

Теория и история культуры

О. К. БУДЫКА ЖИТКОВА

ОПЕРЫ ПАСКУАЛЕ АНФОССИ В РУССКОМ И ИСПАНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Рассматривая важный компонент динамически менявшейся панорамы культурной жизни второй половины XVIII столетия – творчество итальянского композитора Паскуале Анфосси в контексте эпохи, автор статьи ставит своей задачей раскрыть атмосферу событий на оперной сцене русского и испанского музыкального театра.

Ключевые слова: Паскуале Анфосси, русский и испанский музыкальный театр второй половины XVIII века.

Паскуале Анфосси (1727–1797), с именем которого связано становление новых тенденций музыкального театра второй половины XVIII века [1], принадлежит к числу наиболее ярких представителей итальянской школы. За время интенсивной творческой деятельности, с 1763 по 1796 год, он создал множество кантат, мотетов, гимнов, 67 симфоний, 20 ораторий, среди которых «La madre dei Maccabei» (1765), «Noe sacrificium» (1769), «Giuseppe riconosciuto» (1776), «Sedecias» (1782), «Sant'Elena al Calvario» (1786), «La notte di San Filippo Neri» (1796). Квинтэссенцию его наследия составляют 70 произведений для музыкального театра, как серьезных (dramma per musica, dramma serio), так и комических (dramma giocoso, commedia per musica, farsa, farsetta).

Премьера его первой оперы «La serva servitosa» (1763) состоялась в Риме. Жанр этой комической оперы Анфосси определил как farsetta. За ней последовали dramma per musica на тексты Апостола Зено («Quinto Fabio», 1771) и Метастазия («Nitteti», 1771; «Alessandro nell'Indie», 1772; «Antigono», 1773; «Achille in Sciro», 1774). Среди наиболее успешных премьер первого десятилетия его творчества были dramma giocoso «L'incognita perseguitata» (1773) и «La finta giardiniera» (1774); попутно заметим, что год спустя на тот же сюжет была создана одноименная опера Моцарта. Параллельно с перечисленными римскими премьерными постановками на протяжении того же периода в театрах Неаполя были поставлены «Lo sposo di tre e marito di nessuna», «Il finto medico», «Fiammetta generosa», «L'amante confuso», написанные в жанре commedia per musica на тексты различных авторов.

Большая часть опер последующего десятилетия Анфосси написал для театров Венеции. Тут дань отдана серьезному жанру («Olimpiada», 1774; «Didone abbandonata», 1775; «Adriano in Siria», 1777; «Ezio», 1778, по Метастазию; «Zemira», 1782, на текст Сертора), однако преобладает интерес к dramma giocoso: лучшие образцы итальянского мастера написаны в сотрудничестве с Бертати («L'avarog», 1775; «Il curioso indiscreto», 1777; «La forza delle donne», 1778) и с Ливиньи («I viaggiatori felici», 1780).

На заключительном этапе творчества панорама жанрового разнообразия оставалась столь же

широкой. Наряду с dramma per musica («Crespo», 1787, на текст Пицци; «Artaserse», 1788, на текст Метастазия; «Zenobia di Palmira», 1789 на либретто Сертора) по-прежнему количественно преобладали оперы комической направленности: «La gelosie fortunate» (1786) на текст Ливиньи; farsettas «Le pazzie de'gelosi» и «La maga Circe» (1788), farsa «La gazzetta, o sia Il bagiano delusi» (1789). Dramma giocoso «Gli artigiani» («L'amore artigiano», 1793) на текст Фоппа (по оригиналу Гольдони), последняя по времени написания, предназначалась для венецианского Teatro San Moisè.

Время творческой активности композитора пришлось на эпоху глубоких изменений в европейском музыкальном театре. К началу 1770-х годов в итальянской опере стала намечаться смена поколений. Ведущие авторы Хассе, Йомелли, Галуппи еще создавали свои последние шедевры, Траэтта обосновался в Санкт-Петербурге, и это выдвинуло на первый план фигуры композиторов Никколо Пиччини, Джузеппе Сартти, Антонио Саккини, Джованни Паизиелло, Антонио Сальери, Доменико Чимароза, Паскуале Анфосси. В сотрудничестве с плеядой блестящих либреттистов (Карло Гольдони, Джузеппе Петроселлини, Джованни Бертати, Филиппо Ливиньи) они привнесли в комическую оперу новые качества, определившие несколько иную направленность жанра. Был дан толчок к обновлению содержания оперных либретто: появилась новая тематика, возросла роль социальных мотивов, возникли новые типы персонажей. Взаимопроникновение лирических и сентиментальных черт повлияло на развитие музыкальной выразительности, преодолевшей границы комического жанра [2].

Как ученик Франческо Дуранте, Никколо Пиччини и Антонио Саккини, Паскуале Анфосси был вовлечен в процесс обновления с первых своих шагов в музыкальном театре. Особенно на присутствие сентиментального стиля в его творчестве повлиял Пиччини, чья опера «La buona figliuola» (1760, на либретто Гольдони) свидетельствовала о процессе преобразования итальянской комической оперы в лирическую музыкальную комедию,

родственную буржуазной сентиментальной драме. В творческом контакте двух музыкантов примечательно их соавторство при создании комедии с музыкой «*Fiammetta generosa*» (1766): первый акт написал Пиччинни, второй и третий акты – Анфосси.

Проникновение сентиментальности, определившее художественную позицию П. Анфосси, наложило печать на творческую индивидуальность. Характерный пример тому среди произведений первого периода – «*L'incognita perseguitata ossia Giannetta*» на текст Петроселлини. Композитор достиг значительных результатов в развитии нового стиля; опера содержит обширный материал отражающий воздействие Пиччини, в том числе «*La buona figliuola*», первое исполнение которой, так же как и «*L'incognita perseguitata*», состоялось в римском Teatro delle Dame.

Среди разнообразных по тематической направленности произведений Анфосси выделяется «*Il curioso indiscreto*» (1779), литературной основой которого явился «Дон Кихот» Сервантеса. Оно дополняет репертуарный список европейского музыкального театра, связанный с выдающимся шедевром испанского автора.

Надо заметить, в итальянской опере традиция «донкихотства» берет начало еще в XVII столетии и предстает весьма устойчивой [3]. И с первых же произведений ощутимы обширность подхода к творению испанского драматурга, соответствие той насыщенности содержания и необычайно яркой театрально-зрелищной образности, которые присущи самому «Дон Кихоту». Тут, наряду с *dramma per musica* «*Don Chissiot della Mancha*» (1680, либретто Карло Федели, музыка Франческо Никколини) и «*L'amor fra gl'impossibili*» (1693, текст Карло Кампелли, музыка Джилорамо Джильи) появилась «*Un pazzo guarisce l'altro*» (1698) Джилорамо Джильи – опера *serioridicola*, по жанровой специфике предполагающая синтез серьезного и смешного. На протяжении XVIII века интерес к новелле Сервантеса возрастал. В репертуар «донкихотской темы» вошли «*Don Chisciotte in Sierra Morena*» (1719, Апостола Зено и Пьетро Париасти, на музыку Франческо Конти), «*Don Chisciotte in corte della Duchessa*» (1727, опера *serioridicola* Клаудио Паскини и Антонио Кальдара), «*Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*» (1733, тех же авторов), «*Don Chisciotte in Venezia*» (1752, либретто Джузеппе Баретти, музыка Джованни Антонио Джай), «*Don Chisciotte della Mancía*» Лоренци / Паизиелло (1769), «*Il Socrate Immaginario*» Лоренци и Гальяни / Паизиелло (1775), «*La pietra simpatica*» Лоренци / Сильвестро ди Пальма (1785), «*Il nuovo Don Chisciotte*» Пьетро Кальви / Франческо Бьянки (1788) и др.

Добавим к сказанному, что «*Il curioso indiscreto*» – не единственная опера Анфосси, созданная в опоре на шедевр Сервантеса. В 1779 году в сотрудничестве с Бертати создана *dramma giocoso* «*Il matrimonio per inganno*», также навеянная творчеством испанского автора.

В России появление опер Анфосси совпало с быстро нараставшей популярностью лирического музыкального театра, проникновение которого было связано с произведениями европейских авторов, большей частью французских и итальянских. Среди инициаторов таких новинок особенно выделялись частные театры Петра Борисовича Шереметьева (1713–1788), Смольный институт, петербургский Итальянский театр, где с середины 1770-х годов сочинения нового стиля стали ведущими. Об этом свидетельствует существенное увеличение количества постановок «лирических драм» Гретри, Монсиньи, а также опер итальянских авторов, разнообразно преломлявших «чувствительные тенденции». К примеру, на протяжении 1775–1779 годов на перечисленных театральных сценах был поставлен обширный репертуар сентиментальной направленности, включавший в себя «*Zémire et Azor*» Мармонтеля / Гретри, «*La Rosière de Salency*» де Пезе / Гретри, «*L'amitié à l'épreuve*» Фавара / Гретри, «*Le déserteur*» Седена / Монсиньи, «*La buona figliuola*» Гольдони / Пиччини, «*L'isola d'amore*» Фрамери / Саккини, «*La Frascatana*» Ливиньи / Паизиелло [4].

Некоторые из произведений Анфосси, шедших в России, по времени постановки сопоставимы с премьерными в Испании, причем в русских театрах отмеченный нами репертуар в большинстве случаев ставился незамедлительно после итальянских премьер, и это существенно опережало динамику данного процесса в испанских колизеях. Рассмотрим постановочный контекст.

В Испании интерес к произведениям Анфосси наметился в конце 1770-х годов. Творчество композитора оказалось широко представлено в театрах Барселоны: «*Il geloso in cimento, ossia La vedova bizzarra*» (1779–1780, 1783–1784); «*Il curioso imprudente*», «*Azor, re di Kibinga*» (1780–1781); «*Giulio Sabino*», «*La gelosie villane*» (1783–1784, 1784–1785); «*Il matrimonio per inganno*» (1784–1785); «*La Giannetta*» (1785–1786), «*La gelosie fortunate*» (1787–1788, 1791–1792) [5]. Со второй половины 1780-х годов богатый по разнообразию набор опер Анфосси проник в публичные колизеи Мадрида (Teatro del Príncipe, Teatro de los Caños del Peral). В первом из указанных театров европейские пьесы шли, как правило, в переводе на испанский (исключение составили лишь «*La Frascatana*» Ливиньи / Паизиелло, «*I visionari*» Бертати / Астарита, «*L'italiana in Londra*» Петроселлини / Чимароза и «*La serva padrona*» Федерико / Паизиелло). В Teatro de los Caños del Peral итальянский репертуар ставился на языке оригинала. Из восьми опер Анфосси, шедших на мадридской сцене в последние два десятилетия XVIII века, единственной переведенной на испанский язык явилась «*L'incognita perseguitata*» (в испанской версии «*La incógnita perseguida*»), исполнявшаяся в Teatro del Príncipe в 1787 и 1788 годах. Остальная часть произведений

была поставлена в Teatro de los Caños del Peral на итальянском языке силами итальянских оперных трупп, работавших в Мадриде.

Сопоставить хронологию премьер оперных сочинений Анфосси в Италии и в публичных

театрах испанской столицы [6] помогает следующая таблица (порядок перечисления произведений обусловлен последовательностью мадридских постановок).

**Репертуар опер Паскуале Анфосси в итальянских театрах
и публичных коллизеях Мадрида (1770–1800-е годы)**

Итальянские театры			Мадрид	
год	название	либреттист	год	название
1773	<i>L'incognita perseguitata</i> (<i>Gianetta</i>)	Пертоселлини (по Гольдони)	1787	<i>La incógnita perseguida</i>
1780	<i>I viaggiatori felici</i>	Ливиньи	1787	<i>Los Viajantes felices</i>
1789	<i>Zenobia di Palmira</i>	Сертор	1790	<i>Cenobia (Zenobia) de Palmira</i>
1775	<i>L'Avaro</i>	Бертати	1791	<i>El Avariento</i>
1777	<i>Il curioso indiscreto</i>	Бертати или Пертоселлини	1791	<i>El curioso indiscreto</i>
1786	<i>Le gelosie fortunate</i>	Ливиньи	1791	<i>Los Afortunados</i>
1793	<i>L'amore artigiano</i>	Фоппа (по Гольдони)	1796	<i>El amor artesano</i>
1788	<i>La maga Circe</i>	Неизвестный автор	1799	<i>La maga Circe</i>

Как видим, мадридские постановки опер Анфосси отставали от итальянских премьер 1770–1780-х годов: поставленные в Италии оперы появлялись в репертуаре мадридских театров, как правило, с большим временным разрывом (для «*Il curioso indiscreto*» и «*L'Avaro*» разрыв составил 14–16 лет). Исключением явились «*Zenobia di Palmira*» (1789), поставленная в Мадриде в 1790 году, и «*L'amore artigiano*» (1793), вошедшая в список репертуарных произведений 1796 года.

Преобладающими оказались оперы в жанре *dramma giocoso*. Несмотря на обширность репертуара серьезных произведений у Анфосси, «*Zenobia di Palmira*» была единственной его *dramma per musica*, шедшей в испанской столице. А среди чисто комических присутствовала и одноактная *farsa* «*La maga Circe*».

Вторжение опер Анфосси на подмостки публичных коллизеев Мадрида соответствовало духу проводимой реформы. Внимание к творчеству итальянского композитора ярко выраженного лирического склада отвечало стремлению насытить репертуар наиболее значимыми достижениями европейского музыкального театра, служившими «моделью» для испанских авторов. К середине 1780-х мадридские театры располагали существенным багажом произведений сентиментальной направленности. К тому времени были поставлены «*La buona figliuola*» Гольдони / Пиччини (впервые на испанском языке исполнена в 1766-м и неоднократно возобновлялась до 1772 г. [7]), а также переработки сочинений французских авторов. Тут особенно выделяются «*La espigadera*» («*Les moissonneurs*», *comédie mêlée d'ariettes* Фаварта /

Дуни), реализованная Рамоном дэ ла Крус с музыкой Пабло Эстеве (1778), и адаптации «Нравов-учительных рассказов» Мармонтеля, например, «*La amistad o el buen amigo*» (1780) – переработка «*L'amitié à l'épreuve*», осуществленная Рамоном дэ ла Крус с музыкой неизвестного композитора, и «*La bella pastora*» («*La bergère des Alpes*») Бруно Соло дэ Сальдивар с музыкой Блас де Ласерна (1781) [8]. Начало и середина 1780-х годов были отмечены также премьерными произведениями испанских авторов в жанре «чувствительной комедии», таких как «*Las vivanderas ilustres*» (1781) или же «*La Cecilia*» (1786) Люсиано Франсиско Комейя с музыкой Блас де Ласерна.

В контексте последовательно возрастающего интереса к произведениям сентиментального тона обращение к «*L'incognita perseguitata*» Анфосси, произведению подчеркнуто лирического содержания, предстает весьма закономерным явлением.

Важным обстоятельством, способствовавшим внедрению опер Анфосси в репертуар мадридских коллизеев, явилось покровительство герцогов Осуна и Бенаvente. Крупнейшие меценаты театрального искусства, люди знатного происхождения, они финансировали публичные театры Мадрида в 1738–1882 годах [8]. Содействием этих герцогов театры были обязаны премьерными многими опер и сарсуэл, созданных либреттистами и композиторами, которые находились в их личном распоряжении. Сарсуэла «*Los jardineros de Aranjuez*» (1768) на текст и музыку Пабло Эстеве была посвящена герцогу Осуна. В течение театральных сезонов 1783–1787 годов Осуна и Бенаvente непосредственно участвовали в постановке ряда опер на итальянском

языке с полным сохранением речитативных сцен (замысел весьма необычный, поскольку в публичных коллизиях Мадрида тех лет итальянский репертуар переводили на испанский язык, а речитативы либо опускали, либо перерабатывали в разговорные диалоги). К таким операм относятся упомянутые «La frascata» Ливиньи / Паизиелло, «Los visionarios» Бертати / Астарита, премьеры которых датированы 1783 годом, «La italiana en Londres» Петроселлини / Чимароза (1785) и «La serva padrona» Федерико / Перголези (1786).

С целью облегчить доступность содержания итальянского текста для мадридской публики Осуна и Бенавенте позаботились об издании либретто «La frascata» и «Los visionarios» с двуязычным текстом – на итальянском и испанском. Помимо общей культурно-исторической ценности, эти издания отразили довольно интересные моменты подхода к исполняемым произведениям. В испанском тексте титульного листа «Los visionarios» добавлено пояснение, не фигурирующее в итальянском названии, где подчеркнуто намеренное исполнение речитативов («*opera bufa, que ha de recitar*»). В расположенном на следующей странице обращении к зрителю подробно комментируются задачи итальянско-испанского издания: «*El fin de esta traducción, es que el Público comprehenda el sentido de los versos conforme los va recitando el Actor*» – «Цель этого перевода заключается в том, чтобы публика поняла смысл стихов, которые читает речитативом актер» [10].

Задумывалось поставить и «Альцесту» Кальцабиджи / Глюка, однако после репетиции первого действия герцогиня Мария Фаустина Бенавенте, лично заказавшая копию произведения в 1787 году, больше не проявляла интереса к этой опере, и постановка не состоялась. В конце 1787 года герцогиня приказала прислать из Барселоны музыкальный материал впервые сыгранного там в октябре «Севильского цирюльника» Петроселлини / Паизиелло. В Мадриде это произведение было поставлено в декабре.

Хранящиеся в Муниципальной музыкальной библиотеке Мадрида (ММБМ) материалы оперы Анфосси «La incognita perseguida» подтверждают, что и она была включена в состав произведений, постановка которых осуществлялась при непосредственном содействии известных меценатов.

Как нами уже упомянуто, «La incognita perseguida» является единственной оперой Анфосси, исполненной на испанском языке. Переработку осуществил один из ведущих драматургов второй половины XVIII века – Фермин дель Рей, связавший свою деятельность с публичными театрами Мадрида, для которых он перерабатывал произведения разнообразных жанров, в том числе переводы с итальянского. Помимо «L'incognita perseguitata», это были произведения Пьетро-Наполи Синьорелли («La Faustina», 1786), комедии Гольдони («Caprichos de amor y celos», 1788;

«La buena criada», 1793), Фачиоле («La viuda generosa», 1792) и др.

При обращении к «L'incognita perseguitata» Фермин дель Рей сохранил утонченно-лирический стиль текста Петроселлини и последовательность сюжетного развития, в котором переплетаются мотивы любви, соперничества, социального неравенства, женского бесправия.

Сын Барона (хозяина дома) влюблен в служанку Джанетту – молодую девушку неизвестного происхождения, отличающуюся кротким нравом и небывалой красотой. Видя взаимное чувство молодых людей, Барон, сам тайно влюбленный в девушку, решает отослать сына на воинскую службу подальше от дома. Капитан Асдрубаль (так зовут молодого влюбленного) думает взять Джанетту с собой, но Барон протестует и угрожает держать девушку взаперти.

Фабрицио, приказчик Барона, освобождает Джанетту из заточения, она пытается бежать, но случайная встреча с молодым человеком благородного происхождения по имени Эрнесто нарушает этот план. Эрнесто также поражен красотой Джанетты, он останавливает беглянку и сообщает о случившемся Барону. Тот скрывает от Эрнесто свои истинные намерения, заставившие его запереть служанку, и провозглашает, что решено выдать ее замуж за Фабрицио. Потрясенная этой новостью, девушка вновь пытается спастись бегством.

Фабрицио, Асдрубаль вместе с прочими участниками действия, отправившимися на поиски беглянки, видят, что переодетая пастушкой девушка спит под деревом на выгоне для овец. Горе и усталость лишили ее сил.

Неожиданно к Эрнесто приходит гонец с письмом от его отца. Из этого послания становится известно о родстве, существующем между ним и Джанеттой, а стало быть – и о благородном происхождении девушки. Столь счастливый поворот событий рушит коварные планы Барона и позволяет соединиться Джанетте с Асдрубаем.

В соответствии с воспитательной направленностью просвещенческого театра, центральные образы пьесы (Джанетта, Асдрубаль) воплощают лучшие качества современных героев. Основные черты Джанетты – чувствительность, душевность, искренность. Асдрубаль честен, тверд в добродетелях, здраво мыслит.

Детали фабульного развития оттеняют эти характерные качества персонажей. К примеру, пейзажные зарисовки пасторальной сцены из II действия («*Pastorelle anch'io con voi*», Andante gracioso, 12/8, G-dur, II.13) значительно усиливают чувствительность тона повествования, сопутствующего образу Джанетты на протяжении всей оперы. Обращение к мотивам идиллического сна в ее каватине, которая непосредственно следует за «пасторалью» («*Vieni o sonno dolce obile*», Largo, C, F-dur) – излюбленный музыкально-драматургический

прием в произведениях «чувствительного» репертуара, получивший распространение в последующие годы.

Таким образом, упомянутые фрагменты оперы Анфосси предвосхитили наиболее выразительные эпизоды из «Nina ossia pazza per amore» Паизиелло на текст Лоренци по Б. Ж. Марсолле. Мы имеем в виду интродукцию с хором над спящей героиней «Dormi o Nina» (I.1) и пасторальную сцену с «Canzone del pastore» (II.9) введенную во вторую редакцию 1790 года и значительно усилившую драматизм образа главной героини. Как и в опере Анфосси, пасторальные мотивы у Паизиелло предстают эффективным приемом, оттеняющим внутреннее напряженное состояние.

Стремясь соответствовать критериям мадридского публичного театра, Фермин дель Рей делает два из трех действий, имевшихся в исходном либретто «L'incognita perseguitata» Петроселлини и преобразует имена персонажей (итальянско-испанские соответствия: Giannetta / Juanita, Nannina / Benita, Clarice / Doña Cecilia, Asdrubale / Don Placido, Barone / Varon, Ernesto / Justino, Fabrizio / Fabricio). Также вводятся характерные речевые обороты и выражения разговорного обихода. В целом этой переработке не свойственно подчеркнутое выражение испанского характера, сильно заметное в других переработках произведений сентиментальной направленности, среди которых «La espigadera» («Les moissonneurs» Фаварта / Дуни), «La bella pastora» («La bergère des Alpes» Мармонтеля).

Как и большинство документальных источников, связанных с постановкой опер в тогдашних публичных театрах Мадрида, либретто и партитура «La incognita perseguida» хранятся в ММБМ. Архивные материалы свидетельствуют о том, что имели место два варианта постановки произведения при переводе на испанский язык: с сохранением речитативных сцен и с переработкой их в разговорные диалоги.

Либретто первого, по-видимому, наиболее раннего варианта не сохранилось, неизвестно и имя испанского драматурга, осуществившего этот перевод. Второй вариант, запечатленный в манускрипте либретто Фермина дель Рей с разговорными диалогами (архивный номер Теа 1-188-6), — единственный дошедший до наших дней экземпляр мадридской переработки «L'incognita perseguitata» — включает цензурные пометки, датированные августом 1787 года, а также список исполнителей 1787 и 1788 годов (далее постановки оперы не возобновлялись). Также хранится и «Guión de música», в неполном виде, с текстами музыкальных номеров из I действия (архивный номер Mus 275-1). Музыкальные источники содержат вокальную партитуру и инструментальные партии, хранимые под тем же номером [11].

В вокальной партитуре I акта, как мы уже сказали, можно выявить интереснейшее свидетельство о стремлении включить в репертуар

публичных театров Мадрида итальянскую оперу, переведенную на испанский язык, сохранив в ней речитативные сцены (манускрипт II акта содержит лишь музыкальные номера). Сохранена и нумерация сцен, соответствующая итальянской партитуре. Тексты музыкальных номеров, указанные в партитуре с речитативами, полностью совпадают с текстами либретто, включающего разговорные диалоги (переработка Фермина дель Рей). Это позволяет предположить, что версия с переведенными речитативами принадлежала тому же автору. Указанный в вокальной партитуре состав исполнителей соответствует составу театральной труппы Эузебио Рибера в сезон 1783–1784 годов (труппа не менялась до 1787–1788 гг.). Силами этих артистов осуществлены постановки всех упомянутых нами опер на итальянском языке (при содействии Осуна и Бенаvente, на что указывает создание манускрипта именно в этот период, по всей очевидности в 1783–1784 гг., поскольку в 1787-м был исполнен вариант с разговорными диалогами).

Оригинальность хранимой вокальной партитуры «La incognita perseguida» несомненна. Судя по материалам хранящихся в ММБМ переработок европейского музыкального репертуара для мадридских колизеев второй половины XVIII века, сходными характеристиками обладает лишь партитура «Севильского цирюльника» Петроселлини / Паизиелло [12] (мы упоминали об участии Марии Фаустины Бенаvente в заказе этой партитуры для Мадрида). Первый акт включает музыкальные номера с параллельно изложенным текстом на итальянском и испанском языках, а также речитативные сцены соответствующие итальянской партитуре. Однако в отличие от «La incognita perseguida» Анфосси, в речитативных сценах «Севильского цирюльника» скопированы лишь вокальные линии и басовое сопровождение, а текст отсутствует.

Итак, интерес к речитативу прослеживается еще в 1770-е годы, однако попытки его введения ограничиваются лишь краткими фрагментами. Пример находим в двух переработках итальянского репертуара. Это «Le contadine bizarre» Петроселлини / Пиччини (1763), поставленная как «Las labradoras astutas» (1773) и «Le pescatrici» Гольдони / Пиччини (1766), преобразованная в «La isla de la pescadora» (1778). Сохранены некоторые речитативы, предшествующие ариям главных персонажей. Мадридский вариант первой из указанных опер включает в себя переведенный на испанский язык речитатив «Dove son?», Nardone (II.12); во второй опере переведены речитативы *accompagnato* «Quanto da quel che fui diverso ora mi veggio!», il Conte (II.3) и речитатив «Si m'abbandoni morirò di dolor», Silvia (II.5).

Когда же именно увидел свет первый вариант «La incognita perseguida» с переведенными речитативами?

Ремарка в первой сцене вокальной партитуры «речитатив этой сарсуэлы не был исполнен» («el recitado de esta zarzuela no se dijo») ставит под сомнение реализацию задуманного плана. Как было упомянуто, состав исполнителей, фигурирующий в архивных материалах, указывает на то, что постановка готовилась к сезону 1783–1784 годов, а значит, одновременно с «La frascata» Паизиелло и «Los visionarios» Астарита, манускрипты которых (либретто, музыкальный материал) также находятся в ММБМ [13].

Чрезвычайно интересно то, что в хранимой вокальной партитуре «La frascata» ария Стеллы «Ah, sì, purtroppo è ver!» (I.6) заменена на арию Джанетты «Ah si fugga...si fugga», Allegro comodo, C, C-dur (II.7) из «L'incognita perseguitata» Анфосси, с текстом на итальянском. Очевиден частный характер этой инициативы, связанной, по-видимому, с музыкальными вкусами меценатов Осуна и Бенаvente, поскольку другой рукописный экземпляр «La frascata» той же эпохи, хранимый в Библиотеке Королевского Дворца испанской столицы, полностью совпадает с партитурой Паизиелло [14].

В условиях мадридских публичных театров второй половины XVIII века произведенная замена представляет собой исключительный случай при подходе к европейскому репертуару, ставившемуся в один и тот же сезон. Это подтверждает наше предположение о том, что первоначальный вариант «La incognita perseguida» (с речитативами) был отстранен. И ария Джанетты, аналогичная указанной арии Стеллы («La frascata», I.6), но обладающая большей эмоциональной экспрессией, была введена с целью углубить контрапункт взаимоотношений персонажей оперы Паизиелло. В манускрипте вокальной партитуры «La incognita perseguida» эта же ария Джанетты («Ah si fugga...si fugga») написана в переводе на испанский язык и с предшествующим ей речитативом *accompagnato* «Me infelice che sento» подчеркнуто эмоционального тона (в итальянской партитуре присутствует обозначение «*recitativo tormentato*» [15]), что полностью соответствует опере Анфосси.

В остальных же деталях мадридской переработке «L'incognita perseguitata» свойственно редкостное стремление целиком донести музыкальный материал адаптируемого произведения. Так, I и II акты оперы Анфосси сохранены практически полностью, включая оба развернутых финала, состоящих из многочисленных эпизодов контрастного характера. Из 15 музыкальных номеров I акта сокращена лишь каватина «Finche l'angelo ama l'angella», Nannina (I.7), 12 номеров II акта ([16]–[27]) не имеют никаких изменений. В постановке 1788 года была добавлена развернутая ария «Benita esta artículo», Fabrizio (Andante, C/ – Allegro, 2/4 – Tempo primo, C/ – Allegro, 2/4, Es dur), авторство которой на сегодняшний день не установлено. В трех случаях хранимые записи арии представлены двумя

вариантами: первоначальный (совпадающий с партитурой Анфосси) и транспортированный в новую тональность (на большую секунду вниз). Речь идет о сольных ариях «Come figlia obediante», Giannetta, I.5 (Andantino grazioso, C, A-dur / G-dur), «Non fugga il buon guerriero», Ernesto, I.10 (Allegro, C, C-dur / B-dur) и об арии с участием двух исполнителей «Dirò, che quel ciglio», Fabrizio, Nannina, II.4, Allegro, 3/4, G-dur). Подобные модификации (транспортирование изначального музыкального материала), связанные, как правило, с изменением исполнителя, соответствовали, по-видимому, постановке 1788 года.

В отличие от I и II актов, III акт предстает существенно модифицированным. Так, из семи музыкальных номеров оперы Анфосси ([28]–[34]), в мадридской переработке использованы лишь ария «Non mi figlio», Barone, III.6 (Presto, C, A-dur), развернутый B-dur'ный дуэт «Col Metilde bella», Giannetta, Asdrubal, III.7, включающий четыре контрастных раздела (Larghetto, 3/4 – Allegro comodo, 6/8 – Andante con moto, C – Presto, 3/8) и заключительный хор «El piacere in questo giorno» (Allegro, C, B-dur), являющийся повторением начального хора из интродукции I действия.

По составу оркестра партитура Анфосси, рассчитанная на парный состав, сохранена без изменений (2 скрипки, альт, контрабас, 2 флейты, 2 гобоя, 2 валторны), за исключением литавр (в мадридской версии они отсутствуют). Это говорит о внимании к нюансам оркестровки итальянского мастера, обостряющим выразительность вокальной партии, как, например, в упомянутом пасторальном эпизоде Джанетты «Pastorelle anch'io con voi», где колористические и выразительные находки мелодической линии подчеркнуты тонкой нюансировкой струнной группы. Приведенный образец перекликается с партитурой «Nina ossia pazza per amore» Паизиелло, в которой струнные инструменты достигают необычайной утонченности при передаче внутреннего состояния главной героини (canzone «Lontana da te», Nina, I.8).

Параллельное изучение репертуарных произведений Паскуале Анфосси на русской и испанской сцене расширяет современные представления о панораме европейского театра второй половины XVIII века, о месте, которое занимали произведения итальянского композитора, о его роли в распространении сентименталистских тенденций и в общей эволюции национальных школ.

Обращение к вопросу о творческой индивидуальности Анфосси помогает раскрыть преемственность существенных моментов в обновлении комической оперы. Композитор способствовал углублению выразительных приемов, с типологической и формальной точки зрения повлиявших на дальнейшее развитие жанра. С именем Анфосси связан процесс становления лирического музыкального театра в России и Испании, решающе значимый в исторической перспективе культурной жизни этих стран.

Литература, источники и примечания

1. Grossi G. B. G. Pasquale Anfossi // Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli. Naples. 1819.
2. Goerung E. J. The sentimental muse of opera buffa // Hunter M., Webster J. Opera buffa in Mozart's Vienna. Cambridge, 1997. P. 115–145.
3. Scamuzzi I. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII. Pontevedra, 2007.
4. См. хронологическую таблицу (сост. А. М. Соколова), включенную в кн.: История русской музыки: в 10 т. Т. 3. М., 1985. С. 362–415.
5. Roger Aliet i Aixalà. L'òpera a Barcelona. Barcelona, 1990. P. 603–605.
6. Таблица составлена на основании следующих источников: *Carmena y Millán L.* Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días. Madrid, 1878; *Cotarelo y Mori E.* Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800. Madrid, 1917; *Andioc R., Coulon M.* Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708–1808): 2 vol. Toulouse, 1996.
7. О постановках «La buona figliuola» Гольдони / Пиччини в публичных театрах Мадрида второй половины XVIII столетия см.: Будыка Житкова О. К. Оперы Бальдассаре Галуппи в России и Испании (Вторая половина XVIII века) // Культурная жизнь Юга России. 2013. № 1. С. 5–13.
8. О французском репертуаре публичных театров Мадрида 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; Она же. Новеллы Мармонтеля в русском и испанском музыкальном театре второй половины XVIII века // Культурная жизнь Юга России. 2013. № 4. С. 8–13.
9. Fernández Cortes J. P. La música en las casas de Osuna y Benavente (1733–1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española. Madrid, 2007.
10. Цит. по мадридскому изданию 1783 г.: I visionari, opera buffa, da representarsi per la compagnia spagnuola de Eusebio Ribera nel Teatro del Principe il giorno 27. de Settembre anno 1783. In Madrid Per Don Antonio de Sancha Anno de M.DCC.LXXXIII. Con licenza / Los visionarios, opera bufa, que ha de recitar La compañía española de Eusebio Ribera, en el Coliseo del Príncipe el día 27. de Septiembre, año de 1783. En Madrid Por Don Antonio de Sancha Año de M.DCC.LXXXIII. Con licencia. Здесь и далее переводы иностранного материала выполнены автором статьи.
11. В Библиотеке Королевского Дворца (БКД) манускрипт оперы Анфосси «L'incognita perseguitata» хранится под номерами Mus_MSS_210 (I акт), Mus_MSS_211 (II акт).
12. Рукописный экземпляр «El barbero de Sevilla» (переработка «Il barbiere di Siviglia» Петроселлини / Паизиелло) хранится в Муниципальной музыкальной библиотеке Мадрида под номером Mus 463-1.
13. Рукописные материалы «La frascatana» включают либретто (Tea 1-195-4) и партитуру (Mus 248-2 и Mus 249). Манускрипты «Los Visionarios» – либретто (Tea 1-192-9) и партитуру (Mus 312-1).
14. В БКД хранятся манускрипт «La frascatana» (Mus_MSS_0404) и либретто, изданное в Мадриде в 1787 г. (PAS/3043).
15. Консультированные экземпляры партитуры Анфосси премьерной версии (1773, Rome, Teatro delle Dame) хранятся в Национальной библиотеке Франции (MS 1975 I, II; X.1108).

O. K. BUDYKA ZHITKOVA. PASQUALE ANFOSSI'S OPERAS IN RUSSIAN AND SPANISH MUSICAL THEATRE OF THE SECOND HALF OF THE XVIII CENTURY

Considering the important component of a dynamically changing panorama of the cultural life of the second half of the XVIII century – the work of Italian composer Anfossi in the context of the epoch, the author aims to reveal the atmosphere of the event at the opera Russian and Spanish musical theatre.

Key words: Pasquale Anfossi, Russian and Spanish musical theater of the second part of XVIII century.

М. К. НАЙДЕНКО

ЭЛЕМЕНТЫ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ В СИСТЕМЕ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

В статье рассмотрены поиски К. С. Станиславского в области современной ему психологии при создании творческой системы актерского мастерства.

Ключевые слова: система Станиславского, экспериментальная психология, подсознание.

Обращение К. С. Станиславского к психологии не ставило целью создания собственного направления или школы в данной области научного знания. Между тем создатели психоло-

гических направлений и школ (Л. С. Выготский, П. В. Симонов, Б. М. Теплов, С. Л. Рубинштейн и др.) в своих трудах ссылаются на открытия, сделанные К. С. Станиславским в психофизиологии