

Павел ЛУЦКЕР

ГОМЕР, АДДИСОН, ГОЛЬДОНИ: О СЮЖЕТНЫХ ИСТОКАХ ЛИБРЕТТО «ГРАФ КАРАМЕЛЛА»¹

Оперные либретто Карло Гольдони (в отличие от его драматических комедий, вошедших в классику итальянского театра и всегда остававшихся в поле зрения литературоведов и театроведов) долгое время казались достоянием далекой истории. Только в последние десятилетия в связи с пробуждением живого интереса к оперной культуре XVIII столетия, общее значение наследия Гольдони в этой области стало переосмысливаться, и его либретто все чаще подвергаются систематическому рассмотрению. Среди них есть и те, что исследованы более или менее основательно – такие, как «Добрая дочка», «Сельский философ» или «Аркадия на Бренте», и те, что пока удостоились только упоминаний, но заслуживают самого пристального внимания. К ним принадлежит либретто комической оперы «Граф Карамелла», двенадцатой в ряду больших трехактных музыкальных комедий, написанных Гольдони с осени 1748 года. С музыкой Бальдассаре Галуппи, ведущего венецианского композитора того времени, она была поставлена осенью 1751 года в театре Сан Самуэле.

Ранее в большинстве случаев Гольдони предпосылал своим либретто небольшие предисловия, описывая те или иные особенности пьесы, ее литературные или



драматические источники. На этот раз он по неизвестным причинам отказался от этого, и информация на титуле печатного либретто, вышедшего в издательстве Джузеппе Бертинелли к премьерному спектаклю, исчерпывается перечислением действующих лиц и исполнителей, а также переменами декораций. Не упомянуты даже имена авторов.

Это отсутствие выглядит неожиданным в особенности потому, что в «Графе Карамелле» Гольдони и Галуппи представили на суд публики комическую оперу совершенно необычного рода. Разумеется, практически все их предшествовавшие оперы также несли печать очевидной оригинальности.

¹ Статья написана в рамках исследовательского проекта «Музыкальная культура Италии XVIII века», поддержанного РФФИ (№ 14-04-00206).

Карло Гольдони.
Гравюра М.А. Питтери
с портрета работы
Дж.Б. Пьяцетты. 1754

Pro memoria

И все же большинство из них имеет нечто объединяющее: ярко выраженный элемент карнавальности. Опирался ли Гольдони на литературные источники, как в «Аркадии на Бренте» или в «Бертольдо, Бертольдино и Каккасено», или на традицию маскарадных празднеств, как в «Арчифанфана, короле дураков» и «Лунном мире», или на старинные сказки о чудесной стране бездельников, где среди кисельных берегов текут молочные реки, как в «Стране Куккании», или даже на полукомические утопии о государстве, где правят женщины, как в «Мире наизнанку», – во всех них присутствует специфическая праздничная стихия, веселый дух вседозволенности и логика, противоположная будничной – логика безрассудства. Что же касается «Графа Карамеллы», то это либретто резко отличается чрезвычайно напряженной, едва ли не детективной интригой. Тут нет места для каких бы то ни было условно-аллегорических мотиваций, карнавальных ритуалов или развлекательных сцен. Все подчинено неуклонной линии, прочерченной в русле логики причин и следствий.

В центре истории – некий беспокойный дух, призрак, неожиданным образом объявившийся в старинном замке. Его хозяйка проживает в одиночестве, потеряв всякую связь с мужем, более года назад ушедшим на войну и пропавшим там без вести. Соседи пытаются склонить ее к новому браку, и один из них решает на мистификацию и являет героине призрак, чей облик напоминает пропавшего мужа. По ночам призрак стучит в походный военный барабан, пугая обитателей замка, в расчете, что страх и беспомощность сделают

женщину сговорчивой. Но супруг сам появляется в замке – инкогнито под видом бродячего мага-проицателя. Он и выводит привидение на чистую воду. Супруга рада его возвращению, посрамленный же соперник принужден с извинениями удалиться.

И в этом, как и во многих других случаях, Гольдони не изобретал сюжет целиком. Он почерпнул многие мотивы и положения из сочинения другого автора – англичанина Джозефа Аддисона (1672–1719), чья комедия в прозе «Барабанщик, или Дом с привидением» еще в 1715 году была поставлена в Лондоне (правда, без указания авторства). Спектакль не имел особого успеха у публики, хотя и обратил на себя внимание немногих ценителей. И лишь четыре года спустя, уже после смерти Аддисона, его близкий друг и соавтор по журнальным публикациям Ричард Стиль издал комедию с собственным предисловием, обновив имя ее создателя.

Для эпохи Аддисона его пьеса весьма необычна. Мода на призраки, обитающие в старинных английских замках, на готические романы и волнующие эпико-романтические поэмы широко распространится гораздо позже, во второй половине или даже последней трети XVIII столетия. Каким-то примером для Аддисона мог, скорее, послужить знаменитый шекспировский призрак из «Гамлета» и вообще – впечатляющие сцены видений и персонажи из потустороннего мира, воплощенные в знаменитых шекспировских творениях – «Макбете», «Сне в летнюю ночь» или «Буре». Все они оставались чрезвычайно популярны и в аддисоновское время, ведь



Титульный лист либретто оперы, изданного к премьере 1751 г.

Театральное пограничье

интерес к Шекспиру, при всех разнообразных переделках и «исправлениях» его пьес, в Англии не угасал никогда.

Однако то, какую интерпретацию получили эти «готические» мотивы у Аддисона, вызывает удивление. Их сверхъестественная природа, даже просто легендарная, «романтическая» окраска тут сведены на нет. Вокруг необъяснимых барабанных ударов в пьесе, конечно, много всяких разговоров и страхов, но все действующие лица, вовлеченные в скрытую интригу, совершенно реальны, и с самого начала предстают перед зрителем вполне обыденными персонами, преследующими обычные, даже будничные жизненные цели.

Лишь первая сцена окутана атмосферой тайны: колоритные типажу английских слуг – дворецкий, садовник и кучер, также весьма напоминающие облик, манерами и речью бессмертных шекспировских простолюдинов (афинских ремесленников из «Сна в летнюю ночь» или мессинских стражников из «Много шума из ничего») обсуждают появление в доме привидения. Но тут же экономка, миссис Абигейл, гроза нерадивых слуг, лицом к лицу встречается с самим призраком. Им оказывается мистер Фантом, сосед-помещик, безнадежно влюбленный в хозяйку замка и ведущий рискованную игру в надежде заполучить ее руку и владения. Именно экономке пришла в голову идея вырядить этого почтенного эсквайра в старые одежды пропавшего хозяина, всучить ему в руки барабан и прятать его в бесчисленных закоулках замка, известных лишь ей одной, с тем, чтобы отвести от дома других ухажеров молодой «вдовы», в особенности



Джозеф Аддисон.
Гравюра с портрета
работы Кремера. XVIII в.

одного развязного лондонского щеголя, мистера Тинфеля. От его появления в доме миссис Абигейл не ждет ничего хорошего, потому и включилась в эту игру. Мистер Фантом гораздо приятнее, к тому же обещал ей за услуги тысячу фунтов. Обо всех этих прозаических подробностях зритель узнает очень быстро – буквально с третьей сцены спектакля. Ясно, что даже если Аддисон и следует в чем-то шекспировским традициям, то относится к ним без излишнего пиетета и легко жертвует поэтическим и «романтическим» духом его пьес ради более пристального внимания к реальным и самым что ни на есть практическим мотивам в действиях своих персонажей.

Впрочем, из этой «реалистической» картины выпадает важнейшее действующее лицо комедии – исчезнувший и внезапно вернувшийся хозяин замка сэр Трумен. Его мотивы поведения, а также прообраз автор с очевидностью раскрывает в момент его появления, в первом же диалоге с управляющим,

Pro memoria

в котором обсуждается ситуация леди Трумен, разительно схожая со сватовством к Пенелопе многочисленных женихов. Тем самым роль самого сэра Трумена уподобляется роли Одиссея, принужденного для победы над соперниками скрывать до времени свое истинное лицо. Скорее всего, именно это искусное вплетение в современную комедию древнего, освященного непререкаемым авторитетом Гомера мотива, имел в виду Р. Стиль, когда писал о сочетании в комедии своего друга учености и остроумия².

Конечно, кроме самой общей схемы соперничества с женихами, из гомеровской истории у Аддисона исчезли почти все ее рельефные детали, такие как бессмертная сцена узнавания героя кормилицей по шраму на ноге, эпизод со свадебным покрывалом, которое днем прядет, а ночью распускает Пенелопа, легенда о тугом луке, совладать с которым под силу лишь его хозяину и многие другие. Первым домочадцем, узнающим своего господина под обликом бродячего кудесника (и то лишь после предусмотрительно отосланного ему письма) становится управляющий Веллум – типично английская фигура, объединяющая в одном лице дотошного педанта-смотрителя за хозяйством и деликатного шутника-балагура. Леди Трумен тоже весьма далека от Пенелопы, и совсем не прочь развеять тоску по потерянному супругу с помощью легкого флирта. Что до оружия для решающего разоблачения врагов, то им становятся красный мундир, парик и шпага сэра Трумена, возвращающие ему его истинный облик бравого воина и дерзкого местного забияки, не прощавшего соседям

обид. Этого оказалось достаточно, чтобы мистер Фантом мгновенно его узнал и тут же ретировался без лишних слов.

Нет сомнений, что Аддисону доставляло особое интеллектуальное удовольствие воспроизвести на сцене широко известную всякому образованному зрителю коллизию древнего эпоса, погрузив ее в атмосферу английских нравов начала XVIII столетия и разыграв с помощью компании персонажей с легко узнаваемыми лицами из провинциальной и столичной хроник журналов «Болтун» и «Зритель»³. И именно в этой связи похвала Стиля насчет учености и остроумия кажется совершенно уместной и заслуженной. Но все же помимо исправления подобным образом «дурного вкуса», в пьесе Аддисона ощущается и какой-то другой подтекст, не позволяющий объяснить появление всей этой интриги с мнимым призраком одним лишь желанием подправить и причесать неумную шекспировскую фантазию.

В особенности, если принять в расчет еще одно (едва ли не самое яркое) действующее лицо спектакля – уже упомянутого мистера Тинфеля. Молодой лондонский повеса исполняет в комедии не только роль удачливого соперника в борьбе за руку леди Трумен, но вместе с тем оказывается и самым едким и насмешливым критиком суеверных страхов.

Есть несомненная доля обаяния в его небрежных и даже немного развязных репликах, когда он объявляет все таинственные звуки и видения пустыми фантазиями и игрой женского воображения. «Пусть вы не верите в рассказы про привидения, – говорит ему

² «Признаюсь, я был очень сильно очарован ей и находил ее лучшей за стремление к этим ученым параллелям и за остроумные решения, которые мы все, кто писал до него, напикивали в наши пьесы с тем, чтобы вырваться за пределы, избежать того дурного вкуса, что на протяжении многих лет господствовал в Британском театре.» – См.: Steel R. The Preface // Addison J. The Drummer, or The Haunted House. London : M. Dodsley in Pall-mall and D. Cooper in the Strand, 1765. P.3.

³ «Болтун» (The Tatler) и «Зритель» (The Spectator) – популярные в Лондоне журналы, заполненные критико-нравоучительными очерками и фельетонами Аддисона и Стиля, издавались ими соответственно в 1708–1711 и 1711–1714 годах.

леди Трумен. – Но я надеюсь, вы верите в то, что существуют духи!» «О, простота!» – отвечает ей Тинфель. Злокозненная миссис Абигейл парирует: «Я полагаю, вы не верите и в то, что у женщин есть душа – не так ли, сэр?» «Какая глупость!» – его ответ. Тогда леди Трумен произносит ключевую фразу всего диалога: «Клянусь, мистер Тинфель, я боюсь злые люди станут говорить, что я влюбилась в атеиста!» «О, дорогая, это старомодное слово, – отвечает Тинфель. – Я вольнодумец, дитя мое»⁴.

Создание характеристического портрета «вольнодумца» было для Аддисона, вне сомнений, одной из главных художественных задач. Р. Стил в предисловии пишет о мнении знатоков, нашедших, что сцены комедии «написаны в мольеровской манере»⁵, и эта похвала, как кажется, более всего относится именно к образу мистера Тинфеля. Аддисон рисует его в откровенно сатирическом ракурсе.

Уже в первом диалоге на вопрос, где он усвоил столь странный образ мыслей, тот отвечает: «По правде говоря, у меня нет времени, чтобы самому вникать во все эти сухие материи, но нашлось четыре-пять ученых приятелей, как и я – завсегдатаев одной кофейни, убедивших меня, что нашими предками была свора обезьян, что весь мир морочили в течение многих тысяч лет и что все люди на земле, исключая двух-трех достойных внимания джентльменов, пребывают в неведении, введены в заблуждение, обмануты, одурачены, обмишурены и выставлены на посмешище». Теперь он сам готов вправлять мозги любому, и берется в течение недели наставить на путь истинный свою будущую супругу.



В последующих сценах он держится столь же самоуверенно и даже развязно. Он подымает на смех леди Трумен за ее четырнадцатимесячный траур по мужу, ставя ей в пример одну лондонскую даму, заведшую себе еще при жизни мужа двух любовников, а по его кончине мигом выскочившей замуж за третьего. В сцене с мнимым магом Тинфель полон скепсиса, чередует насмешки с угрозами и обещает отправить старика назад на созвездия Зодиака, в случае если он не совладеет с призраком. Момент истины наступает, когда Тинфель, наконец, сталкивается

Тинфель, умоляющий Призрак барабанщика. Иллюстрация неизв. авт. из флорентийского издания комедии в переводе Джулио Ручеллаи. 1750

⁴ Здесь и ниже все переводы из комедии Аддисона наши – П.Л.

⁵ См.: Steel R. The Preface // Addison J. The Drummer, or The Haunted House. Op.cit., p. 4.

Pro memoria

лицом к лицу с барабанщиком. Вся его спесь мигом слетает, он на коленях просит привидение пощадить его неразумную молодость, трусливо оставляет упавшую без чувств леди Трумен и улепетывает из замка, приговаривая, что не желает жить под одной крышей с самим дьяволом.

Хотя фигура Тинфеля в художественном смысле прорисована чрезвычайно рельефно и увлекательно, с идеологической стороны за ней мерцает некоторая неопределенность. Среди персонажей комедии грех легкомысленного скептицизма в отношении призраков и привидений свойственен далеко не только ему одному. Сэр Трумен ни на секунду не сомневается в том, что приведение появилось в результате чьей-то интриги, да и мистера Фантома несколько не пугают колдовские способности странствующего кудесника. Словом, в своем скепсисе Тинфель оказывается далеко не одиноким, и какое-либо ясное мировоззренческое различие между ним и остальными просматривается с трудом. Получается, что лондонский повеса заслуживает свою порцию смеха не столько образом мысли, сколько манерами: безапелляционностью суждений о предметах, знакомых ему лишь понаслышке, легкомысленным попранием норм морали и, более всего, мгновенным забвением всех своих «принципов» перед лицом опасности и позорным бегством. А значит стрела аддисоновской сатиры, направленной в сторону «вольномыслия», несколько повисает в воздухе, ее острие не достигает сути, но увязает в особенностях характера.

Как бы ни судить о достоинствах или слабостях комедии Аддисона,

но Стиль оказался прозорливым ценителем, предрекая, что слава пьесы будет расти из года в год. Действительно, ни первоначальный прохладный прием, ни скорая смерть автора не помешали тому, что в Англии вышло несколько ее изданий. Вскоре интерес к ней возник и на континенте. В 1737 году известный французский актер и драматург Филипп Нерико (Детуш) опубликовал в серии своих пьес, подготовленной под эгидой Французской академии, ее перевод, озаглавленный «Ночной барабан, или Муж-прорицатель». В предисловии переводчик, сетуя с высот французской театральной традиции на несуразный и склонный к низкопробным диковинкам вкус англичан, приводит эту пьесу в качестве примера того, как благотворное мольеровское влияние пробивает себе дорогу и в английском театре. Он увидел здесь «избыток остроумия, забавные характеры, много изысканности и разнообразия, а также поразительную правдивость; нравы страны, описанные так естественно, что их невозможно перенести на другие нации; диалог живой, приятный, полный энергии, элегантен и очень смешной; острейшая сатира, господствующая тут везде и атакующая все, ничего не щадя»⁶. Перевод не остался незамеченным⁷. Джулио Ручеллаи, известный в истории в первую очередь в качестве правоведа и, позднее, политика, проводившего церковные реформы в правительстве великого герцога Тосканского Пьетро Леопольдо I, обратил на него внимание. Увлечение литературой явно входило в число пристрастий Ручеллаи, так что он, покоренный, по-видимому,

⁶ См.: *Preface // Le Tambour nocturne, ou Le Mari devin, comédie angloise. Mise au Théâtre François par Monsieur Nericault Destouches, de l'Académie Française. A La Hâte, Chez Antoine van Dole, 1737. P. 6.*

⁷ Неизвестно, увидела ли комедия французскую сцену уже в конце 1730-х годов. Все источники указывают, что в «Комеди Франсез» она пошла много лет спустя, лишь в 1762 году.

Театральное пограничье

текстом Детуша (названного им в предисловии ни много ни мало «французским Теренцием»), взялся перевести его теперь уже на итальянский, вдобавок еще и нерифмованными стихами, и издал во Флоренции в 1750 году⁸. Гольдони был знаком с Ручеллаи, возможно, они даже вместе посещали отделение Аркадской академии в Пизе. Поэтому не удивительно, что издание вскоре попало в его руки и стало импульсом к созданию либретто «Графа Карамеллы».

Гольдони предпринимает решительные преобразования пьесы Аддисона. Лишь общая планировка сюжетных линий и фигуры двух основных действующих лиц – пропавшего графа Карамеллы и его супруги графини Олимпии – как-то напоминают о первоисточнике, все же остальное подвергнуто основательной переработке. Дж. Ортолани, составитель и комментатор полного собрания гольдониевских сочинений, полагает, что эти видоизменения, сокращения, а также перенос действия в Италию пошли пьесе на пользу, придав ей стремительность и лишив «тяжеловесности», свойственной и оригиналу, и переводам⁹. Далеко не во всем с ним, однако, можно согласиться. Конечно, нетрудно смириться с тем, что в либретто Гольдони исчезли многословные английские дворецкие, конюхи и садовники; найти им подобающее место в итальянской версии и, главное, сохранить их неподражаемое своеобразие было едва ли возможно. Более существенными потерями можно считать исключение из числа действующих лиц управляющего Веллума и, в особенности, любовника-вертопраха Тинфеля. В итоге, уходит не только

важный для Аддисона мотив разоблачения вольнодумства (его Гольдони, очевидно, посчитал излишним), но и соперничество претендентов на руку хозяйки, что отчасти упрощает сюжет.

Остальные изменения в либретто Гольдони не столь радикальны. Так, он все же решил не рядить призраком представителя благородного сословия, а воспользовался для этого бродячим сельским комедиантом с «говорящим» именем Бруноро (в пер. с ит. «час сумерек»). Действует он, разумеется, не по собственному почину, а в интересах маркиза Русполи – предприимчивого претендента на руку графини Олимпии, предпочитающего всю черную работу переложить на других и нанявшего Бруноро за пятьдесят дублонов. Как и в оригинальной пьесе ему помогает женская домашняя прислуга, только теперь это не волевая и острая на язык английская экономка, а незатейливая садовница Дорина – традиционный для итальянских комедий тип вездесущей продувной субретки. Ей тоже обещано вознаграждение. Наконец, на место исчезнувшей тройцы простолюдинов в либретто Гольдони добавлена пара слуг – сельская девушка Гитта, помогающая в работе по дому, и ее жених Чекко, – также весьма традиционная для комических и, в особенности, оперных спектаклей. На них главным образом падает задача раздуть страх и слухи по поводу призрака, ну и попутно плести собственные небольшие интрижки.

Как видно, состав действующих лиц у Гольдони выглядит менее характерным, чем у Аддисона. За исключением самой необычной и,

⁸ См.: Rucellai, Giulio: *Il tamburo. Parafraasi in versi sciolti della commedia tradotta in prosa del signor Des Touches dall'originale inglese di M. r Addison. In Firenze: appresso Andrea Bonducci, 1750.*

⁹ См.: *Примечания Ортолани к изданию либретто в Полном собрании сочинений Гольдони: Ortolani G. Note // Goldoni C. Tutte le opere. Ed. G. Ortolani. Vol. 10. Milano: Mondadori, 1951. P. 1308.*

Pro memoria

безусловно, богатой разнообразными зрелищными возможностями фигуры главного героя, все остальные, кто в меньшей, кто в большей мере, несут на себе черты вполне знакомых и привычных завсегдатаев сцены. Здесь, вразрез с мнением Дж. Ортолани, придется признать, что переработка Гольдони не улучшила, а скорее ухудшила качество аддисоновского прообраза, притушила в нем яркие черты оригинальности и национального колорита. То же можно сказать и о диалогах. Коль скоро основные персонажи утратили своеобразие, изменился и их язык, став более обыденным и пресным. Вдобавок, существенно поменялась его роль. Если действие в аддисоновской комедии развивалось неспешно, оставляя простор живому и изобилующему подробностями обмену репликами, то у Гольдони события стремительно следуют друг за другом. Отчасти это обычная кутерьма и перепалки между буффонными персонажами – юной Гиттой, кокетничающей с заезжим магом, и ее женихом, который в отместку начинает ухаживать за другой. Но сила Гольдони со всей полнотой раскрывается, разумеется, не в этих привычных эпизодах, а в нескольких других, которые целиком изобретены им самим.

Один из них – сцена в темной комнате в конце первого акта. Гитта застаёт врасплох Дорину с Бруноро и садовница, укрывая мнимого призрака, задувает свечу. Начинается неразбериха, поскольку в комнату сходятся почти все обитатели дома: граф Карамелла – в надежде подстеречь «привидение», Чекко – разыскивая пропавшую Гитту. Бруноро, спрятавшись

в тайнике, время от времени бьет в барабан. Граф, рассчитывая поймать его за руку, хватается Гитту, а, поняв ошибку и дабы не быть выданным, на ходу сплетает легенду, что якобы в нее влюблен. Дорина в темноте принимает Графа за Бруноро, но тут же спохватывается, услышав его речь. Чекко приходит с зажженной свечей, но Граф, укрывшийся за тяжелой портьерой, выбивает ее из рук. Вторую свечу приносит Гитта, и теперь они с Дориной берутся обыскивать всю комнату. Но грохот барабана и внезапно появившийся из-за портьеры бородатый кудесник приводят слуг в такое смятение, что ничто не может их успокоить.

Еще более эффектным выглядит эпизод в конце второго акта. Гитта напоминает своему жениху, уставшему от ее легкомыслия, о данном в присутствии Графа обещании жениться на ней. Чекко отшучивается – ведь хозяин пропал без вести и поэтому уже вряд ли заставит его сдержать слово. Но бродячий колдун предостерегает: дух покойного блуждает поблизости. Видя недоверие слуг, он предлагает им провести спиритический сеанс. Гитта, Чекко и Дорина берут друг друга за руки, а маг, или как он сам себя рекомендует – некромант, трижды взывает к духу Графа. Тот не является, что вызывает смех и шутки присутствующих. Улучив момент, прорицатель прячется за портьеру и, быстро сняв накладную бороду и стерев грим, выглядывает оттуда. Слуги мгновенно узнают в нем пропавшего хозяина, а он приказывает, чтобы Чекко и Гитта поженились. Перепуганные, они клянутся. Граф их благословляет и исчезает, а потом появляется снова в гриме. Все в замешательстве и

Театральное пограничье

вынуждены признать, что бродячему кудеснику все-таки удалось вызвать дух Графа.

Эти живые и динамичные сцены ясно показывают направление, в котором Гольдони трансформировал пьесу Аддисона. Он сильно активизировал в ней событийный компонент, захватывающее сценическое действие. В самом общем плане можно сказать, что если Аддисон воспользовался древними сюжетными ходами чтобы облечь их в форму комедии нравов, обыгрывая занятные и полные юмора параллели между старыми и новыми временами, то Гольдони предпочел сделать упор на непрерывной череде происшествий, фактически реализуя форму комедии интриги. И тут мы готовы согласиться с суждением Ортолани: если не в своеобразии облика персонажей и не в литературном качестве диалога, то как раз в гибкости и текучей энергии действия итальянский мастер, действительно, превзошел своего предшественника. Ясно, впрочем, что английский автор и не ставил перед собой подобной задачи. Что же касается Гольдони, то в общем контексте его театральной деятельности путь, избранный им при переделке аддисоновской пьесы, выглядит несколько неожиданным.

Давно признано, что главным приоритетом в драматургии и театре Гольдони считал планомерное утверждение такой формы комедии, где доминировали бы полнокровные и разнообразные в своих проявлениях характеры. Это само собой подразумевало снижение веса действенного начала, сопротивление безудержному потоку событийности, наконец, даже прямую конфронтацию с формой

комедии интриги. Почему же, имея под руками богатую характерами пьесу Аддисона, он лишает ее того, в чем всегда видел несомненные достоинства, и преобразует в то, от чего сам предпочитал отрешиться?

Один из возможных ответов можно, на наш взгляд, извлечь из мысли, высказанной Детушем в его предисловии – об английских нравах, которые нельзя спроецировать на другие нации. Действительно, Гольдони не из чистой прихоти перенес действие пьесы в Италию, а был вынужден это сделать по той простой причине, что в культуре и театральной практике его эпохи итальянская пьеса, изображающая на сцене английские нравы выглядела бы как нонсенс. Должно было пройти еще более полувека, прежде чем национальное своеобразие (в том числе ино-национальное), «локальный колорит» стал в искусстве предметом специального внимания. Публика XVIII века – в особенности в комедии – предпочитала видеть привычные ей национальные типы персонажей, а намеренное подчеркивание чужих черт и нравов скорее воспринимала как карикатуру или гротеск, на худой конец, сказочную экзотику¹⁰. Потому не удивительно, что Детуш при переводе попытался, хоть и признал это трудным, подменить английские нравы французскими.

Гольдони не пошел и по этому пути. По сути, он «привил» основные сюжетные линии на древо традиционного итальянского театра с легко узнаваемыми контурами старинной латинской комедии. Поэтому двое влюбленных, занятых своими чувствами, пара комических слуг, снующих под ногами, плетущая интриги

¹⁰ Именно в таком ключе реализованы ино-национальные сюжеты в знаменитых фьяхах К. Гоцци – например, китайский в «Принцессе Туррандот». У самого Гольдони имеется серия «персидских» экзотических трагикомедий. Одним из немногих исключений можно считать пьесу «Памела в девушках» (созданную на основе романа С. Ричардсона), действие в которой происходит в Англии. Но она представляла собой особую форму «серьезной комедии», да и словесный характер основного конфликта выглядел безопасней (по цензурным соображениям). Впрочем, при переработке сюжета для оперы «Чеккина, или Добрая дочка» Гольдони все равно предпочел более привычное решение и перенес действие в Италию.

Pro memoria

служанка-садовница и даже вернувшийся из похода бравый капитан-воевка – все это совсем не актуальные во времена Гольдони социальные и человеческие типы, несущие на себе неизгладимые и характерные черты своего времени и общества, а старые, как свет, обитатели средиземноморских сценических подмостков. Вполне закономерно, что интерес зрителя был призван концентрироваться не на их давно знакомом облике, а на разнообразных драматических положениях, в которые они попадают благодаря прихотливо выходящей фабуле. Следует ли оценивать этот ход Гольдони как шаг назад, как сдачу своих собственных, настойчиво декларируемых реформаторских позиций? Стоит однако признать, что Гольдони был не просто театральным идеологом, но живым человеком театра, и знал толк в его самых разнообразных формах.

Рассматривая «Графа Карамеллу» в контексте современной ему стадии в развитии буффонной оперы, неизбежно приходишь к выводу, что, при всех традиционных чертах, и этому либретто присущ характерный для Гольдони дух театрального эксперимента. Это становится ясным уже на первой странице текста при перечислении действующих лиц комедии. Они разбиты на четко очерченные группы: *parti serie* – графиня Олимпия и маркиз Русполи, *mezzi caratteri* – садовница Дорина и граф Карамелла, наконец, *parti buffe* – прислуга Гитта, крестьянин Чекко и барабанщик Бруноро. То, что Гольдони впервые специально подчеркнул это ролевое расчленение, несущее явные следы социальной иерархии, заставляет

предположить, что он придавал ему особое значение. Разумеется, и в прежних музыкальных комедиях могли действовать персонажи из разных общественных слоев. Но именно «Граф Карамелла» открывает целый ряд либретто, в которых Гольдони намеренно разбивает своих персонажей на такого рода группы.

Стоит, однако, учесть, что представители аристократического мира – нечастые гости в комедиях той поры, в том числе и у Гольдони. И дело тут не только в преобладающем у него интересе к жизни третьего сословия, а в родовых качествах самого жанра. Суть жизни аристократа – служение высоким идеалам долга, чести, государственности, дающее мало поводов для комических конфликтов. Сфера комедии – частная жизнь, противоречия быта, нравов, имущественных и семейных отношений. В этой среде облик аристократа тускнеет, теряет свой престиж, и если здесь и можно встретить аристократа, то в виде побочной фигуры – маргинала, утратившего свой общественный статус, как маркиз Форлипополи в «Трактирщице», или оригинала, помешанного на изящной словесности, как граф Беллецца в «Аркадии на Бренте». В «Графе Карамелле» все иначе. Аристократы здесь главные фигуры действия: протагонист – маркиз Русполи, задумавший дьявольскую интригу с привидением, его основной противник – возвратившийся граф, распутывающий клубок тайн. Очевидно, что привычные схемы в этом либретто радикально меняются.

В качестве причины можно было бы сослаться на то, что «Графом Карамеллой» по существу

Театральное пограничье

открывался театр Сан Самуэле, недавно пострадавший от пожара и вновь отстроенный владельцем Микеле Гримани. Помещение оказалось в ту пору самым изящным и стильно оформленным среди всех венецианских театров. Рассчитанный на 2000 зрительских мест, он в два с половиной раза превосходил зал Сан Моизе – своего главного конкурента в Венеции, где увидело свет большинство прежних комических опер Галуппи и Гольдони. Решение разместить в Сан Самуэле комическую оперную труппу было смелым шагом. Но Гримани рискнул сделать ставку на все еще новый для Венеции жанр комической оперы, видя в нем большие перспективы. Не исключено, что в этой связи авторы брали в расчет возможность привлечь в спектакли нескольких актеров-певцов и певиц серьезного амплуа – молодых и, как правило, многообещающих вокалистов с высокими голосами и добротой профессиональной выучкой, иногда даже кастратов. Такая практика уже была опробована и вела к повышению престижа, приближению к уровню роскоши самого театра. Поэтому Гольдони и подыскивал в своих комических либретто место для персонажей аристократического профиля. Партия маркиза Русполи в первой постановке «Графа Карамеллы» как раз и была поручена начинающему певцу-сопранисту Сальвадоре Конфорти, что отчетливо отражает эту тенденцию.

И все же значение шага, предпринятого Гольдони в этом либретто, существенно превышает эти тактические ходы в конкурентной борьбе. По сути, здесь была открыта новая структура в построении

ролевой иерархии комического спектакля и в сюжетной организации его действия. Это был решительный выход за пределы карнавально-дивертисментного мира его ранних опер. Гольдони открыл возможность не просто актуализировать отдельные социальные проблемы в аллегорически-прищепных историях, но пристально разглядывать общество в реальной, живой, каждодневно выявляющей себя системе взаимоотношений между высшим и низшим сословиями. Он сам почувствовал, что обнаружил тут некий новый и весьма перспективный сюжетно-композиционный тип и в дальнейшем не раз варьировал его, к примеру, в либретто опер «Свадьба» (1755)¹¹ или «Дьяволица» (1755), в известной мере в «Чеккине, или Доброй дочке» (1756). Наконец, корни этого типа отчетливо видны и в «Свадьбе Фигаро» Моцарта и Да Понте, и даже, беремся утверждать, в пьесе Бомарше, послужившей для нее основой.

Сценическая судьба оперы Галуппи и Гольдони складывалась довольно удачно. Хотя по числу постановок «Граф Карамелла» уступает столь популярным операм, как «Деревенский философ» или «Добрая дочка», но и не довольствуется одной-двумя. Среди важнейших итальянских оперных центров, помимо Венеции, она была показана в Болонье (1755) и Милане (1756), в нескольких провинциальных театрах (в Виченце, Брешии, Пезаро, дважды в Триесте), а в 1755 году вышла за пределы Италии (Дрезден). Сохранились сведения о том, что странствующая труппа Дж. Локателли ставила «Графа Карамеллу» в Санкт-Петербурге (1758) и, возможно, Москве (1759).

¹¹ Это популярное либретто возобновлялось позже под названиями «Свадьба Дорины» и «Двое ссорятся – третий радуется».

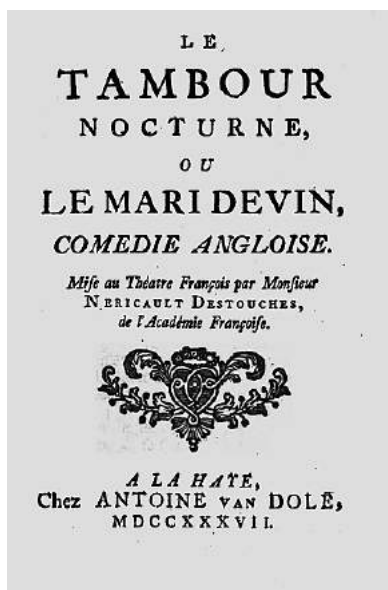
Pro memoria

DM

Вполне вероятно, что и до поездки в Россию она могла исполнять оперу в Вене и Праге, хотя документальных подтверждений этого пока нет. Имеется печатное либретто с параллельными текстами на французском и итальянском языках, изданное в Париже без указания года (скорее всего, между 1755 и 1760 гг.), что свидетельствует о постановке в столице Франции. В целом, из всех драматических версий, трактующих историю о «ночном барабанщике», наиболее широко внимания публики удостоилась именно гольдониевская. Отчего это произошло?

То, что Гольдони был бесспорным мастером, прекрасно владевшим драматической формой комедии, не вызывает сомнений. Но помимо чистого «театра» его мысли были заняты также проблемами окружавшего его «мира»¹². И не секрет, что большинство его резонансных пьес порождали оживленные дебаты и имели успех во многом из-за поставленных в них острых общественно значимых тем. То же относится и к его либретто, в том числе – «Графу Карамелле». Человеческие страхи перед сверхъестественными явлениями, их разоблачение, выявление в них злонамеренных фикций, недобросовестного шарлатанства – вот темы, обеспечившие ему живую актуальность.

Строго говоря, все они так или иначе были очерчены уже в комедии Аддисона. И в этом смысле можно снова лишь удивляться, насколько английский автор в своих предчувствиях опережал время. Только, судя по тому, как он сам сатирически осмеял борьбу с суевериями в образе мистера Тинфеля, он не находил эту тему



животрепещущей, довольствуясь неким «джентльменским компромиссом»¹³ между умеренным вольномыслием и традиционным благоволением. Позиция Гольдони в этом вопросе значительно радикальнее, потому-то он и устраняет осмеянного «вольнодумца» из своего сюжета. Как и у Аддисона, ни Маркиз, ни граф Карамелла как представители образованного сословия ни на йоту не верят в существование потусторонних духов. Рационалистическая, позитивистски ориентированная мысль, проникнутая просветительскими идеями, сквозит во всех их действиях и суждениях. Вера же в эти темные силы, по их представлениям, – удел тех, кто слаб духом и невежественен. Гольдони делает акцент именно на том, что использовать чужие слабости в своих корыстных целях – поступок неблагоприятный, достойный общественного порицания, прямо граничащий с обманом и шарлатанством. И именно

Титульный лист издания пьесы Детуша «Ночной барабан, или Муж-прорицатель». 1737

¹² «Mup u Teamp» (Il Mondo e il Teatro) – так называлась программная вступительная статья Гольдони, предпосланная им первому собранию собственных сочинений. Оно начало выходить в издательстве Бентинелли с 1750 г. В дальнейшем с незначительными изменениями оно было воспроизведено в других прижизненных собраниях: Паперини (Флоренция, 1753), Паскуали (Венеция, 1761).

¹³ Об этом пишет своей работе «Английский реалистический роман эпохи просвещения» А. Елистратова: «И «Болтун» и «Зритель» слишком умеренны в своих требованиях к обществу и к «человеческой природе», чтобы настаивать на последовательном решении этических проблем частной жизни. Достаточно, если человек сумеет соблюсти хотя бы некоторый джентльменский компромисс между разумом и страстями». – См.: Елистратова А.А. Английский реалистический роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. С. 40.

Театральное пограничье

его разоблачение – главная сатирическая цель в либретто.

Интерес Гольдони к этой теме и сама ее трактовка оказались на удивление своевременными. К середине XVIII столетия вопросы мироустройства, возможностей человеческого опыта и познания, границ между естественными и сверхъестественными явлениями привлекают в обществе все более пристальное внимание и интерес. Чем более громкими и авторитетными выглядели суждения ученых и философов о научном, основанном на достоверном опыте и строгих логических доказательствах взгляде на природу, тем большее любопытство, наивную веру и даже ажиотаж вызывали у публики слухи и легенды о событиях и происшествиях невероятных, о личностях, наделенных экстраординарными способностями. Просветительская эпоха, время преклонения перед силой человеческого разума были одновременно одним из периодов самого безудержного увлечения окулльтизмом, разного рода магическими практиками и ритуалами, временем, обеспечившим расцвет карьерам всевозможных мистических авантюристов вроде графа Сен-Жермена или графа Калиостро. В научном мире поводом к одной из самых примечательных дискуссий на эти темы послужили публикации Эммануила Сведенборга – шведского ученого, в течение многих лет успешно трудившегося в различных областях естествознания (физика, минералогия, геодезия, металлургия, анатомия), но в 56-летнем возрасте пережившего духовный переворот и ставшего пламенным мистиком и теософом. Его восьмитомник *Arcana coelestia* («Небесные

тайны» – издан в 1749–56 гг. в Лондоне), в котором он повествует о своих мистических опытах, произвел ошеломляющее впечатление на современников. Иммануил Кант посвятил специальную большую статью «Грезы духовидца, проясненные грезами метафизики» (1766) критическому разбору идей и свидетельств Сведенборга. Сетуя на «любопытствующих и пребывающих в праздности друзей», навязавших ему этот предмет, он все же признается, что извлек из своего занятия пользу, сформулировав важную максиму столь любимой им метафизики: «она следит за тем, исходит ли задача из того, что доступно знанию, и каково отношение данного вопроса к приобретенным опытом понятиям, на которых всегда должны быть основаны наши суждения. В этом смысле метафизика есть наука о *границах человеческого разума*». «Любознательным же людям, – пишет философ под конец статьи, – которые так настойчиво стараются хоть что-нибудь узнать о том мире, можно дать простой, но совершенно естественный совет: *терпеливо дожидаться, пока не попадете туда*»¹⁴. Философия и естествознание, с одной стороны, и суеверия, подкрепленные любопытством к миру сверхъестественных тайн и видений – с другой, стали в центр общественного внимания в один из ключевых этапов развития западноевропейской культуры. Либретто «Графа Карамеллы» открыло этим идеям путь на оперную сцену, обозначив новое, незнакомое до той поры расширение тематики буффонного оперного театра.

¹⁴ См.: Кант И. *Грезы духовидца, проясненные грезами метафизики* // Кант И. *Сочинения в шести томах*. Том. 2. М.: Чоро, 1994. С. 291–360.