



**Влияние итальянской  
театральной традиции  
на ранние этапы  
формирования русского  
национального театра**  
Influence of the Italian  
Theatrical Traditions on  
the Early Stages of Formation  
of the Russian National Theater

✦ **МАРИАЛУИЗА ФЕРРАЦЦИ** • *marialuisa.ferrazzi@unipd.it*

SLAVICA TERGESTINA  
European Slavic Studies Journal

ISSN 1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)

VOLUME 25 (2020/II), pp. 10-40  
DOI 10.13137/2283-5482/33388

В статье автор предпринимает попытку дать общее представление о творчестве итальянских деятелей театра, работавших в России XVIII в. в области как драматического, так и музыкального театра. Большое количество артистов (актеров, композиторов, музыкантов-инструменталистов, певцов, декораторов, машинистов, балетмейстеров), находившихся при русском императорском дворе, начиная с 1730-х гг., свидетельствует о значительной роли итальянской театральной традиции в формировании русского национального театра. В конце работы автор говорит и об истоках влияния данной традиции, сказавшихся еще на театре Алексея Михайловича и Петра I.

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ ПРИ ДВОРЕ АННЫ ИОАННОВНЫ, НАЧАЛО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В РОССИИ XVIII В., ОПЕРА-СЕРИА И ОПЕРА-БУФФА НА РУССКОЙ СЦЕНЕ XVIII В., ИТАЛЬЯНСКИЕ ЛИБРЕТТИСТЫ, ДЕКОРАТОРЫ И БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ XVIII В.

In the article the author attempts to give a general idea how the Italian theater workers, that worked in Russia in the 18th century, influenced the field of both dramatic and musical theater. The large number of artists (actors, composers, instrumental musicians, singers, decorators, machinists, choreographers) at the Russian imperial court since the 1730s testifies to the significant role of the Italian theatrical tradition in the formation of the Russian national theater. At the end of the discussion, the author also speaks about the origins of the influence of this tradition, which had an impact on the theater of Alexei Mikhailovich and Peter I. the Great.

COMEDY DEL ARTE AT THE COURT OF ANNA IOANNOVNA, THE BEGINNING OF MUSICAL THEATER IN RUSSIA IN THE 18TH CENTURY, OPERA-SERIA AND OPERA-BUFFA ON THE RUSSIAN STAGE IN THE 18TH CENTURY, ITALIAN LIBRETTISTS, DECORATORS AND CHOREOGRAPHERS IN RUSSIA IN THE 18TH CENTURY

**1**  
Конечно, в этот промежуток времени русские имели все-таки возможность посетить театральные спектакли, но это были выступления отдельных актеров или небольших трупп, прибывавших в Россию по собственной инициативе. Хорошо известна, например, история пребывания в Петербурге немецкой компании И.Г. Манна (1723–1725 гг.), для которой Пётр даже приказал построить «прекрасный и просторный театр со всеми удобствами для зрителей» (Бассевич:152).

**2**  
В 1710 г. Анна, дочь Ивана V, брата и с 1682 до своей смерти в 1696 г. соправителя Петра I, была отдана в жёны герцогу Курляндскому Фридриху Вильгельму. Герцог скончался вскоре после свадьбы, на обратном пути из Петербурга в Митаву (в настоящее время Елгава). По воле дяди, вдовствующая Анна была все равно отправлена в Курляндию, и с помощью графа Петра Бестужева-Рюмина стала управлять герцогством. Во время своего долгого пребывания в Митаве, будущая царица, сблизившись с Эрнстом Йоганном Бироном, местным дворянином, имела →

Вклад итальянских архитекторов и мастеров в строительство Санкт-Петербурга и великолепных императорских резиденций в его окрестностях — факт уже общеизвестный. Ещё в 1934 г. Этторе Ло Гатто, отец итальянской славистики, посвятил этой теме целый том, а в 2003 г., в связи с трёхсотлетием основания города, петербургская мэрия решила официально признать фундаментальную роль, сыгранную итальянскими артистами в создании самых характерных и по сей день вызывающих восторг особенностей российского мегаполиса, украсив одну из площадей его исторического центра — Манежную площадь — бюстами Бартоломео Растрелли, Антонио Ринальди, Джакомо Кваренги и Карло Росси. Однако участие итальянцев в созидании задуманной Петром новой столицы, и, в более широком смысле, в процессе формирования новой России, не ограничивалось областью архитектуры и декоративно-прикладных искусств. Изобретательность и талант мастеров, приехавших из Италии в 'северную Венецию', нашли богатое применение и во многих других творческих сферах, таких как: драматический, оперный и балетный театр, музыка, театральная декорационная живопись и архитектура. Беглый обзор некоторых культурных явлений XVIII столетия позволит, надеемся, подкрепить выдвинутый тезис конкретными историческими данными.

### 1.

Как известно, после закрытия «Комедиальной храмины», публичного театра, построенного по приказу Петра на Красной площади (1707), прежде чем в России возникло новое официальное начинание в области театра прошло более двадцати лет.<sup>1</sup> В 1730 г.,

с целью сделать более богатым празднование своей коронации в Москве, Анна Иоанновна обратилась к Фридриху-Августу I, курфюрсту Саксонскому, а с 1697 г. и королю Польскому под именем Августа II, чтобы он ей «одолжил» группу музыкантов, певцов и комедиантов из своих придворных трупп. Запрос новой царицы отвечал понятному желанию отпраздновать своё венчание на престол с особой роскошью, с использованием доселе неизвестных в России зрелищ. Но фактически он являлся частью хорошо продуманного политического проекта: приравнять петербургский двор к великим европейским дворам (среди них и к саксонско-польскому), наделив его группой артистов международного масштаба.<sup>2</sup> Август послал разных музыкантов и певцов, а для представления пьес — о них речь пойдёт здесь в первую очередь — выбрал труппу итальянского комедианта Томмазо Ристори, выступавшую при его дворе уже пятнадцать лет.<sup>3</sup>

Выехав из Варшавы в декабре 1730 г., Ристори и его товарищи после рискованного путешествия прибыли в Москву в середине февраля 1731 г. В старой столице итальянские актеры оставались около года, до конца декабря, выступая с богатым репертуаром комедий дель арте (около 25 пьес), от которых к сожалению до нас дошли только названия. Их выступления, уже не публичные, как выступления комиков в «Комедиальной храмине» Петра, а предназначенные для придворного зрителя, имели значительный успех, так что в 1733 г. царица решила ангажировать — и на этот раз прямо из Италии — новую труппу. В состав этого второго итальянского товарищества, выступавшего с конца весны 1733 г. до конца 1734 г., входили актёры высокого профессионального уровня, как Фердинандо Коломбо (Арлекин), Антонио Фьоретти (Панталон), и, главное, члены уже прославленной семьи

→ возможность познакомиться с нравами дрезденского, варшавского, берлинского и венского дворов. Отсюда её стремление, уже во время царствования, придать петербургскому двору художественный и культурный престиж западных дворов: стремление, впрочем, вполне созвучное политике Петра I.

**3**  
Ристори (Скарамуш) было в то время за 70 лет, Карло Малучелли (Доктор) — за 80. Другими членами группы были: Натале Беллотти (Арлекин), Андреа Бертольди (Панталон), Лука Каффани (Бригелла), Джованни Вердер, Франческо Эрмано и Филиппо дель Фантазия («любовники»). Женские роли достались жёнам Ристори, Малучелли, Бертольди, дель Фантазия (последняя также популярная певица) и некой Франческе Дима. Для справок об этих комиках, как и о комиках и певцах, далее цитируемых см. Mooser 1948–1951, I: 60 сл. и Ferrazzi 2000: 283–286.

4 См. Перетц 1917, где автор предлагает и сценарии, поставленные в 1735 г. Как известно, 'improvvisate' были комедиями, которые представлялись методом импровизации, на основе письменного сценария, содержащего краткое изложение сюжета. Обычно дошедшие до нас сценарии в русском переводе, начинаются с «перечня всея комедии» (это либо сюжетная схема предлагаемой пьесы, либо предисловие, мотивирующее начало действия); следует список действующих лиц, указание места действия («Действуется в ...», «Это действие в ...») и сжатое описание трёх канонических актов, из которых состоял сюжет.

5 По свидетельству Джакомо Казановы (1958–1960, I: 57), членом третьей труппы будто бы был также Карло-Антонио Бертинацци, знаменитый «Карлино», который с 1741 г. играл в парижской «Comedie Italienne», став один из самых популярных Арлекинов того театра. Сведения Казановы подтверждаются Брунелли 1921: 126, но в дошедших до нас русских документах нет упоминания о великом комедианте.

Сакко, в частности, Джованни Антонио (Труффальдино) и его сестра Андриана (Смеральдина), которые впоследствии будут высоко ценимы и Гольдони и Гоцци. Их репертуар — по дошедшим до нас свидетельствам, поставленных пьес было 15 в 1733 г. и 13 в 1734 г. — состоял, как и репертуар Ристори, из 'improvvisate' (импровизационных комедий), сценарии которых, имеющиеся в русском и/или немецком переводах,<sup>4</sup> указывают, в основном, на верность типичным клише Театра дель арте.

В конце 1734 г./начале 1735 г., когда Джованни Антонио и Андриана Сакко и большая часть их товарищей были уже отпущены, Анна решила нанять новую театральную компанию. Поручение было дано неаполитанскому скрипачу Пьетро Мира, прибывшему в Петербург в 1732 г. и, благодаря своему музыкальному таланту, а так же и своей театральной индивидуальности, сумевшему завоевать симпатию и доверие императрицы. В Италии, Мира ангажировал лучших артистов, каких только можно было найти на полуострове: среди комедиантов, Антонио Костантини (Арлекин); Антонио Мария Пива (Доктор и Панталон); Бернардо Вулкано («первый любовник»); Роза Понтремоли («служанка»); Элизабетта Вулкано и Джованна Мария Казанова, мать Джакомо («любовницы»). Франческо Эрмано и Джеронимо Феррари (уже выступавшие: Эрмано как с первой, так и со второй труппой, а Феррари — со второй) играли, как и Вулкано, роль «любовника», тогда как Доменико Дзанарди, приехавший в Россию до актеров, ангажированных Мира и, возможно, выступавший на сцене с труппой Сакко, играл роль Бригеллы.<sup>5</sup> Официальный роспуск труппы произошёл в начале 1738 г., но она начала распадаться уже в 1737 г., когда некоторые её члены решили оставить Петербург.<sup>6</sup>

К сожалению, данные об этой третьей итальянской труппе очень неполные и не идут дальше 1735 г. Исходя из них, всё же возможно сделать ряд немаловажных наблюдений. В первую очередь, помимо комедий дель арте, аналогичных комедиям, поставленным предшествующими труппами, репертуар компании Костантини-Казанова (из которого до нас дошли шесть сценариев в русском и/или немецком переводах) включал также пьесы с элементами заметной оригинальности. Использование масок здесь очень ограничено, но даже там, где оно остаётся, интерес публики переносится на элементы сюжета, раньше оставляемые в тени. Например, в «Честном убожестве Ренода, древняго кавалера Галлскаго во время Карла Великаго» — сюжете, основанном на французские героические песни (*chansons de geste*), уже использованном в Театре дель арте — на фоне борьбы Карла Великого и его паладинов против Мавров вместо ряда сложных любовных перипетий и «смешных игрушек», имеющих целью рассмешить публику, на первый план выходят ненависть Гано по отношению к Ринальдо и верность самого Ринальдо королю Карлу. Большое внимание к межличностным отношениям и к чувствам, их определяющим, четко проявляется также в пьесе «Наивящая слава государю, чтоб побеждать самого себя», сценарии, основанном на конфликте между любовью и дружбой, где очевидна попытка ввести положительный характер с преимущественно назидательной функцией. Как я уже отмечала (Ferrazzi 2000: 159 сл.), по всей вероятности, на пьесы третьей итальянской труппы некоторое влияние оказала деятельность Луиджи Риккони, итальянского комедианта, приглашённого в 1716 г. в Париж, чтобы вернуть к жизни «Итальянскую Комедию» (*Comédie Italienne*), закрытую, к сожалению многих любителей театра, почти 20 лет

**6**  
Скорее, по причине большого успеха, вызванного оперой-серией, которую, как увидим далее, везли в Россию за год до этого.

назад. Будучи человеком строгих принципов и актером большой эрудиции, Риккобони очень сожалел, что комедия дель арте уже стала театральным явлением, балансирующим между пошлым фарсом и пьесами испанского происхождения. Поэтому в Италии, перед своим отъездом в Париж, предвосхищая известную реформу Гольдони, он сделал попытку обновить отечественный театр, вернув ему чувство собственного достоинства и большее соответствие действительности. Во французской столице, в «Новой Итальянской Комедии» (*Nouvelle Comédie Italienne*), итальянский актер оставался верен своим принципам, предлагая французской публике свою персональную версию старых итальянских сюжетов, а также совершенно новые пьесы, в которых он делал упор на психологическую трактовку персонажей, и развитие действия было направлено на передачу четких этических ценностей.

Итак, в течение 30-ых гг. XVIII столетия три итальянских труппы, чередовавшиеся при русском дворе предлагали придворным Анны Иоанновны гамму постановок, которые было бы слишком поверхностно идентифицировать *in toto* с традиционными комедиями дель арте: в действительности, речь идёт о довольно разнообразном корпусе сценариев, позволяющих присутствующей на спектаклях публике оценить театр в его двояком облике и зрелищного представления и словесного текста, познакомив её с различными видами не только актёрской игры и режиссёрских решений, но и театральных языков.

О расположении, которым было встречено новое прибывшее с Запада искусство, и о последствиях из этого расположения вытекающих свидетельствует тот факт, что уже с 1733 г. при дворе стали устраиваться любительские спектакли, в которых играли люди из придворного окружения Анны, среди которых и Карл фон

Бирон, сын могущественного фаворита императрицы (Старикова 2018: 134–138). Но влияние итальянской комедии не ограничивалось придворной средой. Процесс ассимиляции характерных приёмов ‘*improvvisa*’ русским любительским театром, а в частности жанром интермедии, уже был предметом специального исследования (ср., например, Pesenti 1996), а что касается образованных кругов, влияние, оказанное представлениями итальянских комиков на первые оригинальные русские комедии — комедии Сумарокова «Тресотиниус», «Третейный суд» и «Ссора у мужа с женою» (1750–1751 г.) — в свою очередь было неоднократно рассмотрено.<sup>7</sup>

По всей вероятности, Сумароков, будучи кадетом Сухопутного Шляхетского корпуса и потому имея возможность присутствовать на организованных при дворе спектаклях, лично мог увидеть представления последних двух итальянских трупп. Позднее, в 1740-ые годы, у него, без сомнения, были связи с французской труппой Сериньи,<sup>8</sup> в репертуаре которой, помимо пьес Расина, Корнеля и Мольера, числились также многочисленные пьесы парижской «*Comédie Italienne*» («*Arlequin Faust*» [«Арлекин Фауст»], «*Arlequin grand-turc*» [«Арлекин Великий-Турок»], «*Arlequin chevalier errant*» [«Арлекин, странствующий рыцарь»] и т.д.). Конечно, в произведениях Сумарокова комизм не является, как в *improvvisa*, самодовлеющим: направленный на явную и смелую полемичность по отношению к другим литераторам, к зарождающейся галломании, к алчности судей и к другим отечественным ‘порокам’, он преобразуется в сатиру. Однако к *improvvisa* отсылают как слабая интрига, на которой основываются все тексты (оскорбительная воля ‘стариков’ решать судьбу своих детей и финальная победа законных стремлений ‘молодых’), так и приёмы, используемые автором, чтобы поддержать внимание публики: потешные

**7**  
См. в частности, Филиппов 1928 и Ferrazzi 2000: 165–192. Со временем «Третейный суд» был переименован в «Чудовищи», и «Ссора мужа с женою» — в «Пустую ссору».

**8**  
Прибывшая в Петербург вскоре после воцарения Елизаветы Петровны, труппа Шарля де Сериньи оставалась в российской столице до смерти императрицы.



9  
 Как от пьес, так и от интермедий, представленных труппой Ристори, до нас дошли лишь заглавия. Что же касается интермедий, поставленных последующими труппами, то от них, помимо заглавий, сохранились также несколько (10) русских и/или немецких переводов, частично опубликованных в сборнике Перетца 1917 г.

падения, оплеухи, погони, палочные удары, притворные поединки, фарсовые сцены и комические реплики, часто нанизанные друг на друга без особого соблюдения логики сюжетного развития. Особенно удивителен у Сумарокова образ слуги, которого в первой и третьей пьесе зовут Кимар, а во второй («Третейный суд») выступает под именем Арлекина, и выражается и речью и мимикой, типичными для Арлекина. Обычно исследователи усматривают прямые источники сумароковских пьес у Мольера и Хольберга. Говоря о влиянии Мольера, они подчеркивают, что в первой комедии Сумарокова имя «Тресотиниус» явно подражает имени Триссотен (Trissotin), одного из действующих лиц «Ученых женщин» (*Les femmes savantes*); что, помимо сюжета произведения, к Мольеру также отсылают как латинизированные имена там действующих педантов, так и, в более общем плане, идея использовать сцену для осмеяния своих собственных литературных противников. Что касается Хольберга — добавляют — Якоб фон Тибое, одноимённый герой одной из самых известных пьес прославленного комедиографа, в немецком переводе в ходу в России зовётся Брамарбасом, именно как офицер самохвал, претендующий на руку Кларисы, героини сумароковского «Тресотиниуса». И наконец, по мнению многих, знаменитый «Жан из Франции» (*Jean de France*) Хольберга служил образцом для петиметра Дюлижа, в пьесах «Третейный суд» и «Ссора у мужа с женою». Все вышеупомянутые наблюдения неоспоримы: однако, так как общеизвестно, скольким обязаны и Мольер, и Хольберг комедии дель арте, протягивать связующую нить, пусть отдалённую и запутанную, между первыми сумароковскими комедиями и комедией итальянской, не кажется шагом слишком рискованным, так же, как не кажется рискованным протягивать такую связующую нить к некоторым

прозведениям русских комедиографов второй половины XVIII в. (Ferrazzi 2000: 192 сл.).

Но влияние итальянцев, приглашённых ко двору Анны Иоанновны, не ограничивалось драматическим театром. Оно было очень плодотворным и в области музыки вообще и музыкального театра в частности. Как уже было указано, Анна Иоанновна обратилась к Августу II Польскому с просьбой послать ей, кроме комедиантов, также певцов и музыкантов. Среди первых с труппой Ристори прибыли в Москву певица Людовика Зейфрид-Вольская, жена камер-пажа при дворе Августа; Розалия дель Фантазия, которая выступала и в качестве актрисы наряду с мужем Филиппо, и Козмо и Маргерита (Козма) Эрмини, специализированные в жанре музыкальной интермедии, бывшем тогда в большой моде и в Италии, и в Германии.<sup>9</sup> Среди музыкантов прибыли виолончелист Гаспаро Янески (Танески) и скрипач и композитор Джованни Верокаи — оба венецианцы, а второй из них, возможно, ученик Вивальди — которые задержались в России даже после увольнения дрезденской труппы. Особого внимания заслуживает присутствие сына Томмазо Ристори, Джованни Альберто, «композитора музыки итальянской» и руководителя королевской капеллы при дрезденском дворе. Именно Джованни Антонио Ристори принадлежит постановка *'commedia per musica'* (комедии для музыки) «Каландро», которая, будучи показана 30 ноября 1731 г.,<sup>10</sup> стала первой представленной в России музыкальной оперой, хотя эту заслугу обычно признают за оперой-серией Франческо Арая «Сила любви и ненависти» (*La forza dell'amore e dell'odio*), поставленной в Петербурге 29 января 1736 г.<sup>11</sup> Постановка «Каландро» стала возможной благодаря прибытию, в конце августа того же 1731 г., группы из семнадцати

**10**

Здесь и далее даты по старому стилю.

**11**

Премьера «Каландро» (либретто Стефано Бенедетто Паллавичини, поэт при польско-саксонском дворе) состоялась с большим успехом в Пильнице близ Дрездена 2 сентября 1726 г., чтобы отметить возвращение Августа из Варшавы. Как справедливо отмечала А. Журавска-Витковска (2016: 273), представление оперы молодого Ристори в староевропейской столице нужно считать фактом исключительной важности, ибо именно итальянская опера объединяла европейский континент в художественном смысле, а его наличие в репертуаре свидетельствовало о степени европеизации данного культурного центра». Для истории русской музыкальной культуры это событие ещё более исключительное, если учитывать, что лишь за два года до этого «Санкт-Петербургские ведомости» были вынуждены объяснить, что опера — это «музыкальная композиция, подобная комедии, где стихи поются и где имеются различные танцы и необычные машины» (номер от 4 января 1729 г.).

**12**  
Хюбнер, опытный скрипач, родившийся в Варшаве в 1696 г., прибыл в Россию в 1721 г. в свите австрийского посла, графа С. В. Кинского (Mooser 1948–1951, I: 37).

**13**  
Небезынтересно напомнить, что «Двенадцать сонат» Верокаи, датированные периодом с 1735 до 1738 гг., и «Двенадцать симфоний» Луиджи Мадониса восходящие к 1738 г., были среди первых музыкальных изданий, появившихся в России. К ним, по всей вероятности, можно добавить также «Двенадцать симфоний» Доменико Даллольо (см. сноску 15), опубликованные в Амстердаме, но суказанием «Санкт Петербург 1738».

**14**  
О нём см. Ferrazzi 2015.

**15**  
Среди певцов: Доменико Крикки, Катерина и Филиппо Джорджи, Катерина Манцани, Роза Рувинетти Бон и кастрат Пьетро Мориджи; среди музыкантов: скрипач Пьетро Пьерри и братья Доменико и Джузеппе Даллольо, из капеллы Базилики св. Антония в Падуе, первый — скрипач и композитор, второй — виолончелист (о них см. →

артистов — певцов и инструменталистов —, ангажированной в Германии концертмейстером Анны, Иоганном Хюбнером, по заданию самой императрицы, которая продолжала преследовать мечту располагать не только драматической труппой, но и большим оркестром.<sup>12</sup> В новом коллективе фигурировал также знаменитый кастрат Джованни Дрейер, прозванный *Иль Тедескино* из-за своего немецкого происхождения, хотя и родился он во Флоренции.

Со временем придворный музыкальный ансамбль всё больше расширялся и, несмотря на присутствие виртуозов разной национальности, в его составе самыми блестящими были, как и в театральной сфере, артисты прибывшие из Италии. К Янески и Верокаи прибавились в 1732 г. вышеупомянутый Пьетро Мира, а в 1733 г., уже во второй итальянской труппе, братья Антонио и Луиджи Мадонис: первый — скрипач и валторнист, второй — возможно, как и Верокаи, ученик Антонио Вивальди — скрипач и композитор высокого уровня, который останется в России на 30 лет, до самой смерти.<sup>13</sup> Какое-то время спустя приехали тосканский певец и также комик Пьетро Пертичи<sup>14</sup> и супруги Джованни (скрипач) и Костанца (певица) Пьянтанида. Но самые крупные поступления из Италии произошли в 1735 г., когда, на этот раз в составе третьей итальянской труппы, вместе с многочисленной группой инструменталистов и певцов,<sup>15</sup> в качестве капельмейстера ко двору прибыл неаполитанский композитор Франческо Арайя.<sup>16</sup> Учитывая подготовку и число своих музыкантов (в то время придворный оркестр насчитывал около сорока членов), Арайя решил перейти к спектаклям более сложным, нежели концерты и интермедии, до тех пор оживлявшие вечера царицы и придворной знати. 29 января 1736 г., по случаю дня

рождения императрицы, он поставил на сцене уже названную оперу «Сила любви и ненависти», представленную им самим в Милане во время карнавала 1734 г. по либретто Франческо Прата, одного из директоров миланского Оперного театра. Новый спектакль имел большой успех,<sup>17</sup> и с тех пор — и не только при Анне, но и при Елизавете Петровне, и при Екатерине II — опера-серия стала чествовать самые важные династические события. В 1737 и 1738-ые гг., также по случаю дня рождения Анны Иоанновны, были представлены «Притворный Нин, или Семирамида познанна» и «Артаксерс», два произведения Арайя по либретто Метастазо. В 40 и 50-ые гг. последовали «Милосердие Титово» (И.А. Хассе / П. Метастазо, 1742), поставленное в связи с торжествами коронации Елизаветы Петровны,<sup>18</sup> «Селевк» (1744), «Сципион» (1745), «Митридат» (1747), «Беллерофонт» (1750), «Евдоксия Венчанная или Феодосий Второй» (1751) (все Арайя/Дж. Бонекки). В феврале 1755 г. настала очередь «Цефала и Прокриса», первой оперы-серии, не только положенной на музыку Арайем на текст русского стихотворца, тогдашнего полковника А.П. Сумарокова, но и исполненной на русском группой молодых, талантливых артистов, родившихся и обученных в России. Наконец к концу того же 1755 г. восходит «Александр в Индии»

→ Штелин 1935: 121–122 и Моозер 1948–1951, I: 120 сл. и, в частности о братьях Даллольо, Ferragazzi 2003).

**16** Франческо Арайя (Неаполь 1708 г. - Болонья или Неаполь около 1770 г.) был в то время уже хорошо известным композитором. Он прожил в России целых 24 года, до 1759 г. В 1762 г. он вернулся в Петербург по приглашению Петра III, но в августе того же года, после государственного переворота, вследствие которого взошла на престол Екатерина II, уже богатый и влиятельный, Арайя вернулся на родину, где посвятил себя преподавательской деятельности.

**17** «Санкт-Петербургские ведомости» от 2 февраля 1736 г. объявляли: «В прошлый понедельник, т.е. 29 числа сего месяца, в Императорском Зимнем дворце придворные музыканты представили прекрасную и богатую Оперу под названием «Сила любви и ненависти», к великому удовольствию Её Императорского Величества и при единодушном одобрении зрителей». Главных героев оперы исполняли Пьетро Пертичи и вышеуказанные певцы, прибывшие с Арайем. Новый →

→ музыкальный жанр произвёл большое впечатление благодаря многочисленности актёрского коллектива (представленный в 1744 г. «Селевк» имел в составе, помимо шести главных действующих лиц, человек восемьдесят статистов), и, как увидим дальше, невиданным в России сценическим оформлением.

**18** Опера была представлена в Москве 29 мая в новом Оперном доме, специально построенном Франческо-Бартоломео Растрелли. Для этого случая была выбрана (и приспособлена к требованиям двора) опера Хассе / Метастазо, так как в это время Арайя находился в Италии для ангажирования новых артистов. Что касается истории этой постановки (как в партитуру Хассе, так и в либретто Метастазо были внесены многие изменения) и соответствующей библиографии, позволю себе отослать к Феррацци 2010.

**19**

Низкая продуктивность Арайи во второй половине 50-х гг. объясняется прибытием труппы оперы-буффа Д. Б. Локателли (см. *infra*: 8) и последующим спадом интереса к опере-серии. В то время для двора неаполитанский композитор, написал большое число музыкальных произведений другого типа (кантаты, серенады, театральные празднества, музыкальные диалоги и т.д.). О деталях, касающихся процитированных произведений см. Mooser 1948–1951, I: 161 *passim* и Всеволодский-Гернгросс 2003: 57 сл.

**20**

К этим именам можно добавить имена других артистов, которые, хотя и менее известные, всё же в России провели важную художественную деятельность. Образцовым является путь в искусстве венецианца Карло Каноббио, принятого на службу при дворе в 1779 г. в должности композитора балетной музыки и первой скрипки Итальянской оперы тогда под руководством Паиззелло. Каноббио, проживший в Петербурге (где и скончался в 1822 г.) больше сорока лет, принимал участие в постановке многочисленных →

(Арая/Метастазियो), представленный в Петербурге в начале следующего года.<sup>19</sup>

Благодаря его более чем двадцатилетней деятельности, скорее благодаря тому, что именно он познакомил русскую публику с итальянской оперой, Арайя единодушно считается одной из центральных фигур в истории русской музыки XVIII столетия. Но не стоит забывать, что место, им занимаемое до 1759 г., за редким исключением, в веке Просвещения было вверено многочисленной когорте опять же итальянских артистов, чья деятельность оставила при российском дворе значительный отпечаток. Это композиторы Винченцо Манфредини (1761–1765), Балдассаре Галуппи (1765–1768), Томмазо Траэтта (1769–1775), Джованни Паиззелло (1776–1784), Джузеппе Сартти (1784–1787 и 1793–1801), Доменико Чимароза (1787–1791), о пребывании которых в России уже много было написано.<sup>20</sup> Здесь важно отметить, что некоторые из них (в особенности, Паиззелло, прославившийся своим «Сельвинским цирюльником», и Чимароза) имели большой успех в жанре не только оперы-серии, но и оперы-буффа, ввезённой в Россию в конце 50-х гг. также итальянцем, импресарио (но вместе и либреттистом и композитором) Джован Баттиста Локателли.

Прибыв в Петербург в сентябре 1757 г. по приглашению Елизаветы Петровны, Локателли, после продолжительной деятельности в Праге и многочисленных турне по северо-восточной Германии, в течение около четырёх лет представлял широкую гамму самых успешных, но ещё неизвестных в России опер-буффа. В его труппу, состоявшую из артистов тридцати, входили такие видные композиторы, как Франческо Цоппис и Джованни Мария Плачидо Рутини. Между прочим, именно благодаря Локателли придворные Елизаветы Петровны впервые ознакомились со многими либретто

Гольдони и с музыкой Бальдассаре Галуппи, венецианского композитора, который позднее будет пригашён ко двору лично. Известными были и певцы труппы Локателли: среди женщин фигурировали подруга импресарио Джованна (Ла Стелла), Мария Камати (Ла Фаринелла), Роза Коста, Джованна Винья, Катерина Бригонци, Франческа Буини; среди мужчин — Иньяцио Доль, Гаспаро Бароцци, кастрат Антонио Мас-си, тенор Маттео Буини, муж Франчески, ставший после роспуска компании преподавателем музыки и пения. Стоит подчеркнуть, что итальянский импресарио (автор многочисленных работ, представленных его актёрами) заключил с российским двором очень инновационный контракт, позволявший ему ставить спектакли и за плату. И не только: большой успех, которым, по крайней мере изначально, пользовались в Петербурге его постановки, побудил Локателли просить разрешения открыть частное театральное дело также в Москве, куда он выписал из Италии новую труппу (среди её членов был и уже упомянутый Винченцо Манфредини), и где, хотя с катастрофическими финансовыми результатами, смелый антрепренер взял на себя также строительство нового Оперного дома.<sup>21</sup>

Итальянского происхождения было и большинство артистов, которые наряду с композиторами, инструменталистами и певцами, сделали

→ очень успешных балетов, а в 1790 г., вместе с Сарти и Василием Пашкевичем, положил на музыку либретто Екатерины II «Начальное управление Олега», с большой пышностью представленное в октябре того же года в Эрмитажном театре. Что касается перечисленных композиторов, стоит упомянуть только, что Винченцо Манфредини прибыл в Россию в 1758 г. вместе с братом, кастратом Джузеппе Манфредини, в составе оперной труппы Д. Б. Локателли (см. *infra*). Когда труппа Локателли распалась, он перешёл на службу к наследнику престола, Петру Фёдоровичу, который, будучи большим любителем музыки и страстным скрипачём, при своём «малом дворе» в Ораниенбауме устраивал театральные спектакли, во всём схожие с теми, которые ставились на придворной сцене в Петербурге, и имел собственный штат музыкантов, в котором было, как всегда, много итальянцев. В 1761 г., став императором, Пётр Фёдорович назначил Манфредини придворным капельмейстером. Позднее Екатерина II поручила ему руководство музыкальными занятиями своего сына Павла. →

→ В 1769 г. Манфредини вернулся на родину, но в 1798 г. Павел, ставший императором, его пригласил в Петербург, где Манфредини спустя год скончался. Уточним также, что в промежутке между первым и вторым периодом своей службы в должности придворного капельмейстера Сарти перешел на службу к Г.А. Потемкину-Таврическому и долго жил и работал на юге России. Сведения об артистах, упомянутых здесь и далее, были взяты из помимо уже процитированных Штелина 1935, Mooser 1948–1951 и Всеволодского-Гернгросса 2003, также из других источников, в частности русских: истории театра и музыки, театральные и биографические указатели, оперных либретто, энциклопедических словарей, и т.д. По редакционным причинам в заключительной библиографии они приведены только частично (см. Всеволодский-Гернгросс 1914, Гозенпуд 1959, Музыкальный Петербург, I, I–IV, 1996–2001). Ценную помощь оказали архивные документы, собранные Стариковой 1996, 2003, 2005 и 2011.

## 21

В середине 60-х гг., когда антреприза Локателли прекратила свое существование, по инициативе Екатерины II (Штелин 1935: 155) в Петербург прибыла французская комическая опера, музыкальный жанр, развившийся, хотя бы частично, из итальянской комедии. Французская «опера-комик» воспринялась русской публикой с энтузиазмом, и, вместе с оперой-буффа Локателли, способствовала решающим образом к смещению на второй план оперы-серии. Что касается Локателли, его опыт был продолжен почти двадцать лет спустя труппой Мариано Маттеи и Анджолы Ореча, выступавшей в Петербурге в течение более четырех лет, а в 90-ые гг. труппой под руководством неаполитанского композитора и импресарио Дженнаро Астарита. С 1784 по 1803 г., год его смерти, происшедшей, возможно, во время обратного пути в Италию, Астарита посещал Россию несколько раз, создавая и представляя оперы и комические и серьезные. Среди прочего, с 1784 по 1786 г. Астарита замещал Маттиу Стабингера (бывшего музыкального дирижера — тоже итальянского происхождения — →

возможным постановку опер-серии и опер-буффа, представляемых на сцене российского императорского театра с конца 30-х гг.: либреттисты, сценографы, танцовщики/хореографы. К сожалению, недостаток представленного данной работе пространства и, наоборот, изобилие до нас дошедших данных об этих трёх категориях артистов нас вынуждают посвящать их деятельности сведения ещё более сжатые, чем предыдущие. Надеемся всё-таки, что их будет достаточно для завершения запрограммированного во вступлении обзора.

*Либреттисты.* Как уже было отмечено, первые произведения, представленные в России («Каландро», «Сила любви и ненависти», «Притворный Нин», «Артаксерс», «Милосердие Титово»), были повторами спектаклей, уже поставленных в других странах: следовательно, их либретто принадлежат стихотворцам (Паллавичини, Прата, Метастазियो), которые никогда не были на непосредственной службе при петербургском дворе. Однако, стремясь достигнуть уровня более развитых западных держав, с 1742 г. царская империя также приобрела своих особых 'придворных поэтов' (при дворе либреттисты были обычно и авторами панегирических произведений, да и сами либретто являлись средством прославления императорской власти).<sup>22</sup> Первым был флорентинец Джузеппе Бонекки (Бонеки), приехавший в Петербург в 1742 г. вместе с Арайем, который летом 1741 г. был специально послан в Италию для ангажирования новых артистов, и с тосканским поэтом сотрудничал в течение десяти лет. В 1755 г., три года спустя после отъезда Бонекки, в Петербург был приглашен Антонио Денцио (Денци), который, после продолжительной деятельности в качестве певца, либреттиста и театрального директора в Праге, а также в разных немецких городах, в российской столице был на службе

при наследнике престола, Петре Фёдоровиче, вплоть до конца 1758-начала 1759 гг., когда он был замещён Людовико Ладзарони, работавшим до этого, кажется, с Локателли, а потом перешедшим на службу при дворе. В 1772 г., уже при Екатерине, в Петербург прибыл Марко Кольтеллини, бывший, после Метастазиио, придворным поэтом при австрийском дворе. Кольтеллини служил либреттистом Императорского театра до своей смерти в ноябре 1777 г. С 1784 в должность либреттиста вступил Фердинандо Моретти, по всей вероятности, прибывший в российскую столицу по приглашению Джузеппе Сарти, с которым Моретти осуществил в Италии некоторые заказы миланского театра Ла Скала. В 1794 г. Моретти, прослуживший в России более двадцати лет, напечатал свои стихотворные сочинения (оперные либретто, кантаты, торжественные стихи) в новаторском 4-томнике (*Opere drammatiche di Ferdinando Moretti*), весьма показательном с точки зрения исторического подхода к художественной культуре последних десятилетий XVIII века. Хотя он не состоял на службе при российском дворе, беглого напоминания заслуживает и аббат Джамбаттиста Касти, придворный поэт сначала во Флоренции (1769), а потом в Вене, при дворе Франца II. После первого петербургского пребывания в мае 1776 г., в июне 1777 г. Касти вновь вернулся в российскую столицу вслед за имперским послом, Йозефом Кауницем. В Петербурге, где пробыл около двух лет, Касти написал ряд стихотворных произведений. Особенным успехом пользовались несколько од в честь императрицы и либретто к шуточной драме *Lo sposo burlato* («Осмеянный жених»), написанное в 1777 г. по случаю рождения любимого внука царицы, будущего Александра I. В 1779 г. либретто «Осмеянного жениха», положенного на музыку Паизиелло, было напечатано при Императорской Академии наук

→ вышеупомянутой труппы Маттеи-Ореча) на посту директора Петровского театра в Москве.

**22**  
Об итальянских либреттистах в России XVIII в. и о влиянии, оказанном их творчеством на русскую поэзию для музыки см. соответственно Гардзонио 2003 и 1988.



**23**

Касти, поначалу увлеченный Россией, со временем радикально изменил свое мнение о российском дворе. После второго петербургского пребывания он написал известную «Татарскую поэму», злую сатиру на Екатерину и ее двор. Впервые поэма была издана в 1796 г. без разрешения автора (чтобы не навредить австро-российскому союзу, Касти запретил ее публикацию), но ее содержание было таким взрывоопасным, что фактически, хотя в рукописных и частичных вариантах, она начала распространяться во многих европейских странах с начала 1980-х гг.

**24**

После российского турне Бон, венецианец по происхождению, вместе с женой и дочерью Анной, бывшей талантливым музыкантом и композитором, работал при многих европейских дворах. В 1755 г. он находился в Байройте на службе при дворе Фридриха, маркграфа Бранденбурга, и его жены Вильгельмины Байрейтской, старшей сестры Фридриха Великого. В 1756 г. переехал с семьей в Потсдам, ко двору Фридриха, и в 1762 г. вся группа получила ангажемент при дворе венгерского →

в двойном издании на русском и на итальянском и на русском и на немецком языках.<sup>23</sup>

*Декораторы/сценографы.* Как известно, обычно профессионалы Театра дель арте, объединённые в товарищества, которые обеспечивали своих членов средствами на жизнь, выделялись не только актерским талантом, но и компетенциями между собой очень разными (музыкальными, хореографическими, режиссерскими, сценографическими и п.), но в одинаковой мере способствующими успеху программируемых представлений. Томмазо Ристори, например, не ограничивался игрой на сцене: из дошедших до нас документов известно, что в его репертуар входила пьеса, написанная собственноручно, и что в Москве, за неимением театра, его труппа выступила на им самим специально установленной в одной из кремлевских зал «переносной сцене»; Джованна Казанова и другие актрисы первых итальянских трупп играли в комедиях роли «любовниц» и/или «служанки», но часто они фигурируют также как певицы в интермедиях; Труффальдино-Сакко, член второй итальянской труппы, начал свою карьеру как танцовщик и, по всей вероятности, как танцовщик выступал и на русской сцене, и т.д. Поначалу должность театрального декоратора/сценографа также исполнялась членами труппы, которые были задействованы и в других функциях. Таким примером является Джироламо Бон — не только сценограф и художник, но и актёр, либреттист и композитор — прибывший в 1735 г. вместе с женой, певицей Розой Рувинетти, в третьей итальянской труппе.<sup>24</sup> Именно Бону и ещё одному итальянцу, театральному «машинисту» Карло Джибелли (Жибелли), который должен был руководить работой устройств, необходимых для проведения спектакля, мы обязаны сценическим оформлением оперы «Сила любви и ненависти»,

производившим, как уже подчеркивалось, большое впечатление. С помощью Джибелли и болонца Антонио Перезинотти, проживших в России до самой смерти,<sup>25</sup> совершались на сцене необыкновенные чудесные видения. В течение почти десяти лет своего пребывания в Петербурге Бона участвовал в постановках многочисленных спектаклей и опер («Притворный Нин», «Артаксерс», «Милосердие Титово», «Сципион»), получая единодушные благожелательные отзывы о своих сценических «украшениях»: неслучайно он считается одним из основоположников русского театрально-декорационного искусства (Давыдова 1974: 9–12). Бона заменил Джузеппе Валериани, привезённый в Петербург Араьем в 1742 г. и сначала сотрудничавший с уже известным в России итальянским коллегой. В 1743 г. они расписывали вместе комнаты императрицы Елизаветы Петровны в Зимнем дворце в Петербурге, а в 1745 г., продолжая работать вместе, создали декорации к опере «Сципион», представленной к свадьбе Петра Фёдоровича, будущего Петра III, с Софией Ангальт-Цербстской, будущей Екатериной II. Валериани, бывший в Италии одним из учителей Пиранези, впоследствии являлся автором декораций к операм «Селевк», «Митридат», «Беллерофонт», «Евдоксия венчанная», «Цефал и Прокрис», «Александр в Индии», к диалогу в музыке «Пленный Амур» (Арая/Метастазियो), к прологу «Новые лавры» (Г. Раупах/Сумароков, 1759) и, в 1760 г., к опере «Сирой» (Г. Раупах/Метастазियो). Его талант сразу нашёл признание в официальных кругах: в 1745 г. он был определен профессором Петербургской академии наук. В титульном листе либретто «Новых лавров» написано: «Театральные украшения Г. Валериани, Ея Императорского величества, Перваго Исторического Живописца, Театральной Архитектуры Инженера и Санктпетербургской Академии члена»

→ князя Николая фон Эстерхази (1714–1791), где капельмейстером был Йозеф Гайдн.

## 25

Джибелли скончался в Петербурге 26 февраля 1757 г. (Старикова 2011: 467). Перезинотти, который после ухода Бона станет близким сотрудником нового декоратора Джузеппе Валериани, в 1778 г.

(Старикова 2011: 325). Занимая пост не только «театральной архитектуры инженера», но и придворного художника, Валериани возглавлял «живописную команду» Канцелярии от строений, где рядом с ним работали Антонио Перезинотти и многочисленные русские мастера. Со своими сотрудниками он исполнял росписи плафонов в интерьерах Зимнего, деревянного Летнего, Большого Царскосельского дворцов и других аристократических резиденций Петербурга. Престиж художника конкретно подтверждается его гонораром: в 1757 г. ему было выплачено за год 2500 рублей. К концу 50-х гг. важную роль играла также деятельность Анджоло Карбони, художника-декоратора из труппы Локателли, и Джузеппе Бригонци, брата певицы Катерины и «машиниста» компании (для которой Бригонци писал также пантомимы — и это дополнительно указывает на многообразие функций, типичное для артистов того времени). После финансового краха Локателли Карбони вернулся на родину, тогда как Бригонци перешёл на службу при дворе, продолжая работать до старости. Именно ему доверили разработку декорационно-механической части «Торжествующей Минервы», великого маскарада, организованного в 1763 г. по случаю коронационных торжеств Екатерины II.

И во второй половине века итальянские артисты продолжали играть первостепенные роли в театральном искусстве России. После смерти Валериани (1762) должность первого придворного театрального живописца и архитектора занял Франческо Градицци, молодой сценограф, прибывший в Петербург в 1752 г. с отцом Пьетро. В первые свои годы в России Градицци смог усовершенствовать своё мастерство, работая под руководством отца над росписями дворцовых плафонов и при устройстве

театральных декораций. В 1758 г. он был приглашен преподавать в Академии художеств, и на следующий год был назначен живописцем при великокняжеском театре в Ораниенбауме. В 1762 г., когда Петр Федорович стал императором, он был определен на придворную службу. После своего восхождения на престол императрица Екатерина II подтвердила назначение Градицци, и в 1763 г. художнику было разрешено вернуться к преподаванию, оставленному им с тех пор, когда был назначен придворным художником. В 1792 г., после сорокалетней карьеры и оформления более 50 оперных и балетных спектаклей,<sup>26</sup> художник был замещен Пьетро Гонзага, приглашенным в Петербург по ходатайству Джакомо Кваренги, который, зная и ценя его талант, желал, чтобы он занял должность театрального декоратора при Эрмитажном театре. В приглашение Гонзага в Россию внес известную лепту также князь Николай Борисович Юсупов, директор Императорских театров, большой любитель и знаток итальянского искусства. В течение почти сорока лет своей службы в Петербурге, где он и умер в 1831 г., Гонзага вел активную и официально высоко оцененную деятельность.<sup>27</sup> С нашей точки зрения особого упоминания заслуживают его теоретические работы, в частности трактат *Eclaircissement convenable du décorateur théâtral Pietro Gottardo Gonzaga sur l'exercice de sa profession* («Надлежащее разъяснение театрального декоратора Пьетро Готтардо Гонзага о сущности его профессии», СПб. 1807), где художник излагает свои новаторские размышления о роли театрального декоратора.

*Танцовщики/хореографы.* В составе двух последних трупп, нанятых Анной Иоанновной, в качестве артиста балета указан некий Антонио Армано, но первым официально утвержденным при российском дворе танцовщиком/хореографом являлся

**26**

Градицци скончался в Петербурге 18 мая следующего года. В 70-ые г. в Петербурге работал и Карло Галли-Бибьена, принадлежащий к прославленной семье итальянских художников-перспективистов.

**27**

В 1794 году Гонзага был принят в число почетных вольных членов Императорской Академии художеств.

**28**

У хореографа, не состоявшего с ним в родстве, были те же самые имя и фамилия архитектора, упомянутого в начале этой статьи.

**29**

О деятельности Ринальди и Джованни Антонио Сакко (однофамильца комика, пребывавшего в Петербурге в 1733–1734 гг.) см. Ferrazzi 2020.

Антонио Ринальди, прозванный Фузано,<sup>28</sup> прибывший в Петербург в 1735 г. с третьей итальянской труппой. Его сопровождали жена, Джулия Портези, также балерина, и некоторые коллеги (Козмо Тези с женой Джованной и Джованни Бруноро). По прошествии нескольких месяцев адаптации и работы над балетами в спектаклях комедий и музыкальных интермедий, с 1731 г. регулярно представляемых при дворе, в начале 1736 г. Ринальди поручили создать хореографии для антрактов оперы «Сила любви и ненависти». Личный успех был признанным, и с тех пор, вплоть до окончательной отставки в 1759 г., именно Ринальди занимался постановкой балетов, сопровождающих оперные представления при всех великих придворных празднествах. Немаловажной была и его работа на педагогическом поприще: наряду со второй супругой, балериной Антонией Костантини, он обучал в престижной «Танцевальной Ея Императорского Величества школе», основанной в 1738 г. французским коллегой Жан-Баптистом Ланде. После смерти Ланде в феврале 1747 г. руководство школой итальянец взял на себя. К концу 1758 г. на место Ринальди был приглашён австриец Франц Хильфердинг, звезда венской сцены, но до конца XVIII века и другие (весьма талантливые) итальянцы продолжали вносить свой вклад в развитие русского театрального балета. В 1757 г., к примеру, ещё во время пребывания Ринальди при дворе, вместе с труппой Локателли в Петербург приехал хореограф Джованни Антонио Сакко. Выступая в жанре оперы-буффа, Сакко значительно способствовал расширению хореографического репертуара, который был до того времени в ходу в российской столице, принеся на сцену балеты новой концепции, основывающиеся на мотивах из будничной жизни.<sup>29</sup> Потом, в 1766 г., на смену Францу Хильфердингу пришёл

ещё один итальянец, Гаспаро Анджолини, руководивший раньше балетной труппой Императорского театра в Вене. Идя по стопам Хильфердинга, стремившегося превратить балет в самостоятельный жанр, Анджолини перевел на язык танца трагедию Сумарокова «Семира», создав первый героический балет (*ballet héroïque*) на русском материале. После короткого пребывания в Италии, в 1783 г. Анджолини вернулся в Россию, где работал над постановкой разных оперных балетов и в течение трех лет преподавал балетное искусство в Петербургском «Театральном училище», историческом 'наследнике' «Танцевальной школы», основанной Ланде. С 1787 г. его замещал Джузеппе Канциани, танцовщик/хореограф, возможно, венецианского происхождения, который уже приезжал в Петербург, чтобы заместить Анджолини, временно вернувшегося на родину. После кратковременного возвращения в Италию (1782–1784 гг.), Канциани был официально вызван в российскую столицу для преподавания, как и его предшественник, в «Театральном училище». Среди учеников Анджолини и Канциани нужно назвать Ивана Вальберха, ставшего первым русским балетмейстером и возглавившего Петербургскую императорскую балетную труппу в начале XIX столетия. Педагогическая работа Канциани была оценена столь высоко, что он продолжал оставаться на этой должности, даже когда в 1787 г., после отъезда Анджолини, он был официально назначен придворным хореографом. Одновременно с ним работал выдающийся французский танцовщик Шарль Лепик, заместивший его в 1792 г. и занимавший должность главного придворного балетмейстера вплоть до 1799 г. С ним Канциани создал дивертисменты, являвшиеся составной частью уже упомянутого исторического представления «Начальное управление Олега», которое было поставлено

30

См. сноску 20.

31

Учитывая их большое количество, нет сомнения, что исследование по этой теме приведёт к выявлению эпизодов не совсем корректного поведения. Напомню, к примеру, случай с либреттистом Джузеппе Бонекки, сотрудничавшим с Арайем с 1742 до 1752 г. Подав в отставку по семейным обстоятельствам, Бонекки подписал с российским двором договор, согласно которому он обязался посылать из Италии в Россию два новых либретто в год, но, по прибытии в Италию, стихотворец не сдержал свое обязательство (см. документ п. 987 в Стариковой 2011: 377–378).

32

Ринальди был персональным учителем танцев у Елизаветы Петровны; по утверждению Штелина (1935: 131) солдафон Пётр III пристрастился к музыке и игре на скрипке благодаря итальянским виртуозам (по всей вероятности, Пьетро Пьери); Екатерина II избрала Манфредини учителем музыки для своего сына, будущего Павла I; Галуппи был одним из первых, признавших талант молодого Бортнянского, который в →

в Эрмитажном театре по пьесе Екатерины II.<sup>30</sup> Важно заметить, что балетное искусство практиковалось и преподавалось и в Москве. В 1773 г. его изучение было введено в Воспитательном доме (предшественнике ныне существующего «Московского академического хореографического училища»), где, как впрочем и в театре Медокса, занимались педагогической деятельностью многие итальянские мастера (Филиппо Беккари, первый преподаватель Воспитательного дома, Франц и Козимо Морелли и др.).

Подытоживая, отметим особенно важную двоякую роль, введенную и преимущественно с честью исполняемую бóльшей частью перечисленных итальянских артистов и мастеров:<sup>31</sup> с одной стороны, роль компетентного исполнителя хорошо продуманной культурно-политической программы, направленной на обеспечение петербургскому двору не только постоянных и разнообразных развлечений, но и (и это чуть ли не главное) значительного роста его престижа на международной арене; с другой стороны, роль педагога, учителя, передающего собственные познания: роль, которая — исполняемая как индивидуально,<sup>32</sup> так и коллективно<sup>33</sup> — решающим образом способствовала формированию и ориентации русского вкуса. Надо подчеркнуть, что передача профессионального мастерства и опыта не была односторонней. Многие артисты, восприимчивые к культуре принявшей их страны, особенно композиторы и хореографы, часто брались за смелые комбинаторские эксперименты, включая в свои 'изобретения' характерные элементы русской традиции, такие как народные мелодии и танцы.<sup>34</sup> Именно на этой почве культурного взаимопроникновения были положены основы для развития нового искусства, наделённого оригинальными и подлинно национальными чертами.

## 2.

Но обрисованная доселе картина окажется непростительно неполной, если не напомнить, что влияние итальянской культуры прослеживается также в русской театральной жизни ещё до царствования Анны Иоанновны. Согласно широко распространённой идее, восходящей к теориям выдвинутым Н. С. Тихонравовым в уже далеком 1874 г., первые русские театральные представления возникли под влиянием современного им немецкого театра, который, в свою очередь, в то время находился под влиянием т.н. «английских комедиантов», бродячих актеров, которые, прибыв из Англии в конце XVI в., способствовали распространению в немецких землях художественных приемов елизаветинского театра. Как известно, пастор Грегори и его сотрудники, авторы первых пьес, поставленных при дворе Алексея Михайловича, а также Кунст и Фюрст, руководящие публичным театром Петра I, были немецкого происхождения. Поэтому нет сомнения, что их театральные представления следовали театральным образцам, популярным на их родине, а, в частности, пьесам из репертуара труппы Карла Андреаса Паулсена и его зятя Иоганна Фельтена, считавшихся основателями нового немецкого театра. Но, как я уже отмечала (Феррацци 2018), если,

→ 1769 г. последовал за ним в Италию, и, прежде чем стать хормейстером императорской капеллы, десять лет учился там музыке и музыкальной композиции, и т.д.

**33**  
Как указывалось, в Петербурге Ринальди вёл балетный класс вместе с Ланде в прославленной «Танцевальной школе», где после смерти Ланде стал директором; в 1755 г. оперу «Цефал и Прокрис» исполняли на русском языке молодые артисты, родившиеся в России и получившие музыкальное образование у итальянских виртуозов; Анджелини и Канциани преподавали в «Театральном училище»; Перезинотти, Валериани и Градици работали преподавателями при Императорской Академии художеств; Валериани возглавлял «живописную команду» Канцелярии от строений, где работали и русские мастера; Маттео Буини, бывший тенор труппы Локателли, в 1744 г. был назначен преподавателем по клавесину и по музыкальной композиции при Академии художеств (среди его учеников был и композитор Е. И. Фомин), а впоследствии стал учить вокальной и инструментальной музыке →

→ воспитанниц Смольного института. Естественно, при более обширном обзоре к этим можно было бы добавить много других примеров. Что касается Москвы, как мы уже видели, преподавание балета было, в основном, поручено итальянцам. С нашей точки зрения показательно и то, что многие артисты (например, те, которых Локателли ангажировал в Италии для своего Оперного дома в Москве), по истечении срока контракта оставались в России, где нанимались в знатные дома на должность преподавателей по своей специальности.

**34**  
Среди которых, уже в 40-ые гг. (Штелин 1935: 128), композиторы Доменико Даллольо и Луиджи Мадонис и танцовщик/хореограф Антонио Ринальди. Аранжируя русские народные песни и танцы на итальянский манер, они создали особый композиционный стиль, который долго пользовался всеобщим успехом.



35

Чей репертуар — следует подчеркнуть — вопреки еще сегодня очень распространенному представлению, не ограничивался исключительно комическими и шутовскими комедиями, но состоял из самых разнородных зрелищ: трагедий, трагикомедий, пасторалей, духовных драм, балетов, музыкальных выступлений.

с одной точки зрения, обрисованная Тихонравовым генеалогия, в общих своих чертах, разделяема и в настоящее время, с другой точки зрения, многочисленные исследования последних десятилетий ясно показали, что на немецкий театр, служивший образцом для зарождающегося русского театра, значимое влияние оказали не только или, лучше, не столько «английские комедианты», сколько странствующие труппы комедии дель арте, со второй половины XVI в. прибывавшие в немецкоязычные земли из разных государств Италии.<sup>35</sup> Значимое влияние оказал и школьный театр, в этих землях распространявшийся итальянскими иезуитами и пиарами. Итальянские влияния в плане как содержания, так и исполнительных приемов уже заметны в некоторых из драм, представленных при Алексее Михайловиче (Феррацци 2019). Но они уже явно проявляются в некоторых пьесах из репертуара театра Кунста-Фюрста, неоспоримо отсылающих к авторам итальянского происхождения: например, в пьесе «О честном изменнике», извлеченной из немецкой комедии, возможно из фельтеновского репертуара, в свою очередь извлеченной из «Tradimento per l'opore» тосканского драматурга Дж. Чиконьини; в драме «Сципио Африкан, вождь римский и погубление Софонизбы, королевы нумидийская», восходящей к трагедии *Sophonisbe* Даниэля Каспара фон Лоэнштейна (вторая половина XVII в.), тема которой получила широкое распространение во всей Европе после появления в начале XVI в. трагедии *Sophonisba* Джан Джорджо Триссино; в комедии «Дон Педро», являющейся, по мнению многих исследователей, переводом из Мольера, но, на самом деле, как постарался доказать сам Тихонравов (I, XXXVI-XXXVII), представляющейся обработкой старинной итальянской трагикомедии.

Но театр Алексея Михайловича и Петра I, их источники и композиционно-перформативные особенности, являют собой страницу ещё до конца не познанную, на которую — и это наше пожелание — более углубленные исследования смогут пролить новый свет, позволяя более детально восстановить исторический контекст того периода и, вместе с тем, лучше оценить вклад итальянской театральной традиции. ♡

## Литература

- BRUNELLI, BRUNO, 1921: *I teatri di Padova*. Padova: Libreria Angelo Draghi.
- CASANOVA, GIACOMO, 1958–1960: *Mémoires*, tt. I–III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- FERRAZZI, MARIALUISA, 2000: *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731–1738)*. Roma: Bulzoni [tr. russa: *Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны (1731–1738)*]. Пер. А.О. Демина, Российская Академия наук (Пушкинский Дом). Moskva 2008: Nauka].
- FERRAZZI, MARIALUISA, 2003: Musicisti padovani nella Russia del Settecento. I fratelli Dall'Oglio. *Russica Romana» VIII (2001)*. (*In ricordo di Michele Colucci - I*). 103–119.
- FERRAZZI, MARIALUISA, 2015: Ancora sulle tracce di Pietro Pertici. La tournée pietroburghese (1733/34?–1738). *Studi goldoniani. Quaderni annuali di storia del teatro e della letteratura veneziana del Settecento*. XII, 4 n.s. 37–57.
- FERRAZZI, MARIALUISA, 2020: Due baletmejestery italiani alla corte di Anna Ioannovna e di Elisabetta Petrovna: Antonio Rinaldi (Fusano) e Giovanni Antonio Sacco. *Studi goldoniani. Quaderni annuali di storia del teatro e della letteratura veneziana del Settecento*. XVII, 9 n.s. 67–101.
- LO GATTO, ETTORE, 1934: *Gli artisti italiani in Russia*, vol. 2: *Gli architetti del secolo XVIII a San Pietroburgo e nelle tenute imperiali*. Roma: Libreria dello Stato, L'opera del genio italiano all'estero.
- MOOSER, ROBERT-ALOYS, 1948–1951, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII<sup>me</sup> siècle*, tt. I–III. Genève: Mont-Blanc.

- PESENTI, MARIA CHIARA, 1996: *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento. Contatti e intersezioni in un repertorio teatrale*. Milano: Ed. Angelo Guerini e Associati srl.
- БАССЕВИЧ, ГЕННИНГ ФРИДРИХ, 1866: Записки о России при Петре Великом, извлеченные из бумаг графа Бассевича, [Предисл.: П. Б.]; Пер. с фр. И. Ф. Аммона. Москва: Тип. Грачева и К°.
- ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС, ВСЕВОЛОД НИКОЛАЕВИЧ, 1914: *Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче*. С. Петербург: Тип. Имп. Спб. театров.
- ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС, ВСЕВОЛОД НИКОЛАЕВИЧ, 2003: *Театр в России при императрице Елизавете Петровне*. С. Петербург: Гиперион.
- ГАРДЗОНИО, СТЕФАНО, 1988: Русские стихотворные переводы и переделки итальянских оперных либретто (кон. XVIII в.). *Europa orientalis. VII (Contributi italiani al X congresso internazionale degli slavisti, Sofia 1988)*. 307–320.
- ГАРДЗОНИО, СТЕФАНО, 2003: Итальянские поэты в России XVIII века. *Всемирное слово*, 16. 107–112.
- ГОЗЕНПУД, АБРАМ АКИМОВИЧ, 1959: *Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки*. Ленинград: Музгиз.
- ДАВЫДОВА, МАРГАРИТА ВАСИЛЬЕВНА, 1974: *Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII-начала XX в.* Москва: Наука.

- ЖУРАВСКА-ВИТКОВСКА, АЛИНА, 2016: *Итальянский сезон артистов польского короля и саксонского курфюрста Августа II/Фридриха Августа I при дворе царицы Анны Иоанновны в Москве, 1731. Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования*. Ред.-сост. Н.Ю. Плотникова. Вып. I. Москва: Гос. инст. искусствознания. 272–280.
- 1996–2001: *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь XVIII век*. Т. I. кн. I-IV. Российский ин-т истории искусств. Отв. ред. А. Л. Порфирьева. С. Петербург: Композитор.
- ПЕРЕТЦ, ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ, 1917: *Италианския комедии и интермедии представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733 1735 гг. Тексты*. Петроград: Текст напеч. в Киеве в тип. 2 Артели печатников. Загл. предисл. и оглавление напеч. в Петрограде, в тип. Имп. Акад. Наук.
- СТАРИКОВА, ЛЮДМИЛА МИХАЙЛОВНА (СОСТ.), 1996: *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740*. Вып. I. МОСКВА: РАДИКС.
- СТАРИКОВА, ЛЮДМИЛА МИХАЙЛОВНА (СОСТ.), 2003 и 2005: *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750*. Вып. 2, ч. I и II. Москва: Наука.
- СТАРИКОВА, ЛЮДМИЛА МИХАЙЛОВНА (СОСТ.), 2011: *Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1751–1761*. Вып. 3, ч. I. Москва: Наука.
- ТИХОНРАВОВ, НИКОЛЯЙ САВВИЧ, 1874: *Русския драматическия произведения 1672–1725 годов*. Т. I-II. С. Петербург: изд. Д.Е. Кожанчикова.

- ФЕРРАЦЦИ, МАРИАЛУИЗА, 2010: Театральные торжества по случаю коронации Елизаветы Петровны: Пролог «Россия по печали паки обрадованная» и опера-серия «Милосердие Титово». *Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века* (Акты одноименной конференции, С. Петербург, 21–23 сентябрь 2009). Под ред. П.Е. Бухаркина, У. Екуч, Н.Д. Кочетковой. С. Петербург: Филологический факультет СПбГУ. 311–324.
- ФЕРРАЦЦИ, МАРИАЛУИЗА, 2018: Итальянский вклад в западноевропейские влияния на первые пьесы театра Алексея Михайловича. *Дар дружества и муз*, сб. ст. в честь Натальи Дмитриевны Кочетковой, Российская Академия наук (Пушкинский дом). Москва-Петербург: Альянс Архео. 6–23.
- ФЕРРАЦЦИ, МАРИАЛУИЗА, 2019: «Komediја iz Knigi Iudif' ili Olofernovo dejstvo» (1673) v evropejskom kul'turnom kontekste. *Russica romana*. XXVI, 9. 17–42.
- ФИЛИППОВ, ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ, 1928: К вопросу об источниках комедий Сумарокова. Мольер. Итальянская комедия. Современная действительность. ИРЯС. Т. I. Кн. I. 184–220.
- ШТЕЛИН, ЯКОБ ВОН, 1935: Известия о музыке. *Музыкальное наследство, сб. материалов по истории музыкальной культуры в России*. Под ред. М.В. Иванова-Борецкого. Вып. I. Москва: Огиз-Музгиз.

## Povzetek

V članku skuša avtorica ponuditi občo predstavo o delovanju italijanskih gledaliških delavcev, ki so ustvarjali v Rusiji v 18. stoletju tako na področju dramskega kot tudi glasbenega gledališča. Veliko število umetnikov (igralcev, skladateljev, glasbenikov instrumentalistov, pevcev, scenografov, scenskih delavcev), ki so ustvarjali na ruskem imperatorskem dvoru od tridesetih let osemnajstega stoletja dalje, priča o pomembni vlogi italijanske gledališke tradicije pri oblikovanju ruskega nacionalnega gledališča. V drugem delu razprave se avtorica posveti tudi koreninam vpliva dane tradicije, ki se kažejo že v dvornih gledališčih Alekseja Mihailoviča in Petra Velikega.

## Мариалуиза Феррацци

*Мариалуиза Феррацци — почетный профессор русского языка и литературы при Падуанском университете. Основные сферы научных интересов: 1. Прозаические произведения русского реализма XIX в.; 2. Развитие прозаических, драматургических и поэтических жанров и их теоретическое определение в русской культуре XVII-XVIII вв.; 3. Русско-западноевропейские литературные связи в XVIII в. В этой области особое внимание уделено роли итальянского театра в формировании русского национального театра.*