт-Петербургских ведомостей за 1750 год," Старикова, *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны 1741-1750 гг.*, op. cit., вып. II, ch. I, № 206, 174-175 (Starikova, *Teatral'naiia zhizn' Rossii v epokhi Elizavety Petrovny*, op. cit., вып. II, ch. I, No. 206, 174-175).

⁶⁵ См. Richard S. Wortman, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy: from Peter the Great to the Abdication of Nicholas II* (Princeton: Princeton University Press, 2006).

нескольких десятилетий ознакомления русских зрителей с новым жанром, во второй половине века можно заметить процесс приспособления репертуара к новой аудитории, который проявляется прежде всего в литературном аспекте. При Елизавете Петровне в некоторых операх, сочиненных на итальянском языке специально для Российского Двора, отличающихся яркими итальянскими чертами, действие переносится в Россию. Например, в *L'asilo della pace* ("Прибежище мира," 1748), несмотря на то, что главными героями являются греческие божества, по указаниям либретто действие происходит "в русской деревне" ("L'azione si rappresenta in una campagna della Russia").⁶⁶ В пасторали Локателли *Il ritiro degli dei* ("Прибежище богов," 1757) действие имеет место при Петербургских морских берегах и, по словам Штелина, "открывается балом морских богов";⁶⁷ в опере *Il giudizio d'Aminta* ("Суд Аминты," 1758) шведского композитора Фердинанда Целлбелла (1719 – 1780) на текст Лодовико Ладзарони, "Действие представляется в окрестностях Санкт-Петербурга" ("La scena si finge in un bosco nelle vicinanze di S. Pietroburgo");⁶⁸ в русском переводе либретто *I puntigli domestici* ("Упрямства в домашнем очаге," 1752), опубликованном в 1773 году, анонимный переводчик перенесет место действия из Неаполя в Москву.⁶⁹

В последнюю четверть XVIII века на русской сцене сосуществовали оригинальные и переводные либретто. Среди приверженцев переводных либретто во второй половине века была распространена мода на русифицирование иностранных сюжетов. При переводе заменялись русскими эквивалентами имена, характерные особенности действующих лиц, места действия и другие реалии и указания на определенную социальную среду. Эти признаки приспособления иностранного спектакля к русской действительности нужно понимать в контексте литературного направления "переделок со склонением на русские нравы." Адаптация была направлена на более глубокое понимание произведений со стороны зрителей, ибо переводчики, убежденные в назидательной функции театра согласно идеям европейского Просвещения, осознали непохожесть культурного контекста, к которому апеллировали авторы. Таким образом, переделка является приемом заимствования иностранного репертуара и его преобразования в национальный репертуар.⁷⁰ Более того, в контексте переделки,

⁶⁶ [Giuseppe Bonecchi], *L'asilo della pace, Festa teatrale da rappresentarsi in musica all'imperial corte di Russia il dì XXV aprile MDCCXLVIII per festeggiare l'annua solennità dell'incoronazione di Sua Maestà Imperiale Elisabetta Petrowna Imperadrice di tutte le Russia &c. &c. &c.*, La poesia è del Signor Dottore Giuseppe Bonechi Fiorentino Poeta di Sua Maestà Imperiale &c., La musica è del Signor Francesco Araya Napolitano Maestro di Cappella di Sua Maestà Imperiale &c. In St. Peterburgo, Nella Stamperia dell'Accademia Imperiale delle Scienze, б. д. (undated).

⁶⁷ Giovanni Battista Locatelli, *Il ritiro degli Dei, composizione Drammatica, che introduce un Ballo di Deità maritime*. Либретто хранится в Российской Национальной Библиотеке Санкт-Петербурга. Рус. пер. по книге Я. Штелина, "Глава из книги Иозефа Хайгольда *Приложения к 'Обновленной России'*," Старикова, *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны*, op. cit., № 334, ч. VIII, 594 (Stählin, "Glava iz knigi Iozefa Khaigol'da, Prilozheniia k 'Obnovlennoi Rossii,'" *Teatral'naiia zhizn' Rossii v epokhu Anny Ioannovny*, op. cit., No. 334, ch. VIII, 594).

⁶⁸ [Lodovico Lazzaroni], *Il giudizio d'Aminta, Festa teatrale celebrandosi il dì XVIII dicembre il gloriosissimo giorno natalizio di Sua Maestà Imperiale Elisabetta I Imperatrice di tutte le Russie &c. &c. &c.* In St. Petroburgo l'anno 1758.

⁶⁹ Раиса М. Горохова, "Драматургия Гольдони в России XVIII века," *Эпоха просвещения: из истории международных связей русской литературы*, сост. М. П. Алексеев (Ленинград: Наука, 1967), 307-352, здесь 325. (Raisa M. Gorokhova, "Dramaturgiia Gol'doni v Rossii XVIII veka," *Epokha prosveshcheniia: iz istorii mezhdunarodnykh svyazei russkoi literatury*, sost. M. P. Alekseev (Leningrad: Nauka, 1967), 307-352, zdes' 325).

⁷⁰ О переделке в русском драматическом театре XVIII века см. Gina Maiellaro, "Lo sklonenie na russkie nrayu nelle commedie di Vladimir Lukin," *Europa Orientalis XV: 2* (1996): 25-49. О переводе иностранных оперных

музыкальные спектакли и оперные либретто характеризуются специфическими особенностями, которые необходимо принять во внимание: перевод оперных текстов отличается необходимостью найти русский вариант стихов, подходящий к размеру уже существующей музыки.⁷¹ Эти сложности нередко заставляли переводчиков отходить от “точного” перевода, часто выбирая “говорок” в прозе вместо речитатива в стихах. Например, в русских версиях опер *La serva padrona* (“Служанка-госпожа”) Дженнаро Антонио Федерико и *Una cosa rara* (“Редкая вещь”) Лоренцо Да Понте, составленных Иваном Афанасьевичем Дмитриевским в 1781 и 1792 годах, речитативов в стихах нет, и можно предположить, что при постановке их заменяли разговорами в прозе.⁷²

Практика постановки иностранных опер на русском языке подняла вопрос о самобытности русской национальной музыкальной культуры, и побудила театральных деятелей к идее создания оригинального русского репертуара. При Екатерине II появилось множество оригинальных русских произведений, в большинстве своем в комическом жанре. В то же время, в суждениях современников встречаются некоторые идеи, которые характеризуют рецепцию итальянской оперы *seria* в ту пору. Эстетические требования, которых должны были придерживаться русские драматурги, сформулировал, среди других, актер-драматург Петр Алексеевич Плавильщиков (1760 – 1812) в своем журнале *Утра* и в журнале Ивана Андреевича Крылова *Зритель* в 1780-ые и 1790-ые годы. Как будет видно, итальянская традиция оперных либретто часто была в прицеле его оценок. В таких статьях как “Нечто о врожденных свойствах душ российских,” “Театр,” и “Комедия,” опубликованных в 1791-92 годах, Плавильщиков защищал развитие оригинальной национальной культуры, и просил не восхищаться чрезмерно иностранными произведениями, указывая на то, что подражание – всегда хуже оригинала, и не будет помогать совершенствованию национального театра.⁷³

либретто на русский язык см. например Anna Giust, “Translation as Appropriation in Russian Operatic Repertoire (18th Century),” *Translation in Russian Contexts: Culture, Politics, Identity*, ed. Brian James Baer and Susanna Witt (London: Routledge, 2017), 66-84.

⁷¹ Процесс замена текста его русским аналогом впоследствии был назван “подтестовка.” Эта практика была распространена и в немецкоязычных странах, по крайней мере до первой четверти XIX века. Еще в начале XIX века, по этому поводу высказывал свои мнения писатель и музыкальный критик Э. Т. А. Гофман в попытке защитить произведения Моцарта от этого “безобразия.” В своих трудах Гофман тоже объясняет привычку заменять речитативы разговорами в прозе необходимостью облегчить длинные итальянские речитативы, которым немецкая публика была несклонна. См. *Hoffmann e il teatro musicale: recensioni, 1808-1821*, под ред. Mauro Tosti-Croce (Città di Castello: Edimond, 1999), 19. Относительно русского контекста, проблему метрики в русском поэтическом переводе итальянских либретто затрагивал итальянский русист Стефано Гардзонио в статье “Стих поэтических переводов итальянских оперных либретто” (Stefano Gardzonio, “Stikh poeticheskikh perevodov ital’ianskikh libretto), *Russian Verse Theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA*, ред. Barry P. Scherr and Dean S. Worth (Columbus, OH: Slavica, 1989), 107-32, и в других очерках.

⁷² См. [Иван А. Дмитриевский], *Служанка-госпожа, интермедия в двух действиях*, представленная на Придворном Театре. Музыка сочинена славным Г. Паизиеллом, 1781 года, В Санктпетербурге и [Иван А. Дмитриевский], *Редкая вещь, опера комическая в двух действиях*, переложена с Итальянского на Российский язык под музыку Г. Мартини <Мартин-и-Солер>, Представлена в Санктпетербурге Российскими Придворными актерами, В Санктпетербурге, 1792 г., <напечатана> в Типографии Г. Крылова и товарищи. ([Ivan A. Dmitrevskii], *Sluzhanka-gospozha, intermedia v dvukh deistviiakh, predstavleniia na Pridvornom Teatre. Muzyka sochinena slavnym G. Paiziellom, 1781 goda, V Sanktpeterburge and [Ivan A. Dmitrevskii], Redkaia veshch', opera komicheskaiia v dvukh deistviiakh, perelozhena s Ital'ianskago na Rossiiskii iazyk pod muzyku G. Martini <Martin-i-Soler>, Predstavlena v Sanktpeterburge Rossiiskimi Pridvornymi akterami, V Sanktpeterburge, 1792 g., <napечатana> v Tipografii G. Krylova i tovarishchi).*

⁷³ Петр А. Плавильщиков, “Театр,” *Зритель* ч. I (Февраль 1792), 10, цит. по И. А. Кряжимская, “Из истории русской театральной критики конца XVIII - начала XIX века,” *XVIII век*, IV (1959): 206-229, здесь

Среди иностранных сочинений, драматург указывает на либретто Метастазіо *Didone*, как на образец чуждого и далекого русской публику сюжета, подражание которого противопоставлял – по его мнению – развитию национальной литературе. Автор советовал черпать сюжеты в русской истории, как, например, подвиги Кузьмы Минина и Дмитрия Пожарского в начале XVII века – ибо только они могли встретить интерес россиян и опереться на историческую память русского народа:

Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом: что нужды Россиянину, что какой-нибудь Чингис-хан татарский был завоевателем Китая и он там много наделал добрых дел? Гораздо чувствительнее детям видеть, что их отец велик, нежели другой кто; добрые дела везде любезны и привлекательны; но посторонние добрые дела постороннее имеют и действие над сердцами, а при том не все то добро в России, что добром почитается в других землях. Какая нам нужда видеть какую-то Дидону, таящую в любви к Энею, и беснующегося Ямба от ревности? Что нам нужды до непримиримой вражды, какова изображена в Веронских гробницах? Надобно наперед узнать, что происходило в нашем отечестве. Кузьма Минин купец есть лицо достойнейшее прославления на театре: его твердость, его любовь к отечеству, для коего пожертвовал он всем, что имел, непреодолимое мужество князя Пожарского и благородный его поступок при возведении на царство законного наследника извлекли бы у всех зрителей слезы, наполнили бы их души и сердца восхищением: и все сие послужило бы совершенным училищем, как должно любить отечество.⁷⁴

Именно это, кажется, уже поняли упомянутые иностранные сочинители или переводчики либретто, которые помещали действие оперы, вместо традиционного неопределенно-классического антуража, в характерно русскую обстановку. Эта практика, видимо, отвечала ранним патриотическим требованиям впоследствии теоретически сформулированным в упомянутой выше статье.

Помимо русского характера, требования касались также чисто сценических вопросов, в частности, “естественности” и “приятности,” даже тогда, когда это бы влекло за собой отступление от правил классического театра. В своем “Разсуждении о зрелищах,” Плавильщиков отступал от правила трех классических единств (времени, места и действия), сохраняя только единство действия ради правдоподобия.⁷⁵ Он требовал также, чтобы действие было представлено прямо на сцене, а не рассказано действующими лицами, как это полагалось по правилам классического (в частности

214. (Petr A. Plavil'shchikov, “Teatr,” *Zritel'* 1 (Fevral' 1792), 10, quoted from I. A. Kriazhimskaia, “Iz istorii russkoi teatral'noi kritiki kontsa XVIII-nachala XIX veka,” XVIII vek, IV (1959): 206-229, zdes' 214).

⁷⁴ Плавильщиков, “Театр,” , op. cit.535. (Plavil'shchikov, “Teatr,” op. cit., 535).

⁷⁵ Петр А. Плавильщиков, “Разсуждение о зрелищах,” *Утра. Ежедневное издание, или Собрание разного рода новейших сочинений и некоторых переводов в стихах и прозе с приобщением известия о всех выходящих вновь в Санкт-Петербурге Российских книгах <Санкт-Петербург>*, Печатано в Типографии Морского Шляхетного Кадетского Корпуса, 1782 года, Август, лист 1, с. 61-3, 62-72. (Petr A. Plavil'shchikov, “Razsuzhdenie o zrelisshakh,” *Utra. Ezhenedel'noe izdanie, ili Sbranie raznogo roda noveishikh sochinenii i nekotorykh perevodov v stikhakh i proze s priobshcheniem izvestiia o vsekh vykhodiashchikh vnov' v Sankt-Peterburge Rossiiskikh knigakh* [St. Petersburg,] Pechatano v Tipografii Morskogo Shliakhetnago Korpusa, 1782 goda, Avgust, list 1, s. 61-3, 62-72).

французского) театра.⁷⁶ Кроме того, во второй части статьи “Разсуждение о зрелищах” (“Продолжении”), Плавильщиков подчеркивал неуместность и слишком многих “перемен тейтра” (смен декораций) в одном сюжете,⁷⁷ и требовал того, чтобы действующие лица выражались в “слоге простом,” “употребительном в общежитии.”⁷⁸ Вдобавок он утверждал, что ради правдоподобия действующие лица должны выражаться в прозе, а не в стихах, ибо именно выбором стихов вместо прозы театр удалился от правдоподобия.⁷⁹ Именно все эти признаки – характерны для итальянской оперы *seria* по модели Метастазіо.

Среди характеристик иностранного театра, которые Плавильщиков понимал как чуждые, было и само пение в опере, воспринимавшееся им как отступление, лишний элемент в драме, который “всегда отвлекает зрителя от привязанности к завяске зрелища.” По словам мыслителя-актера,

в мусику, как бы она близко ни подходила к смыслу речей, всегда более видно искусство сочинителя и игрока, нежели естественное выражение какого нибудь чувствования; при том же всякая *Ария* или пение тотчас напоминает мне, что я смотрю на театральное представление, от чего привязанность к действию совсем теряется в моем сердце. Мне кажется, что мусику приятнее слушать можно между действиями; а пение в концертах.⁸⁰

В то же время, как известно, пение является главным элементом итальянской оперы, а эта особенность в восприятии Плавильщикова делает оперу и близкие к ней жанры непоправимо хуже тех видов представления, на которых они сами основываются:

Многие страстные любители мусики, видя сию слабость в Операх выдумали другое зрелище, где изречение Актер выговаривает; а потом Оркестр как будто отвечает наподобие эха подходящими к выражению тех слов тонами. Сие зрелище названо *дуодрамою*; Но тут ни речи ни мусика не могут никогда того производить, что производят в сердце зрителя Комедия и Трагедия; по колику одно другому мешает: притом же: естли зрелище сочинено хорошо и естественно; то оно неимеет нужды

⁷⁶ Там же, 68. (Там зхе., 68). Ту же самую проблематику затронул актер А. Волков в 1774 году: “Всяк со мною будет в том согласен, что чувства наши более поражаются, имея перед глазами какое-нибудь приключение, нежели когда о нем рассказывают.” Что касается позиции Дмитриевского по этому же поводу, см. Ольга Э. Чайнова, *Театр Маддокса в Москве* (Москва: Работник просвещения, 1927), 121. (Ol’ga E. Chaianova, *Teatr Maddoksa v Moskve* (Moscow: Rabotnik prosveshcheniia, 1927), 121.

⁷⁷ “[...] я понять не могу, как можно меня и со всем партером и с ложами поминутно таскать из комнаты на улицу, с улицы в сад, из саду в тюрьму, из тюрьмы в деревню, из деревни в лес, а из лесу в царские чертоги: [...] И так перемена тейтра в комедии или трагедии нейдет.” Петр А. Плавильщиков, “Продолжение о зрелищах,” *Утра* (1782), л. 2, 75 (Petr A. Plavil’shchikov, “Prodol’zhenie o zrelishchakh,” *Utra* (1782), l. 2, 75).

⁷⁸ Там же, 76. (Там зхе., 76).

⁷⁹ “Известно всем, что письмо двояко: или в стихах, или в прозе. Никто и никогда не разговаривает в стихах, и сим самым, кажется, театр удалился от правдоподобия.” Петр А. Плавильщиков, “Театр,” *op. cit.*, 542. (Petr A. Plavil’shchikov, “Teatr,” *op. cit.*, 542).

⁸⁰ Петр А. Плавильщиков, “Продолжение о зрелищах,” *op. cit.*, 69. (Petr A. Plavil’shchikov, “Prodolzhenie o zrelishchakh,” *op. cit.*, 69).

занимать большего еще изъяснения и привлекательности от мусики, а ежели оно само по себе слабо, то мусика его неукрасит.⁸¹

Именно этим же он объяснял то, что никакому сочинителю либретто не удалось – в его понимании – добиться успеха. Интересно узнать, кого именно имел в виду Плавильщиков: это не кто иной, как Пьетро Метастазियो, непревзойденный либреттист итальянской оперной традиции эпохи Барокко (и не только), чьи либретто легли в основу сотен опер, поставленных в Европе для оперных сцен:

Но естли хотя один Сочинитель, который увенчал себя славою творением Опер? Признаться надобно, что нет; хотя и нельзя опровергнуть того, что Италиянский Метастазий Операми своими превзойдя всех в своем отечестве сравнялся с наилучшими трагиками; но и он сам по всеобщему вкусу в отечестве принужденным себя находил писать Оперы, где всегда старался держаться правил Трагедии. Чтож касается до смешных Опер; то Италиянские Стихотворцы в них мусике жертвуют всем, даже и здравым разсудком.⁸²

Наконец, превосходство драматического театра в сравнении с оперой – связано с осуждением Италии, как варварской страны из-за традиции кастратов:

Да и в сей части зрелища множество существовало и существует великих людей: из певцов и из певиц никто не смеет подумать сравнятся с сими знаменитыми в сем искусстве людьми, кроме тех, которых произвела Италия; но в Италии всеобщий вкус к мусике, там живут мусикою, мусикою питаются и для мусики, чтоб дать мужине пленяющий женский голос, лишают его в целую жизнь здоровья и крепости, удовольствия жизненнаго; и чтоб получить одного такого, мертвят для того многие сотни людей. И так по моему мнению можно заключить основательно, что комедии и трагедии суть зрелища превосходные всех прочих, хотя и опера хорошо сделанная имеет свою цену.⁸³

Критика Италии в связи с практикой кастрации была распространена среди представителей европейского Просветительства, прежде всего во Франции, где итальянская опера никак не могла проникнуть в эту пору.⁸⁴ Несмотря на то, что в России как и везде кастраты гастролировали и получали большие гонорары под девизом итальянского восклицания *Viva il coltellino!* (“Да здравствует ножик!”), в критике Плавильщикова ощущаются мотивы подобного критицизма, которые звучат, например, в оде-филиппике “*La musica*” (“Музыка,” прежде названной “*L’evirazione*,” 1761-64) итальянского поэта Джузеппе Парини (1729 – 1799). В своей лирике поэт-просветитель, в качестве рационалиста, желающего социального развития,

⁸¹ Там же. (Там же).

⁸² Петр А. Плавильщиков, “Продолжение о зрелищах,” 71-2. (Petr A. Plavil'shchikov, “Prodolzhenie o zrelishchakh,” 71-2).

⁸³ Там же, 73. (Там же, 73).

⁸⁴ См. например Voltaire, *Candide*; Johann Jacob Volkmann, *Historisch-Kritische Nachrichten aus Italien* (Leipzig, 1770); Jean-Jacques Sonnette, *Le brigandage de la musique italienne* (Amsterdam, 1777); Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy* (London, 1771).

процитированными ниже словами, выступает против практики увечья (кастрации – *evirazione*) молодых певцов ради театральной карьеры:

Aborro in su la scena
Un canoro elefante
Che si trascina a pena
Su le adipose piante,
E manda per gran foce
Di bocca un fil di voce.

Ненавижу видеть на сцене поющего
слона, который с трудом волочится на
толстых ногах и издает такой тонкий
голос из огромного рта, напоминающего
устье широкой реки.

Ahi pera lo spietato
Genitor che primiero
Tentò di ferro armato
L'esecrabile e fiero
Misfatto, onde si duole
La mutilata prole!⁸⁵

Пусть умрет безжалостный родитель,
который первым, вооружившись ножом,
совершил отвратительное и жестокое
преступление, о котором скорбят
изуродованные дети!

В своих стихах Парини обращался прямо к воображаемому отцу кастрированного мальчика, чтобы сделать из него певца с чистейшим голосом:

Misero! A lato a i regi
Ei [il figlio] sederà cantando
Fastoso d'aurei fregi;
Mentre tu mendicando
Andrai canuto e solo
Per l'Italico suolo:

Несчастный! Он [мальчик] будет сидеть
рядом с государями, воспевая
великолепие золотых украшений; в то
время, что ты будешь просить
милостыню, и блуждать, одинокий и
старый, по итальянской земле,

Per quel suolo che vanta
Gran riti e leggi e studi;
E nutre infamia tanta
Che a gli Affricani ignudi,
Benchè tant'altro saglia,
E a i barbari lo agguaglia.⁸⁶

по той земле, которая может
похвастаться великими обрядами,
законами и знаниями, и которая
поддерживает такое гнусную жестокость,
которая делает ее равной (несмотря на
великие достижения) голым африканцам
и варварам.

Заключение

Синтетический характер оперного спектакля был не понятен русской публике до первой четверти XIX века. В то время, когда Плавильщиков писал, критика еще не установила точных критериев различия между двумя видами искусства.⁸⁷ Подобным

⁸⁵ Giuseppe Parini, "La musica," *Il giorno, Le odi*, ред. Andrea Calzolari (Milan: Garzanti, 1995 [1-е изд. 1975]), 208.

⁸⁶ Там же, 211. (Там же, 211).

⁸⁷ Еще в начале XIX века, по словам Т. В. Корженьянца, "проблемы литературы, театра и 'изящных искусств' еще не дифференцировались." См. Тамара В. Корженьянец, "Мысль о музыке," *История русской музыки: в 10 томах* (Москва: Музыка, 1986), т. 4 (1800-1825), с. 281. (Tamara V. Korzhen'iants, "Mysl' o muzyke," *Istoriia russkoi muzyki: v 10 tomakh* (Moscow: Muzyka, 1986), t. 4: 281).

образом, на драматических и музыкальных сценах не дифференцировались также деятели искусств, которых мы встречаем как в связи с драматическими, так и с музыкальными зрелищами (достаточно упомянуть, в качестве примера, А. П. Сумарокова и И. А. Дмитриевского). В силу этого, мысли Плавильщикова о стихах и о музыке можно законно понимать как относящиеся к опере, и в частности к речитативам итальянских опер, несмотря на то, что актер занимался преимущественно драматическим театром и защищал его (видимо, против музыкального), и поэтому его мнения могут считаться в некоей мере пристрастными. Как было выделено, его суждения относятся также и к музыкальным представлениям. Насколько можно судить по его высказываниям (если считать Плавильщикова представителем критики), русская критика той эпохи, очевидно, рассматривала оперу в соответствии с критериями драматического театра.

Замечания Плавильщикова напоминают современному музыковеду полемику XIX века, которая обсуждала оперу попеременно, то как чисто “музыкальное,” то как чисто “драматическое” произведение. В той полемике яблоком раздора была опера Глинки *Руслан и Людмила* (1842), до такой степени, что это заставило музыковеда Ричарда Тарускина заявить, что рождение русской оперы опиралось не столько на успех *Жизни за царя*, сколько на провал *Руслана*.⁸⁸ В предыдущем веке эту роль выполняет не одно определенное произведение, а целая традиция итальянской оперы *seria* по модели Метастазіо, которая, видимо, уже на тот момент потеряла актуальность в Европе.

Особенности рецепции итальянской оперы на русской почве – в частности сокращение речитативов, замена их разговорами в прозе и русифицирование сюжетов – в совокупности с процитированными замечаниями о театре показывают, что итальянская опера в России в XVIII веке сразу породила рассуждения о музыкальном театре и повлияла не только прямо, а также косвенно и “от противного” на формирование вкуса в этой сфере. Более того, эти суждения можно понимать как теоретические основы традиции русской комической оперы, которая является гибридным жанром, полу-музыкальным и полу-драматическим. Таким образом, косвенное влияние было оказано и на формирование русского музыкального театра до появления опер Глинки, подготовив тем самым почву для его развития.

⁸⁸ См. Richard Taruskin, “Glinka’s Ambiguous Legacy and the Birth Pangs of Russian Opera,” *19th-Century Music* Vol. 1, No. 2 (November 1977): 142-162.