



Луцкер Павел Валерьевич

СТРАНСТВУЮЩИЕ ОПЕРНЫЕ ТРУППЫ В РОССИИ: КОМПАНИЯ ЛОКАТЕЛЛИ

Последние годы царствования императрицы Елизаветы Петровны отмечены явными переменами в ее музыкальных вкусах, и как следствие – в российской музыкальной жизни. Точным индикатором этого служит судьба большого серьезного оперного жанра и, соответственно, статус капельмейстера Франческо Арайи как его главного представителя при русском дворе. С прибытием в Петербург труппы Джованни Баттисты Локателли эта судьба претерпела решительные изменения, итогом которых стал его отъезд в 1759 году на родину в Италию.

О приезде труппы Локателли в Россию, ее положении в столице и попытках утвердиться также в Москве известно довольно много. Основная часть актуальных на сегодня сведений суммирована в статье Г.Н. Добровольской для энциклопедии «Музыкальный Петербург. XVIII век» [1]. Задача данной статьи – взглянуть на деятельность локателлиевской труппы и ее репертуар из итальянского и, шире, общеевропейского контекста, поставив попутно ряд вопросов, а также высказать кое-какие предположения, в особенности в связи с новыми документами, опубликованными Л.М. Стариковой [5].

Музыкальный театр: вопросы истории

Как возникла и кому принадлежала идея пригласить в Россию еще одну, помимо уже имевшейся при дворе, «оперную кампанию», доподлинно не известно. Но ясно, что в ее осуществлении императрица принимала самое деятельное участие. Еще в октябре 1755-го, т.е. за два года до появления артистов в России, она лично обязала российского чрезвычайного посланника при саксонском дворе Генриха Гросса вступить в переговоры с Локателли, всячески содействовать его приезду и сообщить о гарантированной привилегии на исполнение опер в Санкт-Петербурге, утвержденной правительствующим сенатом по ее повелению¹. Локателли дал согласие и пообещал отправиться в Петербург весной 1756 года к пасхе. Но срок прошел, Локателли уклонился от первого приглашения, и Елизавета вновь предприняла шаги к его привлечению. Для этого в Вену в апреле 1757 года был специально отправлен сотрудник Коллегии Иностранных дел капитан Иван Шокуров, чтобы оформить с антрепренером официальный контракт о приеме на российскую придворную службу (подписан 27 мая 1757) и вручить часть аванса с тем, чтобы остаток выдать, «когда он всю свою компанию из Вены сюда отправит»². Так в сентябре 1757 года Локателли со своей труппой оказался в Санкт-Петербурге.

В точности назвать причины столь активного внимания императрицы к труппе Локателли сложно: в сохранившихся документах они нигде прямо не названы. Косвенно можно судить, по крайней мере, о двух. Первая связана с тем, что Елизавете к середине 1750-х, по-видимому, уже окончательно наскучил пышный церемониальный стиль спектаклей Арайи. Последняя из его героических опер – «Александр в Индии» (на либретто П. Метастазियो) – увидела свет 25 ноября

¹ См.: Из Протоколов Правительствующего Сената за октябрь 1755 г., а также письмо Г. Гросса в Журнале дежурных при дворе Ея Императорского Величества генерал адъютантов 1755 г. [5, 653–655].

² См.: Промемория из Коллегии иностранных дел от 2 августа 1757 г. [5, 656].

Музыкальный театр: вопросы истории

1755 года, т.е. как раз тогда, когда императрица уже более месяца как предприняла первые шаги для приглашения новой труппы. На большой придворной сцене после нескольких повторных постановок «Александра» под руководством Арайи с тех пор не появилась ни одна новая опера. Возможно, какие-то выступления еще планировались на осень 1756 года, но стремительно стареющая труппа разваливалась прямо на глазах. Кастрат Карестини заранее, еще весной 1755 года «абшит себе просил» на май будущего года, опасаясь из-за здоровья покинуть Россию зимней порой³. Вместе с ним в Италию отправился и тенор Филиппо Джорджи, чья жена певица Катерина Джорджи умерла незадолго до того в январе⁴. Стало ясно, что «Итальянская кампания» требует настоящего обновления. Но императрица явно решила уже не поручать его Арайе.

О второй побудительной причине можно судить, исходя из основного жанра, который культивировала труппа Локателли, – оперы *buffa*. В документах и предварительной переписке, связанной с этим наймом, с самого начала ставится цель «привести в Петербург хорошую компанию оперы, называемой Буффы»⁵. Эта формулировка, с полной отчетливостью запечатленная в контракте, в особенности сильно привлекает внимание. Дело в том, что итальянская буффонная опера в те времена – относительно свежий музыкальный жанр. В самой Италии (исключая Неаполь) широкая публика обратила на него внимание лишь в середине 1740-х, а в Европе и того позже – в начале 1750-х. В России, конечно, были хорошо знакомы с комическими интермеццо.

³ См.: Доклады и другие бумаги по управлению театрами [5, 465].

⁴ Сведения об этом приведены в Книге расходной Санктпетербургской соляной конторы 1756 г. [5, 463].

⁵ Текст Контракта и его перевод на русский язык приведены в документах «Из Государственной Коллегии Иностранных дел Ея Императорского Величества в Придворную кантору» [5, 657].

Музыкальный театр: вопросы истории

Но опера buffa – совершенно другая разновидность музыкального спектакля.

Публике того времени было понятно, когда на сцене среди великолепных декораций, с хитроумными машинами и эффектами, в царских одеждах выступают прекрасно обученные и дорогие певцы-виртуозы. Понятно, когда французские комики в скромных интерьерах разыгрывают литературные пьесы из жизни простолюдинов, не прибегая при этом ни к пению, ни к роскошной оркестровой музыке, заведомо предполагающей столь же пышный сценический антураж. Понятно даже, когда в антрактах на фоне глухого занавеса певец и певица в пародийном и острохарактерном ключе представляют небольшие бытовые сценки под скромный аккомпанемент едва ли не десятой части большого оркестра – как это бывало в интермеццо. Но объединение декораций, оркестра и певцов, с одной стороны, и скромных историй обыкновенных людей – с другой, как это произошло в комической опере – практика для людей, погруженных в тогдашние российские театральные и художественные реалии, крайне непривычная. Между тем, все шаги Елизаветы указывают на то, что императрица уже располагала какой-то информацией о существовании такого зрелища нового вида и у нее уже сложились о нем вполне законченные, пусть и заочные, представления. Вопрос заключается в том, откуда она могла их почерпнуть, поскольку весьма определенное и корректное употребление термина «компанию оперы, называемой Буффы» указывает не просто на игру воображения и фантазии, но на некие конкретные сведения.

Самым вероятным источником этих сведений, скорее всего, могла быть газетная шумиха, разразившаяся в 1752–54 годах в Париже и вошедшая в историю под названием «войны буффонов». Как известно, поводом послужили постановки на сцене «Королевской академии музыки», осуществленные заезжей труппой итальянских комиков

Музыкальный театр: вопросы истории

под руководством Эустакио Бамбини. Их новизна и необычное совершенство произвели столь сильное впечатление на парижскую публику, что завязался жаркий спор о достоинствах итальянской и недостатках французской музыки, в который включились такие видные публицисты, как Фридрих Мельхиор Гримм, Дени Дидро, Жан Лерон д'Аламбер и, наконец, Жан-Жак Руссо. В обстановке нарастающего скандала все другие спектакли труппы Бамбини, в число которых входили не только компактные интермеццо, но и собственно буффонные оперы (хотя, как теперь ясно, зачастую сильно видоизмененные и сокращенные), имели самый широкий резонанс⁶. Целых полтора года полемика не стихала на страницах парижских газет. Не удивительно, что во всех уголках просвещенной Европы, в том числе и в далекой России, новое искусство, изобретенное итальянцами, пробудило живой интерес.

Прежде чем появиться в России, частная оперная антреприза Локателли уже имела за плечами богатый, почти десятилетний опыт. Сам Локателли великолепно разбирался в текущей конъюнктуре, умел выбирать талантливых певцов и танцовщиков и создавать захватывающие постановки, не слишком заботясь о расходах, как он сам впоследствии с горечью признавался⁷. Считается, что одной из причин, приведшей его в российскую столицу, как раз были изрядные долги. Впрочем, на фоне того, что с осени 1756 года войска Фридриха II заняли Саксонию, основной регион весенне-летних гастролей локателлиевской

⁶ Из новейшей литературы по теме см. книгу Д. Чэрлтона [7].

⁷ «Мои враги говорят, что я не умею экономить, потому что для постановки моих спектаклей здесь я потратил гораздо больше, чем получил прибыли. Признаюсь, тут они отчасти правы, потому что мое усердное желание хорошо служить Императорскому Двору было сильнее всех препятствий, встречавшихся мне, и всех соображений, приходивших время от времени мне в голову. Если это ошибка, из-за которой я разорен, то она мне кажется очень простительной». См.: Оправдательная записка Дж.Б. Локателли, адресованная ЕИВ Петру III [5, 711].

Музыкальный театр: вопросы истории

труппы, а в мае 1757-го (как раз тогда, когда сотрудник русской Иностранной коллегии капитан Шокуров спешил из Петербурга в Вену) попала в осаду и Прага, важнейшая резиденция компании, все же главной причиной стоит, наверное, считать Семилетнюю войну, разгоравшуюся в Европе.

То, что подавляющее число оперных постановок труппы Локателли в Петербурге действительно представляли собой спектакли итальянской комической оперы, общеизвестно и легко выясняется из их перечня, зафиксированного в разных источниках. Между тем, приверженность труппы Локателли буффонному репертуару отнюдь не разумеется сама собой и имеет историю. Как известно, импресарио начинал свою театральную карьеру в 1748 году и сформировал свою компанию, подписав с пражским муниципалитетом контракт на организацию оперных представлений в карнавальном сезоне этого года. Взглянув на репертуар его труппы последующего пятилетия, легко обнаружить, что оперы *buffa* в нем отсутствуют. Как отмечено в одной из новейших энциклопедических статей, «репертуар вплоть до 1754 года предполагал едва ли не исключительно постановки опер *seria* (не менее 19, большинство на тексты Метастазии), а затем на волне растущей моды, неизменно *drammi giocosi* (около дюжины)» [6]. Данные из каталога К. Сартори это подтверждают⁸.

Считается также, что большая часть серьезных опер представляла собой *pasticci*, исключая несколько сочинений локателлиевских капельмейстеров Джованни Марко (Плачидо) Рутини и Франческо Цопписа и три оперы К.В. Глюка – «Аэций», «Гипермнестра» (обе 1750) и «Гипсипила» (1752). Заказ больших опер *seria* уже довольно известному в то время мастеру, каким был Глюк, требовал дополнительных

⁸ См. репертуар пражских театров в период 1748–1757 гг. [12, Vol. 6, 144].

Музыкальный театр: вопросы истории

расходов, и маловероятно, чтобы действовавшая на свой страх и риск театральная компания могла легко на них решиться. Исследователь Г. Кроль предполагает, что этот заказ был обеспечен помощью пражской знати, в первую очередь князя Георга Кристиана фон Лобковица, который с давних времен покровительствовал композитору. В либретто постановки 1752 года Глюк прямо указан в качестве *maestro di capella* труппы. Вполне вероятно, что и ранее, в 1750 году, он непосредственно участвовал в постановках. Впрочем, только «Аэций» и «Гипсипила» были специально написаны для пражской сцены. Что касается оперы «Гипермнестра», увидевшей свет осенью 1750-го (явно по следам успеха «Аэция»), то тут скорее всего речь идет о возобновлении (второй постановке – возможно, пастиччо) более ранней оперы, сочиненной Глюком в 1744 году для Венеции⁹.

Итак, поворот Локателли к комической опере состоялся в 1754 году по причине, как указывают, «смены моды», которая очень близко совпадает с парижскими критическими баталиями, упомянутыми выше. Именно с этого момента буффонная опера стала стремительно проникать не только на итальянские, но и на многие европейские сцены. Поэтому особенно любопытно сопоставить, как выглядел театральный репертуар российской столицы на фоне крупнейших европейских городов. Для наглядности данные сведены в таблицу:

⁹ Материалы о сотрудничестве Глюка с труппой Локателли приводятся на основе книги Г. и Р. Кроль [10, 61–65].

Музыкальный театр: вопросы истории

Название	Title	Авторы	Год создания	Лондон	Париж	Дрезден	СПб	Москва
Учитель музыки (Орацио)	Maestro di musica (Orazio)	П. Аулетта / А. Паломба	1737	1748	1752			
Мнимая камеристка	La finta cameriera	Г. Латилла / Дж.А. Федерико	1737	1749	1752			
Разбогатевшие ремесленники (Мадам Циана)	Gli artigiani arricchiti (Madama Ciana)	Г. Латилла / Дж. Барлокки	1738		1753			
Комедия в комедии	La comedia in comedia	Ринальдо да Капуа / Дж. Барлокки	1738	1748				
Путешественники (Бродяга)	I viaggiatori (Il Giramondo)	Л. Лео / А. Паломба	1742	1749	1754			
Мнимая фраскатанка	La finta frascatana	Л. Лео / Дж.А. Федерико	1744	1749				
Учительница	La maestra	Дж. Кокки / А. Паломба	1747		1753	1756	1759	
Три смешных чичисбея	Gli tre cicisbei ridicoli	В. Чампи ? / К.А. Вазини	1749	1749				
Бертольдо при дворе (Бертольдо, Бертольдино и Какасенно)	Bertoldo in corte	В. Чампи и пр. / К. Гольдони	1749	1755	1753		1761	

Музыкальный театр: вопросы истории

Название	Title	Авторы	Год создания	Лондон	Париж	Дрезден	СПб	Москва
Сказка о трех горбунах	La favola de' tre gobbi	В. Чампи / К. Гольдони	1749				1759	
Аркадия на Бренте	Arcadia in Brenta	Б. Галуппи / К. Гольдони	1749			1755	1759	
Лунный мир	Il mondo della luna	Б. Галуппи / К. Гольдони	1750	1760		1754	1758	
Мир наизнанку	Il mondo alla roversa	Б. Галуппи / К. Гольдони	1750			1754		1759
Граф Карамелла	Il conte Caramella	Б. Галуппи / К. Гольдони	1751			1755	1759	1759
Купания в Абано	I bagni d'Abano	Б. Галуппи и Ф. Бертони / К. Гольдони	1753				1761	
Прославленный дурак	Il pazzo glorioso	Дж. Кокки / К. Гольдони по А. Виллани	1753			1756	1759	1759
Рыбачки	Le pescatrici	Ф. Бертони / К. Гольдони	1753			1754	??	
Сердечный магнит	La calamita de' cuori	Б. Галуппи / К. Гольдони	1753			1754		1759
Сельский философ	Il filosofo di campagna	Б. Галуппи / К. Гольдони	1754	1761		1755	1758	
Китайки	Le cinesi	К.В. Глюк / П. Метастазιο	1754				1760	

Музыкальный театр: вопросы истории

Название	Title	Авторы	Год создания	Лондон	Париж	Дрезден	СПб	Москва
Аптекарь	Lo speziale	Б. Галуппи и В. Паллавичини / К. Гольдони	1755			1755	1758	
Сыроварня	La cascina	Дж. Сколари / К. Гольдони	1755	1763		1756	1758	
Туманные обстоятельства... (Чертовка)	Li vaghi accidenti... (La diavolessa)	Б. Галуппи / К. Гольдони	1755			1756	??	
Вернувшаяся из Лондона	La ritornata da Londra	Д. Фискьетти / К. Гольдони	1756			1756	1758	
Рынок в Мальмантите	Il mercato di Malmantile	Д. Фискьетти / К. Гольдони	1756	1761				
Общение	La conversazione	Дж. Сколари / К. Гольдони	1758				1759	
Нерадивый	Il negligente	Дж.М. Рутини / К. Гольдони	1758				1758	
Ревнивый муж	Il marito geloso	?/ А. Денци	1758				1758	
Княжна, Пастушкой почитаемая	La principessa creduta la pastorella	Дж.М. Рутини / Дж.Б. Локателли	1759				1759	

Музыкальный театр: вопросы истории

Прежде всего стоит отметить тот факт, что итальянская музыкальная комедия начала распространяться в Европе в переломный момент своей истории, который пришелся на 1740-е годы. В течение трех десятилетий до этого комическая опера существовала и развивалась исключительно в Неаполе на сценах нескольких маленьких публичных театров. В конце 1730-х – начале 1740-х она вдруг привлекла внимание в Риме, затем Флоренции, Болонье и стала стремительно распространяться по Италии – с юга на север. В таблице все те сочинения, что представляют эту переломную стадию, но возникли до 1749 года и имеют «южно-итальянское» происхождение, помещены в начальной части над жирной горизонтальной чертой¹⁰. Видно, что за единственным исключением, именно они шли два сезона (1751–52) на сцене Парижской оперы и стали поводом для «войны буффонов» (см. колонку «Париж» в таблице). Видно также, что несколько ранее, чем в Париже, они появились в Лондоне – другой европейской столице с давними и гораздо более прочными, чем во Франции, итальянскими связями, но не имели такого резонанса, как в Париже.

Упомянутое единственное исключение – опера «Бертольдо при дворе» (или по оригинальному названию – «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно») – первая, созданная в какой-то мере по неаполитанскому образцу, но по инициативе либреттиста-венецианца Карло Гольдони и увидевшая свет в венецианском театре Сан Моизе в карнавал 1749 года. По музыке она представляла собой пастиччо, но самую важную часть написал Винченцо Чампи – не коренной южанин, впрочем, все же обучавшийся какое-то время в Неаполе [2]. По сути, именно это сочинение можно считать переломным: оно знаменует начало неостановимого потока опер венецианских композиторов на гольдониевские комические

¹⁰ Вертикальная черта отделяет год создания опер и ее последующие постановки.

Музыкальный театр: вопросы истории

либретто. Тем самым в начале 1750-х центр итальянской комической оперной традиции переместился на север, в Венецию. Из таблицы видно, что, опять же, за единственным исключением («Учительница» Джоаккино Кокки на либретто Антонио Паломбы) и вынося за скобки Париж – после 1749 года «неаполитанские» оперы вытесняются в прошлое и уходят со сцены.

Что касается Парижа, то после изгнания «буффов» в 1754 году итальянская опера здесь замолкает на несколько десятилетий. В Лондоне волна интереса продержалась недолго, только один сезон 1748–1749 года, когда труппа итальянского импресарио Джованни Франческо Крозы взяла в аренду Королевский театр и представила на его сцене комические оперы, приведенные в таблице [9, 28–29]. В дальнейшем опера *buffa* станет появляться здесь с перерывами и очень спорадически, и на сцену попадут самые популярные венецианские сочинения на гольдониевские тексты (см. таблицу).

Одной из немногих европейских столиц, где итальянская опера *buffa* в 1750-е годы ставится довольно регулярно, можно считать Дрезден. В 1754–1756 годах здесь прошло не менее восьми полноформатных комических опер, из которых все (опять же, исключая лишь «Учительницу»), представляют самые резонансные венецианские спектакли на либретто Гольдони (см. таблицу). Симптоматично, что тут были поставлены многие сочинения, несколько лет спустя шедшие в Петербурге. Это не случайность. Труппа Локателли, обычно игравшая карнавальный сезон в Праге, отправлялась после великого поста в Саксонию – весной на один-два месяца в Лейпциг, а на лето в Дрезден. К этому времени двор курфюрста Фридриха Августа II обычно отъезжал в Варшаву, а главные звезды дрезденской придворной труппы получали отпуск: Иоганн Адольф Хассе и его супруга блистательная Фаустина Бордони

Музыкальный театр: вопросы истории

отбывали обыкновенно на это время в Италию. В отсутствие придворных развлечений первый кабинет-министр двора граф Генрих Брюль предоставлял Локателли возможность знакомить дрезденцев с итальянскими новинками¹¹. Именно с русским посланником при саксонском дворе (Генрихом Гроссом) вступила в переписку императрица Елизавета Петровна, вознамерившись обзавестись у себя комической труппой.

На этом фоне «петербургский эпизод» экспансии комического жанра в Европу приобретает некоторые новые черты. Прежде всего, заметно, что российская столица с 1757 года перехватывает инициативу как раз у Дрездена, в котором с началом европейской войны стало не до увеселений (см. таблицу).

Появление в России антрепризы Локателли без преувеличения можно назвать настоящей революцией в мире русского театра. Не стану перечислять все строительные инициативы, предпринятые Елизаветой в связи с приездом Локателли, и говорить об энтузиазме двора и публики в 1758 году – все это известно [1]. Упомяну лишь, что даже в летние месяцы, когда Елизавета с ближайшим окружением перебиралась в свою загородную резиденцию в Петергофе, ее театральная страсть не утихала. В «Камер-фурьерском журнале» за 1758 год сообщалось, что 11 июля императрица «изволила поехать в Санктпетербург, куда по прибытии сперва изволила быть в большом оперном доме, смотреть комические оперы»¹². И такой же выезд она предприняла 3 и 11 августа. Ни в предыдущие, ни в последующие годы ни разу не отмечалось, чтобы Елизавета специально отправлялась из пригорода в столицу в стремлении утолить свое театральное любопытство. В целом, можно

¹¹ Репертуар дрезденских постановок труппы Локателли полнее всего можно реконструировать на основе данных, приведенных в книге Морица Фюрстенау [8, 2. Teil, 280–287].

¹² Запись в Камер-фурьерском журнале за 1758 г. от 11 июля [5, 194].

Музыкальный театр: вопросы истории

без сомнений утверждать, что итальянская комическая опера в последние годы царствования Елизаветы уверенно выдвинулась в число постоянных и самых любимых театральных развлечений, явно потеснив на этом месте и представления французской драматической труппы, и опыты русских артистов и авторов, предпринимавших тогда свои первые, но все более заметные шаги.

Известно, что труппа Локателли в России демонстрировала не только комические оперы, но и серьезные – героические и большие церемониальные. Спектакль, которым она начала представления в Петербурге в декабре 1757 года – «Il ritiro degli Dei» («Убежище богов»), большое пасторально-аллегорическое действо, предваряющее, как указано в либретто, балет «богов морских» [5, 304–305]. Этот церемониальный спектакль был приурочен ко дню восшествия на престол императрицы Елизаветы. Автором текста выступил сам Локателли, музыка принадлежала Франческо Цоппису – одному из капельмейстеров труппы¹³. На следующий год по тому же поводу была поставлена опера seria «Покинутая Дидона» Цопписа на либретто Метастазиио, и ко дню рождения императрицы 17 декабря – festa teatrale в двух действиях «Il giudizio d'Aminta» («Суд Аминты») на текст вновь назначенного придворного поэта венецианца Лодовико Лаццарони с музыкой Фердинанда Цельбеля-младшего – придворного композитора короля Швеции. К именинам Елизаветы 5 сентября 1760 года была представлена пастораль «Галатея» – вновь сочинение Цопписа на текст драматической серенады (pastorale eroica, как значится в опубликованном либ-

¹³ На титуле либретто имя автора музыки не указано. В литературе автором было принято предположительно называть Дж.П. Рутини. А.Л. Порфирьева по тексту опубликованного либретто установила авторство Ф. Цопписа [4].

Музыкальный театр: вопросы истории

ретто) П. Метастазियो. Постановки были дополнены большими балетами в антрактах и финале, сочиненными танцовщиком и балетмейстером Джованни Антонио Сакко.

Все эти спектакли были призваны продемонстрировать способность компании Локателли не только развлекать двор и публику музыкальными комическими представлениями, но и обеспечивать большие придворные праздники не хуже, чем это ранее делал капельмейстер Франческо Арайя. И все же главная театральная деятельность новой труппы состояла в преподнесении русским зрителям самых популярных новинок комической оперы, и именно она, на наш взгляд, нуждается в более пристальном внимании.

Сопоставляя деятельность труппы Локателли в России с тем, как она была организована в других столицах, бросается в глаза масштаб и усердие, с которым импресарио стремился познакомить двор и публику с новым жанром. Самая активная стадия пришлась на четыре сезона – с 1758 по 1761 год. За это время в Петербурге было показано не менее 15 спектаклей комической оперы. В таблице приведен выверенный по последним данным список постановок. Можно предположить, что уточнения продолжатся, поскольку далеко не все сведения на сегодняшний день обнаружены.

Информация о постановках труппы Локателли впервые в систематизированном виде была опубликована в фундаментальной работе Л.-А. Моозера [11, 294–305]. Заново перепроверенный список с уточнениями опубликован в уже упомянутой статье Г.Н. Добровольской. Оба исследователя ориентировались главным образом на источники, сохранившиеся в отечественных собраниях, поэтому их данные возможно дополнить сведениями из новейших каталогов западных собраний. К примеру, в статье Добровольской отсутствует опера «Il pazzo glorioso»

Музыкальный театр: вопросы истории

(Прославленный дурак) Дж. Кокки¹⁴. Моозер упоминает лишь ее московскую постановку 3 декабря 1759 года, допуская, что она могла ставиться и в Петербурге, но не имеет для этого доказательств [11, 305]. Каталог К. Сартори приводит сведения о печатном экземпляре либретто этой оперы, сохранившемся в университетской библиотеке Гёттингена, где местом постановки в 1759 году указан «il Teatro del Giardino del Corte» (театр в саду при дворе, как было принято называть в итальянских либретто деревянный театр на Царицыном лугу у старого Летнего дворца Елизаветы Петровны) [12, Vol. 4, 393], и это однозначно подтверждает, что оперу ранее давали также в Петербурге. Как видно, эта опера фигурирует и в пражском/дрезденском репертуаре труппы Локателли.

Только московские постановки отмечены Моозером и в связи с операми «Il mondo alla roversa» («Мир наизнанку») и «La calamita de' cuori» («Сердечный магнит»). Соответственно, и в списке Добровольской они не отражены. Между тем, обе они упоминаются среди первых, поставленных на дрезденской сцене, то есть их не разучивали специально для показа в России. Кроме того, «Мир наизнанку» – масштабный спектакль, требующий богатого декоративного оформления, и едва ли возможно, чтобы он не был первоначально представлен в Петербурге. Поскольку две другие оперы, шедшие в Москве – «Граф Карамелла» и упомянутый «Прославленный дурак» – как можно убедиться, сперва давались в столице, вполне вероятно, что и этим московским постановкам предшествовали также петербургские, подтверждения которым могут быть обнаружены в будущем.

Под вопросом остаются еще две оперы, входившие в репертуар труппы до ее приезда в Россию. Речь идет о «Le pescatrici» («Рыбачки»)

¹⁴ Поставлена в 1753 году в Венеции, текст Гольдони представляет собой переработку либретто А. Виллани к опере А. Косты «Lo stravagante» (Неаполь, 1748).

Музыкальный театр: вопросы истории

Фердинандо Бертони на либретто Гольдони и «*Li vaghi accidenti fra amore e gelosia*» («Туманные обстоятельства борьбы Любви и Ревности» – так Локателли переименовал оперу *buffa* Галуппи на либретто Гольдони с провокационным названием «Дьявоlessa» или «Чертовка»). Первую труппа играла еще с 1754 года, вторая шла в Дрездене в последний сезон [8, 2. Teil, 281–287]. Сведения об их постановках в России пока отсутствуют, но мало вероятно, чтобы два замечательных готовых спектакля не были бы здесь исполнены.

Стремясь разнообразить репертуар, Локателли в России давал как последние новинки, увидевшие свет уже после отъезда компании из Праги, так и более давние, чья популярность в Европе росла со временем и чьи партитуры попали к нему в руки только сейчас. К первым можно отнести «*La conversazione*» («Общение») Дж. Сколари на либретто К. Гольдони – оперу, впервые поставленную в Венеции в театре Сан Самуэле на карнавал 1758 года (т.е. уже после того, как труппа отбыла в Россию), ко вторым – оперы «Бертольдо при дворе» (пастиччо с музыкой В. Чампи и др.), «Купания в Абано» (с музыкой Б. Галуппи и Ф. Бертони на либретто К. Гольдони) и «Китаянки» (либретто П. Метастазиио с музыкой К.В. Глюка). По поводу «Общения» и «Бертольдо» обращает на себя внимание факт, что незадолго до Петербурга в 1760 году обе эти оперы были поставлены в Праге [12, Vol. 6, 144]. Вероятно, у Локателли осталась в этом городе хорошая агентура, позволявшая ему следить за новостями в Европе. Помимо прочего, многие певцы приезжали к нему в труппу в Петербург (равно как и уезжали назад), и эта циркуляция способствовала обновлению репертуара. О двух других операх информация довольно скудная, и пути их проникновения в Россию требуют дополнительных разысканий¹⁵.

¹⁵ Вполне вероятно, что опера «Китаянки» К.В. Глюка была привезена в Россию группой певцов, прибывших из Вены в ноябре-декабре 1759 года, в числе которых

Музыкальный театр: вопросы истории

Показателен также факт, что, помимо комических опер, сочиненных для европейских (в основном итальянских) театров, труппа Локателли представила также несколько новых опер, сочиненных в России. Помимо больших героических и церемониальных, были также и более камерные комические и пасторальные. Автором музыки двух таких опер выступил уже упомянутый капельмейстер Дж.М. Рутини. Одна из опер была написана на текст либретто Гольдони «*Il negligente*» («Нерадивый»), созданного для венецианской постановки еще в 1749 году (с музыкой Чампи). Сочинение Чампи большого успеха не имело и не получило широкого распространения, опера Рутини была поставлена только в Петербурге весной 1758 года¹⁶. Другая – «*La principessa creduta la pastorella*» («Княжна, пастушкой почитаемая») на либретто Локателли, обозначенная в либретто как «героическая пастушеская драма на музыке». Она была приурочена к празднованию очередной (восемнадцатой) годовщины коронации Елизаветы 25 апреля 1760 года и в этом качестве может считаться церемониальным спектаклем. Впрочем, от тех опер, что были перечислены несколько ранее, она отличается, в первую очередь, отсутствием аллегорических фигур богов, гениев и нимф и наличием вполне драматически выстроенной интриги с обыкновенными действующими лицами (в основном пастухами и пастушками). Так что по жанровым признакам эту оперу Рутини и Локателли стоит отнести к пасторали с элементами комедии и причислить ее к прочему списку комических опер. Упоминание о ней отсутствует у Моозера, но она приведена в статье Г.Н. Добровольской и в собрании документов Л.М. Стариковой¹⁷. Еще одна опера – «*Il marito*

двое – Джузеппе Масси и Виоланта Масси – стали участниками ее постановки 7–8 февраля 1761. Документы об их прибытии опубликованы Л.М. Стариковой [5, 684].

¹⁶ Приведена во всех публикациях, время постановки по каталогу К. Сартори [12, Vol. 4, 215].

¹⁷ См. титул издания [5, 328].

Музыкальный театр: вопросы истории

geloso» («Ревнивый муж») – представляла собой интермеццо для трех участников. Как указано в либретто, его давали летом 1758 года. Автор текста – Антонио Денци, на тот момент российский придворный поэт. В опубликованном либретто не назван автор музыки¹⁸.

Итак, подводя итог обзору репертуара труппы Локателли в России, можно констатировать, что в целом было представлено не менее 18 сочинений комического жанра. Если же учитывать неподтвержденные спектакли, то общее число опер buffa достигает двадцати. В этом отношении Санкт-Петербург далеко опережал другие европейские города. Лондонцы, к примеру, за 16 лет увидели всего 10 или немногим более спектаклей. В Париже их состоялось и того меньше. В Вене интерес вспыхнул лишь в 1748 году, после чего вновь на первое место вышла серьезная опера. Лишь Прага и вслед за ней Дрезден, как раз усилиями Локателли, смогли более подробно наблюдать процесс утверждения в итальянской оперной традиции нового и чрезвычайно перспективного жанра. Но и здесь число спектаклей оказывается почти в полтора раза меньше, нежели в России. В этой связи можно довольно уверенно утверждать, что в конце 1750-х – начале 1760-х годов Петербург стал вторым в Европе городом после Венеции (исключая, разумеется, итальянские города), где с итальянской комической оперой познакомились настолько хорошо – глубоко и разнообразно.

¹⁸ Моозер оставляет вопрос об авторстве открытым [11, 297]. Г.Н. Добровольская называет автором Ф. Цопписа [1]. В цитированной выше статье А.Л. Порфирьевой (см. сноску № 18) эта опера не упоминается среди сочинений, написанных Ф. Цопписом [4]. Впрочем, Порфирьева не указывает ее и среди сочинений Дж.М. Рутини [3].

Музыкальный театр: вопросы истории

ЛИТЕРАТУРА

1. *Добровольская Г.Н.* Локателли, Джованни Баттиста // «Музыкальный Петербург». Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. Книги 1–3 / отв. ред. А.Л. Порфирьева. СПб., 1999–2000. Кн. 2. С. 141–145.
2. *Луцкер П.В.* Страницы истории оперы буффа: «Бертольдо, Бертольдино и Какасенно» К. Гольдони на венецианской оперной сцене // От классической античности до модерна. Сборник статей сектора Классического искусства Запада. Посвящается памяти М.Я. Либмана (1920–2010). М.: Изд-во ГИИ, 2018. С. 282–294.
3. *Порфирьева А.Л.* Рутини, Джованни Марко // «Музыкальный Петербург». Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. «Музыкальный Петербург». Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. Книги 1–3 / отв. ред. А.Л. Порфирьева. СПб., 1999–2000. Кн. 3. С. 61.
4. *Порфирьева А.Л.* Цоппис, Франческо // «Музыкальный Петербург». Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. «Музыкальный Петербург». Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. Книги 1–3 / отв. ред. А.Л. Порфирьева. СПб., 1999–2000. Кн. 3. С. 250–251.
5. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. Составитель Л.М. Старикова. Вып. 3, кн. 1 (1751–1761 гг.). М.: Наука, 2011.
6. *Armellini M.* Locatelli, Giovanni Battista [Электронный ресурс] // Enciclopedia Treccani. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-locatelli_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-locatelli_(Dizionario-Biografico)).
7. *Charlton D.* Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2012.

Музыкальный театр: вопросы истории

8. *Fürstenau M.* Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden. Dresden 1862. – Peters Repr., 2. Auflage. Leipzig: Ed. Peters, 1971.
9. *Howard P.* The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of New Operatic Age. Oxford: Oxford Univ. Press, 2014.
10. *Kroll G. und R.* Gluck. Sein Leben. Seine Musik. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2010.
11. *Mooser R.-A.* Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle. Vol. 1. [Genève]: Mont-Blanc, [1948].
12. *Sartori C.* I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici (7 volumi). Cuneo: Bertola & Locatelli Editori, 1990–1994.

BIBLIOGRAPHY

1. *Dobrovolskaya G.N.* Locatelli, Giovanni Battista // «Музыкальный Петербург». Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. Книги 1–3 / отв. ред. А.Л. Порфир'ева. СПб., 1999–2000. Кн. 2. С. 141–145.
2. *Lutsker P.V.* Stranicy istorii opery buffa: «Bertoldo, Bertoldino i Cacasenno» C. Goldoni na venecianskoj opernoj scene // Ot klassicheskoy antichnosti do moderna. Sbornik statej sektora Klassicheskogo iskusstva Zapada. Posvyashchaetsya pamyati M.Ya. Libmana (1920–2010). M.: Izd-vo GII, 2018. S. 282–294.
3. *Porfir'eva A.L.* Rutini, Giovanni Marco // «Музыкальный Петербург». Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. Книги 1–3 / отв. ред. А.Л. Порфир'ева. СПб., 1999–2000. Кн. 3. С. 61.
4. *Porfir'eva A.L.* Zoppis, Francesco // «Музыкальный Петербург». Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. Книги 1–3 / отв. ред. А.Л. Порфир'ева. СПб., 1999–2000. Кн. 3. С. 250–251.

Музыкальный театр: вопросы истории

5. Teatral'naya zhizn' Rossii v epohu Elizavety Petrovny. Dokumental'naya hronika. Sostavitel' L.M. Starikova. Vyp. 3, kn. 1 (1751–1761 gg.). M.: Nauka, 2011.
6. *Armellini M.* Locatelli, Giovanni Battista [Elektronnyj resurs] // Enciclopedia Treccani. URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-locatelli_ (Dizionario-Biografico).
7. *Charlton D.* Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2012.
8. *Fürstenau M.* Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden. Dresden 1862. – Peters Repr., 2. Auflage. Leipzig: Ed. Peters, 1971.
9. *Howard P.* The Modern Castrato: Gaetano Guadagni and the Coming of New Operatic Age. Oxford: Oxford Univ. Press, 2014.
10. *Kroll G.* und R. Gluck. Sein Leben. Seine Musik. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2010.
11. *Mooser R.-A.* Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^eme siècle. Vol. 1. [Genève]: Mont-Blanc, [1948].
12. *Sartori C.* I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici (7 volumi). Cuneo: Bertola & Locatelli Editori, 1990–1994.

