

Карьера Гольдони – оперного либреттиста

Павел Луцкер

Наследию Гольдони в жанре оперного либретто обычно придают второстепенное значение. В этом исследователи следуют мнению самого Гольдони, изложенному в его мемуарах. В статье показано, что в реальной творческой биографии комедиографа опера занимала весьма важную позицию и вклад автора в развитие этого жанра во многом недооценен.

Ключевые слова: итальянская опера XVIII века, либретто, опера seria, опера buffa, интермеццо, творческая карьера Гольдони, театральная реформа Гольдони.

Место Гольдони в истории театра и драматургии уже давно и прочно определено и едва ли нуждается в пересмотре. Он единодушно всеми признан мастером литературной комедии, изобретательным и энергичным реформатором итальянского комического театра, обеспечившим его переход от народной, даже можно сказать площадной импровизированной комедии дель арте к «регулярной» или, условно говоря, «цивилизованной» литературной комедии с фиксированным текстом, а также разнообразными сюжетами, сценическими положениями и героями-характерами. Наследие Гольдони в драматическом театре огромно: изпод его пера вышло более ста пятидесяти комедий. Среди них – такие шедевры, как «Слуга двух господ», «Трактирщица», «Кьоджинские перепалки», переведены на многие языки мира и до сих пор не сходят с театральных афиш. Однако помимо комедий Гольдони пробовал свои силы и в других театральных жанрах. 18 трагедий и трагикомедий не принесли ему какой-либо заметной славы, а вот либретто серьезных и в особенности комических опер не оставались незамеченными ни тогда, ни сейчас. И, учитывая их количество (на сегодняшний день точно установлено авторство 77 гольдониевских оперных либретто), можно смело сказать, что они достойны самого пристального внимания.

Тем не менее творчество Гольдони до последнего времени оставалось объектом исследований почти исключительно филологов и специалистов по драматическому театру, в силу чего его либреттистика была практически обречена оставаться вне поля зрения. Это невнимание, однако, очень часто приводит к довольно тенденциозному и однобокому взгляду на театральную карьеру Гольдони, на круг тем и идей, преоб-

ладающий в его творчестве. Один наглядный пример. В качестве ключевого момента в биографии Гольдони-драматурга обычно называют 1738 год – именно тот момент, когда он подготовил и поставил комедию «*Momolo cortesan*» (Момоло – светский человек)¹. Она выделялась тем, что, будучи еще во многих отношениях вполне типичным сценарием для импровизированной комедии дель арте, содержала полностью выписанный текст главного персонажа Момоло, к тому же игравшего на сцене без маски. Слов нет, в литературно-драматической карьере Гольдони, если рассматривать ее именно под таким специальным углом зрения, это важный пункт. Но стоит ли отводить ему роль отправного во всей театральной деятельности итальянского комедиографа? Конечно, указать в биографии Гольдони такой подходящий момент нелегко, поскольку его увлечение театром проявилось еще с юношеских лет, а окончательный выбор профессии драматурга, как выразился один из его исследователей, сопровождался многими «фальшстартами»². И все же, не правильнее было бы считать таким моментом создание Гольдони в 1731 году его «Амаласунты» – большого либретто оперы *seria*? Сам автор в своих мемуарах объяснял мотивы, почему он остановился именно на оперном жанре: «В Италии заработки драматических авторов крайне ничтожны; одна лишь опера могла мне сразу принести круглую сумму в сто цехинов. Поэтому я написал лирическую трагедию, озаглавив ее “Амаласунта”»³. И несколькими страницами позже: «Трагедия, хотя бы столь же превосходная, как пьесы Корнеля и Расина, принесла бы мне в Италии много почета, но весьма мало дохода, а я нуждался и в том и в другом»⁴. Но даже если исключить «Амаласунту» (поскольку, пытаясь предложить либретто дирекции миланской оперы и получив критические отзывы, Гольдони собственноручно сжег текст), следующим сочинением, благополучно достигшим публичной сцены и снискавшим заметный успех, было интремеццо «*I sdegni amorosi tra Bettina putta de campielo e Vuleghin barcariol venezian*» (Любовные ссоры между городской девушкой Беттиной и Булегином – венецианским лодчиком)⁵; сам Гольдони писал о нем в «Мемуарах»: «Это – моя первая комическая пьеса, появившаяся на публичном театре, а затем и в печати»⁶. Так или иначе, но приходится однозначно признать, что творческая карьера Гольдони началась вовсе не в драматическом, а в музыкальном театре, и первыми сочинениями, адресованными широкой публике, были не театральные пьесы, а оперные либретто.

Первый период более или менее целенаправленной театральной деятельности Гольдони очерчивается неполным десятилетием с 1734 по 1743 год. Базой для него служит довольно прочный контакт Гольдони с Джузеппе Имером – актером и директором небольшой комической труппы, арендовавшей в осенний и карнавалы сезоны венецианский театр Сан Самуэле, а в остальное время странствующей по разным городам северной Италии. Осенью 1734 года Гольдони обосновался вместе

с актерами Имера в Венеции. Театр Сан Самуэле был открыт не только осенью и зимой, когда Имер ставил здесь большей частью различные трагикомедии и драмы Метастазиио (в разговорном варианте). В весенний ярмарочный сезон другая труппа давала в нем оперы. Впрочем, и сам Имер имел неплохие вокальные данные и слух, и у него в труппе еще имелись актрисы и актеры с явными музыкальными наклонностями. Самой музыкально одаренной называют Дзанетту Казанова, мать будущего знаменитого авантюриста Джакомо Казановы, хотя ее актерское дарование оценивают гораздо скромнее⁷. Поэтому в антрактах драматических спектаклей Имер давал музыкальные интермеццо, и этим популярным жанром привлек к себе дополнительную публику. Ведь в настоящих оперных театрах к этому времени интермеццо становились редкостью, поскольку вытеснялись балетами, все более входившими в моду. Помимо этого иногда силами его труппы ставились большие комические оперы-пародии, также довольно популярные в Венеции вплоть до начала 1740-х годов.

Гольдони дебютировал поздней осенью⁸ в Сан Самуэле своей ранее написанной пятиактной трагедией (или трагикомедией) «Велизарий». Ей сопутствовал заметный успех, в отличие от «Розмонды», поставленной несколькими месяцами спустя – в январе 1735-го. Две дальнейшие пьесы этого жанра принимались без большого энтузиазма⁹, так что слабый поток гольдониевских больших трагикомедий в испанском вкусе постепенно иссяк. Интермеццо же, поставленные в их антрактах, напротив, все более набирали силу. В течение первого сезона их прошло три: «Плутовка» (*La pelarina*), «Воспитанница» (*La rupilla*) и «Пройдоха» (*La birba*), в следующих к ним прибавились «Философ» (1735), «Ипохондрик» (1735), «Любовная интрига» (*L'amante cabala* – 1736), «Кофейня» (*La bottega di caffè* – 1736), «Мосье Петитон» (1736–1737) – всего восемь в течение трех сезонов. Как видно, Гольдони испытывал к жанру интермеццо, названному им «провозвестником комической оперы»¹⁰, стойкий интерес.

Ранние интермеццо в качестве первых театральных опытов Гольдони несомненно заслуживают внимания. Исследователи отмечают в них сложение многих впоследствии типичных мотивов¹¹. Им свойственны, однако, некоторые особенности. Обычно все интермеццо XVIII века, дошедшие до нас в довольно полном виде (с музыкой), создавались в расчете на сложившиеся творческие пары в высшей степени профессиональных певцов-актеров. Этим обусловлен и стабильный состав таких интермеццо (как правило, два действующих лица), и высокий класс музыки. Среди их авторов – виднейшие композиторы первой половины века – Т. Альбини, Дж. Орландини, И.А. Хассе, Дж.Б. Перголези, Р. ди Капуа. Гольдони же писал в расчете на наличную театральную труппу, где действовали обычные комедийные актеры без прочных музыкальных навыков. Поэтому количество действующих лиц в составе

его интермеццо не столь жестко лимитировано (чаще всего – 3, но есть и 2, и 4). Но главное, музыку для большинства из них писал отнюдь не мастер первого ранга, а вполне посредственный Джакомо Маккари – певец из капеллы св. Марка, активно поставлявший для труппы Имера требуемую музыкальную продукцию. Впрочем, судить о ней определенно невозможно, поскольку она утрачена, и даже не во всех случаях можно уверенно установить авторство Маккари. Другим возможным автором мог быть тоже дилетант Сальваторе Аполлони – бравурой, а по совместительству скрипач, чья дружба с юных лет с известным венецианским композитором Бальдассаре Галуппи, видимо, вдохновляла и его на сочинительство.

Еще одним обстоятельством, вероятно, весьма привлекательным для Гольдони на этом этапе, были его контакты с хозяином театра Сан-Самуэле венецианским патрицием Микеле Гримани (1697–1775), владевшим также самым роскошным венецианским оперным театром Сан-Джованни Кризостомо. Это открывало для Гольдони заманчивые перспективы, и он не замедлил ими воспользоваться. Уже через полгода, для весеннего сезона Сан-Самуэле он был приглашен переработать старое либретто А. Дзено «Гризельда» для Антонио Вивальди. Гольдони в «Мемуарах» красочно описывает недовольство композитора, полагавшего, что ему придется сотрудничать с маститым Доменико Лалли, и то, как быстро удалось сломить его сопротивление¹². Осенью же в репертуаре труппы Имера появилась новая одноактная «*eroi-comico-dramma per musica*» под названием «Аристид» – своеобразная опера-пародия на серьезный жанр или, как ее сегодня предлагают называть исследователи, – «*commedia dell'arte opera*» (т.е. опера в манере комедии дель арте)¹³. На титульном листе опубликованного либретто в качестве композитора был указан *signor Lotavio Vandini*. Известно, что под этой анаграммой в Венеции иногда скрывался все тот же Антонио Вивальди. Исследователи, правда, спорят, действительно ли Вивальди принимал участие в создании этой оперы, поскольку ни партитуры, ни каких-либо других следов музыки не сохранилось¹⁴. Важно, однако, что Гольдони на следующий год представил новую теперь уже масштабную трехактную «оперу в манере комедии дель арте» «Лукреция, римлянка в Константинополе» для труппы Имера, а также продолжил перерабатывать либретто серьезных опер как для весенних сезонов в Сан-Самуэле¹⁵, так и для престижного театра Сан-Джованни Кризостомо¹⁶. Но самое главное – в весенний и карнавалы сезоны 1740 года в обоих театрах увидели свет две большие оперы *seria* на оригинальные либретто Гольдони: «Густав Первый, король Швеции» и «Оронт, царь скифов». Музыка к обеим написал Бальдассаре Галуппи, как раз начинавший входить в моду в Венеции. Как видно, Гольдони постепенно завоевывает себе заметное место в плеяде виднейших венецианских оперных драматургов. И ясно, что его не на шутку увлекает эта карьера, поскольку, как он признается

в «Мемуарах», перед постановкой «Густава Первого» ознакомил со своим сочинением самого Апостола Дзено – корифея венецианского театра. Правда, ему пришлось выслушать от него неутешительное суждение о своих способностях к созданию серьезных оперных текстов¹⁷. Там же в «Мемуарах» Гольдони с легкой горечью описывает прием своих опер публикой: «Опера [Густав Первый] была поставлена. Актеры были хороши, музыка превосходна, танцы весьма оживленны, о драме же ничего не говорили. Я стоял за кулисами и принимал на свой счет часть не принадлежавших мне рукоплесканий»¹⁸. И по поводу «Оронта, царя скифов»: «Опера... имела блистательный успех. Музыка Буранелло была божественна, декорации Йолли – великолепны, певцы – превосходны; о тексте никто не упоминал»¹⁹.

Все это заметно охладило творческий пыл Гольдони. Кроме того, в декабре 1740 года ему предложили занять влиятельный пост официального консула Генуэзской республики в Венеции. Так что он едва не распротился с театром, полагая «не вполне приличным, чтобы посланник некоей республики получал жалование в комической труппе»²⁰. Впрочем, вскоре выяснилось, что предшественник Гольдони работал на этом посту бесплатно, довольствуясь лишь почетом, так что спешить прощаться с театром не было резона. В следующем же 1741 году, весной в Сан-Самуэле опять же была дана оригинальная «Статира» Гольдони на музыку Пьетро Кьярини. В Сан-Джованни Кризостомо осенью прошел «Тигран», переработанный из старого либретто Ф. Сильвани (музыка Джузеппе Арены), а зимой – другая «Статира», переработка либретто Д. Лалли с музыкой знаменитого Н. Порпоры.

Наконец, к карнавальному сезону 1742/1743 года Гольдони подготовил совершенно необычную музыкальную комедию «Графинюшка» (*La contessina*). Поводом к ее возникновению, возможно, была обычная текучка в труппе Имера. В 1742 году ее покинули несколько прекрасных актеров, в том числе и знаменитый комик Джованни Антонио Сакки²¹, но в ней появилась новая, молодая и чрезвычайно одаренная актриса Анна Баккерини, способная исполнять музыкальные партии не хуже Дзанетты Казановы (и сменившей ее Элизабеты Пассалаквы, тоже, однако, покинувшей труппу). Так возникло полноформатное трехактное либретто, по структуре своей уже совершенно не напоминавшее интермеццо. В нем действовали пять персонажей, оно было разбито на сцены и совершенно не предназначалось для антрактов крупных спектаклей, но само занимало полный театральный вечер. Как писал сам Гольдони, оно «получилось чудесно» во многом благодаря таланту молодой актрисы²². В расчете на нее Гольдони также взялся за создание своей первой целиком записанной комедии в прозе «*La dama del garbo*» (Достойная женщина). Возможно, эти смелые и многообещающие эксперименты имели бы продолжение, но спустя всего несколько месяцев, в мае 1743 года во время обычного турне в составе труппы Имера Анна Баккерини ско-

ропостижно умерла. Вдобавок и жизненные обстоятельства Гольдони резко изменились, так что он, замешанный по вине брата в крупной денежной растрате и опасаясь публичного скандала, был принужден спешно покинуть Венецию. Первый этап театральной деятельности Гольдони закончился.

Сам Гольдони, с высоты прожитых лет описывая его в «Мемуарах», главный акцент сделал не на операх и интермеццо, а на своих драматических опытах – на комедиях «Момоло – светский человек», «Момоло на Бренте», «Банкрот» и, конечно же, уже упомянутой «Достойной женщине», так и не успевшей увидеть свет из-за кончины Баккерини. В них он постепенно предпринимал шаги по вытеснению импровизированного сценария писаным текстом и переучиванию главных актеров играть без масок. Но объективен ли этот взгляд? Если даже просто сопоставить количество музыкальных и драматических спектаклей, преимущество будет явно не в пользу последних. Девять интермеццо плюс дивертисмент «Основание Венеции», музыкальная комедия «Графинюшка», две оперы-пародии, три оригинальных оперы *seria* и шесть основательных переработок – все это в сумме дает 22 спектакля. На другой чаше весов – четыре трагикомедии в стихах, проблематичный «Дон Жуан, или Распутник», полусценарная диалогия с Момоло плюс «Банкрот» (возникшие явно из желания поэкспериментировать с замечательным комиком-Панталоне Голинетти – псевдоним Франческо Бруно, игравшим без маски лучше, чем в маске), два сценария комедии дель арте («Тридцать два несчастья Арлекина» и «Критическая ночь») для Антонио Сакки и, наконец, «Достойная женщина», – это в сумме составляет 11 спектаклей, то есть ровно половину от музыкальных. Такая диспропорция – свидетельство того, что основные интересы Гольдони в это время были сосредоточены в музыкальном театре, и доминирующим было стремление стать вровень с его выдающимися старшими коллегами – Апостоло Дзено и Пьетро Метастазियो, а не осуществить реформу итальянской комедии. Не удивительно, что последнему Гольдони посвятил в своих «Мемуарах» едва ли не самый проникновенный отзыв, которого когда-либо удостоивался Метастазियो как поэт: «Чистота и изящество слога, плавность и гармоничность стиха, удивительная ясность чувств, кажущаяся легкость, скрывающая мучительную погоню за точностью; трогательная страстность в языке любви; его портреты, картины и прелестные описания; его кроткая мораль и добродушная философия; его умение анализировать человеческое сердце; его обширные познания, которые он умеет искусно использовать, не впадая в педантизм; его арии или, лучше сказать, его несравненные мадригалы то в пиндарическом, то в анакреонтическом роде – все это сделало его достойным восхищения и стяжало ему бессмертную славу как среди соотечественников, так и за границей»²³.

Еще одним подтверждением отсутствия у Гольдони каких-либо долговременных творческих планов в ту пору можно считать тот факт,

что в период его «бегства» из Венеции, затянувшегося на целых пять лет, он сильно отошел от театральных дел и обратился к своей основной профессии. Обосновавшись в Пизе, он учредил адвокатскую контору, посвящая поэтическим забавам только досуг на манер дилетанта. И лишь стечение обстоятельств: отсутствие перспектив карьерного роста в Тоскане и встреча со странствующей труппой Джироламо Медебаха, планировавшего завоевать Венецию, взяв в аренду театр Сант-Анджело, – вновь вернули Гольдони в мир театра.

Возвратившись в родной город осенью 1748 года, Гольдони должен был ощутить существенное изменение в венецианских театральных вкусах. Конечно, это касалось прежде всего музыкального театра, до сих пор господствовавшего на венецианских сценах. Ведь если в 1742 году, перед его отъездом, восемь из девяти поставленных за год опер были из жанра *seria*, и лишь одна комическая, то в год приезда из 11 опер серьезными были лишь шесть, остальные пять – комическими. Перелом этот осуществился главным образом потому, что в Венецию, как и в большинство других итальянских оперных центров, буквально хлынули музыкальные комедии из Неаполя, где этот жанр долго развивался едва ли не в изоляции, а теперь приобрел невиданную ранее во всей Италии популярность.

Разумеется, Гольдони вернулся в Венецию не для того, чтобы писать оперы, но чтобы, согласно контракту с Медебахом, сочинять по 8 комедий в год для его труппы. Их он не имел права отдавать на сторону. Распоряжаться же другими своими сочинениями (в том числе и оперными либретто, коль скоро они появятся) он мог по собственному усмотрению. Официально Гольдони представился венецианской публике в начале карнавала 1748 года: 26 декабря в театре Сант-Анджело состоялась премьера его новой комедии «Хитрая вдова». Труппа Медебаха снялась постановкой большой успех. Однако есть нечто символическое в том, что едва ли не за месяц до этого в конце ноября в театре Сан-Моизе пошла *dramma giocoso per musica* «Современная школа, или Учительница в новом вкусе» – переработанный вариант музыкальной комедии «Учительница» неаполитанцев Джоакино Кокки и Антонио Паломбы. К переделке музыки приложили руки Винченцо Чампи и Джованни Фьорини. Либретто же, фактически, переписал заново Карло Гольдони, хотя его имя нигде не указано. А буквально день в день с «Хитрой вдовой»²⁴ опять же в театре Сан-Моизе уже под открытым авторством Гольдони пошла его собственная *dramma comico per musica* «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» с музыкой Винченцо Чампи, принятая с необычайным энтузиазмом. Уже на следующий год ее поставили в Падуе и Милане, через год – в Риме, а в 1753 году – в Париже, где она была одним из сочинений, давших повод к «войне буфонов». А спустя несколько месяцев, весной 1749 года увидела свет первая из тринадцати комических опер, созданных в содружестве с Бальдассаре

Галуппи – «Аркадия на Бренте», которой также была суждена тридцатилетняя сценическая жизнь в Италии и за ее пределами.

Новое появление Гольдони на венецианских сценах открывает второй, самый плодотворный период его творчества. Тут уж, спору нет, в центр его интересов во весь рост встает именно работа для драматического театра. И если в первый период его реформаторские шаги имели скорее всего стихийный характер и были продиктованы либо реакцией его вкуса на окружающую довольно грубую театральную повседневность, либо подражанием опыту Мольера и желанием поэкспериментировать с необычными способностями актеров, то теперь он ставит перед собой осознанную задачу и недвусмысленно заявляет об этом публике. Известно, что сезон 1750 года открыла пьеса «Комический театр», ставшая декларацией реформаторской позиции Гольдони. Однако и музыкальный театр не остается вне поля его интересов. В особенности – комическая опера, переживавшая этап чрезвычайно бурного развития. Весь этот период вплоть до отъезда во Францию в апреле 1762 года Гольдони сочинял по три-четыре либретто комических опер в год. Даже в том самом знаменитом 1750-м, когда он, объявив войну своим недоброжелателям, поклялся представить до конца сезона 16 литературных комедий, он не снизил темпа и представил на сцену четыре оперы буффа вдобавок – поразительный продуктивный взлет.

Но тут все же приходится отдать должное: количество его опер теперь уже не поспевало за количеством комедий. Кроме того, вокруг них не разворачивалась столь же оживленная эстетическая да и просто театральная полемика, ожесточенная соперничеством трупп. Впрочем, определенная интрига, отражающая конкуренцию между разными венецианскими театрами, пророчивается и тут²⁵. В 1749–1750 годах главной площадкой в Венеции, где давали почти исключительно комические оперы, был Сан-Моизе – небольшой театр на 700 мест, расположенный в оживленной и престижной части города, неподалеку от площади св. Марка. Конкуренцию ему пытался составить старейший Сан-Кассиано – более вместительный, но уже довольно ветхий, к тому же расположенный на отшибе, за рынком. Гольдони вступил в оживленную схватку за оба эти театра, в содружестве с Б. Галуппи соперничая с южанами – неаполитанцами Г. Латиллой и Ринальдо ди Капуа. Положение с Сан-Кассиано оставалось неопределенным, но в Сан-Моизе «венецианская партия» добилась заметного перевеса: за сезоны 1749–1751 годов здесь прошли шесть опер на его либретто, в том числе такие удачные, как «Арчифанфан, король дураков», «Мир луны» и «Страна Куккания». Видя этот успех, импресарио Микеле Гримани решает передать свой недавно перестроенный (после пожара) в два раза более емкий, нежели Сан-Моизе, театр Сан-Самуэле целиком под постановки опер буффа, переселив постоянную труппу комиков Имера (теперь уже конкурентов Гольдони и Медебаха) оттуда в теряющий престиж театр Сан-Джованни

Кризостомо. Сан-Самуэле же с 1752 года в течение ближайших четырех лет стал театром, в котором торжествовали комические оперы венецианских авторов (преимущественно Галуппи) на либретто Гольдони.

Эти сочинения, появлявшиеся с неумолимой регулярностью, а среди них и признанные шедевры, вроде «Графа Карамели», «Рыбачек», «Сельского философа», «Аптекаря», «Рынка в Мальмантиле», «Доброй дочки», одним своим суммарным весом произвели переворот в развитии итальянской комической оперы, так что исследователи сегодня ставят вопрос о специальном «гольдониевском типе либретто» и отводят ему роль в развитии оперы буффа сопоставимую с ролью П. Метастазιο в опере seria.

Так или иначе всю эту информацию, конечно же, можно разыскать, если обратиться к отдельным публикациям, разбросанным в музыковедческих сборниках, специализированным справочникам и энциклопедиям. Некоторые энтузиасты-исследователи даже пытаются делать акцент на музыкально-драматическом наследии Гольдони, привлечь к нему более пристальное внимание²⁶. И все же не только для широкой публики, но и в академической среде Гольдони – по-прежнему исключительно великий комедиограф, реформатор итальянского драматического театра. И тут есть одна проблема, на которую следовало бы обратить внимание отдельно. Это укоренившееся впечатление во многом проистекает из того, как сам Гольдони изобразил свою деятельность в собственных «Мемуарах». Ведь если в их первой части, где идет речь о ранних театральные опытах, он пишет довольно подробно и разносторонне обо всех своих работах, то во второй, центральной части он целиком поглощен лишь тем, что прямо связано с его театральной реформой. Бесполезно здесь искать какие-либо сведения о его комических либретто. Скромного упоминания удостоивается лишь «Чекина, или Добрая дочка», с остальными же дело выглядит так, будто их и вовсе не было. Отчего вдруг такая явная «фигура умолчания», словно специально подталкивающая нас к недооценке этой большой части его собственного наследия?

В последней части своих «Мемуаров», где речь идет уже о жизни в Париже, Гольдони все же роняет одну реплику, которая проливает некоторый свет на его позицию: «Каковы законы комической оперы? Каковы ее правила? Думаю, что она их не имеет. Авторы работают по шаблону. Я знаю это по личному опыту, поверьте мне... Вы скажете, что итальянские оперы являются просто фарсами, не выдерживающими сравнения с пьесами, носящими это название во Франции? Пусть те, кто знаком с итальянским языком, возьмут на себя труд просмотреть шесть томов, составляющих собрание моих пьес этого жанра, и они увидят, быть может, что по своему содержанию и стилю эти пьесы вовсе не заслуживают презрения. Я не назову их хорошо написанными драмами. Они и не могут быть таковыми, ибо я никогда не сочинял их по склонности, по собственному желанию. Я сочинял обычно из любезности, ино-

гда – ради выгоды. Кто имеет талант, должен извлекать из него пользу. Исторический живописец не откажется нарисовать обезьянку, если ему хорошо заплатят»²⁷.

Из этого видно, что Гольдони сам не осознавал перспективы и значения комического оперного жанра. Когда дело касалось оперы *seria*, он понимал, что, при всех условностях или даже нелепостях укоренившихся правил, успехи на этом поприще сулили широкое признание и высокие посты при дворах видных европейских монархов. Литературная комедия – дело совершенно иное: ее публика значительно уже, чем у оперы, резонанс в итальянском обществе заметно слабее. Но за ней вековая традиция, уходящая корнями в античность. Добиться признания здесь значило снискать авторитет в гуманитарных и академических кругах, может быть, и удостоиться чести стать «итальянским Мольером», и войти в историю. Именно этот путь и избирает себе Гольдони, тщательно акцентируя его в своих Мемуарах.

Что до комической оперы, то в глазах Гольдони она делала лишь свои первые шаги. Да, популярность ее у публики была исключительной, на гонорары можно было рассчитывать всегда, но ни о традициях, ни о далеком будущем говорить не приходилось. Модный сегодня, этот жанр завтра уже мог быть навсегда забытым. Для Гольдони это явно маргинальный жанр, и он не видит для него перспектив долгой жизни. Даже в 1760 году, когда большая часть его собственных превосходных комических либретто была уже создана и за плечами имелся громадный опыт общения в оперной среде, он, берясь за комедию об оперных нравах «Импресарио из Смирны», описывает козни и интриги кастратов и примадонн. «Настоящая» опера для него – это по-прежнему опера *seria*.

Конечно, Гольдони не могли все же оставлять равнодушным какие-то соблазны, исходившие от комической оперы. И не только денежные, которые он признает сам. Все же с той популярностью, которую приобретали его комические оперные либретто, мало что могло тогда сравниться. Ведь даже не самые знаменитые его либретто имели столь большой успех, что распространялись едва ли не молниеносно, и не только в Италии, но и за ее пределами. Скажем, «Рынок в Мальмантите» (*Il mercato di Malmantile*), впервые поставленный в начале 1758 года в карнавальном сезоне в Венеции с музыкой Д. Фискьетти уже в тот же год был поставлен в Болонье, Флоренции, Милане, Ливорно и в далеком Бонне. Через два года его увидели в Барселоне и Праге, еще через год – в Лондоне, потом в Дублине, в 1763-м – в Лиссабоне, Люблине и Вене, в 1765-м – в Варшаве, год спустя – в Дрездене, еще позже – в Ганновере и Кёльне. И это не считая итальянских спектаклей. Всего за 26 лет состоялось почти сорок постановок. Что уж говорить о столь значимых вещах, как, к примеру, «Чекина, или Добрая дочка» (*La Cecchina o sia La buona figliuola*), впервые поставленная в 1757 году в Падуе с музыкой Э. Дуни, но после римской постановки 1760 года с музыкой Н. Пиччин-

ни, завоевавшей невероятную популярность. Только по сохранившимся печатным изданиям либретто мы можем говорить не менее чем о семи-десяти пяти постановках. В одном только Лондоне начиная с 1766 года она сначала шла два года подряд, затем была возобновлена после годового перерыва в 1769, после этого в 1773, 1775, 1777 и, наконец, в 1781. Известно, что еще в 1750 году, задолго до «Доброй дочки» Гольдони предпринял первую театральную переработку знаменитого романа С. Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель», создав пьесу «Памела в девушках». Пьеса имела успех в Венеции, и ее, конечно, увидели в нескольких городах преимущественно северной Италии. Можно даже считать, что именно она и подвигла к заказу либретто к оперной постановке в Падуе. Но, конечно же, ее популярность не была и на сотую долю так же велика, как популярность «Доброй дочки». И даже и думать нечего, чтобы ее слава докатилась до Лондона, и там публика наслаждалась бы ею в течение десятилетий. Неясно, наблюдал ли сам Гольдони за славой собственных комических опер, явно превосходившей тот сравнительно локальный успех, что выпадал на долю его же драматических пьес. Легко ли было ему относиться к этому как к эксцессам преходящей моды, и не испытывал ли он колебаний, отдавая безоговорочное первенство своим литературным комедиям? Что ж, следует признать, что в исторической перспективе его выбор оказался оправданным. Опера буффа, пережив в течение полувека блестящий расцвет, довольно быстро ушла в прошлое с наступлением наполеоновских времен. Ее последний, столь же яркий, сколь и краткий всплеск связан с ранним творчеством Россини, совпавшим с недолгим этапом эпохи Реставрации, после чего итальянская опера буффа стала достоянием истории. И до сегодняшнего дня мы наблюдаем ситуацию, по сути, обратную той, что была при жизни Гольдони: робкий и спорадический интерес к операм на его либретто едва ли сопоставим с тем широким распространением и той любовью, что выпала на долю лучших его театральных пьес. Так что оценки Гольдони различных жанров его эпохи и значения собственных творческих достижений, видимо, стоит признать провидческими.

Но иногда история бывает мудрее даже тех, кто внес в нее весьма заметный вклад. И она сыграла с Гольдони добрую шутку. Он, видимо, намеревался завершить свой творческий путь французской комедией «Тщеславный скупец», и эта пьеса была сыграна труппой Французской комедии в придворном театре в Фонтенбло в ноябре 1776 года, но имела столь холодный прием, что Гольдони больше не решился писать литературные комедии. Созданное же три года спустя либретто «Талисман» имело с музыкой А. Сальери и Дж. Руста прочный успех в Милане, и опера прошла во многих европейских оперных театрах. Так, творческий путь крупнейшего итальянского комедиографа, начавшийся в музыкальном театре, в нем же и завершился. И это – хороший повод не оставлять эту часть его наследия вне поля нашего зрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Хлодовский Р.И. Гольдони // История всемирной литературы в 9 т. Т. 5. С. 177.
- 2 Weiss P. Carlo Goldoni // NGDO. Vol. 2. P. 478.
- 3 Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. Ч. 1 // Гольдони К. Сочинения: в 4 т. Т. 3: Мемуары / Пер. с ит. и примеч. С. Мокульского. – М.: Терра, 1997. С. 222.
- 4 Там же. С. 241.
- 5 Позднее получила наименование «Il gondoliero veneziano» (Венецианский гондольер).
- 6 Мемуары Карло Гольдони... // Гольдони К. Сочинения... Т. 3. С. 264.
- 7 Пути Дзанетты и Гольдони пересеклись лишь на один сезон 1734/1735 гг., после чего она уехала в составе труппы Ф. Арайи в Россию.
- 8 Э. Сельфридж-Филд указывает дату 24 или 25 ноября, см.: Selfriedge-Field E. A new Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1990–1760. Stanford: Stanford Univ. Press, 2007. P. 572.
- 9 «Ринальдо да Монтальбано» (осень 1736) и «Генрих, король Сицилии» (?декабрь 1736). К этим трагикомедиям примыкают «Гризельда» (осень 1735) – реплика либретто одноименной оперы, прошедшей в Сан Самуэле несколькими месяцами ранее в весенний сезон, – см. об этом ниже, а также не слишком удачная комедия (в стихах) «Дон Джованни Тенорио» (карнавал 1736).
- 10 Мемуары Карло Гольдони... // Гольдони К. Сочинения... Т. 3. С. 328.
- 11 Emery T. Goldoni as Librettist: Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica // Studies in Italian Culture, Literature in History, vol. 3. NY-Bern-Frankfurt am Main-Paris: Peter Lang, 1991. P. 6.
- 12 Мемуары Карло Гольдони... // Гольдони К. Сочинения... Т. 3. С. 323–328.
- 13 См.: Weiss P. Venetian Commedia dell'Arte «Operas» in the Age of Vivaldi // MQ. Vol. 70. № 2 (spring 1984). P. 195–217.
- 14 Наиболее весомые доводы «за» и «против» изложены в: Strohm R. The Operas of Antonio Vivaldi // Studi di Musica Veneta, Quaderni Vivaldiani 13. Firenze: Leo S. Olschki Ed., 2008. P. 589.
- 15 «Великодушие в политике» (La generosità politica – 1736) для композитора Дж. А. Марки на основе либретто Д. Лалли 1711 г.
- 16 Адаптация «Олимпиады» И.А. Хассе / Дж.Б. Перголези (1738), «Фарнака» А.М. Луккини для Ринальдо ди Капуа (1739), а также, возможно, сотрудничество с Д. Лалли в переработке «Кандаче, или Настоящие друзья» Ф. Сильвани для Дж. Б. Лампуньяни (1740).
- 17 Мемуары Карло Гольдони... // Гольдони К. Сочинения... Т. 3. С. 372.
- 18 Там же. С. 375.
- 19 Там же. С. 387.
- 20 См.: Prefazione al Vol. XVI in: Goldoni C. Prefazioni ai diciassette tomi delle commedie edite a Venezia da Giambattista Pasquali, 1761–1778 // Goldoni C. Tutte le opere, a cura di Giuseppe Ortolani. Milano: Mondadori, 1935–1956. Vol. I. P. 621–757.

- 21 Дж.А. Сакки вместе с женой Антонией (актрисой на роли вторых любовниц) и сестрой Адрианой (игравшей под маской субретки Смеральдины) поступили в труппу Имера осенью 1738 г. и выступали до начала 1742 г.
- 22 Предисловие к «Графинюшке» см.: Goldoni C. Prefazioni ai diciassette tomi... Op. cit. P. 749.
- 23 Мемуары Карло Гольдони... // Гольдони К. Сочинения... Т. 3. С. 371–372.
- 24 Исследователи расходятся в точной датировке премьеры оперы, колеблясь между 26–27 декабря 1748 г. и 4 января 1749 г.
- 25 Более подробно см.: Mangini N. I teatri veneziani al tempo della collaborazione di Caluppi con Goldoni // Galuppiana 1985: studi e ricerche: atti del convegno internazionale (Venezia, 28–30 ottobre 1985). Firenze: Leo S. Olschki Ed., 1986. P. 133–142.
- 26 Примером может служить проект А.Л. Беллины и Л. Тессароло под эгидой Падуанского университета и Дома-музея Гольдони в Венеции, в рамках которого создан сайт, где собраны и опубликованы все либретто К. Гольдони: <http://www.carlogoldoni.it/carlogoldoni/presentazione.jsp>.
- 27 Мемуары Карло Гольдони... // Гольдони К. Сочинения... Т. 3. С. 502–503.