

КОМЕДИЯ МАСОК В РОССИИ: ПЕРВЫЕ СВЯЗИ С ИТАЛИЕЙ,
ЗАРОЖДЕНИЕ НОВОГО УВЛЕЧЕНИЯ

Мария Кьяра Пезенти

Контакты с итальянскими труппами в России начались лишь после восшествия на престол императрицы Анны Иоанновны, хотя иностранные артисты и импресарио появлялись и до 1730 года — российские подмостки видели представления разных жанров и происхождения.

Придворная жизнь в царствование Анны отличалась неудержимой тягой к развлечениям, проявлявшейся в двух направлениях: 1) “немецкое”, поскольку фаворит императрицы Э. И. Бирон не скрывал своего презрения ко всему русскому, и на протяжении 10 лет царствования самодержицы пытался покровительствовать немецкому театру, впрочем без особого успеха;¹ “итальянское”, т. к. великий же канцлер граф фон Левенвольде, напротив, был убежденным поклонником итальянского искусства, и в течение почти всего десятилетия именно его предпочтение оставалось господствующим. Прилагались все усилия к поискам театральных трупп для выступлений при дворе к вящему удовольствию Анны Иоанновны.

Представления итальянских комедиантов проходили в плодотворный период их творческих поисков и на чрезвычайно благодарном фоне: придворное общество, поощряемое самой императрицей, тяготело ко всякому новому увеселению.² Это пристрастие было

¹ Ср. Mooser 1948: 36-37, 55. Лишь в 1740 г. после многочисленных попыток ему удалось вызвать в Россию немецкую труппу с Каролиной Нойбер (там же, с. 175-176).

² Масса исторических подробностей на этот счет приводится в первом томе только что цитировавшегося сочинения Р. А. Моозера. Исследование В. Всеволодского-Гернгросса (1913), которым мы также пользовались, порой грешит неточностями, как, впрочем, и исследование В. Сиповского (1900).

характерной чертой жизни не только царского двора, но и всего русского общества, а театр и музыка как самые благородные увеселения в значительной степени приближались к форме развлечений, принятой при европейских дворах. Русская придворная знать смогла таким образом познакомиться и вживую соприкоснуться с комедией дель арте, с музыкальными интермеццо и с оперой — жанрами, которые были столь любезны императрице и её окружению.³

В настоящей статье мы ограничимся описанием трех турне театральных трупп комедии масок (1731-1732, 1733-1734, 1735-1737 гг.) и ставим перед собой цель не только прояснить — в свете новейших исследований — ряд исторических деталей, связанных с выступлениями этих трупп, но и опровергнуть некоторые неточности и предположения, высказанные в отношении их репертуара.

Широко распространено мнение, что Анна Иоанновна, дочь Ивана Алексеевича и Прасковьи Фёдоровны, по-видимому, унаследовала любовь к театру от своей матери.⁴ В 1710 году, в возрасте 17 лет, она вышла замуж за герцога курляндского Фридриха Вильгельма и последовала за ним в прибалтийские земли; полагают, что именно здесь, в Остзейском крае, более подверженном влиянию западной культуры, нежели тогдашняя Россия, ей довелось видеть выступления театральных артистов из Пруссии и других стран Европы (Всеволодский-Гернгросс 1913: III, 1).

Анна Иоанновна покинула Курляндию после продолжительного вдовства лишь в 1730 году, когда состоялось ее венчание на царство. За пять лет, прошедшие к тому времени со смерти Петра, Россия пережила тягостную пору разброда и смуты — в это мрачное пятилетие, казалось, угас и интерес к театру.

³ Многие авторы считают, что первая опера была показана в России во время выступлений третьей труппы, однако опера *Каландр* в постановке Дж. А. Ристори была показана в Москве 11 декабря 1731 г. (по новому стилю), т. е. первой труппой. Эта музыкальная комедия или комическая опера была впервые представлена в Пильнице (Дрезден) 2 сентября 1726 г. по случаю приезда из Варшавы короля (Mooser 1948: 50-51).

⁴ Прасковья Федоровна Салтыкова (1664-1723), вдова Ивана V, была страстной любительницей театрального искусства и сама организовала театр в Измайлово. Рассказывают, что даже Петр I побывал на одном из этих спектаклей (см. Семевский 1991: 171-173; Старикова 1988: 54-65, последний текст грешит неточностями при ссылке на источники).

Во время коронационных торжеств (3-5 мая 1730 года) Анне Иоанновне пришлось удовольствоваться выступлением персидского акробата, который исполнил несколько номеров на канате, натянутом на высоте 14 с половиной сажень (около 30 метров) между крышей здания и колокольной Ивана Великого.⁵ Естественно, что представления такого рода не соответствовали ожиданиям императрицы, привыкшей к театральным зрелищам более высокого уровня.

Известно, что через двух послов — Лефорта, представителя саксонского короля в Москве, и Вайсбаха, представителя русского двора при польском короле, — были начаты переговоры о приглашении итальянских артистов и музыкантов, которых Август II отправил в Москву, куда они и прибыли 15 февраля 1731 года (по новому стилю).⁶

Предположительно труппа состояла из 22 человек, не считая слуг и солдат (вместе с которыми общее число доходило до 36 человек). Среди артистов были композитор Альберто Ристори⁷ и его отец, актер-комик Томмазо.⁸ Труппа насчитывала тринадцать актеров,

⁵ Персидские Комедианты выступали при русском императорском дворе в 1730-33 и в 1740 г. Во время второго турне один из них пытался преподавать ремесло акробата нескольким русским ученикам (Всеволодский-Гернгросс 1913: III, 2).

⁶ Эту дату Моозер определяет на основе сообщения, отправленного Лефортом своему начальству (Mooser 1948: 66; см. также Старикова 1988: 131). Многие историки не согласны с этой датировкой и указывают 16 января по старому стилю, что соответствует 27 января по новому (см., например, Всеволодский-Гернгросс 1913: III, 4). Этот жест вежливости монарха скрывал на самом деле тайное удовлетворение Фридриха-Августа Саксонского (ставшего польским королем Августом II), который благодаря просьбе императрицы смог, наконец, избавиться от труппы актеров, много лет служивших при саксонском дворе (см. Mooser 1948: 43).

⁷ Дж. А. Ристори (Болонья 1692-Дрезден 1753) присоединился к труппе своего отца Томмазо в 1715 г. как композитор. Он стал капельмейстером и композитором при польском короле, но, будучи не в состоянии соперничать с И. Хассе (J. Hasse), решил отправиться в Москву. По возвращении музыканта в Дрезден в 1733 г. Фридрих-Август II назначает его “камерным органистом”, а затем “церковным композитором” при И. Хассе. Дж. А. Ристори относится к числу первых маэстро, которые внедрились в Германии элементы современной комической оперы (см. *Dizionario enciclopedico*: VI, 370).

⁸ Т. Ристори (1660-?) был приглашен королем Августом II в качестве главы труппы актеров комедии масок. Он возвратился в Польшу, оставил сцену в

среди них были опытный Арлекин (Натале Белотти), Панталоне (Андреа Бертольди), чья жена Марианна играла роль Розетты, Карло Малучелли (Доктор) с женой, Лука Каффани (Бригелла), Розалия М. Фантазия (певица, актриса и писательница) и разнообразные “любовники”: Филиппо Фантазия (Валерио), Франческо Эрмано (2-й Любовник), Джованни Вердер (Флориндо). И еще: Козимо Эрмини и его жена Маргерита (по прозвищу Козма), исполнявшие роли Шута и Шутихи (Буффо и Буффонша) в музыкальных интермеццо. Ведущей певицей была Людовика Зейфрид (Ludovica Seyfried), сопрано, обладавшая чудесным голосом, по происхождению, вероятно, чешка.⁹

Приготовления к спектаклям и их ожидания были лихорадочными, и несмотря на трудности уже 9 марта 1731 (по новому стилю) комедианты показали первое комедийное представление, сопровождавшееся музыкальным интермеццо.¹⁰

Напомним, что в ту пору театров не существовало, так как театральное здание, построенное в 1702 году для Иоганна Кунста, нуждалось в многочисленных переделках и дорогостоящем ремонте. Поэтому Томмазо Ристори пришлось выстроить передвижные подмости, которые впоследствии оказались единственно верным и универсальным средством для выступлений в Кремле и в других дворцах.¹¹

1732 г. и возвратился в Италию, где умер немного времени спустя. В составе труппы, дававшей представления в России, Т. Ристори был главным комедиантом и изредка выступал в роли Скарамуша (см. Rasi 1897-1905: II, 360-361).

⁹ Ср. Mooser 1948: 60-64. Старикова (1988: 132) добавляет еще Катерину, жену Т. Ристори. См. также Rasi 1897-1905: II, 361 и материалы, опубликованные Стариковой (1989: 74-75, док. 1). Эти артисты не привыкли выступать рядом с комедиантами, поскольку считали, что их жанр несравненно выше (Mooser 1948: 46). Музыкантов-инструменталистов также было пятеро, двое из них — Джованни Верокаи (Венеция 1700 ca.- Braunschweig 1745) и Гаспаро Янески - по окончании ангажемента первой труппы остались в России, с любезного согласия короля Августа II, и вошли в оркестр, в составе которого Верокаи остался до 1738 г. В России он женился на Sophie Kaiser, немецкой певице. Помимо этих виртуозов приехали еще два валторниста и фagот.

¹⁰ См. Mooser 1948: 70. Интермеццо — шутливая сценка, разыгрываемая с исполнением арий и речитатива.

¹¹ Всеволодский-Гернгросс 1913: III, 7. Автор утверждает, что тому же Томмазо Ристори было поручено подготовить совместно с Бартоломео Ра-

Другая сложность заключалась в том, что императрица не понимала по-итальянски, и Ристори вынужден был сочинить специальную пантомиму, доставившую Анне Иоанновне немалое удовольствие.

Чтобы лучше понять, как протекала театральная жизнь при дворе императрицы, следует прежде всего бегло ознакомиться со всеми тремя труппами, выступления которых пришлось на десятилетнее царствование с 1730 по 1740 год:

— первая труппа, состоявшая из музыкантов и комедиантов, пробыла в России всего лишь год с февраля 1731 до начала 1732 года, так как большая часть артистов поспешила вернуться в Дрезден. Эта труппа уехала сразу после того, как 31 декабря 1731 года (по н. с.) Анна Иоанновна отдала необходимые распоряжения для возвращения артистов в Польшу (согласно записке Лефорта, см. Mooser 1948: 82);

— вторая труппа пробыла в Петербурге полтора года, с 1733 по 1734 год;

— и, наконец, третья — с 1735 по 1737 год.

В 1731 году в Россию приехала также труппа, набранная И. Гюбнером (J. Hübner)¹² в Германии и состоявшая целиком из музыкантов и певцов. Они пробыли в новой стране дольше, чем первая труппа комедиантов, а некоторые из них оставались там вплоть до 1738 года.¹³

стрелли проект строительства театра в Петербурге, который в 1732 г. был вновь провозглашен столицей Российской Империи, но Моозер, основываясь на донесениях Лефорта, не соглашается с этой гипотезой, поскольку Томмазо Ристори не остался в России, а вместе с остальными комедиантами возвратился в Польшу (cf. Mooser 1948: 83, прим. 2). Как бы там ни было, известно, что, начиная с 1734 года, для театральных представлений был отведен зал внутри Зимнего Дворца, перестройка которого была поручена императрицей не кому иному, как именно Растрелли (cf. Lo Gatto 1993: I, 48).

¹² И. Гюбнер (Варшава 1696-?), талантливый виолончелист, приехал в Петербург в 1721 г. со свитой австрийского посла графа Кинского. Когда посол год спустя возвратился в Вену, Гюбнер был взят на службу при российском императорском дворе, где занимал различные должности. В 1740 г. он был назначен капельмейстером (Mooser 1948: 37-38).

¹³ В труппу Гюбнера входило шесть певцов, девять музыкантов-инструменталистов, один переписчик, один поэт-режиссер, немецкие и итальянские актеры, среди которых была певица Авольо с мужем Джузеппе и сестрой. Весь состав был набран в Германии. Я. фон Штелин ошибочно ука-

Между немецкими артистами и итальянскими труппами, выступавшими при дворе, установилось плодотворное сотрудничество, которому в особенности способствовала деятельность Джованни Авольо, талантливого постановщика различных спектаклей.

Каждый музыкант, певец, комедиант по окончании ангажемента решал, покинуть ему страну или продолжить свою службу при дворе. Начиная уже с 1720 года, при дворе играл камерный оркестр из двадцати человек, привезенный в Россию претендентом на руку Анны Петровны, герцогом Карлом Ульрихом Гольштейн-Готторпским (Karl Ulrich von Holstein Gottorp). Музыка этого оркестра сопровождала в основном придворные балы и приемы. С приездом итальянских музыкантов началось исполнение итальянских пьес.

В репертуаре первой труппы были спектакли, шедшие по несколько раз попеременно с концертами камерной и сюжетно-жанровой итальянской музыки. Было показано, в частности, около двадцати комедий, которые не были переведены и поэтому не сохранились, но их названия указываются Моозером (1948: 65-84):

1. L'inganno fortunato
2. Il cornuto immaginario
3. Pantalone interrotto nei suoi amori ovvero Pantalone disilluso
4. Scaramuccia si gioca la moglie
5. Arlecchino falso principe
6. Pantalone zerbinotto
7. L'amante tradito
8. Rosetta giardiniera o la contessa di Tortona
9. Arlecchino maestro di scuola
10. Scaramuccia mago o l'innocente protetto
11. La dama demonio e la serva diavolo
12. Arlecchino mercante di schiavi o lo sciocco
13. Il convitato di pietra
14. Scaramuccia armi e bagagli
15. Pantalone farmacista
16. Scaramuccia mago per piacere
17. Le disgrazie di Arlecchino circonciso

зывает, что семья Авольо приезжала в Петербург со второй труппой (Mooser 1948: 85-97 и прим. 4, с. 100). Дж. Авольо был вероятно управляющим трупп, которые одна за другой гастролировали в России (см. Старикова 1989: 80-92, док. 11: *Щет, коликое число в расходе в денег 1734-36 гг.*).

18. Scaramuccia giardiniera
19. L'amante lunatico
20. Francatrippa
21. Scaramuccia musicista sofisticato e maestro di ballo
22. Merlino drago
23. Arlecchino statua.

Помимо этих комедий в императорском дворце в Москве было показано семь музыкальных интермедий: Velasco e Tilla, Pimpinone, Il marito giocatore e la moglie bacchettona, ovvero Serpilla e Bacocco, Lidia e Ircano, La preziosa ridicola, La Pelerina, L'astrologo (cf. Mooser 1945).

После отъезда первой труппы начались настойчивые поиски новой, продолжавшиеся до 9 сентября 1732 года (по старому стилю). В ожидании ее приезда императрица скрашивала свой досуг представлениями персидского комедианта, игрой оркестра герцога Гольшейн-Готторпского и вокальными выступлениями сестер Авольно и кастрата Джованни Дрейера (G. Dreyer), по прозвищу “Иль Тедескино” (“Немчик”).¹⁴

Вторая труппа (числом от 27 до 35 человек, согласно Всеволодскому-Гернгроссу 1913: III,19), набранная в Венеции, прибыла в Петербург в конце весны или летом 1733 года и оставалась в российской столице около двух лет.¹⁵ В состав второй труппы входили знаменитый скрипач Луиджи Мадонис,¹⁶ его брат скрипач и валтор-

¹⁴ Этим прозвищем Дж. Дрейер был обязан своему немецкому происхождению. Вполне возможно, что он был сыном известного тенора И. Х. Дрейера. Дрейер приехал в Россию из Германии в 1731 г. вместе с другими артистами, ангажированными И. Гюбнером (Mooser 1948: 85-97).

¹⁵ Cf. Mooser 1948: 116; Von Stählin 1769-70: 84. Со второй труппой приехал весьма загадочный, по замечанию Моозера, человек — Газтано Сакки, которого считают вероятным организатором итальянской оперы; умер в Петербурге 4 июля 1734 г. (Сборник Императорского Русского Исторического Общества, СПб. 1888, стр. 744. См. также Старикова 1989: 80-84, док. 11).

¹⁶ Луиджи Мадонис, родившийся в Венеции в последней четверти XVII века, просил Анну Иоанновну в 1738 г. уволить его со службы, был в Венеции в 1738-39 гг.; он опять вернулся в придворную труппу, так как 17 октября 1740, когда императрица умерла, он еще состоял при дворцовом театре. Этот артист пользовался замечательным успехом и прожил в России до 1767 г., после этого никаких сведений о нем нет. Во время пребывания в России он женился на молодой грузинке, которую звали Наталья Петровна (см. Mooser 1948: 104; *Dizionario enciclopedico*: IV, 566).

нист Антонио,¹⁷ и Пьетро Мира.¹⁸ Успех этой труппы затмил все увеселительные представления, дававшиеся при дворе до тех пор.

В 1733 году в репертуаре труппы было 14 итальянских комедий и три музыкальные интермедии, а в 1734 году — 10 итальянских комедий и 5 музыкальных интермедий.

1733 год — Комедии:

1. Честная куртизанна,
2. В ненависть пришедшая Смералдина
3. Смералдина Кикимора
4. Перелазы чрез забор
5. Газета или Ведомости
6. Арлекин и Смералдина, любовники разгневавшиеся
7. Рождение Арлекиново
8. Переодевки Арлекиновы
9. Четыре Арлекина
10. Арлекин статуа
11. Великий Василиск из Бернагасса
12. Бригелл оружие и бутор
13. Француз в Венеции
14. Метаморфозы или Преображения Арлекиновы.

Интермедии:

1. Подряточик оперы в острова Канарийские
2. Старик скупой
3. Игрок в карты;

¹⁷ Антонио Мадонис, брат Луиджи, приехал в Россию в 1733 г., поступил на службу в придворный оркестр и умер в Петербурге 31 марта 1746 года (по старому стилю) См. Арапов 1861: 64, 66.

¹⁸ Пьетро Мира, по прозвищу Педрилло, прибыл в Россию со второй итальянской труппой в качестве скрипача, но, по документам, изданным Стариковой (1989: 71), он был в России уже в 1732 г. Будучи наделен необычайным комическим даром, он стал придворным шутом. Он был любимцем Анны Иоанновны и славился своими шутками. В 1736 г. его назначили главным шутком (Mooser 1948: 119). Мира пробыл в России до смерти императрицы, после чего испросил разрешения вернуться на родину. Однако отсутствовал он недолго - в 1747 г. он вновь объявляется в Дрездене (Mooser 1948: 105-110).

1734 год — Комедии:

15. Скороход ни к чему годной
16. Обман благополучный
17. Портомоя дворянка
18. Напасти щастливыя Арлекину
19. Забавы на воде и на поле
20. Клятвопреступление
21. Марки Гасконец величавый
22. Чародейства Петра Дабана и Смералдины царицы духов
23. Напасти Панталонеры и Арлекин притворный курьер, потом так же и барбиер по моде
24. Доктор о двух лицах
25. Ответ Аполлонов сбывшийся или безвинная продана и выкуплена
26. Любовники друг другу противящиеся с Арлекином притворным пашею.

Интермедии:

1. Посадской дворянин
2. Муж ревнивой
3. Больным быть думающий
4. Притворная немка
5. Влюбившийся в себя самого или Нарцисс.¹⁹

По распоряжению императрицы тексты пьес были переведены Тредьяковским на русский язык и Якобом Штелином — на немецкий и отпечатаны в типографии Академии тиражом по 100 экземпляров на каждом языке. Вельможные зрители могли таким образом лучше следить за разворачиванием запутанной интриги. Перевод помогал им понять содержание реплик, но подлинный успех был обеспечен талантом артистов.²⁰

¹⁹ Тексты репертуара второй труппы вместе с немногими пьесами третьей труппы дошли до нас благодаря публикации академика Перетца (1917). Помимо вышеназванных пьес, Моозер сообщает о показе комедий “Коломбина волшебница” (1735), *L’Arcadia incantata* (1734) и интермедии “Хитрая служанка” (1735), упоминания о которых содержатся в сборнике, хранящемся в Геттингенской библиотеке. По поводу еще одной интермедии – *Porsugnacco e Grilletta* – существуют сомнения относительно датировки ее показа (Mooser 1948: 112-113).

²⁰ Пандольфи (1959: V, 206) отмечает: “Русские и польские труппы не состояли из выдающихся профессионалов — в противном случае они высту-

Контракт итальянских артистов закончился в 1734 году, и в декабре того же года (согласно мнению Всеволодского-Гернгросса 1913: IV, 48) или весной-ранним летом 1735 года (как утверждает на основе огромного документированного материала, Моозер²¹) они покинули Петербург, но уже 27 августа 1734 года двум итальянцам, одним из которых был Пьетро Мира, дается поручение подыскать в Италии новую труппу — столь велико было опасение двора остаться без любимого развлечения.

Как и в случае с первой итальянской труппой, некоторые артисты решили остаться в России и вместе с оркестром герцога Гольштейн-Готторпского продолжать увеселять императрицу и ее приближенных.

Третья труппа приехала, по Всеволодскому-Гернгроссу (1913: IV, 48), 23 мая 1735 года. Однако 1-го января 1735 г. уже жили в Петербурге некоторые актеры, которые окажутся позже в составе третьей труппы.²² Пьетро Мира сумел собрать театральных мастеров, художников и артистов разных амплуа. Собственно комедиантов было не более одиннадцати человек, но большая часть из них считалась лучшими артистами своего времени. Среди них были М. Джованна Казанова (мать Джакомо Казановы),²³ знаменитый Арлекин Антонио Костантини, внебрачный сын еще более знаменитого Дж. Б. Костантини, который в 1697 г. играл в Комеди Итальян в Париже, Карло Антонио Бертинацци,²⁴ Франческо Эрмано,²⁵ Иеронимо Феррари, Ан-

пали бы в Париже”, городе, где актеры комедии масок образовывали постоянные труппы”.

²¹ См. Mooser 1948: 116. По счету управляющего Авольо, последний спектакль второй труппы был представлен 18 сентября 1734 (Старикова 1989: 84, док. 11).

²² Например, Пьеро Пертичи, который остался в России после отъезда первой труппы, и еще Костанца и Джованни Пиантанида, Доменико Цанарьди, Иеронимо Феррари, Франческо Эрмано, Джироламо Бон, Карло Жибуелли, Стефано Буфелли, (вероятно Рувинетти), Антонио Эрмано, переводчик Бона, Паоло Ниоле (?), Лудовико Паскали (Старикова 1989: 80, док. 7).

²³ Джованна Казанова (1708 - Дрезден 1776) и оба Вулкани после выступлений в России вошли в состав труппы, которая в 1738 г. отправилась в Дрезден (Rasi 1897-1905: I, 601-602).

²⁴ А. Костантини (? - Дрезден 1764), как и К. А. Бертинацци (Турин 1710-1783), по прозвищу Карлино — тоже знаменитый Арлекин, выступали с огромным успехом в Театр Италиен (Théâtre Italien) в Париже, где в разные

тонио Пива, Роза Понтремоли,²⁶ Элиа Портези, Бернардо Вулкани, Элизабетта (Изабелла) Вулкани (Вулкано), Доменико Дзанарди.²⁷ Среди музыкантов следует отметить композитора и дирижера Франческо Арайя,²⁸ Доменико и Джузеппе Далл'Ольо,²⁹ Пьетро Пери (или Пьери), Джованни Пьянтанида,³⁰ Стефано Рувинетти: и среди певцов

годы они получили ангажемент после турне в России (Mooser 1948: 148-152). В самом деле 5 августа 1741 г. в Париже они играли вместе в *Fourberies de Scapin*, где Костантини исполнял роль Арлекина и Бертинацци - Панталона. Но потом Костантини, искусный акробат, передал роль Арлекина более опытному Бертинацци (Rasi 1897-1905: I, 726).

²⁵ Ф. Эрмано (или Эрмани) приезжал в Россию с первой труппой.

²⁶ Роза Понтремоли, часто исполнявшая роль служанки, умерла в Петербурге 17 февраля 1746 г. Она осталась в российской столице, возможно, потому, что её связывали близкие отношения с Д. Далль'Ольо (Mooser 1948: 150-151).

²⁷ Доменико Дзанарди, знаменитый Бригелла и автор комедии *Arme e bagaglio* (Rasi 1897-1905: II, 723).

²⁸ Ф. Арайя (Неаполь 1709-Болонья или Неаполь 1770) уже в 14 лет был капельмейстером в Неаполе при церкви Санта Мария Ла Нова. Его театральный дебют состоялся в 1729 г., а в 1735 г., получив ангажемент от Пьетро Мира, он отправился в Петербург, где сразу же был назначен "капельмейстером" и руководителем итальянской оперной труппы. В Италию Ф. Арайя возвратился между 1740 и 1742 годами, чтобы набрать новых артистов для Императорского театра. В 1755 г. Ф. Арайя написал музыку к первой опере, напечатанной в России по русскому либретто Сумарокова и исполнявшейся русскими певцами, *Цефал и Прокрис* (*Cefalo e Proci*). Впоследствии, когда интерес к серьезной опере ослабел, итальянский композитор сочинял музыку для исполнения при дворе от случая к случаю. В 1759 году он получил разрешение вернуться в Италию, но два года спустя был вновь призван Петром III, провел еще год в России и затем уже окончательно оставил службу при дворе после государственного переворота 1762 г. (*Dizionario enciclopedico*: I, 125; а также Lo Gatto 1993: 51).

²⁹ Доменико Далл'Ольо (Падуя 1700 - Нарва 1764) пробыл в России с 1735 до 1764 и умер по дороге на родину (*Dizionario enciclopedico*: II, 389); Джузеппе Далл'Ольо (Падуя или Венеция начало 1700 - ? после 1794) был в составе петербургского оркестра с 1735 до 1764, потом был в Берлине, Варшаве и Венеции.

³⁰ Джованни Пьянтанида (Флоренция 1705- Болонья 1782) пробыл с женой Костанца до 1737 г. в России, где не только играл, но и преподавал (*Dizionario enciclopedico*: V, 702).

Доменико Крикки, Катерина и Филиппо Джорджи, Катерина Мазани, Пьетро Мориджи, Пьетро Пертичи, Костанца Пьянтанида по прозвищу “ла Пастерла”, Роза Рувинетти-Бон (Mooser 1948: 120-21). В состав труппы входило также пятеро танцовщиков под руководством Антонио Ринальди по прозвищу Фузано (или Фоссано) и его жены Джулии Кортези.³¹ Технической стороной постановки спектаклей занимались архитектор и художник по декорациям Джироламо Бон, рисовальщик и декоратор Бартоломео Тарсия, художник и декоратор Антонио Перезинотти и техник-машинист сцены Карло Джибелли.³²

По поводу репертуара итальянских артистов было выдвинуто две гипотезы: Моозер, полагающий, что вторая труппа уехала домой в 1735 году, считает пьесы, опубликованные Перетцем и относящиеся к этому году, частью репертуара второй труппы, а Всеволодский-Гернгросс относит четыре комедии и пьесу *Сампсон*, показанные в 1735 году, к репертуару третьей труппы.³³ Мы склоняемся в пользу последней версии, учитывая, в частности, отличие этих немногочисленных текстов от текстов предыдущей, второй труппы. Те несколько сценариев, что дошли до нас, свидетельствуют, что комедия была более серьезной и совсем уж новым элементом был показ трагедии. Вот образцы дошедших до нас названий:

1. Спор о шляхетстве между Еулариею вдовою сумозбродною и Панталоном купцом спорливым, или марки д'Алта Полвере
2. Честное убожество Ренода древняго кавалера Галлскаго во время Карла Великаго
3. Тайное место
4. Сампсон (трагедия)
5. Наивящая слава государю чтоб побеждать самого себя (Перетц 1917: 391-445).

³¹ Она умерла в январе 1736 года, на следующий день после показа оперы *La forza dell'amore e dell'odio* (Сила любви и ненависти), а её муж вторично женился месяц спустя на Антонии Костантини, дочери Антонио Костантини. Супруги уехали из Петербурга, как почти и все члены труппы, в 1738 г., но впоследствии возвратились опять и пробыли в России с 1742 по 1759 год (Mooser 1948: 120-121). Остальными танцовщиками были Джузеппе Бруноро, Козмо Тези и его жена.

³² Mooser 1948: 61-62; Lo Gatto 1993: 51. Бон и Джибелли оставили глубокий след в истории русского театра как зачинатели декорационного искусства в России (см. Давыдова 1974: 9-12).

³³ См. Mooser 1948: 157 и Всеволодский-Гернгросс 1913: IV, 62.

Среди персонажей вместо Смеральдины появляется Коломбина, и сюжеты комедий порой заимствованы из рыцарских романов. Сопоставление текстов, проведенное нами на основе ряда сценариев, репертуарных списков и Цибальдони³⁴ в попытке установить источники этих импровизационных комедий, обнаружило интересные аналогии между некоторыми сценариями второй труппы и сочинениями Доменико Бьянколелли,³⁵ а также несомненные параллели между некоторыми представлениями третьей труппы и сочинениями Луиджи Риккобони.³⁶

Возвращаясь к репертуару третьей труппы, напомним, что именно благодаря Ф. Арайя двор смог посмотреть первую оперу-серия (*opéra seria*) *Сила любви и ненависти*, показанную по случаю дня рождения императрицы 29 января 1736 года по ст. с. (Всеволодский-Гернгросс 1913: VI, 35-36). Танцевальные сцены, пришедшие на смену музыкальным интермеццо в перерывах между актами, тоже были в новинку придворному зрителю. Оркестр состоял из тридцати итальянских и немецких музыкантов и был дополнительно увеличен за счет немецких дирижеров и гобоистов, набранных из гвардейских полков. Однако опера, по-видимому, не смогла развлечь августейшую юбиляршу в той же степени, что и комедии и музыкальные ин-

³⁴ Цибальдони (Zibaldoni) — записи готовых монологов, шуток, сентенций, упреков и лацци (т. е. буффонных трюков), не связанных непременно с сюжетом и исполняемых чаще всего одним или двумя персонажами.

³⁵ Доменико Бьянколелли (1636/37 - 1688), родившийся в театральной семье, приехал в Париж по приглашению герцога Пармского в 1661 г. В 1671 г. он занял место Локателли, знаменитого исполнителя роли Тривеллино. Будучи сам известным актером, он написал весьма ценный и оригинальный сборник сценариев в форме пометок для самого себя как исполнителя роли Арлекина. Th. Gueullette, *Traduction du scenario de J. Dominique Biancolelli et avis au lecteur...* 73 сценария. Рукопись хранится в библиотеке Парижской Оперы (R. 625), копия - в Национальной Парижской библиотеке (ms. 9328).

³⁶ Луиджи Риккобони по прозвищу Лелио (Модена 1675- Париж 1753) — великий итальянский актер, первоначально твердый противник “импровизы”. Предпринял ряд неудачных попыток сыграть на родине лучшие произведения итальянского репертуара XVI-XVII веков. В 1716 г. принял приглашение приехать во Францию. Вначале ему пришлось представлять со своей труппой именно те “кановаччо”, которые он так презирал, затем ему удалось поставить более утонченные пьесы, среди которых была трагедия *Sansone*. Его парижский успех увенчался встречей со знаменитым Мариво (Marivaux). Cf. Davico Bonino 1989: 143-148.

термеццо, жанры, к которым она испытывала неподдельную страсть (Всеволодский-Гернгросс 1913: VI, 36-37).

За первой оперой последовала вторая, *Притворный Нин или познанная Семирамида*, показанная 29 января 1737 года. Автором музыки был Ф. Арайя, автором либретто — Метастазियो, а автором перевода с итальянского языка — Петр Медведев, официальный переводчик третьей итальянской труппы. Представления продолжались вплоть до 1737 года, когда артисты один за другим разъехались из России. К 1739 году на придворной службе их оставалось всего несколько человек — слишком мало, чтобы организовать спектакль (Всеволодский-Гернгросс 1913: VI, 46, 61-62).

Немалую трудность во время этих итальянских турне представлял язык. Как уже говорилось, Анна Иоанновна не понимала по-итальянски и, несмотря на работу переводчиков — сначала Тредьяковского и Штелина, а затем П. Медведева, — императрица проявляла нетерпение, неудовлетворенность и постоянно искала новизны, дабы утолить свою безудержную страсть к развлечениям. По этой причине, а также чтобы заполнить пустоту, образовавшуюся между выступлениями второй и третьей труппы, Анна Иоанновна попыталась организовать придворный любительский спектакль (Дризен 1895: 90-91; Всеволодский-Гернгросс 1913: IV, 50-51). Попытка создать кружок “артистов”-любителей для придворного театра наглядно свидетельствует о том, что семена, зароненные разнообразными представлениями иностранных трупп, начали давать первые всходы.

Поиски театральных зрелищ стали лейтмотивом всего десятилетнего периода, и среди наиболее успешных театральных постановок следует отметить именно комедийные спектакли: комедия масок с ее потасовками, грубыми шутками и порой непристойными ситуациями пришлось императрице вполне по вкусу.

Очевидным свидетельством сильного влияния интересов Анны Иоанновны на общественно-культурную обстановку того времени стало тщеславное состязание знати с императрицей в создании специальных школ музыки и танца. Первая балетная школа была основана Жаном-Баптистом Ланде, учителем танцев при дворе и при Пажеском корпусе. Человек незаурядной инициативы и тщеславия,³⁷

³⁷ При дворе имело место некоторое соперничество между Антонио Ринальди по прозвищу Фузано (или Фоссано) и Ланде. Ринальди приехал в Рос-

Ланде получил от Анны Иоанновны поручение создать специальную танцевальную группу под своим руководством (Всеволодский-Гернгросс 1913: VI, 36-37, 43-44); с этой целью сама Анна Иоанновна отобрала из придворных семей двенадцать красивых девушек и двенадцать юношей (Дризен 1895: 95-97).

Параллельно с балетной школой возникла школа музыки, и к концу десятилетия число обучающихся в ней достигало двенадцати человек (Всеволодский-Гернгросс 1913: VI, 60-61). Благодаря зародившейся при дворе страсти к музыке уже после приезда третьей труппы молодые отпрыски наиболее знатных семей (Кантемир, Репнин, Трубецкой) стали заниматься пением и игрой на различных музыкальных инструментах, главным образом на фортепьяно (Всеволодский-Гернгросс 1913: VI, 60-61).

Таким образом, в период, о котором идет речь, страсть к развлечениям получила мощное развитие. Это десятилетие стало решающим и для распространения театральных представлений. Особенным успехом среди придворной публики стала пользоваться комедия дель арте. Сохранившиеся в русских переводах тексты являются ценными документами, освещающими русско-итальянские культурные контакты в первые десятилетия XVIII века.

О происхождении пьес, показывавшихся при Дворе Анны Иоанновны

Комедия дель арте зародилась с самого начала как импровизационный жанр, её успех зависел от таланта исполнителей, от слаженной игры на сцене всех актеров труппы и от умения установить контакт со зрителем. Актер должен был обладать живым воображением, виртуозно владеть словом и быть искусным мимом и акробатом, если того требовала исполняемая роль (Riccoboni 1728: I, 61). Представления комедии масок не игрались по написанному тексту — дошедшие до нас в различных сборниках образцы “канвы” (по-итальянски “canovaccio”)³⁸ не были простым резюме, а подлинным рабочим инстру-

сию с третьей труппой, а Ланде преподавал искусство танца при Пажеском корпусе с 1 августа 1734 года, т. е. с момента начала трехлетнего контракта. Фоссано первым ввел танцы как новый жанр в придворные представления во время показа оперы *Сила любви и ненависти*.

³⁸ “Кановаччо” - этим термином обозначают схематический план представления комедии масок, оставляющий актерам широкую свободу импро-

ментом, “призванным освежать память или давать полезную пищу воображению и фантазии, чтобы актеры могли наиболее полно проявить свое мастерство” (Pandolfi 1959: V, 206).

В самом деле, комедия дель арте претерпела немалые изменения под влиянием времени и разнообразных событий. “Импровиза”, как еще называли этот жанр, сложилась в своем окончательном виде в середине XVI века, но уже в конце XVII века в практику начинает постепенно вводиться написанный текст - эта черта была особенно характерна для выступлений итальянских трупп во Франции, куда артисты отправлялись в поисках удачи.

Чтобы лучше понять род представлений, которые показывались изысканной публике при дворе Анны Иоанновны, стоит более подробно остановиться на истории “импровизационной” комедии в её итальянской и французской разновидностях (*Comédie Italienne* - Комеди Итальян во Франции). Внимание к этой второй разновидности “импровизы”, к её переработке во время показа на французской почве вызвано в основном двумя мотивами:

— во-первых, Комеди Итальян подверглась во Франции своеобразной “кристаллизации”, то-есть как бы застыла, превратившись в написанный текст. Процесс её укоренения в этой стране привел к постепенному отдалению от итальянских истоков и к усилению галльского элемента. Однако наиболее важный, начальный, период её расцвета со всей полнотой демонстрирует преобладание подлинно итальянских мотивов. Именно эти особенности и стали одним из предметов нашего исследования. В самой Италии комедия масок — зрелище народное и гротесковое — в конце XVII века все более тяготела к развязности и пошлости (Apollonio 1982: 253). М. Аполлоньо утверждает: “импровизационная комедия нигде не была столь итальянской, как во Франции, по крайней мере в начале. В чужеземной и именно в силу своей чужеродности плотно противостоящей среде её национальные черты по необходимости проявились гораздо ярче и в самой своей сути” (Apollonio 1982: 291).

— во-вторых, мы стремились установить, как связаны упомянутые сценарии со сборником *Le Théâtre italien de Gherardi* 1701 года и неким сочинением *Comédies diverses*, I-IV, 1730 года, которые академик

визации, в отличие от “сценария”, который более полно описывает сюжет комедии. По выражению К. Миклашевского (1914-17), за внешней схематичностью “кановаччо” скрывалась вся соль сценической игры актеров.

В. Н. Перетц (1923: 143-153) считал образцом представлений Комедии масок в России.

В ходе исследования, предпринятого нами с целью определить источники, которыми руководствовались три итальянские труппы, выступавшие в России, мы отметили сходство сценариев второй и третьей трупп с некоторыми итальянскими “кановаччо”, представленными во Франции,³⁹ в то время как предпринятое нами ознакомление с полным текстом сборника Герарди, напротив, оказалось безрезультатным.⁴⁰

При проведении анализа мы отдавали предпочтение сборнику Ф. Скала 1611 года, *Il teatro delle favole rappresentative ovvero la recreatione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*,⁴¹ первой публикации “кановаччо”, являвшихся первоисточником вдохновения (1611) для актеров комедии масок, источником, который был вновь открыт Риккобони целое столетие спустя.⁴² Важным мы считаем

³⁹ Важно не забывать, что все до единого “кановаччо” и сценарии Комедии Италия были чисто итальянского происхождения, т. е. появились раньше сочинений и переделок французских авторов.

⁴⁰ Е. Герарди (Прага 1663-Париж 1700), актер и драматург. Его сборник *Recueil (Le Théâtre Italien ou Le Recueil de toutes les scènes Françaises qui ont été Jouées sur le Théâtre Italien de l'Hotel de Bourgogne)* включает хотя и не все, но большую часть комедий, показанных труппой в 1682-1697 годах. Первое издание сборника вышло в 1694 году, а в 1700 г. увидело свет последнее, наиболее полное, XII-е издание. Первые три тома этого многотомного труда включают “кановаччо” и сценарии вплоть до 1692 года — года, когда итальянская комедия масок начинает развиваться в новом направлении. Четвертый том отражает произошедшие в этот год изменения: все пьесы — полностью отредактированы, “кановаччо” исчезли (Attinger 1969: 200). К. Миклашевский (1914-17) резко критикует этот сборник, который “дает весьма искаженное представление о комедии дель арте”, и поэтому, по его мнению, следует “рассматривать его как косвенный и второстепенный источник”.

⁴¹ F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative ovvero la Ricreatione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*, Venezia 1611.

⁴² Риккобони был автором важной реформы в попытке поднять уровень “импровизы” до комедии характеров. Он прибыл в Париж в 1712 году во главе труппы искусных итальянских актеров, благодаря которым Франция вновь открыла двери итальянским комедиантам. Их выступления имели большой успех, показывались переработанные пьесы испанских и итальянских авторов и “кановаччо”, ряд которых весьма напоминали сочинения Ф. Скала. Риккобони возвратился к импровизации и к чрезвычайно вырази-

также ознакомление с Цибальдони Плачидо Адриани, *Selva ovvero Zibaldone di concetti comici*,⁴³ и с произведениями Перруччи,⁴⁴ собрание которых наиболее обширно.

Особенно полезным оказалось ознакомление с составленными Гюойетом (Th. S. Gueullette)⁴⁵ и хранящимися в Национальной Библиотеке в Париже рукописными сборниками сценариев *Canevas et Compliments inédits de pièces italiennes-françaises, représentées sur le Théâtre Italien* и *Copie de la traduction du Scenario de Dominique [Biancolelli]*, а также с составленным братьями Ф. и К. Парфэ (Parfaict) и хранящимся в той же библиотеке репертуаром всех представлений комедии масок, показывавшихся в Париже, начиная с 1716 года и вплоть до момента публикации: *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent..*⁴⁶

Дошедшие до нашего времени сценарии комедии масок, показывавшиеся в России, вполне соответствуют традиции этого жанра и

тельной игре, чтобы преодолеть проблемы перевода, но вскоре ему пришлось вновь отказаться от этих приемов и ввести в представления сцены на французском языке. Впоследствии он показывал комедии целиком на языке той страны, где он выступал (Attinger 1969: 323-338).

⁴³ P. Adriani, *Selva ovvero Zibaldone di concetti comici*, Lucca 1734 (рукописное сочинение, хранящееся в Городской библиотеке в Перудже). В сборник входят 22 сценария, 8 прологов, 40 “лацци” (острых реплик, буффонных трюков), различные сюжеты, интермеццо, стихотворения, арии и рецитативы, тосканские и неаполитанские сценки, монологи.

⁴⁴ Перруччи (Палермо 1651 - Неаполь 1704) был выдающимся теоретиком и исследователем комедии масок XVII века. См. Perrucci 1699.

⁴⁵ Th. S. Gueullette (1683 - ?) — нотариус и историк комедии дель арте, перевел на французский язык примечания, составленные Д. Бьянколелли.

⁴⁶ *Canevas et Compliments inédits de pièces italiennes-françaises, représentées sur le Théâtre Italien, XVIII^e siècle*, Bibliothèque Nationale, Paris, fonds fr. 9310. *Copie de la traduction du scenario de Dominique [Biancolelli]*, faite par Gueullette, XVIII^e siècle, Bibliothèque Nationale, Paris, fonds fr. 9328. Оба сборника будут цитироваться далее с указанием номера рукописи. F. et C. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie Royale de Musique, les extraits de celles qui ont été jouées par les comédiens italiens depuis leur rétablissement en 1716, ainsi que...*, 7 vol., Paris 1756. Указанные комедии сопровождаются комментарием и краткой аннотацией содержания (François Parfaict, 1698-1753, и его брат Claude, 1700-1777).

представляют собой весьма подробное описание того рода зрелищ, которыми развлекалось русское придворное общество эпохи Анны Иоанновны.⁴⁷ Уже из беглого анализа названий явствует, что на первый план выдвигались главные персонажи. Так, например, имя Арлекина встречается девять раз, Смеральдины — четыре раза, Панталоне — два раза, Бригеллы — один раз и имена других семи персонажей — по одному разу каждое. Здесь проявляется новая тенденция “импровизы” второй половины XVII века, когда главное место отводится персонажу, а не сюжету. В сборнике Скалы, напротив, главенствующая роль принадлежит сюжету. Как можно легко заметить, интрига в “русских” сценариях зачастую чрезвычайно запутанна, некоторые персонажи введены лишь для большего разнообразия сцены и как объект буффонады, но сами их приключения не влияют на развитие фабулы.⁴⁸ Главное, к чему стремились авторы, — это элементы, способные заставить зрителя смеяться или удивляться: остроты, переодевания и потасовки.

При исследовании упомянутых сборников мы заметили, что некоторые из содержащихся в них сценариев имеют более или менее глубокое сходство с другими итальянскими сюжетами и “кановаччо”, встречающимися в собственно итальянских и во французских сборниках. Ниже мы приводим их хронологическое сопоставление.

В отношении первой труппы (1731) мы вынуждены ограничиться сопоставлением лишь одних пьес:

Названия “русских сценариев”	Названия итальянских “кановаччо” показывавшихся в Италии и во Франции
Арлекин-лжекнязь	Арлекин - мнимый принц ⁴⁹
Каменный гость	Каменный гость ⁵⁰

⁴⁷ Перетц 1917. В издание включены только пьесы, показывавшиеся в 1733-1735 годах. Это единственный сборник такого рода.

⁴⁸ О включении в “русские” сценарии добавочных ситуаций и персонажей для усложнения интриги упоминается в *перечне* (см. *Обман благополучный и Напасти счастливые Арлекину*, Перетц 1917: 248, 302; см. также Attinger 1969: 19-21).

⁴⁹ См. *Arlequin cru Prince*, D. Biancolelli, ms. 9328, ff. 173-200.

⁵⁰ *Il convitato di pietra* (Каменный гость) был показан в Париже в 1658 г. и позже был включен в репертуар Бьянколелли. В 1717 г. он вновь был поставлен с успехом труппой Нувель Комеди Итаьен (*Nouvelle Comédie Italienne*)

Сценарии, показывавшиеся второй труппой (1733-1734):

- | | |
|---|--|
| 1. Честная куртизанна | La fausse courtisanne ou la maison dévalisée |
| 9. Четыре Арлекина | Li quatro Arlichino |
| 11. Великий Василиск из Бернагасса | Il Basilisco di Bernagazzo ou Bernagazzo le dragon de Moscovie |
| 14. Метаморфозы или преобразования Арлекиновы | Le metamorfosi di Arlecchino |

Сценарии, показывавшиеся третьей труппой в 1735 году:

- | | |
|---|-------------------------------------|
| 28. Честное убожество Ренода древняго кавалера Галлсакого во время Карла Великаго | Renaud de Montauban ou Sujet fidèle |
| 30. Сампсон (трагедия) | Sansone |
| 31. Наивящая слава государю чтоб побеждать самого себя | Arlequin bouffon de cour |

Теперь объясним, в чем заключается сходство этих представлений.⁵¹ Сходство *Честной куртизанки* и *La fausse courtisanne ou la maison dévalisée* – практически полное и касается как персонажей, так и эле-

(Attinger 1969: 151, 335). В 1665 г. Мольер представил зрителю свою пьесу *Festin de pierre*, где среди персонажей был Пьеро (Nicoll 1965: 114). В настоящей статье мы не будем рассматривать известного вопроса о заимствовании Мольером творческих мотивов из пьес комедии дель арте и наоборот – вопроса, которым увлеченно занимался Риккобони (Riccoboni 1728: I, 136-37).

⁵¹ При изучении сходных мотивов и названий между “русскими” сценариями и их итальянскими прототипами любопытно отметить, что в некоторых случаях имела место противоположная ситуация. Некоторые актеры, отправившиеся в Париж после работы в России, могли использовать сюжеты, имевшие успех при дворе Анны Иоанновны: Смеральдина Кикимора (*Coralline Esprit follet*), итальянский кановаччо, показанный в Париже 21 мая 1744 (см. Parfaict 1756: II, 179-182). Метаморфозы или Преобразования Арлекиновы (*Les Métamorphoses d'Arlequin*, показанный в Париже 3 декабря 1739 с участием “нового Арлекина” Костантини, о котором мы знаем, что он приехал после выступлений в России с третьей труппой (см. Parfaict 1756: II, 155). Сходство Смеральдины Кикиморы и *Coralline esprit follet* заметно и по характеру трансформации образов героини, идентичному в обеих постановках. Однако, следует отметить, что данная пьеса — это “кановаччо”, написанный Карло Веронезе (1702-1762), который был посредственным исполнителем роли Панталоне, но мастерским автором кановаччо в Комеди Итальян. В *Histoire de l'ancien théâtre italien...*, читаем: *Arlecchino, spirito folletto*.

ментов сюжетной схемы (*Sujet italien pour être représenté à l'impromptu*, в сборнике *Canevas et Compliments*, ms. 9310, ff. 32-39). Обнаружение этого сюжета, столь похожего на русский сценарий, навело нас в первую минуту на мысль, что сборник *Comédies diverses*, о котором упоминает Перетц, возможно, и есть тот рукописный источник, откуда взят этот текст. Но последующие проверки опровергли это предположение, несмотря на почти полную тождественность обеих пьес.

Единственное, чем разнятся между собой русский сценарий и итальянский “кановаччо”, — это число актов (три в русском варианте и пять в итальянском) и имена некоторых персонажей, но “типы” одинаковы, и действуют они одинаково в том и в другом варианте, равно как и их роли полностью совпадают в обеих комедиях:

Панталон, отец	Pantalon
Сильвио и Корнелии	Julie et Octave, fils de Pantalon
Доктор, отец	Le Docteur
Дианы	Isabelle fille du Docteur
Бригелл, Арлекин ею слуги	Scapin, Arlequin, serviteurs d'Isabelle
Объедала (слуга)	Mange tout, serviteur
Кучка мошенников	Des trompeurs

Сопоставление красноречиво само по себе, особенно если учитывать совпадение содержания обоих сценариев. Отдельного замечания заслуживает фигура слуги Объедалы, чьё имя является буквальным переводом французского *Mange tout*.⁵² Полное совпадение этих действующих лиц подкрепляется и тождественностью их поведения.

Сценарий *Четыре Арлекина*, сопоставленный с одноименным сценарием Бьянколелли,⁵³ обнаруживает значительное сходство сюже-

⁵² Персонаж *Объедала* перекликается с именами героев русского фольклора, в частности обжоры *Объедало* и его приятеля-выпивохи *Опивайло* из русской народной сказки *Иван Быкович*.

⁵³ См. *Li quatro Arlichini, Les Quatre Arlequins*, D. Biancolelli, ms. 9328, ff. 73-85. См. также Parfaict 1756: IV, 319-320, где говорится, что пьеса была показана в Париже впервые после возвращения итальянских комедиантов во французскую столицу 4-10-1716. Пандольфи (1959: IV, 361) также отмечает сходство русского сценария с одним из сценариев, содержащихся в сборнике Бартоли (A. Bartoli, *Scenari inediti della commedia dell'arte*, 1880, XVIII) и еще с одним сценарием, упоминающимся в *Histoire Anecdote et Raisonnée du Théâtre Italien...* (Des Boulmiers 1769: 66).

та, ярче всего это заметно в тех сценах, где Арлекин решает, как ему лучше покончить с собой, где Бригелла замышляет убить Арлекина, где Арлекин обманывает Бригеллу.⁵⁴

Роль Арлекина в сценарии *Великий Василиск из Бернагасса* несомненно заимствована из пьесы Доменико Бьянколелли *Il Basilisco di Bernagazzo ou Bernagazzo le dragon de Moscovie*, что видно из совпадений некоторых реплик (лацци), в частности, в сценке с милостыней. Но в сценарии Бьянколелли приводится лишь описание роли Арлекина, и наши уточнения не могут простираются дальше этих границ.⁵⁵

Весьма распространенный как в Италии, так и во Франции сюжет *Метаморфозы или преобразования Арлекиновы* был представлен 19 января 1718 года на основе сцен, написанных Доменико Бьянколелли.⁵⁶

Русские сценарии из репертуара третьей труппы родственны некоторым представлениям Риккобони, однако такой вывод мы делаем, полагаясь на исследования Пандольфи, который настаивает как на сходстве сценария *Честное убожество Ренода* и пьесы *Renaud de Montauban ou Sujet fidèle*,⁵⁷ показанной Риккобони в Париже 6 апреля

⁵⁴ Во французском варианте кановаччо Бригеллу заменяет персонаж Тривеллино. Напомним, что труппа Театр Итальян под руководством Эваристо Герарди, выступавшая в Париже с 1682 по 1697 год, поставила пьесу *Li quatro Arlichini* в 1667 году, а *Les Métamorphoses d'Arlequin* в 1669 году (см. *Il Théâtre Italien di Gherardi* 1966: 648-649). В сборнике *Gibaldone comico di vari soggetti di commedie ed opere bellissime copiate da me Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese per comando dell'Ecc.mo Sig. Conte di Casamarciano*, 1700, обнаруживаем *Quattro Pulcinella simili*, комедию, которая строится на основе того же самого кановаччо, но вместо Арлекина здесь фигурирует Пульчинелла (см. Pandolfi 1959: V, 336).

⁵⁵ *Il Basilisco di Barnagazzo o Bernagazzo – Le dragon de Moscovie*, ms. 9328. Этот сценарий, полностью воспроизведенный у Пандольфи (1959: V, 147-149), взят из *Traduction du scenario de J. Dominique Biancolelli*, (R. 625). Сценарии Бьянколелли являются записью собственной роли актера и содержат “лацци”, реплики, подробное описание жестов. Герарди поставил *Le dragon de Moscovie* в 1667 году в Отель де Бургонь (Hôtel de Bourgogne).

⁵⁶ См. Parfait 1756: III, 423-424 а также *Les métamorphoses d'Arlequin*, показанную в 1669 году (*Il théâtre Italien di Gherardi* 1966: 648-649).

⁵⁷ См. Pandolfi 1958: IV, 365. Автор отмечает сходство между русским сценарием *Честное убожество Ренода* и *Las probeças de reynaldos* Лопе де Вега. Аналогичное сходство и с ms. 9328, f. 114.

1717 года, так и на аналогиях между представлением *Наивыщая слава государю чтоб побеждать самого себя* и пьесой *Arlequin bouffon de cour*, показанной Риккобони в Париже 20 мая 1716 года.⁵⁸ Вполне возможно также, что и трагедия *Сампсон*, написанная по мотивам истории библейского героя, была навеяна одноименной трагикомедией Риккобони, которую Лелио показывал в Италии с большим успехом.⁵⁹ Эти параллели указывают на связь между третьей труппой, работавшей в России, и французским периодом великого артиста и теоретика по прозвищу Лелио. В подкрепление нашей гипотезы напомним, что в составе третьей труппы выступал Антонио Костантини, внебрачный сын великого Дж. Б. Костантини — блистательного Арлекина в Комеди Итальян 1697 года.

Несомненные аналогии между некоторыми сценариями второй труппы и сочинениями Бьянколелли, а также между некоторыми представлениями третьей труппы и сочинениями Риккобони проливают свет на различия между текстами пьес, показанных обеими труппами. Нельзя не отметить, что, оставаясь сценариями для “импровизы”, они все же имеют целый ряд особенностей. Помимо сходных черт, уже упомянутых при беглом сопоставлении пьес, анализ итальянских “кановаччо” и сценариев Комеди Итальян обнаруживает, сколь часто некоторые сцены, шутки, отрывки переходят из одного текста в другой в качестве совершенно самостоятельных элементов, пригодных для включения в различные сюжеты. Эти “комические фрагменты”, как называл их по другому поводу Аполлонии,⁶⁰ благодаря изобретательному использованию профессиональными актерами и любителями сохранились и распространились не только в Италии, но и повсюду, где выходила на подмостки комедия дель арте.

⁵⁸ Пандольфи (1958: IV, 365) обнаружил также кановаччо сходный *Arlequin bouffon de cour* в Codici vaticani Lat. 10244 и в *Gibaldone comico di vari soggetti...*, cod. AA. XI. 40, 34 (Национальная библиотека в Неаполе).

⁵⁹ См. Attinger 1969: 333. Эту трагедию мы обнаруживаем и в сборнике сценариев *Gibaldone comico di Antonio Passanti*, и у Pandolfi 1958: IV, 338.

⁶⁰ М. Аполлонии (1982: 12-13) считает фрагментарность комического наследием шутовского кривлянья и указывает, что когда комический фрагмент становится частью действия (комедии), то его комичность забывается, и он сохраняется в памяти зрителя только как конструктивное звено.

BIBLIOGRAFIA

- Apollonio M.
1982 Storia della Commedia dell'Arte. Firenze 1982.
- Attinger G.
1969 L'esprit de la commedia dell'arte dans le Théâtre français. Genève 1969.
- Davico Bonino G.
1989 Riccoboni a Parigi: l'utopia di un teatro d'arte. — In: Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento. Atti del Convegno Internazionale (Torino 1987), Genova 1989, pp. 143-148.
- Des Boulmiers J. A.
1769 Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769,... 7 vv. Paris 1769..
Dizionario enciclopedico
1983-88 Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. 8 vv. Torino 1983-1988.
- Il théâtre Italien di Gherardi*
1966 Il théâtre Italien di Gherardi. Roma 1966.
- Lo Gatto E.
1993 Storia del teatro russo. 2 vv. Firenze 1993.
- Mooser R. A.
1945 Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios, joués en Russie durant le XVIII^e siècle. Genève 1945.
1948 Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle. Genève 1948, I.
- Nicoll A.
1965 Il mondo di Arlecchino. Studio critico della Commedia dell'Arte. Milano 1965.
- Pandolfi V.
1957-61 La commedia dell'arte, Firenze 1957- 1961. 6 vv.
- Parfaict F. et C.
1756 Dictionnaire des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différents théâtres français et sur celui de l'Académie Royale de Musique, les extraits de celles qui ont été jouées par les comédiens italiens depuis leur rétablissement en 1716, ainsi que... 7 vv. Paris 1756.
- Perrucci A.
1699 Dell'arte rappresentativa, premedita ed all'improvviso. Napoli 1699.

- Rasi L.
1897-1905 I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia. 3 vv. Firenze 1897-1905.
- Riccoboni L.
1728 Histoire du Théâtre italien depuis la décadence de la Comédie Latine, avec un catalogue des tragedies et Comédies Italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à 1667 et une dissertation sur la Tragédie moderne. 2 vv. Paris 1728.
- Scala F.
1611 Il teatro delle favole rappresentative overo la Ricreatione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate. Venezia 1611 [nuova edizione: F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di F. Marotti, Milano 1976].
- Von Stählin J.
1769-70 Nachrichten von der Musik in Russland. — In: J. J. Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Russland, Riga-Leipzig 1769-1770, II.
- Ms. 9328 Copie de la traduction du Scénario de Dominique [Biancolelli] fate par Th. S. Gueullette, XVIII^e siècle. Bibliothèque National de Paris, fonds fr. 9328.
- Ms. 9310 Canevas et Compliments inédits de pièces italiennes-françaises, représentées sur le Théâtre Italien. XVIII^e siècle. Bibliothèque National de Paris, fonds fr. 9310.
- Арапов П.
1861 Летопись русского театра. СПб. 1861.
- Всеволодский-Гернгросс В.
1913 Театр в России при Императрице Анне Иоанновне. — Ежегодник императорских театров (1913), III: 1-34; IV: 40-62; VI: 35-76.
- Давыдова М. В.
1974 Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII-начала XX века. М. 1974.
- Дризен Н.
1895 Любительский театр при Анне Иоанновне 1730-40. 1895.
- Миклашевский К.
1914-17 La commedia dell'arte или театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII столетий. Пг. 1914-17.

Перетц В. Н.

- 1917 Итальянские комедии и интермедии представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733-35 гг. Тексты, Пг. 1917.
- 1923 Итальянская интермедия 1730-х годов в стихотворном русском переводе. — Старинный театр в России XVII-XVIII вв. Пг. 1923, с. 143-179.

Семевский М. И.

- 1991 Царица Прасковья, Репринтное произведение издания 1883 года, Л. 1991.

Сиповский В.

- 1900 Итальянский театр в Санкт Петербурге при Анне Иоанновне (1733-35 гг.). — Русская старина (1900) 6: 593-611.

Старикова Л. М.

- 1988 Театральная жизнь старинной Москвы. М. 1988.
- 1989 Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е годы XVIII в. и русском любительском театре его времени. — Памятники культуры. Новые открытия 1988, М. 1989, с. 67-95.