

Теория и история культуры

О. К. БУДЫКА ЖИТКОВА

ОПЕРЫ БАЛЬДАССАРЕ ГАЛУППИ В РОССИИ И ИСПАНИИ (Вторая половина XVIII века)

В интересе к творчеству Бальдассаре Галуппи автор статьи видит одно из подтверждений основополагающего значения итальянского музыкального театра для русской и испанской сцены XVIII века. В контексте актуальных театральных событий эпохи Просвещения показаны особенности распространения и постановки репертуарных произведений знаменитого итальянского композитора, их влияние на культурную жизнь Испании 60-х – 70-х годов XVIII столетия.

Ключевые слова: Бальдассаре Галуппи, русский и испанский музыкальный театр XVIII столетия.

Воздействие итальянской оперы на становление музыкального театра в России и Испании XVIII века несомненно. Не ослабевавший целое столетие динамичный и всеобъемлющий процесс имел ряд этапов, последовательность которых была обусловлена зарождением и распространением новых тенденций, своеобразной «модой» на образцы творчества выдающихся представителей итальянской сцены, не только широко известных, но зачастую и непосредственно присутствовавших на горизонте культурной жизни обеих стран. Одной из центральных фигур 1750–1770-х годов стал Бальдассаре Галуппи. Его влияние можно считать ключевым для русско-испанского оперного искусства.

Интерес к произведениям композитора возник в связи с формированием новой эстетики в музыкальном театре – эстетики европейского Просвещения. Отмеченное проникновением иных драматургических принципов и художественной образности, а также неизвестных ранее стилевых направлений, оно раскрыло широкий спектр выразительных возможностей, привело к возникновению жанров, отвечающих требованиям современности. Параллельность типологически сходных процессов, которые и в России и в Испании увенчались реформой театра, была следствием общности черт, причастности к определенным социально-культурным тенденциям. Хронологически наиболее раннее, чем влияние французского музыкального театра (еще одного важнейшего творческого стимула театрального обновления), воздействие итальянской драматургии дало почву, предвосхитившую ряд событий национального значения. В частности – создание русской бытовой комической оперы и испанской комедийно-бытовой сарсуэлы.

Представитель венецианской школы Бальдассаре Галуппи (1706–1785) проявил себя как яркий художник периода интенсивного обновления. Его творчество охватывало широкий диапазон: основные жанры музыкального театра эпохи, а также камерные произведения (*serenatas*), оратории, литургическую музыку и инструментальные сочинения. Безусловно, ведущее значение принадлежит его оперному наследию, в центре которого два разнонаправленных жанра: *opera seria* (в основном в соавторстве с таким знаменитым авто-

ром оперных либретто, как Пьетро Метастазιο) и *opera buffa* (большая часть опер создана на тексты Карло Гольдони). С именем Галуппи был связан переломный момент в истории комической оперы – переход от традиционных форм к направлениям, определившим развитие музыкального европейского театра на протяжении последующих десятилетий XVIII века.

Творческий контакт с Карло Гольдони (1707–1793), центральным представителем итальянского театра эпохи Просвещения, заслуживает особого упоминания. Предпринятая по инициативе Гольдони переориентация жанра итальянской комедии от традиционных масок (*commedia dell'arte*) к буржуазному спектаклю, насыщенному острой социальной полемикой, критикой и сатирой, достигла своего апогея в Италии между 1740-ми и 1770-ми годами. В дальнейшем центром притяжения реформистских инициатив драматурга стал Париж, где он продолжил интенсивную творческую деятельность вплоть до последних лет жизни.

Воздействие реформы Гольдони на музыкальный театр, приведшее к созданию одного из ведущих оперных жанров XVIII столетия – *dramma giocoso*, стало событием наибольшей значимости для эволюции комической оперы. Начиная с первого положенного на музыку Галуппи образца («*Аркадия в Бренте*» 1749, Венеция, Teatro San Angelo), популярность нового жанра стала быстро расти. Успешная совместная работа с либреттистом особенно активизировалась в последующее десятилетие: огромное количество написанных тогда произведений интенсивно распространялось на европейской сцене. Это подтверждается репертуаром русского и испанского театров: обостренный интерес к *dramma giocoso*, созданным Гольдони и Галуппи, достиг во второй половине XVIII столетия подлинного расцвета.

В России распространение опер Галуппи было связано с началом деятельности итальянской оперной труппы, приехавшей во главе с антрепренером Дж. Б. Локателли в Санкт-Петербург в декабре 1757 года. Вышедшим в апреле следующего года Указом Локателли было разрешено возвести «оперный дом» в Москве (он был открыт 29 января 1759-го и функционировал до 1762 г.). В привезенный Локателли репертуар входили новаторские образцы итальянской *opera buffa* (пре-

имущественно на тексты Гольдони), благодаря чему российская публика познакомилась с драматургическими достижениями реформистского жанра *dramma giocoso*. В предложенном Локателли репертуаре произведениям Бальдассаре Галуппи отводилось ведущее место, они были восприняты с большим успехом.

К 1758 году относились петербургские премьеры «Лунного мира» («*Il mondo de la luna*», Teatro San Moisè, 1750) и «Деревенского философа» («*Il filosofo di campagna*», Teatro San Samuele, 1754); в 1759-м увидели свет сопровождаемая маскарадами и балетами «Аркадия в Бренте», а также «Сердечное бедствие» («*La calamatina de' cuori*», Teatro San Samuele, 1752), «Мир навыворот, или Женщины командуют» («*Il mondo alla roversa, ossia Le donne che comandano*», Teatro San Moisè, 1752), «Граф Карамелла» («*Il Conde Caramella*», 1751). Одной из последних постановок труппы Локателли в России (1761) явился спектакль «Купальни в Альбано» («*I bagni d' Abano*», впервые: Teatro San Samuele, 1753).

Через несколько лет после этого триумфа Бальдассаре Галуппи прибыл по приглашению императрицы в Россию. С 1765 по 1768 год он был придворным капельмейстером, что положило начало длительному периоду присутствия ведущих итальянских композиторов при дворе Екатерины II. Последовавшие за Галуппи Томмазо Траэтта, Джузеппе Сарти и Джованни Паизиелло, сменяя друг друга, занимали эту ответственную должность, способствуя насыщению культурного контекста петербургского двора передовыми достижениями европейского музыкального театра. Среди произведений, написанных в этот период специально для русской сцены, – образцы оперного искусства XVIII столетия, признанные настоящими шедеврами: «Ифигения в Тавриде» Галуппи (1768), «Антигона» Траэтты (1772) и «Севильский цирюльник» Паизиелло (1782), на либретто которого композитор сделал надпись – слова благодарности, – назвав оперу музыкальным приношением императрице.

Деятельность Галуппи в Санкт-Петербурге была многогранной: ряд опер, кантат, литургических произведений. Он возглавляет придворные концерты, выступает как клавесинист, исполняя свои сочинения и произведения других композиторов, целиком посвящает себя педагогической деятельности.

К произведениям петербургского периода (непосредственно созданным либо впервые исполненным в России) относятся такие оригинальные сочинения, как кантата на текст Л. Лаццарони «*La virtù Liberata*» (1765) и 15 духовных сочинений, написанных для Русской Православной Церкви (1765–1768) [1]. В 1766-м поставлены две оперы на тексты Метастазиио: «Покинутая Дидона» и «Король-пастух» (эти переработки ранее созданных произведений стали первыми российскими постановками венецианского маэстро). В том же году зрители увидели героический балет «Отъезд Энея, или Покинутая Дидона» (музыка Галуппи, в постановке Г. Анджелини). Центральным со-

бытием тех лет стала премьера вышеупомянутой «Ифигении в Тавриде» (опера *seria* на текст Марко Кольтеллини). Приближенная к творческим идеалам просветительского классицизма, получившим широкое распространение в российской культурной среде, она стоит в одном ряду с реформаторскими произведениями Глюка. «Ифигения» присущ героический пафос, подчеркнутая возвышенность тона при обращении к античному первоисточнику. Надо отметить также особую роль хоров, отличающихся разнообразием и выразительностью, не характерную для ранее поставленных в России опер; вместе с драматизмом задействованных балетных сцен это определило новаторство произведения, ставшего кульминацией русской «галуппианы» XVIII столетия [2].

В Испанию произведения Галуппи проникают несколько раньше, чем в Россию: первые их постановки связаны с придворным театром Фернандо VI, правившего между 1746–1759 годами. Интерес придворных кругов к итальянской опере *seria* (в частности, к ее ведущему представителю – драматургу Пьетро Метастазиио) подтверждается постановками на мадридской сцене его наиболее значительных произведений в данном жанре: «Демофонт» (1749) и «Покинутая Дидона» (1752) на музыку Галуппи.

Тогда же оперы Галуппи появились и в репертуаре барселонских театров. Вниманию зрителей были предложены «Лунный мир», «Демофонт» и «Аркадия в Бренте», одна за другой поставленные в театральный сезон 1751–1752 годов. За ними последовали «Граф Карамелла» (1754–1755) и «Деревенский философ» (1758–1759). Последующее десятилетие, отмеченное особым вниманием к творчеству композитора, отличалось разнообразием отобранных произведений, среди которых ведущее место занимали *dramma giocoso* на тексты Гольдони, а также и других авторов: «*Le nozze di Dorina*» (1760–1761), «*Il café di campagna*» (на текст Кьяри, 1763–1764, 1770–1771), «*Il re alla caccia*» (1764–1765), «*Il marchese villano*» (1768–1769, Кьяри), «*La partenza e il ritorno dei marinari*» (1768–1769) и «*Li tre amanti ridicoli*» (1770–1771, на текст Антонио Галуппи). Возобновляются также постановки «Лунного мира» (1765–1766) и «Деревенского философа» (1769–1770, 1770–1771).

Сохранились сведения о постановках произведений Галуппи и в других городах Испании. Например, в Кадисе («*L'olimpiade*», 1762, на текст Метастазиио; «*Ariadna e Teseo*», 1770, на текст Парьяти) или же в Валенсии («*Semiramide riconosciuta*», 1774, по Метастазиио).

Что касается испанской столицы, то на протяжении 60-х годов музыка венецианского композитора звучала как в публичных театрах Мадрида («Деревенский философ», 1766), так и в придворных театрах, располагавшихся в пригороде: излюбленные места отдыха высшего общества (*Reales Sitios*) отличались насыщенной и разнообразной культурной жизнью. Для начала реформы, предпринятой князем Арандой, достаточно характерным явилось то, что интерес к *dramma giocoso*

(наиболее новаторской части репертуара Галуппи) был проявлен именно театральными заведениями, посещаемыми великосветской публикой [3]. Своего рода барометр последних тенденций европейского театрального обновления, они в немалой степени влияли и на формирование репертуара публичных коллизеев столицы (зачастую исполнителями были одни и те же артисты). Усилиями театров Reales Sitios были осуществлены постановки двух опер: «L'amante di tutti» (San Idelfonso, 1768) и «La calamita dei cuori» (Aranjuez, 1769).

Панорама культурных событий шестидесятих годов в Испании не только отражает повышенный интерес к произведениям Галуппи, но и подтверждает то, что жанр *dramma giocoso* стал прочной базой проекта обновления музыкального театра. Введенная ею в «обиход» драматургическая формула оставалась в центре внимания испанских авторов вплоть до конца XVIII века. Устойчивость жанра была predeterminedена изначально, когда закладывались основы переработки европейского материала для национальной сцены: требование учитывать вкусы публики и придерживаться актуального репертуара, стремление к дидактичности и *натурализации*, отвечавшее эстетике испанской культуры периода Просвещения [4]. Моделью воплощения этих принципов на практике стало творчество Рамона дэ ла Круса (1731–1794) – оригинальные сочинения и обработки европейского репертуара. Уже в первые годы реформы (1764–1770) он осуществил адаптацию многих опер Пиччини, Траэтта, Руста, Сколари и Галуппи, тем самым положив начало распространению нового направления.

К концу XVIII века итальянский репертуар стал неотъемлемой частью культурной жизни Мадрида, об этом свидетельствовали многие произведения, в частности – в жанрах бытовой направленности, например, сайнете «Учитель музыки» (1774, автор неизвестен) [5].

Сценарий этого сайнете очень типичен для театрального репертуара того времени, с удивительным правдоподобием воссоздана атмосфера закулисного мира публичных коллизеев испанской столицы: актеры, оживленно беседуют об исполняемых произведениях, идет обмен мнениями о наиболее актуальных моментах происходивших тогда изменений в жанрах трагедии, сарсуэлы, интермедии, сайнете [6].

Произведение открывается четырехголосным хором весьма комичного содержания. Поющие, разыгрывая подобие фарсовых ситуаций, характерных для интермеццо и опер *buffa*, имитируют голоса различных животных. Воспроизводятся характерные стилистические детали (каденции, эхо) произведений итальянских мастеров: «Напевая и урча, гармоничные каденции и сладостные эхо сливаются в единое целое вместе с голосами ослон, котон и собак» [7]. Будучи убежден в совершенстве и оригинальности сочинения, а также в блистательности исполнения, один из присутствующих заверяет, что подобный квартет (*el cuatro*), «столь трепетный и новый, безусловно, не доступен ни перу Галуппи, ни красавцу Пиччини, ник-

то из прочих двухсот (композиторов. – О.Б.Ж.) не в состоянии создать что-либо подобное».

Этот гротесковый пример типичен для испанского музыкального театра 1760–1770-х – времен, когда безраздельно господствовала итальянская комическая опера в лице ее ведущих представителей Бальдассаре Галуппи и Никколо Пиччини. Он характерен и для национальной композиторской школы, представители которой в собственных сочинениях подражали стилю итальянских мастеров, но, соперничая с ними, опирались на традиционные жанры испанского театра (как, например, упомянутый в приведенном отрывке *el cuatro* [8]).

Создание первых испанских комедино-бытовых сарсуэл – одно из главных достижений тех лет, связанное с именем Рамона дэ ла Круса, основывалось на опыте переработок произведений итальянских авторов. Несмотря на параллельный интерес к французской драматургии, именно *dramma giocoso* изначально дала импульс возникновению нового сценического музыкального жанра [9]. В опоре на ее образцы Р. дэ ла Круса отбирал персонажей, типичные ситуации, характерные линии сюжетного развития, конкретизируя жанровые признаки и форму воплощения замысла. Так, драматургические принципы, использованные дэ ла Круса при переработке «Деревенского философа», немедленно нашли продолжение в его оригинальных сарсуэлах, таких, как ставшая шедевром национального музыкального театра «Las labradoras de Murcia» (1769).

Прочная связь с европейским музыкальным театром при создании национального жанра была обусловлена рядом причин.

Испанская сарсуэла в ее изначальном виде использовала историческую и мифологическую тематику, не дававшую предпосылок к развитию комической образности. Несмотря на обширные традиции испанской комедии прошлых столетий, в особенности XVII века, в музыкальном театре до определенного времени царили опера *seria*. И первые годы реформы Аранды, пропандировавшей идеалы неоклассицизма, были ознаменованы созданием произведения серьезной направленности. Например, «Бризейда» («Briseida», 1768, либретто Рамона дэ ла Круса, музыка Антонио Родригес дэ Ита) была определена авторами как «героическая сарсуэла». Положенный в ее основу античный миф об Ахилле трактован здесь в традиционных рамках оперы *seria* с использованием нетривальной структуры, преобладанием арий, речитативов *accompagnato* и т. д.

В целом же благодаря линии, намеченной Рамоном дэ ла Круса, музыкальный репертуар испанских публичных театров наполнялся новыми жанровыми признаками и новой образностью. Ранее характерное отсутствие бытовой тематики и реалистичности сменилось подчеркнутым интересом к изображению повседневности. Это стало основным качеством нового субжанра комической сарсуэлы.

Dramma giocoso «Деревенский философ», пожалуй, наиболее выдающаяся из совместно созданных Гольдони и Галуппи, быстро завоевала

европейское признание. В публичных театрах Мадрида ее восприняли с большим энтузиазмом. О творческом долголетии спектакля свидетельствуют постановки, регулярно возобновлявшиеся более 10 лет (1766–1778). Мастерство Рамона дэ ла Крус во многом способствовало этому [10].

Невероятный успех «Деревенского философа» на сцене мадридских коллизеев подтверждается при сравнении количества постановок спектакля с данными об общем массиве переработанных итальянских опер (см. хронологическую таблицу, составленную нами на основании каталога Р. Андриок и М. Кулон [11]). За исключением «L'isola d'amore» драматурга Антонио Гори, все произведения являлись адаптациями *dramma giocoso* Гольдони. В таблице не даны сведения об авторе либретто и перевода: переработки в подавляющем большинстве случаев были осуществлены Рамоном дэ ла Крус (лишь «La pescatrice» была выполнена Пабло Эстеве, «La cascina» – Мануэлем

Канфраном). Указываются итальянские названия произведений и их испанские варианты, задействованные в мадридских постановках.

Как видно из приведенных в таблице данных, количество представлений «Деревенского философа» при первой постановке (17) было значительно на фоне других премьерных спектаклей переработанного итальянского репертуара: оно не превысило только число постановок «Gli Uccellatori» (30) и «La buona figliuola» (21). Не менее показателен успех в последующие годы, спектакли количественно не уступают новым премьерам и даже превышают их, как в случае 1767 года: «La contadina in corte» (10), «La cascina» (7), «Il barone di Torreforte» (6), «Деревенский философ» (15). Отмеченная деталь весьма существенна. Первые представления вызывали у зрителей публичных театров гораздо больший интерес, чем спектакли возобновленные. Наконец, по общей сумме постановок за полтора десятилетия «Деревенский фи-

**Репертуар итальянских *dramma giocoso*
в публичных театрах Мадрида 1760–1770-х годов**

Название	Музыка	Годы												Всего	
		64	65	66	67	68	69	70	71	72	74	75	77		78
<i>Gli uccellatori / Los cazadores</i>	Гассманн, Пиччини (?)	30	16	10		5		2	3						66
<i>Il filosofo di campagna / El filósofo aldeano</i>	Галуппи			17	15	8		13	6	3		3		2	67
<i>La buona figliuola / La buena fillola</i>	Пиччини			21		14	6	8		4					53
<i>La pescatrice, ovvero L'erede riconosciuta / Las pescadoras</i>	Пиччини			16		5		8	4		4			3	40
<i>I portentosi effetti della madre natura / Los portentosos efectos de la naturaleza</i>	Скарлатти			16				5					2		23
<i>Buovo d'Antona / El peregrino en su patria</i>	Траэтта			9											9
<i>La contadina in corte / Los villanos en la corte</i>	Руст				10	5	6			4			3		28
<i>Il barone di Torreforte / El barón de Torrefuerte</i>	Пиччини				6							3			9
<i>La cascina / Las queseras</i>	Сколари				7										7
<i>Il tamburo notturno / El tambor nocturno</i>	Паузиелло											7			7
<i>L'isola d'amore / La isla del amor</i>	Саккини										11			6	18

лософ» опередил все прочие репертуарные произведения. Некоторое снижение постановочной интенсивности опер Галуппи в 70-е годы было следствием общего спада в интересе к итальянскому репертуару, связанного с возраставшим влиянием французской драматургии [12].

Сюжет Гольдони вводит нас в круг характерных приемов и образности театра эпохи Просвещения. Действие разворачивается в сельской местности. Главный герой Нардо, прозванный философом, – типичный гольдониевский персонаж, соответствующий театральному идеалу эпохи. Свободолюбивый, честный, тонко чувствующий, исполненный добрых намерений, он счастлив своей повседневной жизнью. Ирония, с которой Нардо противопоставляет поверхностность и суетность городской среды спокойствию и здравомыслию села, характерна для театральной эстетики тех лет. Это черта многих произведений. Так, «Аннетта и Любен» Блэза (1762, либретто г-жи Фавар) заканчивается нравоучительным обращением к людям из придворного круга. Оно воспеваает сентиментальность деревенской атмосферы: «Gens de Cour, venez au village, pour connoître le sentiment» [13].

Возможно, именно благодаря сходству Нардо с «естественными» (naturels) персонажами Фавара, Дидро, Руссо – героями произведений, в которых ведущий критерий преломлен как противопоставление *деревенская естественность / порочность горожан*, испанская версия произведения имела варианты названия: использованное в премьерном спектакле «El filosofo natural» («Натуральный философ») впоследствии было преобразовано в «El filosofo aldeano» («Деревенский философ») [14].

По сюжету, написанному Гольдони, Евгения, дочь дона Тритемио – горожанина, осевшего в деревне, влюблена в Ринальдо. Этот молодой человек благородного происхождения гораздо выше нее по своему социальному статусу. К тому же дон Тритемио одержим желанием связать дочь брачными узами с Нардо. Отец девушки уже пообещал ее руку деревенскому «философу». Видя растерянность Евгении, служанка Лесбина обещает ей свое содействие (на самом деле ее мечта – выйти замуж и тем самым избавиться от притеснений дона Тритемио). На просьбу отдать ему руку дочери Ринальдо получает от дона Тритемио отказ. Нардо размышляет о счастливой деревенской жизни и наставляет Лену, свою племянницу, которая призналась, что хочет стать женой горожанина, но еще не выбрала претендента. Оставшись наедине в доме Тритемио, Евгения и Ринальдо беседуют о неблагоприятном для них ходе событий. Их полный беспокойства диалог прерван появлением Лесбины. Служанка торопит их скрыться: вот-вот должен появиться Нардо. Она первая встречает пришедшего в дом деревенского философа. И называет себя Евгенией. Найдя Нардо довольно привлекательным, Лесбина строит планы обвенчаться с ним.

В финале I акта события переключаются. Тритемио в поисках дочери находит Лесбину, вы-

дающую себя за Евгению. Настаивая на скорой свадьбе с Нардо, он вручает ей венчалное кольцо, которое та принимает с намерением передать его своей хозяйке.

Во II действии Ринальдо, чтобы подтвердить свое благородное происхождение, является в дом вместе с нотариусом. Увидев кольцо на левой руке Евгении, оскорбленный этим, он быстро уходит. Но вскоре возвращается появляется с огромным драгоценным камнем и вручает его Евгении как «свадебный подарок Нардо». Евгения решительно отдает эту драгоценность Лесбине. Встретившись с Нардо, Ринальдо сообщает ему о том, что за свадебный сюрприз его ожидает: «таинственность, мрак и смерть». Удивленный Нардо осведомляется, чем обязан такой любезности. И чтобы успокоить разгневанного Ринальдо, отказывается от притязаний на руку Евгении.

Лена раскрывает Нардо тайну Лесбины, которая все еще выдает себя за Евгению. Философ, узнав ее истинное имя, воспринимает новость о подмене имени довольно хладнокровно. Продолжая строить интриги, Лесбина притворяется влюбленной в Тритемио, и он принимает решение сыграть еще одну свадьбу.

В III действии Ринальдо уговаривает Евгению бежать из отчего дома; в это же время Лесбина под видом своей хозяйки предстает перед зорами Нардо и Лены. С приходом нотариуса они подписывают свадебный контракт. Появившийся Тритемио негодует, однако быстро успокаивается и дает согласие на обручение Лены, мечтающей соединить свою судьбу с горожанином. В конце концов все желания персонажей оказываются исполненными и торжествует любовь.

Испанская версия сохраняет основные сюжетные линии, хотя опущена часть деталей, заострявших сюжетную интригу. Дэ ла Крус значительно смягчил напряженный диалог из II действия, где Ринальдо угрожает «философу». В пьесе добавлен дуэт весьма умеренного содержания («Если меня покинет Дама» / «Si me cede la Dama»), в котором соперники достигают полного согласия.

Для того чтобы проследить изменения, приведем перечень действующих лиц, сравнив итальянское либретто с испанской версией: Eugenia / Leonarda, Tritemio / Alfonso, Lesbina / Jacinta, Rinaldo / Fernando, Nardo / Juan Bueno, Lena / Pera, нотариус Canocchio зовется Manuel. Трансформировано и структурное решение либретто: преобразования соответствуют условиям жанра сарсуэлы. Трехактная *drama giocoso* Гольдони-Галуппи сужается и укладывается в традиционную двухактную схему (Рамон дэ ла Крус сохраняет подразделение на сцены, внося необходимые модификации). Изменение объема произведения повлияло на соотношение сцен и вокальных номеров. Сопоставление либретто Гольдони и переработки, выполненной для мадридских постановок [15], обнаруживает многочисленные различия. В рамках статьи будут разобраны лишь наиболее существенные из них, касающиеся сцен с музыкальными номерами (остальные фрагменты итальянского либретто включают лишь разговорные

диалоги). Номера сцен итальянского либретто, в которые внесены изменения, обозначены в скобках.

Музыка I акта сохранена достаточно полно, за исключением арии «Taci, amor del seno mio», Rinaldo (I.4), замененной на арию «No, no, tan infelice», Fernando, и арии «Se perde il caro lido», Eugenia (I.1). Последняя заменена на арию из третьего действия «Ogn'anno passa», Lena (III.3) и представляет собой уникальный случай использования авторской музыки при изменении места действия и персонажа. В испанском варианте арию исполняет Leonarda, «Acuerdate, Jacinta» (мы отмечали соответствия имен в ит. и исп. версиях: Lena / Pepa, Eugenia / Leonarda).

Во II акте также прослеживаются изменения: ария «Perfida figlia ingrata», Rinaldo (II. 7) замещена арией «Dime porque traidora», Fernando; ария «Misera, a tanta pene», Eugenia (II. 11) – арией «Blasonaba esta mañana», Leonarda. Добавлены: дуэт «Si me cede la Dama», Juan Bueno, Fernando и ария «Cosa es de risa», Jacinta. Из III акта, сокращенного практически полностью, взяты лишь два номера: упомянутая нами ария «Ogn'anno passa un'anno», Lena (III. 3) и финальный хор «Ah, genitor, perdono», венчающий второе действие сарсуэлы. В соответствии с требованиями испанского жанра речитативы переработаны в разговорные диалоги.

Подобно прочим адаптациям итальянских buffa под пером Рамона дэ ла Крус, «Деревенский философ» представлял собой яркий пример переосмысления в русле натурализации – основополагающего принципа трактовки оригинального европейского материала в испанском театре второй половины XVIII века. Это проявилось в испанизации имен персонажей, в изменении места действия (использовании географических названий локального значения). Однако же наиболее сильное отличие было связано с воссоздаваемой атмосферой. Насыщенная испанским колоритом и духом эстетики испанского Просвещения, мадридская версия существенно модифицировала акценты итальянского первоисточника.

Из абстрактно обозначенной «сельской местности» (один из уголков Италии, либретто не конкретизирует место, где разворачиваются события) действие перенесено в деревеньку неподалеку от старинного испанского города Толедо. По ходу событий употребляются местные географические наименования, такие как Plescas (населенный пункт вблизи Толедо), Мадрид, упоминаются Португалия и Пруссия, не фигурирующие в тексте Гольдони. Функции персонажей сохранены, но в некоторых случаях заметны дополнения, подчеркивающие испанский характер. Так, Rinaldo, «кавалер из города», превращен в Fernando, «кавалера из Толедо». Изменения, связанные с главным героем – философом Nardo, обнаруживают дидактическую направленность. Испанский вариант его имени (Juan Bueno, что означает «добрый», «хороший») подчеркивает просвещенческую сущность персонажа; явно присутствует намек на типичное для эпохи понятие о морали «hombre de

bien» (испанский вариант французского «honnête homme» из статьи Дидро «Philosofe», включенной в «Энциклопедию» [16]). Углубление этого акцента в характеристике персонажа подчеркнуто введением арии, специально созданной испанским композитором Фабыно Пачеко для постановки в публичных театрах Мадрида («Soy viejo y honrado de buen corazón» / «Я стар и честен, и у меня доброе сердце»).

В либретто Рамона дэ ла Крус явлена красочность простонародного языка – речевые обороты из повседневной жизни, упоминания блюд национальной кухни, деталей одежды, бытующих обычаев и привычек. Пестрые бытовые элементы, присутствующие в либретто Гольдони в гораздо меньшей степени, в испанской версии доминируют. «Деревенский философ» занимает важное место в творческой эволюции испанского драматурга еще и потому, что дает представление о том, как в работе над первоисточником постепенно кристаллизовался его индивидуальный стиль, у итальянского источника появлялся испанский подтекст, что привносило в содержание жанра иную эстетическую наполненность. Весьма показательны комментарии к сценическому действию, фигурирующие в рукописных испанских либретто, которые были непосредственно задействованы на репетициях к постановкам 1766–1778 годов [17]. В них акцентирован бытовой фон (многочисленные детали, конкретизирующие изображение повседневной жизни и работы). Усиление этого фона введением хоров, специально написанных для постановок в мадридских публичных театрах, соответствовало эстетическим нормам испанского театра периода Просвещения.

Проведем сопоставление испанской / итальянской версий на примере интродукции, открывающей I действие. В итальянском либретто она содержит небольшой дуэт «Candidetto gelsomino» (Eugenia, Lesbina); в испанском варианте она обрамлена хором селян («Viva, viva labradores»). Музыкальный материал и даже текст Галуппи остается неизменным, как в дуэте «Jasminito con la Aurora» (Leonarda, Jacinta), слова которого достаточно точно воспроизводят содержание гольдониевской версии. Однако добавление хора преобразует атмосферу интродукции, меняя смысл ее содержания: в испанском варианте прозрачный лирический дуэт – часть расширенной сцены подчеркнута бытовой направленности.

При сравнении авторских указаний, касающихся сценического действия в интродукциях итальянского и испанского либретто, также заметно различие драматургических решений.

Гольдони: *Сад в доме донна Тритемиио. Евгения с венком из жасмина и Лесбина с розой в руке.*

Рамон дэ ла Крус: *Театр представляет собой восхитительный густой сад – фруктовые деревья, усыпанные зрелыми плодами. За садом виднеется водяное колесо, приводимое запряженным осликом, которым управляет селянин. К деревьям приставлены лестницы. По ним вверх-вниз спускаются люди. Поднявшиеся выше всех рвут плоды, передавая их в руки женщин, ожидающих для того,*

чтобы опустить фрукты в корзины. Все присутствующие поют хором, между тем как донья Леонарда и Хасинта, в отдалении, собирают цветы до тех пор, пока не начнется их дуэт.

Звучит хор, за ним – дуэт, затем снова хор. Возобновление партии хора сопровождается следующими указаниями: *По окончании дуэта селяне спускаются с деревьев, убирают лестницы и, подняв их на плечи, сливаются с толпой селянок, которые несут свои корзины на головах.*

Как видим, испанская версия, начиная со вступительной сцены, предполагает весьма отличающееся от оригинала художественное решение. Стремление подробно воспроизвести атмосферу сельской жизни, конкретизация (привнесение яркой локальной окраски) рельефно очерчены в интродукции Рамона дэ ла Круса. Это задает тон всему произведению. Возникает сценическая двуплановость – переключение от обобщенно-эмоционального плана (хор, воссоздающий дух сельской идиллии) к лирико-персонифицированному (дуэт) и наоборот. Подобная попытка соединения представляет, на наш взгляд, убедительный пример *натурализации* музыкально-сценическими средствами.

Еще одним веским подтверждением нового прочтения итальянского либретто можно назвать решение заключительных сцен II действия сарсуэлы. В них использован финал II акта итальянского источника, в котором содержится ряд контрастных музыкальных эпизодов, разнообразных по размерам и темпам. Их последовательность и детали сохранены без изменений (сцена 15 либретто дэ ла Круса).

Роль хора селян «Вот что такое работать» («*Esto sí que es trabajar*»), непосредственно следующего за этим финалом, еще более существенна. Логически обосновывающий сделанные в испанской версии сокращения III акта, этот эпизод увенчивает линию, намеченную в интродукции (натуралистичность массовых сцен) и образует смысловую арку с началом произведения. Его введение значительно влияет на направленность заключительных сцен: не только предвещает счастливую развязку, но и усиливает, кроме реалистически-бытового, еще и морализаторский пласт. Явственно слышится намек на то, что достоинства человека, привычного к трудовой жизни, неотделимы от личного счастья. Показательно, что столь зрелищный и наставительный хор разворачивается перед домом Доброго Хуана, чей образ связан с положительным началом. Такова концепция мадридской переработки, которая расширила смысловую направленность гольдониевского либретто.

Разговор о различиях между трактовкой дэ ла Круса (введенный им хор отрывает 16-ю сцену) и соответствующим эпизодом итальянского либретто (разговорные диалоги в начале III акта) можно продолжить. На смену лаконичным указаниям итальянского автора (отмечено лишь место действия: *Сельская местность с домом Нардо*) испанский драматург дал бытовую зарисовку (преобладает натурализм воспроизводимой пано-

рамы: *Внешняя часть двора перед домом Доброго Хуана. Занавес, открывшись, обнаруживает множество беспорядочно сваленных тележек. В глубине виден дворик с тележками, курами, а также селянин, распиливающий бревно, селянка с удочкой и фигура прогуливающейся Пены*).

Изменения в испанской версии придают целостность музыкально-драматической концепции и скрепляют композицию, они созвучны приемам, используемым в оригинальных сочинениях Рамона дэ ла Круса 1760-х годов. Это позволяет говорить об универсальности творческого метода, преломленного в произведениях разного типа (как оригинальных, так и переработанных). В частности, развернутые панорамные сцены, где запечатлены бытовые эпизоды и представители разных прослоек общества, необычайно характерны для сайнетов, предназначавшихся к постановке в публичных театрах Мадрида: «*El Prado por la noche*», «*La plaza Mayor*» (1765), «*La pradera de San Isidro*» (впервые – в канун празднеств Сан Исидро в мае 1766 г.) и др. Действие, картинно вписанное в круг реалий тогдашней столицы, гармонично дополняет музыкальный народно-жанровый элемент, чаще всего – сегидилья.

В музыкальном театре одной из наиболее ярких демонстраций приема «картинности» в качестве ведущего композиционного принципа считается оригинальная сарсуэла «*Las labradoras de Murcia*» (1769), где особенно интересен финал I действия. Группировка контрастных эпизодов (одно из главных достижений *dramma giocoso*, впервые примененное Галуппи в «*Аркадия в Бренте*»), достигла здесь небывалой протяженности (443 тт.) при воссоздании бытовых сцен: за натурально запечатленными деталями сбора урожая и внезапно налетевшей грозы следует панорама массового празднества, кульминация которого наступает в момент звучания традиционной хоты. Зерно подобного решения было заложено в экспериментах (разобранные нами сайнеты и «*Деревенский философ*»), которые дэ ла Круса предпринял ранее Галуппи.

Общность драматургических приемов при единстве концептуального начала (правдоподобие картин сельского быта, наличие морализаторского элемента), ставшая первым проявлением просвещенческого реализма в жанре испанской сарсуэлы, подтверждает: метод испанского драматурга формировался не только в работе над оригинальными сочинениями, но и при творческом переосмыслении инокультурного материала.

Новаторские тенденции Рамона дэ ла Круса сопоставимы с достижениями классиков европейской драматургии тех лет. Метод «картинности» созвучен исканиям Дидро в области *tableau vivant*, находившегося, в свою очередь, под эстетическим воздействием работ художника Жана-Батиста Греза (1725–1805). Это обстоятельство, вместе с проанализированными особенностями переработки «*Деревенского философа*» (подчеркнутая реалистичность, интерес к бытовым деталям, к морализующему началу), показывает, что жанровая и драматургическая направленность испанского му-

зыкального театра соответствовала требованиям европейского Просвещения.

Судя по сохранившимся в архиве Муниципальной музыкальной библиотеки Мадрида рукописям, в период активных постановок «Сельского философа» в публичных театрах (1766–1778) использовались различные музыкальные версии [18]. Манускрипты инструментальных партий (1-й и 2-й скрипок, контрабаса, 1-го и 2-го гобоев и флейты, 1-й и 2-й валторн), относящиеся, по всей вероятности, к премьерному варианту, достаточно точно воспроизводят содержание партитуры Галуппи [19]. Заметим, что в оркестре в мадридской версии сокращена струнная группа, отсутствует альт.

Другая часть документов (рукопись партитуры для голоса и инструментального сопровождения) включает ряд музыкальных номеров отличающихся и от итальянского оригинала, и от перечисленных нами рукописей инструментальных партий. Это свидетельствует о более позднем их происхождении: они применялись в постановках последующих годов.

Сохранилась также партитура для голоса с сопровождением вставной арии Доброго Хуана из II действия «*Soy viejo y honrado de buen corazón*» («Я стар и честен, и у меня доброе сердце»). На титульном листе указаны год создания (1767) и имя композитора – Фабьяно Пачеко, испанского музыканта XVIII века, о жизни которого сохранились весьма скудные сведения (известно, что основной круг его творческих интересов составлял жанр тонадиллы). Остальные из дошедших до наших дней музыкальных манускриптов не содержат этой арии. Слова ее включены в рукопись, содержащую тексты музыкальных номеров («*guión de música*»), между тем как в сохранившихся либретто какие-либо указания на этот номер отсутствуют. Данные «*Guión de música*» позволяют в точности установить, что ария входила во II действие. Итак, партитуры и литературные тексты созданы в разные годы: два варианта либретто относятся к премьерному исполнению, а «*Guión de música*» к 1767 году. Авторство музыки арий, введенных в либретто дэ ла Крус, на сегодняшний день в точности не установлено. Вероятнее всего, они также принадлежали перу Фабьяно Пачеко.

В ряд усовершенствований музыкального материала Галуппи, задействованного в мадридских постановках, следует поставить увертюру (*Obertura: Allegro Molto, 3/4, G -Andante, C- Allegro, G*), сильно отличающуюся от итальянского варианта (*Sinfonia: Allegro, 3/4, D – 3/8, G – Allegro, 3/8, D*). Модифицирована и некоторая часть словесных обозначений, относящихся к характеру исполнения и к темпам, указанным в ариях. Например, из II действия:

– «*Io son di tutti amico*», Tritemio (*Andante spiritoso, 2/4, B*) – «*De todos soy amigo*», Alfonso (*Allegro, 2/4, B*);

– «*Se non è nata nobile*», Nardo, *Andante, 2/4-Andantino, 3/8* – «*Si no ha nacido noble*», Juan Bueno, *Allegro 2/4-Andantino, 3/8*.

Начиная с 1770-х годов, произведения Галуп-

пи постепенно утрачивают свою ведущую роль в русском и испанском репертуарах. На смену им приходят комические оперы Паизиелло, Чимароза, Анфосси на тексты Петроселлини, Бертати, Лоренци. Продолжая уже пост-гольдониевскую эволюцию жанра *dramma giocoso*, они расширяли его содержание и образность.

Свежие тенденции (возраставшая роль «буржуазных» мотивов, в основном – бытовых сцен из городской жизни) находили незамедлительный отклик в испанском музыкальном театре, в котором сарсуэла осталась ведущим жанром. Обретая новые черты, она, однако же, продолжала опираться на опыт предыдущего десятилетия – связующее звено между лучшими достижениями европейской драматургии и национальной сценой в наиболее важный, решающий момент состоявшейся театральной реформы.

Произведения Галуппи покорили испанскую сцену на начальном этапе ее обновления. Почерпнутые в них творческие уроки оказались устойчивыми и повлияли на последующие поколения испанских композиторов и либреттистов.

Изучение спектра воздействия произведений итальянского мастера, охватившего Россию и Испанию во второй половине XVIII века, должно быть продолжено. Это глубже прояснит особенности поворотного этапа в развитии музыкального искусства двух стран, каким явился театр эпохи Просвещения.

Литература, источники и примечания

1. Несколько раньше (1763) в Петербурге была осуществлена постановка другого значительного произведения Л. Лаццарони – оперы *seria* «Карл Великий» («*Carlo Magno*»), положенного на музыку В. Манфредини.

2. Об атмосфере, окружавшей постановку «Ифигении в Тавриде» Галуппи, можно прочесть в трудах Якова Штелина (*Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л. 1935).

3. *Recasens A.* Le comte d'Aranda et la zarzuela burlesca: stratégie culturelle éclairée et répertoire lyrique en Espagne vers 1770 // *Revue Belge de Musicologie.* 2004. № LVIII. P. 44–66.

4. О методе натурализации в испанском театре второй половины XVIII века, рассмотренном на примере переработки французского репертуара (комическая опера «Влюбленный опекун» Ж. А. Лемонье) см.: Будыка Житкова О. К. Французский музыкальный театр в России и Испании второй половины XVIII века // *Культурная жизнь Юга России.* 2012. № 2. С. 7–13.

5. В одноименном сайнете Рамона дэ ла Крус, созданном двумя годами ранее (1772), использован иной сюжет.

6. В архиве Муниципальной музыкальной библиотеки Мадрида (ММБМ) хранится рукописный экземпляр этого сайнета: *El maestro de música Sainete o Introducción Para representar a Madrid y al Pueblo a Silberia de Ribas Labenan* (Tea 1-184-40, с апробацией и подписью цензора).

7. ММБМ. Tea 1-184-40. Здесь и далее перевод с иностранных языков осуществлен автором статьи.

8. Название и характерная четырехголосная структура этого вокального номера указывают на

обращение к одной из наиболее традиционных музыкальных форм испанского театра, преломленной в актуальном контексте эпохи. *Subirá J. El cuatro escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración // Miscelánea en homenaje a Monseñor Anglés. Vol. 2. 1958–1961. P. 895–921.*

9. *Bussey W. M. French and Italian Influence in the Zarzuela 1700–1770. Michigan. 1980. Recasens Barberá A. Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722–1787). Contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760–1770. Louvain. 2001.*

10. «Деревенский философ» – один из исключительных примеров. В репертуаре мадридских публичных коллизеев XVIII века подобных случаев немного. Произведения после первого исполнения, как правило, либо забывались навсегда, либо не возобновлялись до конца столетия.

11. *Andiöc R., Coulon M. Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708–1808). Toulouse, 1996.* В 1765 году с большим успехом (32 представления) шла также постановка сарсуэлы «Pescar sin saña ni red», на текст «Le pescatrici» Гольдони в переработке дэ ла Круа; автор ее музыки на сегодняшний день точно не установлен, ее атрибутируют Бертони, Галуппи, Джонетти или Пиччини.

12. *Будыка Житкова О. К. Французский музыкальный театр в России и Испании второй половины XVIII века // Культурная жизнь Юга России. 2012. № 2. С. 7–13.*

13. *Madame Favart. Annette et Lubin, Comedie en un Acte et vers, mêlée d’Ariettes & de Vaudevilles. Toulouse. 1762. P. 37.*

14. Архив Муниципальной музыкальной библиотеки Мадрида (ММБМ) располагает двумя манускриптами либретто, переработанного дэ ла Круа, а также рукописным экземпляром, включающим лишь тексты музыкальных номеров (так называемый «Guión de música»). В рукописных либретто значится название «El filosofo natural» (документ под грифом Tea 1-187-42, А содержит полный текст 1-го и 2-го действия; Tea 1-187-42, В – текст 1-го действия). В «Guión de música» (гриф Tea 1-233-6) указано иное заглавие пьесы: «El filosofo aldeano».

15. *Goldoni C. Il filosofo di campagna, dramma giocoso per musica. Venezia, 1754 и манускрипт Tea 1-187-42, В (ММБМ).*

16. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Liorna. 1770–1775. T. XII. S. 466–467.*

17. Речь идет о манускриптах Tea 1-187-42, А и Tea 1-187-42 (ММБМ). Помимо имен задействованных артистов, они включают разнообразные указания по поводу манеры и поз персонажей, размещения и перемены декораций.

18. Манускрипт партитуры переработанной оперы Галуппи, предназначенной для мадридских постановок XVIII века, хранится в архиве ММБМ под грифом Mus 49-2.

19. Один из рукописных экземпляров партитуры Галуппи (Il Filosofo. Opera Bernesca. In San Samuele L’Anno 1755 / Del Sig. r Baldissera Galuppi, detto Buranello) находится в Национальной библиотеке Франции.

O. K. BUDYKA ZHITKOVA. BALDASSARRE GALUPPI'S OPERAS IN RUSSIA AND SPAIN (The second half of the XVIII century)

According to the opinion of the author of the article, the interest in Baldassarre Galuppi's creativity is one of the evidences of the Italian music theatre's fundamental importance for Russian and Spanish scene of the XVIII century. The peculiarities of spreading and staging of the repertoire musical compositions of the famous Italian composer and their influence on the cultural life in Spain in the 60s-70s of the XVIII century are represented in the article in the context of the topical theatre events during the Age of the Enlightenment.

Key words: Baldassarre Galuppi, Russian and Spanish music theatre of the XVIII century.

Е. Л. ИЛЬИНА

СПЕЦИФИКА РАЗЛИЧИЙ ПОНЯТИЙ «КУЛЬТУРА» И «ЦИВИЛИЗАЦИЯ» В ТРУДАХ РУССКИХ ФИЛОСОФОВ XIX И ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Статья посвящена проблеме качественных различий категорий «культура» и «цивилизация» и анализу функционального значения их в социуме.

Ключевые слова: культура, цивилизация, внешние потребности, духовный опыт.

История осмысления дихотомии духовная культура / цивилизация берет начало в западной культуре. Считается, что в России соответствующая проблематика получила распространение благодаря трудам Ж.-Ж. Руссо. Однако, как указывает Ю. М. Лотман, идея различия между духовной культурой и промышленной цивилизацией зародилась в русской культуре задолго до проникновения трудов Руссо в Россию [1]. Тем

не менее, нужно признать, что труды Руссо имели широкий резонанс, а его мысль о двойственности человеческого существования нашла поддержку среди передовых русских мыслителей. Так, в двух работах Н. М. Карамзина – «О древней и новой России» и «Речь, произнесенная на торжественном собрании императорской Российской Академии» – эта идея воплощена в форме противопоставления Запада и Востока, различия путей