

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.7

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-049-081>

EDN [ZGHSCP](#)



**«Мнимая садовница»
П. Анфосси и В. А. Моцарта:
версии двух оперных столиц (Рима и Мюнхена)**

Павел Валерьевич Луцкер ^{1, 2}

¹Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация,

²Государственный институт искусствознания

г. Москва, Российская Федерация,

[✉ p.lucker@gnesin-academy.ru](mailto:p.lucker@gnesin-academy.ru),

<https://orcid.org/0000-0002-4456-4460>



Аннотация. Проблематика статьи фокусируется на вопросах, возникающих при сопоставлении оперы В. А. Моцарта «Мнимая садовница» (Мюнхен, 1775) и одноименной оперы П. Анфосси (Рим, 1774), написанной за год до моцартовской. Такого рода сравнения — предмет, традиционный для моцартоведения, они предпринимались неоднократно. Однако с момента публикации последнего самого обширного исследования Ф. Маттерна на эту тему (1989) прошло почти 40 лет, и взгляды на музыкальный контекст 1770-х годов, представления о специфике оперных жанров той эпохи и нормах их поэтики заметно изменились. В статье заново формулируются особенности

сентименталистской разновидности оперы *buffa*, выясняется, насколько соответствует им анонимное либретто «Мнимой садовницы», и на примере сопоставления музыки нескольких ключевых номеров демонстрируется, в какой степени Анфосси и Моцарт следовали жанровому канону или драматургическим новациям, предложенными либреттистом. В итоге основной вывод Маттерна об «индивидуальном стиле», впервые явственно заявившем о себе в этой опере Моцарта, дополняется существенными комментариями и в чем-то подвергается критическому пересмотру.

Ключевые слова: «Мнимая садовница», Паскуале Анфосси, Вольфганг Амадей Моцарт, Николло Пиччинни, Карло Гольдони, итальянская опера *buffa*, сентиментализм, поэтика оперного либретто

Для цитирования: Луцкер П. В. «Мнимая садовница» П. Анфосси и В. А. Моцарта: версии двух оперных столиц (Рима и Мюнхена) // Современные проблемы музыковедения. 2025. Т. 9, № 4. С. 49–81. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-049-081>

Musical Theatre

Original article

***La finta giardiniera* by Pasquale Anfossi
and Wolfgang Amadeus Mozart:
Versions of two opera capitals
(Rome and Munich)**

Pavel V. Lutsker^{1, 2}

¹Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

²State Institute for Art Studies
Moscow, Russian Federation,

[✉ p.lucker@gnesin-academy.ru](mailto:p.lucker@gnesin-academy.ru),

<https://orcid.org/0000-0002-4456-4460>

Abstract. The article considers issues that arise when comparing Wolfgang Amadeus Mozart's opera *La finta giardiniera* (Munich, 1775) and the opera of the same name by Pasquale Anfossi (Rome, 1774), which appeared a year before Mozart's. This kind of comparison, which is a traditional subject for Mozart studies, has been undertaken repeatedly. However, almost 40 years have passed since the publication of Volker Mattern's most extensive study on this topic (1989). During this time, views on the musical context of the 1770s, as well as ideas about the specifics of the operatic genres of that era and the norms of their poetics, have changed noticeably. The article re-formulates the features

of the sentimental variety of opera buffa, clarifies the extent to which the anonymous libretto *La finta giardiniera* corresponds to them, and, using the example of a comparison of the music of several key numbers, demonstrates the extent to which Anfossi and Mozart followed the genre canon or the dramatic innovations proposed by the librettist. As a result, Mattern's main conclusion about the "individual style" that first clearly manifested itself in this Mozart opera is supplemented by significant comments and subject to critical revision.

Keywords: *La finta giardiniera*, Pasquale Anfossi, Wolfgang Amadeus Mozart, Niccolò Piccinni, Carlo Goldoni, Italian opera buffa, sentimentalism, poetics of opera libretto

For citation: Lutsker, P. V. (2025). *La finta giardiniera* by Pasquale Anfossi and Wolfgang Amadeus Mozart: Versions of two opera capitals (Rome and Munich). *Contemporary Musicology*, 9(4), 49–81.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-049-081>

Введение

Опера *buffa* «Мнимая садовница» Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791) в современном музыковедении и исполнительской практике до сих пор сохраняет неопределенное положение¹. Увидевшая свет рампы в Мюнхене 13 января 1775 года, когда автору еще не исполнилось 19 лет, она была написана на либретто, которое за год до этого легло в основу оперы Паскуале Анфосси (1774), поставленной в Риме. Сравнение этих сочинений в музыковедении проводилось не раз. В оперном наследии Моцарта «Мнимая садовница» находится на границе между периодом отрочества и зрелости. Кто-то относит ее к удачным ранним опытам Моцарта-драматурга уже хотя бы потому, что в ней он вновь обратился к комическому жанру², где его достижения всеми признаны безоговорочно. На такой оценке настаивает Герман Аберт, подчеркивая возросшую самостоятельность Моцарта и считая «Мнимую садовницу» первой, хотя и неудавшейся попыткой практической критики итальянского буффоного искусства [1, с. 452]³. Но уже Альфред Эйнштейн разделяет ее с осторожностью, полагая «Садовницу» стоящей ближе к сочиненной в 12-летнем возрасте «Мнимой простушке», нежели к «Свадьбе Фигаро» и оценивая ее как «написанную в состоянии, так сказать, полной невинности» [2, с. 382].

Последние по времени, самые обширные сведения и суждения об этой опере изложены в книге Фолькера Маттерна [3] — публикации докторской диссертации, защищенной в Университете Гейдельберга. Тем не менее с момента ее выхода прошло уже почти 40 лет. Нельзя сказать, чтобы за это время были обнаружены какие-либо важные новые источники, прямо относящиеся к сочинению Моцарта или к ее итальянскому прообразу у Анфосси. Однако

¹ В оригинальном либретто для постановки оперы П. Анфосси в Риме (карнавал 1773–1774 гг.) жанр обозначен как *dramma giocoso*. Печатное или рукописное либретто для мюнхенской постановки оперы Моцарта до сих пор не обнаружено. То же обозначение имеется на одной из сохранившихся копий партитуры (*Kopie Naměšt* из Моравского краевого музея в Брно A 17 036а-с). В моцартовской переписке, в письмах современников, а также в другой сохранившейся рукописной копии партитуры одновременно и в качестве синонима фигурирует обозначение *opera buffa* (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Q 1663 [alt: IV 18916]).

² Более ранняя опера Моцарта «Мнимая простушка» (*La finta semplice*) была написана в 1768 г. для венской постановки, но отвергнута театральной дирекцией. Исполнение состоялось в Зальцбурге 1 мая (?) 1769 г.

³ Аберт уверен, что Моцарт был знаком с партитурой Анфосси — допущение, которое сегодня выглядит маловероятным [там же].

стали значительно доступнее и многообразнее сведения об истории итальянской оперы этого периода, в силу чего взгляды на музыкальный контекст 1770-х годов заметно изменились, что позволяет внести новые акценты в интерпретации и оперы Моцарта, и соотношения музыкально-театральных традиций двух оперных столиц второй половины XVIII века — Мюнхена и Рима⁴.

Либретто

В течение длительного времени большинство исследователей считало либретто «Мнимой садовницы» слабым⁵. Традиция критического восприятия этого текста восходит еще к Аберту. Он относил оперу к сентименталистскому направлению, привлекшему в 1760–70-е годы всеобщее внимание благодаря беспримерному успеху «Доброй дочки» Никколо Пиччинни на либретто Карло Гольдони (Рим, театр *Delle Dame*, 1760). Однако либретто «Мнимой садовницы» в сравнении с ее прообразом Аберт оценивал резко отрицательно, полагая, что ясное и драматически хорошо мотивированное действие пиччиниевской оперы в «Садовнице» «затемнено всякого рода добавлениями, призванными придать ему больше сенсационной остроты, но порой впадающими в самую настоящую безвкусицу» [1, с. 449]. Маттерн смягчает упреки Абера: он в целом пытается следовать более объективной позиции, избегая собственных вердиктов и по возможности ориентируясь на реалии моцартовской эпохи (или пытаясь реконструировать их). Он исходит из того, что, по крайней мере, «Мнимая садовница» Анфосси имела большой успех, а значит, отвечала вкусам 1770-х годов, и современный исследователь должен принимать их в расчет. Тем не менее сколь-нибудь обстоятельный сравнительного анализа этого либретто исследованию Маттерна явно не хватает.

В целом проблемы либретто «Мнимой садовницы» концентрируются вокруг двух основных вопросов. Первый — вопрос авторства, до сих пор вызывающий дискуссии. С XIX века создателем текста без особых на то оснований было принято считать Раньери Кальцабиджи. В 1976 году при подготовке издания «Мнимой садовницы» в Новом полном собрании сочинений Моцарта (NMA) австрийский музыковед Рудольф Ангермюллер заново тщательно изучил анонимное

⁴ Словосочетание «музыкально-театральная столица» в последнее время превратилось в устойчивое определение европейских центров, имеющих значимую оперную традицию. См, например, [4].

⁵ Этой точки зрения придерживается в сравнительно недавней работе Штефан Кунце [5, S. 56].

либретто, изданное для римской премьеры оперы Анфосси (1774), и выдвинул предположение, что его автором мог быть либреттист Джузеппе Петроселлини [6, S. 1 ff.]. Ангермюллер обратил внимание на посвящение оперы, адресованное публике: «Покровительство, которым Вы наградили в прошлом году *L'incognità perseguitata*, побудило нас, о Благородные дамы, преподнести Вам настоящую *dramma giocoso La Finta giardiniera*⁶. Упоминание о *L'incognità perseguitata* («Преследуемая незнакомка») Анфосси на либретто Петроселлини (1773) Ангермюллер расценил как косвенное указание на авторов нынешней комедии, это предположение было сочтено правдоподобным, и автором либретто «Мнимой садовницы» с конца 1970-х годов стали считать Петроселлини⁷.

Стоит, однако, упомянуть, что Посвящение в римском издании либретто было подписано *Gli Interessanti* («Заинтересованные лица»), что ассоциируется не только с авторами, но в первую очередь с импресарио и его окружением. Помимо этого, если музыка Анфосси, написанная для карнавала 1773 года, вероятнее всего была новой⁸, то либретто «Преследуемой незнакомки» было сочинено Петроселлини за десятилетие до того и предназначалось для венецианского театра Сан Самуэле, где впервые увидело свет с музыкой Пиччинни. Более того, Петроселлини создал специально для Рима немало либретто, но сотрудничал в основном с театром Валле (принадлежавшим семейству Капраника), а между этим театром и театром Делле Dame, где прошла премьера «Мнимой садовницы», в те времена существовала острая конкуренция. Так что вовсе не бесспорно, что либреттист входил в группу авторов, непосредственно причастных к постановкам как *L'incognità perseguitata* в 1773-м, так и *La finta giardiniera* годом спустя. Итальянские исследователи весьма скептически оценивают эту возможность, и в настоящий момент вопрос авторства вновь остается открытым⁹.

⁶ [s. A.] *La finta giardiniera. Dramma giocoso da rappresentarsi nel teatro Delle Dame nel Carnevale 1774.* In Roma, per Giovanni Bartolomichi, [1774]. P. 3.

⁷ В книге «Моцарт и его время» (2008, 2015) [7] мы также придерживались этого предположения, но в настоящее время склонны считать его не вполне достоверным.

⁸ Впрочем, сохранились экземпляры этого либретто, положенного на музыку П. Анфосси, к более ранней постановке — Барселона, 1770 (см. *Sartori C. I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800.* Cuneo: Bertola & Locatelli, 1991. Vol. 3. P. 428), но об этой опере пока мало что известно. Во всяком случае, она не имела того резонанса, что сопутствовал римской постановке 1774 г.

⁹ См., к примеру, статью Лоренцо Маттеи из *Dizionario Biografico degli italiani* (2015, Vol. 82), воспроизведенную в online-энциклопедии Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-petrosellini_\(Dizionario-Biografico\)/?search=PETROSELLINI%20Giuseppe%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-petrosellini_(Dizionario-Biografico)/?search=PETROSELLINI%20Giuseppe%2F) (дата обращения 05.11.2025).

Стоит также принять во внимание и некоторые стилистические аргументы, возникающие из сопоставления «Мнимой садовницы» и «Преследуемой незнакомки». В обоих либретто прослеживается драматическая структура, восходящая к уже упомянутой «Доброй дочке» Гольдони. Действие вращается вокруг центрального женского персонажа, чья позиция в социальной иерархии выглядит весьма невысокой. Но, несмотря на это, героиня оказывается центром притяжения и предметом соперничества мужских персонажей самого разного ранга, от крестьян или слуг до аристократов¹⁰. Однако имеется существенное различие. У Петроселлини, как и у Гольдони, сословная преграда между девушкой и влюбленными в нее кавалерами поначалу кажется непреодолимой и исчезает лишь тогда, когда внезапно выясняется, что у сироты — благородные корни. При этом вплоть до момента развязки и сами персонажи, и зрители остаются о них в неведении. В *La finta giardiniera* в садовницу Сандрину влюблены Подеста Дон Анкизе (хозяин усадьбы, где она служит) и Бельфьоре, сын графа, жених Армиды, знатной миланской дамой, племянницы Дона Анкизе. В этом случае зрители уже с самого начала в курсе, что Сандрина — переодетая маркиза Виоланта, бывшая невеста вспыльчивого и непостоянного Бельфьоре, которая отправилась его разыскивать после того, как он в порыве ревности ее ранил и скрылся.

Это различие ведет к существенным противоречиям в драматургии «Мнимой садовницы». В предшествующих либретто сюжетная линия выстроена логично и направлена сначала на выявление остроты сословного конфликта, а затем, после выяснения истинного происхождения главной героини, на разрешение всех недоразумений. Здесь же она теряет свою ясность и последовательность. Ухаживания Дона Анкизе не за скромной и миловидной служанкой, а за маркизой, стоящей на сословной лестнице несколькими ступенями выше его, унижают ее достоинство. Препятствием для воссоединения с ветреным Бельфьоре, который уже в конце первого акта узнает в Сандрине Виоланту и на протяжении всего последующего действия пытается вымолить прощение, служит не опасность нарушения общественных устоев, а обида и оскорбленное недоверие влюбленной аристократки, что дает поводы не к острым социально мотивированным драматическим либо комедийным ситуациям, а скорее к мелодраматическим, проникнутым духом патетической экзальтации.

¹⁰ В классическом либретто Гольдони за внимание и руку Чеккины борются работник Менготто и маркиз Конкилья; в «Преследуемой незнакомке» Петроселлини благосклонности сироты Джанетты добиваются старый барон Тарпано, его сын граф Асдру-бал и управляющий имением Фабрицио.

Возможно, Маттерн прав, не согласившись с упреком Аберта в том, что либреттист смешивает мотивы «трогательные» и «комические», и указав, что и Гольдони в классической «Доброй дочке» поступает так же [3, р. 33]. Но проблема «Мнимой садовницы» не в этом смешении, а в том весе и в том градусе патетики, которых достигает в ней мелодраматический компонент¹¹, когда оба центральных персонажа в кульминации от избытка чувств теряют рассудок. Можно, конечно, сослаться на то, что в XVIII веке еще не исчез обычай воспринимать эпизоды сумасшествия с комической стороны и на сцене время от времени появлялись персонажи (в основном героико-комические), охваченные «благородным безумием», большей частью обрисованные в пародийном ключе¹². Но такой комедийный ракурс в восприятии сумасшествия выглядел естественным, когда проистекал из рациональных заблуждений персонажей, неадекватности их оценки себя и окружающего мира из-за aberrаций собственного воображения или из-за внешнего воздействия (внущенных предрассудков, убеждений, действия колдовства). Совсем другое дело, когда безумные порывы или расстройство ума были следствием эмоционального перенапряжения, накала чувств. В «Доброй дочке» Гольдони работник Менготто, влюбленный в Чеккину, от отчаяния после ее изгнания решает покончить с собой. Эта сцена не выглядит комической. Впрочем, когда бравый воюя Тальяферро как умелый вербовщик урезонивает Менготто: зачем лишать себя жизни просто так, если это можно сделать с пользой, подаввшись в солдаты, — Гольдони демонстрирует виртуозный комический выход из мелодраматической ситуации. Но в комедии XVIII века такое решение возможно лишь

¹¹ Разумеется, тут нет никакой связи с мелодрамой как сценическим приемом «речь на фоне музыки», как раз возникшим и получившим заметное распространение в это же время и даже ставшим основой для особого музыкально-драматического жанра (к примеру, «Ариадна на Наксосе» Йиржи Бенды, 1775). Мелодраматические положения в сентименталистской комической опере призваны провоцировать острую эмоциональную реакцию персонажей.

¹² В качестве особенно распространенных примеров можно сослаться на обработки в комической опере сюжетов о Дон Кихоте («Дон Кихот из Манчии» Дж. Паизиелло на либр. Дж. Б. Лоренци) или о странствующем рыцаре Гвидо (*Il cavaliere errante* Т. Траэтты на либр. Дж. Бертати), где мотив сумасшествия обыгрывается пародийном ключе. Черты подобной трактовки прослеживаются и в «Мнимой садовнице», когда в сцене безумия Сандрина и Бельфьоре представляют друг друга то Тирсисом и Клори, то Медузой (Сандрина) и Алкидом (Бельфьоре).

для персонажей низкого ранга. Трактовать в сентименталистской опере безумие от любви в комическом аспекте, тем более когда дело касается аристократов, — значит допускать двусмысленность в отношении *чувствительности*, основы ее поэтики.

Здесь мы сталкиваемся со второй проблемой либретто «Мнимой садовницы». В нем имеются особенности, выводящие за пределы типичного для сентименталистской оперы круга мотивов и ситуаций и придающие ей в какой-то мере экспериментальный характер: главная героиня, которой предписано совершить скачок, взлет из заурядной безвестности в круг высшего света и которая должна подтвердить свое моральное право на это, пройдя путь «испытания добродетели», оказывается заведомо за пределами коллизии. Те испытания, что выпадают на ее долю, выглядят в итоге не моральным оправданием ее возышения, а эксцессом судьбы и способом вернуть к себе внимание легкомысленного возлюбленного, преподав ему уроки галантной этики. Поэтому, пусть и с оговорками, стоит согласиться с критикой либретто, высказанной Абертом, и относиться к нему не как к образцу, во всем соответствующему типичным для своего времени жанровым канонам, а как к сочинению в известной степени эксцентричному.

Сентименталистская опера как разновидность музыкальной комедии возникла в русле опытов Гольдони-либреттиста по созданию «среднего жанра» — актуального для эпохи Просвещения поиска выходов за пределы классических норм театральной поэтики (с ее ясным членением на трагедию и комедию) в сторону большего правдоподобия. Существовал и сопутствующий стимул: стремительный рост интереса публики к опере *buffa*, продвижение жанра на сцены крупных венецианских театров. Одним из средств для усиления масштабности зрелища Гольдони, очевидно, посчитал привлечение в число исполнителей звезд большой, героической оперы *seria* — кастратов и примадонн. В поэтике комической оперы сам по себе возник потенциал смешения жанров, поскольку певцы такого профиля предполагались для ролей высокого социального ранга. Их появление стало одним из индикаторов «среднего жанра» определенного рода, в котором комический и возвышенно-этический образные и стилистические пластины принципиально разведены и в действии слабо пересекаются. Уже в самой драматической структуре своих либретто 1750-х годов Гольдони часто помечает при перечислении действующих лиц рядом с некоторыми *parti serie*, с другими — *parti buffe*. Помимо этих полюсов он, однако, выделяет некое

среднее поле — *mezzo carattere* — область, в которую допустимо проникновение отдельных персонажей из обеих групп¹³. Это чаще всего могут быть приближенные к аристократам доверенные лица (иногда даже слуги), ведь сам аристократ не может допускать действия, ставящие под удар его достоинство. Впрочем, для отдельных представителей благородного сословия тоже допустимо «нисхождение» в это среднее поле, но чаще инкогнито под чьей-либо личиной (как, к примеру, в либретто «Графа Карамелла»¹⁴) или по причине преклонения перед женской красотой, широты нрава и своеобразно понимаемого рыцарского долга (как маркиз Конкилья в «Доброй дочке»). При этом существенное ограничение состоит в том, что эта вольность, пренебрежение (чаще всего временное) собственным статусом возможно и допустимо только для мужских персонажей, но крайне нежелательно для аристократок. Поэтому маркиза Виоланта, превратившаяся в садовницу Сандрину в «Мнимой садовнице», — шаг, ставящий под сильный удар концепцию «среднего жанра» в поэтике комического спектакля второй половины XVIII века¹⁵.

Однако соблюдение всех этих специфических для оперного «среднего жанра» норм еще не ведет автоматически к возникновению сентименталистской жанровой разновидности. Сентиментальная коллизия возникает тогда, когда среди *mezzi caratteri* появляется женский персонаж низкого или неясного происхождения, претендующий перейти в высшее сословие. Разумеется,

¹³ Особенности драматических решений в комической опере с *mezzi caratteri* обратили на себя внимание уже давно, еще в работах Вольфганга Остхофа — *Osthoff W. Die Opera buffa // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*. Bern; Munchen: Francke Verlag, 1973. S. 678–743. Пристальное внимание к ним и к связанным с ними нормам поэтики гольдониевских либретто проявляют и исследователи последнего времени [8, p. 74–82] Основной ракурс, в котором обычно интерпретируются эти особенности, — усиление реалистичности в комической опере под влиянием идей Пропаганды и в русле опытов Гольдони в его литературной комедии. Мы в своих работах в большей степени стараемся сосредоточиться на том, как возникают новые или трансформируются привычные драматические схемы в композиции оперы.

¹⁴ Анализ особенностей драматического решения в либретто этой оперы см. в статье «Гомер, Аддисон, Гольдони — о сюжетных истоках либретто “Граф Карамелла”» [9].

¹⁵ Действительно, в драматической структуре «Мнимой садовницы» довольно ясно просматриваются следы авантюрно-приключенческой концепции более ранней неаполитанской музыкальной комедии первой половины XVIII века, где мотив «инкогнито» еще не коррелировался столь отчетливо с принципами социальной иерархии, как в зрелой опере *buffa*. В этом смысле либретто «Садовницы» не столько продолжает гольдониевскую линию, сколько противоречит ей. См. об этом [7, с. 248].

реальные основания для этого могли дать только несомненно установленные аристократические корни, что и выяснялось в переломный момент действия. Но вопрос о моральных основаниях для такого скачка, равно как и целая ве-реница испытаний, призванных их продемонстрировать, становится импуль-сом и основой для развертывания именно сентименталистской сюжетной ли-нии. У самого Гольдони — драматурга, сумевшего не раз и весьма убедительно практически воплотить концепцию «среднего оперного жанра», — собствен-но сентименталистское его решение большая редкость. По сути, единственной и одновременно образцовой можно считать только его «Чеккину, или Добрую дочку»¹⁶.

Parti serie и mezz'i caratteri

Взаимоотношения персонажей разного ранга и связанных с ними сослов-ных миров в сентименталистской опере выливаются в определенный баланс стилевых музыкальных средств и приемов. Перевес какого-либо из них теор-етически может привести к трансформации в сторону либо буффонной коме-дии, либо мелодрамы¹⁷, поэтому вполне резонно, что анализ «Мнимой садов-ницы» Моцарта и ее сопоставление с оперой Анфосси становится, по существу, выявлением соотношения разных музыкальных стилистических компонентов. В статье нет возможности проделать такое сопоставление исчерпывающее, как в диссертации Маттерна, но для определения основных тенденций достаточно остановиться на самых необходимых примерах.

Наглядные отличия между Моцартом и Анфосси проявляются уже в трактовке стилистики, связанной с партиями благородных персонажей — *parti serie*. В «Мнимой садовнице» к ним относятся племянница Подесты Арминда и влюбленный в нее, но отвергаемый вплоть до развязки в finale оперы кава-лер Рамиро. Особенno показательна «ария ревности» Рамиро *Và pure ad altri in braccio* из III акта (№ 26). Есть все основания сравнить ее трактовку у обоих авторов с арией маркизы Лючинды из «Доброй дочки» Пиччинни. Хотя по-следняя поется от лица разгневанной женщины (тоже персонажа из *parti serie*)

¹⁶ К ней примыкает и ее продолжение — «Добрая дочка в замужестве», которая следует в ее русле, но, конечно, уже не оценивается как образец.

¹⁷ Эта линия возможностей в истории получила свое развитие и привела к возникнове-нию на грани XVIII и XIX вв. в годы Французской революции так называемой оперы *semiseria* или «оперы спасения».

и адресована брату, чье поведение угрожает ее матrimониальным планам, эту арию можно считать образцовой с точки зрения ее драматического положения, образного строя и даже литературной стилистики. В обоих текстах ключевым становится упоминание о фуриях, а «любовное отчаяние» (*un disperato amor*) прямо названо источником гнева у маркизы и подразумевается из сценической ситуации у Рамиро. Обоим обидчикам бросается и упрек в неблагодарности (*ingrata* — в сторону Арминды у Рамиро и Чеккины у маркизы Лючинды).

При сопоставлении музыки в ариях невозможно не отметить, насколько близко Анфосси следует по стопам прообраза Пиччинни (Примеры 1 и 2).

Allegro assai

Fu - rie di don-na i - ra - ta in mio soc - cor-so in - vo - co, in mio soc - cor-so in -
vo - co, in mio soc-cor - so in - vo - co.

Пример 1. Н. Пиччинни. «Добрая дочка». Ария Лючинды (I, 14)¹⁸

Allegro con spirito

Và pu - re ad al - tri in brac - cio, per - fi - da don - na in - gra - ta,
per - fi - da don - na in - gra - ta.

Пример 2. П. Анфосси. «Мнимая садовница». Ария Рамиро (III, 6)

¹⁸ Нотные примеры из «Доброй дочки» Н. Пиччинни приводятся по рукописи из библиотеки Земли Саксония в Дрездене (Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-DL): Mus.3264-F-502), из «Мнимой садовницы» П. Анфосси — по рукописи из Национальной библиотеки Франции (Bibliothèque nationale de France (F-Pn) D-120, D-121), из оперы В. А. Моцарта — по партитуре из нового издания Полного собрания сочинений (NMA, Ser. II, Wg. 5, Bd. 8; помимо акта и сцены указывается также музыкальный номер, присвоенный в этом издании). Здесь и далее в скобках указаны номера актов и сцен.

В обоих случаях использована характерная для экспозиционных разделов итальянских арий поэтическая форма — двустишие с повтором второй строки. Близки и музыкальные особенности: быстрый темп, четырехдольный метр с пульсацией (—) | — — — | — —. Есть сходство и в компоновке фраз в теме — *abb'c* у Пиччинни и *aab* у Анфосси. У последнего она звучит проще и лапидарнее за счет точного повтора первой музыкальной фразы (*a*) с новым текстом, у Пиччинни же все разнообразнее и богаче из-за троекратного (а не двухкратного) проведения второго стиха, всякий раз с варьированным музыкальным оформлением. Наконец, обе арии написаны в мажорном ладу, что подчеркивает в их характере оттенок холодной ярости.

Трактовка арии у Моцарта, хотя и имеет некоторые черты общности, в своей основе явно отличается (Пример 3).

Allegro agitato

Và pu - re ad al - tri in brac - cio, per - fi - da don - na in - gra - ta,
per - fi - da, in - gra - ta, per - fi - da don - na in - gra - ta.

Пример 3. В. А. Моцарт. «Мнимая садовница». Ария Рамиро (III, 6, № 26)

Это отличие заметно уже в темповом обозначении, в нем появилось уточнение *agitato* («взволнованно»). Трехдольный размер, начало мелодии с сильной доли придают начальной фразе большую целеустремленность, ее ритм гибче, чем точная ритмическая периодичность в теме Анфосси. Строение темы также более сложно и изысканно. Повторяя, как и Пиччинни, вторую поэтическую строку дважды, он в 7–8 тактах пропускает слово «*donna*» — *perfida*, [...] *ingrata*, — чем нарушает единство стиха, его метрическую структуру. В итоге эта фраза выпадает из связной мелодической линии, она выглядит как внедрение в нее речитативных реплик. Мелодия словно прерывается из-за наплыва чувств. Нисходящие секундовые интонации добавляют к выражению жгучего упрека оттенок жалобы. Помимо этого, ария написана в патетическом *c-moll'e*,

что еще сильнее подчеркивает грань, отделяющую ее от мажорных арий Анфосси и Пиччинни. У Моцарта, помимо негодования, сделан акцент еще и на чувстве боли, что делает эффект более сложным и динамичным, вызывающим живой эмоциональный отклик у слушателя.

Ровно такое же отличие можно обнаружить и в «арии мести» Арминды *Vorrei punirti indegno* (II, 2 у Анфосси, II, № 13 у Моцарта). Анфосси пишет развернутый, открывающий акт вполне традиционный сольный номер с обильными виртуозными колоратураторами, в энергичном *B-dur*'е, Моцарт — переполненную смятеными синкопами и перепадами между *forte* и *piano g-moll*'ную арию.

Оба рассмотренных номера взяты из партий персонажей, которые, несмотря на свой высокий ранг, в общем развитии оперы играют второстепенную роль, а значит, и выразительные средства в их ариях не должны особо выделяться и привлекать внимание. Пиччинни в своей «Доброй дочке» следует именно такому принципу, и Анфосси в этом отношении идет вслед за ним. Что же касается Моцарта, то в его опере музыкально-драматические акценты в этих партиях настолько сильны, что фоновые по своей сути фигуры выдвигаются на первый план, словно речь идет не о благородных, но все же второстепенных персонажах комедии, а о главных героях оперы *seria*.

Еще более важно соблюдение образного и музыкально-стилистического баланса в сфере *parti di mezzo carattere*. Маттерн считает, что у Анфосси такие арии «демонстрируют определенные общие стилистические черты; они не укладываются ни в стиль *seria*, ни в *buffa*, и в связи с ними речь в большей степени идет о ‘Mezzo carattere-ариях’» [3, S. 38]. На наш взгляд, выделять *mezzo carattere* в отдельный стилистически однородный пласт не вполне правомерно. Когда действующие лица в комедии «среднего жанра» распределяются по группам, с ними, разумеется, связывается определенный регистр выразительных средств — возвышенно-благородный или, наоборот, приземленно-бытовой. Но этот регистр не представляет собой какое-то единство (стиль *seria* или стиль *buffa*). Герои *seria* могут пылать гневом или, напротив, томиться любовью, и это будет выражено настолько по-разному, что общего найдется крайне мало. Более того, в партии комической пастушки можно встретить пасторальную арию, вполне способную украсить и партию возвышенной героини. Значит, в каких-то сферах эти регистры могут пересекаться. Поэтому кажется более

уместным и правильным в связи с серьезными, комическими партиями или партиями *mezzo carattere* говорить об определенных диапазонах стилистических средств. В каких-то областях они могут перекрывать друг друга, но в то же время каждый из них имеет ясно очерченные центр, собственные границы и внутренне сбалансирован.

В «Мнимой садовнице» к группе партий *mezzo carattere* относятся собственно садовница Сандрина (переодетая маркиза Виоланта) и ее ветреный возлюбленный будущий граф Бельфьоре — диспозиция, практически повторяющая ту, что имеется в «Доброй дочке» Пиччинни/Гольдони, где к этой группе относятся садовница Чеккина и неравнодушный к ней маркиз Конкилья. И Конкилья, и Бельфьоре представляют уже упомянутый тип благородных персонажей, для которых рамки их сословной этики оказываются тесными. Только причиной для выхода за ее пределы у Бельфьоре становятся не рыцарственная галантность и широта взглядов, как у маркиза, а излишняя пылкость и эксцентричность натуры. При этом стоит признать, что статус Бельфьоре в «Мнимой садовнице» как *mezzo carattere* мотивирован гораздо менее убедительно, чем у Конкильи в либретто Гольдони. Когда Бельфьоре принимается ухаживать за Сандриной, он едва ли компрометирует сословную честь, поскольку сразу узнает в безвестной садовнице свою возлюбленную маркизу. Поэтому «снижение» у Бельфьоре осуществляется скорее косвенными и не бесспорно убедительными приемами — подчеркиванием эксцентрических черт его характера, его незрелости, инфантильности.

Показательна его первая большая aria *Da Scirocco al Tramontana* (I, 8), в которой он разворачивает перед изумленным Доном Анкизе картину своей родословной, восходящей к Катону, Муцио Сцеволе, Тиберию, Каракалле, Сципиону, Марку Аврелию — целому сонму античных и более поздних героев, правителей и влиятельных вельмож. «Вы смеетесь! Разве не видите?» — реплика Бельфьоре прямо в тексте арии придает всему этому напыщенному величию до крайности комичный, пародийный смысл. Разумеется, во всей партии маркиза Конкильи у Пиччинни нет номера, хотя бы отдаленно выражавшего подобную степень бурлеска. И у Анфосси, и у Моцарта этот текст дает повод к появлению грандиозных по масштабу арий (соответственно 208 и 168 тактов с применением в оркестре по паре гобоев, валторн и даже труб), в которых пародийный комический накал едва ли не нарушает баланс, приемлемый для персонажа *mezzo carattere*.

Другой полюс в партии Бельфьоре обозначен сценой II акта, состоящей из аккомпанированного речитатива *Ah, non partite* и арии *Già divento freddo, freddo* (II, 12). После того как Сандринा-Виоланта отвергает его и велит вручить руку и сердце Арминде, графа охватывает сильное волнение: его разум затуманивается. Он чувствует, что теряет рассудок, жалуется на ледяной пот, текущий по лицу, дуновение ветерка наводит его на мысли о «полях Элизиума» — ему кажется, что душа уже перешла за грань смерти. Эти детали в тексте тоже могли бы дать повод для гротескного или пародийного истолкования, но ни Анфосси, ни Моцарт не привносят сюда яркие комические акценты (впрочем, кое-где по ходу музыки они, возможно, допускаются в исполнении). Оба композитора трактуют сцену в целом в духе высокой патетики, хотя степень и характер выразительности у обоих вновь заметно различается. Достаточно сравнить, как музыкально подана начальная фраза: *Già divento freddo, freddo* (Холдею все сильнее и сильнее) (Примеры 4 и 5).

Allegro comodo

8 Già di - ven - to fred - do, fred - do, tre - ma il piè, s'ar -
8 re - sta il san - gue, tre - ma il piè, s'ar - re - sta il san - gue.

Пример 4. П. Анфосси. «Мнимая садовница». Ария Бельфьоре (II, 12)

[Adagio]

8 Già di-ven - to fred - do, fred - do, già di-ven - to fred - do,
8 fred - do, tre-ma il piè, s'ar - re-sta il san - gue, man-ca il fia - to, il cor già lan-gue.

Пример 5. В.А. Моцарт. «Мнимая садовница». Ария Бельфьоре (II, 12, № 19)

На этот раз и Анфосси, и Моцарт избирают мажорный лад, однако темп и характер сильно различаются. У Анфосси энергичное аллегро сочетается с кантиленным зачином приподнятого, но в целом весьма обобщенного аффекта. Никакая более явная конкретизация эмоционального состояния не вырисовывается, такое интонирование с равным успехом может представлять какдержанную радость, так и сдержанное негодование. На слова *tremo il riè* (дрожь в ногах) Анфосси дает вариант исполнения фразы на октаву ниже — колоритный регистровый контраст, допускающий комическое обыгрывание «дрожания» голоса, поскольку используется нижняя граница диапазона тенора. Он еще и усиливает этот эффект: фраза пропевается дважды (типичная структура *abb*). Но певец может выбрать и другой вариант — в среднем регистре, и тогда возможный комический оттенок исчезает.

Мелодика в арии Моцарта имеет совсем другую природу. При более медленном темпе в ней преобладает речевая просодия, типичная для взволнованных арий *parlando* в опере *seria*. Ее эмоциональная окраска выявлена гораздо яснее — и несколько суетливым ритмом, и болезненным «сползанием» по малым секундам, так что ощущение неуверенности и страха приобретает вполне отчетливое выражение. Моцарт повторяет как раз эту первую фразу текста, ключевую для общего характера арии, а «дрожь в ногах» и другие признаки недомогания музыкально никак не выделены. Исполнитель, разумеется, волен комически утрировать некоторые детали, но какие-либо указания на это в мозартовской партитуре отсутствуют.

В целом можно констатировать, что Анфосси в этой арии не подчеркивает аффектированную, мелодраматическую составляющую (допуская даже легкое шаржирование), тогда как Моцарт, напротив, не оставляет ее без внимания. В итоге те самые границы, очерчивающие стилистический диапазон для этого образа из группы *mezzo carattere*, оказываются у них разными. Анфосси стремится сохранить «серединный» баланс; комически-бурлескная сторона уравновешивается у него сферой умеренной, обобщенной патетики. У Моцарта же диапазон оказывается явно шире, вновь, теперь уже в «средней» партии захватывая области мелодраматического накала и тем самым смешая баланс в эту сторону.

Партия Сандрины

Принципиальное значение имеет то, как в «Мнимой садовнице» трактован центральный персонаж из группы *mezzo carattere* — Сандрина-Виоланта. Рельефнее всего особенности этой трактовки также выявляются из сопоставления с образом Чеккины из «Доброй дочки» Пиччинни/Гольдони.

Каватина Чеккины *Che piacer, che bel diletto* (I, 1) открывает оперу Пиччинни. Ее идиллически-пасторальный характер рисует нам героиню в родной стихии, ухаживающей за цветами. Иное решение заложено уже в либретто «Мнимой садовницы»: действие начинается с ансамблевой интродукции, в которой все герои (исключая еще не прибывшего Бельфьоре) славят чудесный день. Однако в своей небольшой сентенции Сандрина предстает не столько в гармонии и мире с окружением и собой, сколько в разладе: *Sono infelice, son sventurata, mi vuol oppressa la sorte ingrata* (*O, я несчастна, меня гнетет немилосердная судьба*). Здесь уже намечена принципиальная разница: Чеккине еще предстоит пережить переду перипетий, резко меняющих ее положение по ходу действия, тогда как Сандрина-Виоланта уже испытала главный удар в предыстории, и впереди ее ждет только один поворот — восстановление утраченного благополучия.

Первый развернутый номер в партии Сандрины *Noi donne poverine* (I, 4), по видимости, продолжает линию жалоб, однако и Анфосси, и Моцартом он решен скорее в галантно-игривом ключе. Сетования Сандрины по поводу всеобщей участи женского рода, вынужденного терпеть страдания от любви, никак не связаны с бурными событиями ее прошлого, а вызваны неуемными ухаживаниями старого Подесты Дона Анкизе. Этот номер ясно очерчивает границы «серединного» положения героини, наделяя ее образ даже юмористическими чертами, поскольку подспудно содержит намек на галантное притворство. Близкий по характеру и функции номер у Чеккины — каватина *Poverina tutto il dì* (I, 5) — хотя внешне выглядит иначе, но также прекрасно очерчивает «средние» границы в стилевом диапазоне характеризующих ее средств. В проникновенной сицилиане Чеккина тоже жалуется на судьбу, обрекшую ее, хрупкую девушку, на тяжелый и беспокойный труд садовницы. Но и в этом номере сквозит галантное лукавство, поскольку Чеккина стремится произвести своей грацией впечатление на маркиза Конкилью и одновременно скрыть смущение от его слишком откровенных знаков внимания.

Следующая ария в партии Чеккины *Una povera ragazza* (I, 12) — центральная во всей опере и в целом одна из самых известных, даже, можно сказать, культовых в свою эпоху. Пиччини удалось сконцентрировать в ней самые характерные черты сентименталистского направления в оперном жанре. Ее вес и значение в первую очередь определяются местом в развитии сюжета, началом тех самых «испытаний добродетели», когда по несправедливому навету завистливых служанок хозяйка решает удалить девушку из замка¹⁹. В «Мнимой садовнице» отсутствуют какие-либо предпосылки для такой сюжетной завязки. Очередная ария Сандрины представляет собой не столько реакцию на драматическое событие, сколько предваряет его; почти сразу за ней судьба сталкивает переодетую маркизу с ее сбежавшим женихом Бельфьоре, с чего начинается Финал первого акта. Конечно, в общей драматической логике оперы этой арии Сандрины тоже отведена важная роль: она замыкает довольно мирно развертывавшийся этап экспозиции и, словно многозначительная цезура, повисает перед началом бурного развития событий. Но какого-либо фабульного мотива для ее появления нет, и либреттист, видимо, не сильно ломая голову, избрал в качестве темы для ее текста насквозь условную и довольно шаблонную «птичью метафору»: *Geme la Tortorella* (I, 10) — голубка, разлученная со своим голубком, стонет и жалуется на судьбу. Едва ли такой текст смог бы подвигнуть какого угодно композитора на создание значительного номера, хоть как-то сравнимого с арией Чеккины. Как Анфосси, так и Моцарт, прекрасно почувствовав драматическую ситуацию, написали наилучшие из возможных в подобных обстоятельствах, весьма близкие по настроению и выразительным средствам трогательно-идиллические каватины; у Моцарта она еще и оказалась отмеченной особым, незаурядным композиционным мастерством. Но какого-либо резонанса в развитии жанра, сравнимого с тем, что сопутствовал знаменитой арии Чеккины, они не произвели.

Однако арии, подобные *Una povera ragazza*, где бы героиня была охвачена противоречивыми чувствами, сомнением и отчаянием, считались уже неотъемлемым атрибутом центрального образа сентименталистской оперы. Поэтому и в «Мнимой садовнице» для нее находится место — правда, уже довольно далеко от завязки действия, в середине II акта. Для ее появления выбран щекотливый момент, когда Подеста становится свидетелем горячих объяснений Сандрины-

¹⁹ Ранее мы уже подробно анализировали эту арию [10, с. 8–15].

Виоланты и графа Бельфьоре и, охваченный ревностью, осыпает «садовницу» упреками. Положение оказывается двусмысленным, поскольку Сандрина, хотя на мгновение в речитативе и сбивается на возмущенную отповедь, еще не может раскрыть перед хозяином свое инкогнито и вынуждена разыгрывать служанку, польщенную его вниманием. Как и в «Доброй дочке», либреттист предложил развернутый текст арии из нескольких строф, в которых одни настроения и образы в душе героини сменяются другими. У Гольдони Чеккина сперва сетует на несправедливость по отношению к бедной сироте, потом просит хозяев отпустить ее из дома, где ей не верят, затем в ее сознании возникает картина, как добрые люди подают ей милостыню, и, наконец, ею завладевает уверенность, что небеса не отставят без покровительства тех, кто в сердце невинен и честен. В арии из «Мнимой садовницы» мотивы сходны, но порядок их зеркально противоположный: Сандрина сперва выражает надежду, что сердце хозяина исполнено доброты, потом — что его глаза только выглядят гневными, но в них просвечивает жалость, затем, однако, девушку охватывает паника, и ей кажется, что хозяин не слушает и уходит, бросая ее на произвол судьбы, и, наконец, она обращается к молодым девушкам из публики, чтобы они прониклись сочувствием к ее горю и пришли ее утешить.

<i>La buona figliuola</i> (I, 12)	<i>La finta giardiniera</i> (II, 6)
<p>Una povera ragazza, padre e madre che non ha, si maltratta, si strapazza, questa è troppa crudeltà.</p> <p>Sì signora, sì padrone, che con vostra permissione voglio andarmene di qua.</p> <p>Partirò, me ne andrò a cercar la carità, poverina la Cecchina qualche cosa troverà.</p> <p>Sì signore, sì padrona, so che il ciel non abbandona l'innocenza e l'onestà.</p>	<p>Una voce sento in core, Che mi dice pian pianino: Il tuo caro padroncino Tutto è pieno di bontà.</p> <p>E in quel volto, in quegl'occhietti Che pur sembran sdegnosetti Vi si sorge la pietà.</p> <p>Ah, mi fugge, non m'ascolta, Gia divien con me tiranno; Dalla smania, dall'affanno Io mi sento laciarar.</p> <p>Fanciullette che m'udite, Se pietà di me sentite, Una figlia sventurata Infelice, abbandonata, Deh venite a consolar.</p>

И вновь Анфосси и Моцарт подошли к воплощению этого текста по-разному. Показательно различие в протяженности: ария Анфосси звучит всего около двух минут — заметно короче, нежели ария из «Доброй дочки» Пиччинни, у Моцарта же сопоставима с ней и длится около пяти минут. Анфосси музыкально делит текст на два раздела — спокойное, кантабильное *Andante* на текст двух начальных строф и подвижное, бурное *Allegro con spirito* на двух заключительных. То, что этот номер в партии Сандрины имеет особое значение, Анфосси явно осознает, поскольку в первом разделе использует солирующие партии гобоя, фагота и даже в один момент валторны — в манере *sinfonia concertante*. У Моцарта ария оркестрована просто, только струнной группой — свидетельство того, что как-то специально в партии Сандрины композитор ее не выделял. Номер у него составлен из нескольких обособленных контрастных разделов: *Grazioso* (две строфы) — *Allegro* (третья строфа) — *Grazioso* (первая строфа) — *Andante con moto* (последняя четвертая строфа). Как видно, начальный «галантный» раздел повторен, а бурная третья строфа и четвертая с обращением к публике выделены в отдельные построения. В целом ария выглядит менее органичной и прочно скомпонованной, чем у Анфосси, не говоря уже о пиччинниевском прообразе²⁰. Главный акцент у Моцарта сделан на резком контрасте при появлении стихов третьей строфы, который сопровождается сменой не только темпа, но и тональности (сопоставление *A-dur* и *a-moll*). При этом вновь ясно подчеркнуты стонущие секунды (на слове *tiranno*) и аффектированный хроматический ход в завершении (Пример 6).

Allegro

*Ah mi fug-ge, non m'a - scol-ta, già di - vien con me ti - ran-no, con me ti - ran-no; dal-la
sma-nia, dall' af - fan-no, dal-la sma-nia, dall' af - fan-no io mi sen-to la-ce - rar, la - ce - rar.*

Пример 6. В. А. Моцарт. «Мимая садовница». Ария Сандрины (II, 6, № 16)

²⁰ Ария Пиччинни *Una povera ragazza* — редкий образец единства и ограниченности в строении, где все четыре строфы объединены в единую композицию с ясно обозначенными признаками сонатной формы.

Анфосси тоже сыграл на контрасте темпов, но сохранил мажорный лад и в характере мелодики на этот же текст не стал подчеркивать детали, а ограничился лишь общим выражением ажитации (*Пример 7*).

Allegro con spirito

*Ah mi fug-ge, non m'a-scol-ta, già di - vien con me ti - ran-no; dal-la sma-nia, dall' af-fan - no
io mi sen-to la - ce - rar, io mi sen - to la - ce - rar, la - ce - rar, la - ce - rar.*

Пример 7. П. Анфосси. «Мнимая садовница». Ария Сандрины (II, 6)

Последний сольный номер в партии Сандрины довольно сильно выходит за рамки стереотипов, принятых не только в комической, но и в целом в опере XVIII века. К этому в значительной мере подтолкнул либреттист, построив довольно необычным образом ее сольную сцену в преддверии Финала II акта. Слуги разгневанного Подесты препровождают незадачливую садовницу в дикое, пустынное место и оставляют одну. Сцену открывает ее ария, проникнутая мольбами, отчаянием и страхом перед наступающей темнотой. Затем следует речитатив, в котором Сандрина пытается определить, куда ей направиться, где укрыться. После него звучат небольшая каватина — девушка жалуется, что от слез и рыданий у нее совсем нет сил, — и заключительный речитатив. Подобная композиция: начальная ария, прерывающий ее речитатив, переходящий затем в каватину, — большая редкость.

И Анфосси, и Моцарт откликнулись на оригинальную идею либреттиста, и оба предприняли еще один шаг, тоже новаторский. Они не стали прерывать оркестровое сопровождение между арией и каватиной, а сохранили его и в речитативном фрагменте, то есть превратили этот речитатив в аккомпанированный. Моцарт пошел еще дальше и оркестровал также речитатив в конце сцены, вследствие чего она непосредственно перешла в ансамблевый Финал. Ничего похожего в опере *buffa* 1770-х годов не было ни до, ни после обеих «Садовниц».

В качестве отдаленного аналога, но только в итальянской опере *seria*, можно упомянуть лишь «Покинутую Армиду» Никколо Йоммелли, незадолго до этого (30 мая 1770 года) поставленную на сцене неаполитанского театра Сан Карло.

Трудно сказать, могла ли она послужить образцом для Анфосси (ведь он все же разделил сцену Сандрины и Финал небольшим речитативом *secco*), но Моцарт был свидетелем неаполитанской премьеры оперы Йоммелли и, судя по отзывам в письмах, она произвела на него большое впечатление.

В либретто Гольдони не было таких экстремальных испытаний для главной героини, хотя из романа Сэмюэля Ричардсона вполне возможно было почерпнуть для них поводы. Так что сцена Сандрины не только из-за ее необычной композиции, но и с точки зрения сюжетных мотивов и драматического положения значительно отклоняется от канонов сентименталистской оперы и тем самым особенно сильно демонстрирует необычные черты своей поэтики.

Видимо, уже не будет неожиданностью разное решение и этой сцены у Анфосси и Моцарта. Анфосси, хотя и оттолкнулся в арии от начальных гневных возгласов, очень скоро подчинил изложение закругленной кантабильной метрике и песенной структуре (*abb*), а также предпочел вновь остаться в мажорном ладу (Пример 8).

Allegro agitato

Cru - de - li, oh Di - o! fer - ma - te, qui so - la mi la - scia - te, qui
so - la mi la - scia - te.

Пример 8. П. Анфосси. «Мнимая садовница». Ария Сандрины (II, 15)

Что касается каватины, то в ней эти качества еще и нарастают. Анфосси пренебрегает упоминаниями в тексте «слез» и «рыданий»²¹ и строит двухтактовые закругленные фразы на интонациях взволнованной просьбы и мольбы, очень близкие по стилистике к мелодике арии Чеккини *Una povera ragazza* (Пример 9).

²¹ Буквально — горловых судорог, *singhiozzo*.

Andante con moto

Ah dal pian-to, dal sin-ghioz-zo re-spi - rar io pos-so ap - pe - na, re-spi - rar io pos-so ap-pe-na: non ho vo - ce, non ho le - na, l'al - ma in sen man - can - do và.

Пример 9. П. Анфосси. «Мнимая садовница». Каватина Сандрины (II, 15)

Моцарт, напротив, в обоих случаях вновь предпочитает минорный лад и круг подчеркнуто патетических интонаций. Вокальная партия состоит из серии взволнованных возгласов, почти на грани крика (Пример 10).

Allegro agitato

Cru - de - li, fer - ma - te, cru - de - li, oh Dio! fer - ma - te, oh Di - o! fer - ma - te, fer - ma - te.

Пример 10. В. А. Моцарт. «Мнимая садовница». Ария Сандрины (II, 15, № 21)

И в каватине он, в противоположность Анфосси, концентрирует внимание именно на прерывистости речи, сдавленном дыхании, разрушающих не только связность звуков в мелодии, но и трансформирующих метрическую периодичность и симметрию (Пример 11).

Allegro agitato

Ah _____ dal pian - to, dal sin - - ghoz - - zo re - - spirar io pos - so ap - - pe - na, re - - spirar io pos - so ap - - pe - na.

Пример 11. В. А. Моцарт. «Мнимая садовница». Каватина Сандрины (II, 15, № 22)

Ансамбли

Помимо сольных номеров, значительный вклад в общий характер жанра и трактовку отдельных образов вносят и ансамблевые сцены, но их подробный анализ в статье едва ли возможен. Упомянем лишь несколько особенно красноречивых моментов. К примеру, в финале первого акта либреттист впервые сталкивает вместе две пары, причем в ситуации драматической размолвки: Сандрину и Бельфьоре, Арминду и Рамиро. Вторая из них принадлежит к группе партий *seria*, а первая — *mezzo carattere*, но фактически в данный момент все их действия и реакции переносятся в высший драматический регистр. Анфосси ожидаемо приглушил патетику и у тех, и у других, придав музыке имперсонально действенный характер, описывающий общую динамику и неожиданность ситуации. Моцарт, напротив, не уклоняется от патетических акцентов, при этом явно подчеркивая параллелизм реакций: удивления и замешательства у мужчин и волнения и даже страха у женщин. Тем самым причастность Сандрины и Бельфьоре к миру горячих и возвышенных страстей выявляется у него с полной силой, а границы «среднего» регистра вновь бесконтрольно раздвигаются.

В трактовке второго Финала стратегия во многом повторяется. Напомним, что по замыслу либреттиста эмоциональный накал к концу акта дорастает до крайней точки, когда главные герои утрачивают рассудок. Драматическое напряжение нарастает в несколько этапов. Действие движется от момента комической путаницы, когда в кромешной темноте персонажи разбиваются на причудливые пары (Бельфьоре со служанкой Серпеттой, предполагая, что это Сандрина, и Подеста с Арминдой, тоже предполагая, что перед ним садовница), до ситуации всеобщего замешательства, когда все осознают, что Бельфьоре и Сандрина находятся во власти безумия.

Анфосси подошел к решению как бы с позиции стороннего наблюдателя. Его главным ориентиром стала общая характеристика событий, стадиальный рост напряжения, что он выразил при помощи цепи музыкальных эпизодов со сменой темпа и динамики: *Comodo* (в начале сцены) — *Allegro* (с момента, когда при свете факела выясняется путаница) — *Allegro con spirito*, 4/4 (когда Подеста и Рамиро, увидев в графе соперника, пытаются вызвать его на дуэль) — *Allegro con spirito*, 3/4 (когда умопомешательство главных героев становится для всех очевидным). Чтобы сохранить общую нарастающую волну, Анфосси

сокращает в тексте некоторые фрагменты, не вполне укладывающиеся в этот ритм — в частности сцену, где герои воображают себя Хлоей и Тирсисом, очарованными пением сирен и лирой Орфея, а затем Бельфьоре провозглашает себя бесстрашным Алкидом.

У Моцарта Финал также состоит из нескольких эпизодов, но его внимание привлекает не столько общее нарастание движения, сколько столкновение контрастных драматических положений и более детальная их прорисовка. Поэтому он не останавливается перед тем, чтобы сохранить детали, демонстрирующие яркие признаки помешательства героев, хотя они способны привести всю ситуацию на грань гротеска, чего явно избегает Анфосси.

Еще один важнейший ансамбль в опере — дуэт главных героев в последнем акте. Вновь стоит упомянуть, что и его прообраз можно найти в «Доброй дочке» Гольдони/Пиччинни. Правда, в «Мнимой садовнице» его место и смысл вновь значительно трансформированы. Дуэт Чеккины и маркиза Конкильи в третьем акте — один из ключевых номеров в опере, в котором героиня впервые узнает о своем происхождении и постепенно сывается с мыслью о том, что в ее судьбе произошла счастливая перемена. В дуэте третьего действия «Садовницы» все иначе: между влюбленными вновь происходит размолвка, и Виоланта настаивает на расставании, однако постепенно пара приходит к примирению. В отличие от дуэта из «Доброй дочки» в этом сюжетном построении мало нового, оно воспроизводит шаблонную ситуацию «ссоры-примирения», широко распространенную как в серьезной, так и в комической опере. Важнейший для сентименталистской оперы сюжетный ход, связанный с восхождением непрятязательной садовницы в аристократический ранг, здесь никак не может быть реализован, и все оборачивается лишь завершением тяжелого недоразумения и примирением влюбленных.

Дуэту предшествует небольшой речитатив, в котором герои, оказавшись в спокойной обстановке на лоне природы, постепенно избавляются от душевного расстройства и приходят в себя. И Анфосси, и Моцарт выбрали оркестровое сопровождение, но их решения вновь заметно различаются. Анфосси тематически оформил только начало сцены, а в дальнейшем сопровождает реплики персонажей довольно типовыми пассажами струнной группы. Моцарт же написал ритурнель с нежными фразами гобоев и мягким ходом валторн, звучащий в течение всего диалога. Сцена целиком оформлена оркестровым сопровождением и окрашена изысканной звукописью, тем самым она утратила характер связки

между музыкальными номерами и, напротив, приобрела целостность и весомость отдельного номера. Этот небольшой речитативный фрагмент у Моцарта напоминает волшебно-пасторальную сцену из «Покинутой Армиды» Йоммелли, где рыцари, ускользнув из-под власти колдуны, пробираются сквозь зарованный лес. Особенно симптоматично то, что Моцарт в качестве прообраза ориентировался на новейший и весьма «прогрессистский» для своего времени вариант оперы *seria*.

Резюме

Подводя итог анализу и возвращаясь к вопросу о возможных способах интерпретации противоречивого сюжета «Мнимой садовницы», мы приходим к выводу, что каждый из композиторов избрал свой путь. Анфосси остался верен общим представлениям о стилистически сбалансированной сентименталистской опере и постарался избегать подчеркивания излишне мелодраматических деталей, в то время как Моцарт поступил противоположным образом, не упуская возможности для острых патетических акцентов. Маттерн в своей работе тоже посчитал этот момент принципиальным и определил разницу методов Анфосси и Моцарта как различие между «жанровым стилем» (у первого) и «персональным (индивидуальным) стилем» (у второго) [3, S. 524–546]. Надо признать, что в этой формуле схвачены важные аспекты, но все же она нуждается в существенных уточнениях.

В представлениях Маттерна все главные предпосылки для выявления жанровой поэтики «Мнимой садовницы» уже были заключены в либретто, ведь он посчитал его традиционным, типичным, поскольку опера Анфосси в целом была благосклонно принята публикой. Нам представляется такое понимание не вполне верным, поскольку сопоставление с образцовой для жанра «Доброй дочкой» Гольдони показывает, что либретто как раз весьма заметно отклоняется от принятых условностей сентименталистской оперы. В этой связи позицию Анфосси стоит оценивать не как послушное и в известной мере пассивное следование по колее, уже заложенной в либретто, а, напротив, как весьма активную коррекцию его особенностей. У итальянского композитора, разумеется, имелся определенный жанровый образец, но ориентируется он не на то, как этот жанр реализован в либретто, а на некие условные нормы комической сентименталистской оперы. И поскольку эти нормы осознаются им как своего рода музыкально-композиционный идеал, он не останавливается перед тем, чтобы

путем сглаживания и уравновешивания трансформировать либретто в направлении этого идеала. Моцарт же, напротив, гораздо последовательнее идет за замыслом создателя либретто и живо откликается на все его новшества. Но тем самым он, вслед за либреттистом, подводит стилистическое и композиционное единство сентименталистской оперы к опасной грани разрушения.

Вопрос о причинах таких различий очень сложен, и едва ли можно претендовать на его однозначное решение. Тем не менее мы готовы согласиться с Маттерном по крайней мере в отношении Анфосси, что условный «жанровый стиль» (с учетом приведенных уточнений) в основном определил его подход к созданию оперы. Что касается Моцарта, то утверждение немецкого исследователя о «персональном стиле» как решающем факторе, определившем его метод [3, S. 524], в отношении «Мнимой садовницы» представляется не вполне убедительным. В зрелых и поздних сочинениях Моцарт бесспорно проявляет особое и крайне индивидуализированное музыкально-драматическое чутье, но едва ли его можно распространять и на эту раннюю оперу. Как упоминалось, моцартовские решения здесь в большинстве случаев прямо отталкиваются от положений и ситуаций, предложенных либреттистом. В отличие от Анфосси, он нигде не почувствовал необходимости каких-либо изменений текста, хотя в дальнейшем, со временем «Идоменея» (1781), это становится одним из очевидных индикаторов того самого специфического моцартовского драматургического чутья. На наш взгляд, некритичное принятие Моцартом либретто свидетельствует скорее о том, что к тому времени он еще не был глубоко погружен в развитие комической оперной традиции, не имел достаточного опыта, чтобы ясно представлять себе сущность ее поэтики. Опера *buffa* тогда еще виделась ему жанром, заслуживающим не слишком большого внимания. «То там, то сям весной, летом или осенью [в Италии] возникает потребность в операх *buffa*, которые можно писать ради тренировки или — вообще — от чего делать. Конечно, за них много не выручишь, но все же кое-что...» — писал он отцу из Мюнхена всего два года спустя²². А чуть позже он признается, что безусловное первенство в его интересах имеет опера серьезная, а не буффонная²³. Поэтому не приходится удивляться, что

²² Письмо от 11 октября 1777 г. (Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen: Gesamtausgabe: In 8 Vols. Vol. 2: 1777–1779. Kassel; München: Bärenreiter; DTV, 2005. S. 45–46).

²³ Письмо от 4 февраля 1778 г. (Ibid. S. 254).

Моцарт с большим энтузиазмом откликается на ситуации и номера, близко напоминающие ему стилистику оперы *seria*.

Еще одной причиной можно считать и то, что «Мнимая садовница» сочинялась Моцартом для Мюнхена, причем не для основной придворной сцены (*Cuvilliés*-театр), а для старого и уже практически не предназначенного для оперных спектаклей театра на площади Сальватор. Опера *buffa* лишь изредка под влиянием моды на какие-то сторонние новинки появлялась в Мюнхене, исполнялась заезжими артистами только в придворном театре и не имела устойчивой традиции, на которую Моцарт мог бы ориентироваться. Обстоятельства его заказа до сих пор мало прояснены. И хотя уже довольно старый и большой баварский курфюрст Максимилиан III Йозеф посетил спектакль, в целом появление моцартовской оперы в баварской столице выглядит как случайность, не имевшая каких-либо последствий. После трех представлений моцартовская «Садовница» сошла со сцены²⁴. В отличие от него Анфосси уже имел за плечами десятилетие активной работы в комическом оперном жанре и тесно сотрудничал с римским театром *Delle Dame*, в котором с конца 1750-х годов в острой конкуренции с другим римским театром *Capranica* кипела живая музыкально-театральная жизнь. Так что и все устоявшиеся законы, и новейшие модные течения, и вкусы публики он прекрасно знал и успешно ими оперировал, о чем свидетельствуют непрерывные заказы на новые сочинения.

В целом «Мнимая садовница» в карьере Анфосси стала большой удачей, укрепившей его авторитет мастера сентименталистского комического жанра и позицию преемника Пиччинни, с которым молодой мастер вступил в конкуренцию. Его новая опера пусть и не превзошла по популярности предшествующую — признанный шедевр «Преследуемая незнакомка», но всталла почти рядом с ней. Это можно считать косвенным подтверждением, что Анфосси не ошибся в своем стремлении смягчить несколько экстремальные эксперименты, предпринятые либреттистом. Моцартовская «Садовница» заняла более скромное место в истории жанра, но в творческой судьбе самого автора ее место сложно переоценить. Пусть ее общая музыкально-драматическая концепция выглядит еще не вполне осознанной, логичной и соразмерной, но с точки зрения музыкально-композиционной Моцарт демонстрирует в ней уже совершенно зрелый,

²⁴ Опера Моцарта на итальянском языке в XVIII веке более нигде не исполнялась, но к 1780-м годам она была адаптирована в немецкий зингшпиль и время от времени появлялась в репертуаре немецких трупп.

полный молодой энергии и неистощимой изобретательности талант, который не позволяет отодвинуть это сочинение на архивные полки и время от времени выводит на сцену, к удовольствию меломанов и широкой публики.

Список литературы

1. Аберт Г. Моцарт. 2-е изд. М.: Музыка, 1988. Ч. 1, кн. 1.
2. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: Музыка. 1977.
3. Mattern V. Das Dramma giocoso *La Finta giardiniera*. Ein Vergleich der Vertonungen von Pasquale Anfossi und Wolfgang Amadeus Mozart. Laaber: Laaber-Verlag, 1989.
4. Eighteenth-Century Theatre Capitals: From Lisbon to St. Petersburg / ed. by I. Yordanova, J. Camões. Wien: Hollitzer Verlag, 2022.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv2phprbg>
5. Kunze S. Mozarts Opern. Stuttgart: Reclam, 1984.
6. Angermüller R. Wer war der Librettist von „La finta Giardiniera“? // Mozart-Jahrbuch 1976/77. Kassel etc.: Barenreiter, 1978. S. 1–8.
7. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. 2-е изд. М.: Классика-XXI, 2015.
8. Rista P. At the Origins of Classical Opera: Carlo Goldoni and the “dramma giocoso per musica”. Bern; Berlin etc.: Peter Lang, 2018.
<https://doi.org/10.3726/b14367>
9. Луцкер П. В. Гомер, Аддисон, Гольдони — о сюжетных истоках либретто «Граф Карамелла» // Вопросы театра. 2014. № 3–4. С. 231–243. URL: https://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/vop_3-4.2014.pdf (дата обращения: 02.12.2025).
10. Луцкер П. В. От «Памелы» к «Доброй дочке», или О том, как героиня модного романа попала на оперную сцену // Старинная музыка. 2013. № 1. С. 8–15. URL: <https://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2013-1.pdf> (дата обращения: 02.12.2025).

References

1. Abert, H. (1922). *W. A. Mozart*. Breitkopf & Haertel.
2. Einstein, A. (trans. A. Mendel, & N. Broder). (1962). *Mozart, His Character, His Work*. Oxford University Press.
3. Mattern, V. (1989). *Das Dramma giocoso „La finta Giardiniera“.* Ein Vergleich der Vertonungen von Pasquale Anfossi und Wolfgang Amadeus Mozart. Laaber-Verlag.
4. Yordanova, I., & Camões, J. (Eds.). (2022). *Eighteenth-Century Theatre Capitals: From Lisbon to St. Petersburg*. Hollitzer Verlag.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv2phprbg>
5. Kunze, S. (1984). *Mozarts Opern*. Reclam.
6. Angermüller, R. (1978). Wer war der Librettist von „La finta Giardiniera“. In *Mozart-Jahrbuch 1976/77* (pp. 1–8). Barenreiter.
7. Lutsker, P. V., & Susidko, I. P. (2015). *Mozart i ego vremya [Mozart and His Time]*. Classica 21. (In Russ.).
8. Rista, P. (2018). At the Origins of Classical Opera: Carlo Goldoni and the “dramma giocoso per musica.” Peter Lang Verlag.
<https://doi.org/10.3726/b14367>
9. Lutsker, P. (2014). Gomer, Addison, Gol'doni — o syuzhetnykh istokakh libretto “Graf Karamella” [Homer, Addison, Goldoni: On the Plot Sources of the Libretto *Il conte Caramella*]. *Problems of the theatre/Proscenium*, XVI(3–4), 231–243. (In Russ.).
https://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/vop_3-4.2014.pdf
10. Lutsker (Luzker), P. (2013). From *Pamela* to *La Buona Figliuola* or How a Heroine of Fashionable Novel Found Herself on the Opera Stage. *Starinnaya Muzyka (Early music quarterly)*, (1), 8–15. (In Russ.).
<https://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2013-1.pdf>

Сведения об авторе:

Луцкер П. В. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра аналитического музыковедения, Российской академия музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник, сектор классического искусства Запада, Государственный институт искусствознания.

Information about the author:

Pavel V. Lutsker — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music; Leading Researcher, Western Classical Art Department, State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию 23.10.2025;
одобрена после рецензирования 10.12.2025;
принята к публикации 22.12.2025.

The article was submitted 23.10.2025;
approved after reviewing 10.12.2025;
accepted for publication 22.12.2025.