

Павел Луцкер

К ИСТОКАМ ВЕНЕЦИАНСКОЙ ОПЕРЫ БУФФА:

«LA MAESTRA» А. ПАЛОМБЫ И
«LA SCUOLA MODERNA O SIA LA MAESTRA
DI BUON GUSTO» К. ГОЛЬДОНИ

Поздней осенью 1748 года в театре Сан Моизе в Венеции увидела свет комическая опера под названием «La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto» («Современная школа, или Учительница в новомодном вкусе»¹). На титуле либретто обозначены актеры-певцы, постановщик танцев Джованни Батиста Нести, по прозвищу Скарамучча, декоратор, изготовитель костюмов. Авторы текста и музыки не указаны. Впрочем, сегодня известно, что спектакль представлял собой переделку музыкальной комедии «La maestra» («Учительница»), написанной композитором Джоакино Кокки на либретто Антонио Паломбы и поставленной за полтора года до этого в Неаполе в театре Нуово сопра Тоledo. Для спектакля в Венеции текст был переработан Карло Гольдони. Музыка же, по сути, представляла собой пастиччо: частично использовалась оригинальная, частично — принадлежащая Джованни Фьорини (композитору, сотрудничавшему в тот момент с труппой театра), а для фрагментов, переписанных Гольдони, — была сочинена заново Винченцо Чампи.

«Современная школа» стала первым опытом Гольдони в совершенно новом тогда для него жанре большой трехактной музыкальной комедии, причем опытом столь увлекательным, что вслед за ним в течение двадцати лет последовало еще полсотни подобных опер. В итоге de facto оказалось, что скромная переработка стала началом целого этапа не только в творчестве самого Гольдони, но и в истории итальянского музыкального театра в целом. Как признано сегодня, либреттистика Карло Гольдони открывает классический период в развитии

Луцкер Павел Валерьевич — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела классического искусства Государственного института искусствознания

итальянской буффонной оперы. Все это заставляет нас взглянуть более пристально и на само это сочинение, и на обстоятельства его возникновения.

Оценивая в своих Мемуарах предшествующее развитие итальянской музыкальной комедии, Гольдони писал: «Комическая опера зародилась в Неаполе и в Риме, в Ломбардии же и в Венецианском государстве она была совершенно неизвестна» [1, III, 307–308]. Это суждение чаще всего проходит незамеченным, между тем оно ясно показывает, как сам комедиограф представлял себе положение дел. Действительно, в первой половине XVIII века устойчивая традиция довольно самостоятельной, сложно организованной и вполне развитой в своей поэтике музыкальной комедии существовала только в Неаполе. Нельзя сказать, чтобы Венеция оставалась совершенно равнодушной к комическому жанру. На протяжении тридцатых и в начале сороковых годов здесь время от времени появлялись комические спектакли. Первым из последовательных приверженцев музыкальной комедии на севере Италии следует назвать Джузеппе Марио Буини (1687–1739) — болонского композитора, пользовавшегося успехом в родном городе. Из-под его пера, помимо некоторого числа серьезных опер и пасторалей, вышло более десятка музыкальных комедий²; большая их часть в период с 1726 по 1742 год достигла также и Венеции³. Ставились они главным образом в небольших театрах Сан Моизе и Сант Анджело. Об их достоинствах судить трудно, поскольку вся музыка утеряна. Впрочем, во многих случаях это, вероятно, были пастиччо на основе популярных канцонетт. Что касается либретто, то исследователи, отдавая должное явным признакам комического дарования автора, отмечают все же его литературную неотесанность и отсутствие выучки⁴.

Помимо театров Сан Моизе и Сант Анджело, попытки утвердиться на этом поле предпринимала также комическая труппа Джузеппе Имера, арендовавшая в то время театр Сан Самуэле. Основу ее репертуара составляли традиционные комедии масок и героические трагикомедии. Но Имер стремился привлечь зрителей и посредством музыки: буффонными интермеццо в антрактах больших спектаклей и музыкальными комедиями-пародиями в манере Буини⁵. Музыка к ним создавал поначалу Сальваторе Аполлони — профессиональный брадобрей и одаренный скрипач, с юных лет водивший дружбу с композитором Бальдасаре Галуппи. Это обстоятельство, видимо, подстегивало творческие амбиции Аполлони, а поскольку в те годы он подрабатывал в театральном оркестре Сан

¹ Такой перевод названия представляется более точным, нежели буквальный — «Современная школа, или Учительница хорошего вкуса», поскольку в либретто акцент сделан на необычности и актуальности центрального образа как такового, а не на каких-либо отдельных его качествах. Речь здесь идет не об учительнице хороших манер, а о новом типе личности, обладающей «хорошим вкусом», что подразумевало в те времена стремление к новизне, смелый и открытый взгляд на нравы общества, их острую критику.

² Шесть из них написаны им на собственные тексты.

³ «Le frenesie d'amore» («Любовные мании»), «Fidarsi è ben, ma non fidarsi è meglio» («Доверие хорошо, но недоверие лучше»), «Artanagamenone», «Chi non fa non falla» («Не ошибается тот, кто ничего не делает»), «L'ortolana contessa» («Графиня-огородница») и «La Zanina maga per amore» («Дзанина, ставшая от любви волшебницей»).

⁴ См. статью С. Дуранте в NGDO: [3, I, 635–636].

⁵ В 1727 г. была поставлена «La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza, in carro trionfale» («Слава чести, добродетели и невинности в триумфальной процессии») на текст Марко Миале, в 1732 — «Le metamorfosi odiamose in Birba trionfale nelle gare delle terre amanti» («Метаморфозы любви и ненависти, или Негодяй, торжествующий в любовном соперничестве») на текст Анджело Гори. Последняя повторена в 1734 году.

Самуэле, то, имея некоторые навыки в сочинительстве, брался писать номера (вероятнее всего, простого песенного характера) для спектаклей Имера⁶. Позднее его сменил Джакомо Маккари — певец из капеллы собора Сан Марко, также пробовавший свои силы на композиторском поприще. Вероятнее всего, ему принадлежала основная часть музыки, написанной для труппы Имера в годы с 1734 по 1743, в том числе к полноформатным спектаклям и к большинству интермеццо на ранние тексты самого К. Гольдони⁷.

Возникновение этих сочинений в Венеции в период с конца двадцатых по начало сороковых годов, казалось бы, противоречит утверждению Гольдони об отсутствии в Венецианском государстве в те времена комической оперы. Ранее исследователи были склонны поспорить с ним, ссылаясь на то, что представление музыкальных комедий в городе на лагуне имеет столь же давнюю традицию, как в Неаполе, и восходит к «Элизе» Доменико Лалли, поставленной в театре Сант Анджело с музыкой Дж. М. Руджери еще в 1711 году⁸. И все же беспристрастный взгляд показывает, что комические оперы создавались и ставились в Венеции довольно редко и нерегулярно. В годы 1711–1717, 1719–1726 и, наконец, 1735–1742 вообще зияют внушительные лакуны: все сцены Венеции были отданы тогда во власть исключительно серьезной опере и ее разновидностям. Да и музыку к комедиям писали не столько профессиональные, сколько случайные авторы. Ставились же они в подавляющем большинстве не силами настоящих оперных трупп, а обычными комедиантами. Все это составляет разительный контраст к тому, как обстояли дела в Неаполе. Поэтому прав Гольдони: несмотря на отдельные попытки учредить в Венеции музыкальную комедию, живой, активной и непрерывно развивающейся традиции здесь так и не сложилось вплоть до середины сороковых годов.

Впрочем, в ключевые годы, когда, после беспрецедентного успеха весной 1743 года в театре Сант Анджело «Мнимой камеристки» Г. Латиллы (либретто Дж. А. Федерико в переработке Дж. Барлоччи), «иноземная» музыкальная комедия хлынула в Венецию широким потоком, Гольдони в Венеции не было: втянутый против воли в финансово-политический скандал, он был вынужден спешно и тайно покинуть родной город. Долгие пять лет драматург провел за его пределами, во все более крепнувшем намерении целиком посвятить себя адвокатской карьере. Но к моменту его возвращения на родину в октябре 1748 года положение в театрах уже вполне стабилизировалось, и он застал венецианцев стойкими приверженцами нового жанра. С этим жанром немедля нужно было ознакомиться «во всех подробностях». Гольдони избрал оптимальный для себя

⁶ Комедии с музыкой С. Аполлони явно имели успех, поскольку достигали Вены и Дрездена, но до настоящего времени не обнаружено даже фрагментов, по которым можно было бы судить об их качестве.

⁷ Дж. Маккари считается автором музыки к «*Ottaviano trionfante di Marc'Antonio*» («Октавиан, одержавший триумф над Марком Антонием») на текст Помпилио Мити (1735), а также «*La fondazione di Venezia*» («Основание Венеции»; 1736), «*Lucrezia Romana in Constantinopoli*» («Римлянка Лукреция в Константинополе»; 1737) и «*La contessina*» («Графинюшка»; 1743) — все на тексты Гольдони. Он же сочинял музыку ко всем гольдониевским интермеццо 1734–42 гг. Практически вся музыка Маккари утеряна. Открытым остается вопрос об опере «Аристид» (1735, Гольдони), поскольку в печатном либретто автором музыки указан Лотавио Вандини (анаграмма Антонио Вивальди). Но исследователи склоняются к предположению, что и к «Аристиду» мог также приложить руку Дж. Маккари. Все «за» и «против» суммирует Р. Штрот в книге о Вивальди [8, II, 588–589].

⁸ См. комментарий С. Мокульского к Мемуарам Гольдони [1, III, 521].

путь, взявшись за переработку нашумевшей музыкальной комедии «La maestra» Дж. Кокки и А. Паломбы.

Неаполитанская «La maestra» оказалась одной из самых успешных опер своего времени. После премьеры в Неаполе (1747) ее в тот же год поставили в Болонье. В дальнейшем ее популярность росла стремительно, сопровождаясь шествием по городам Италии и других европейских стран. В 1753 году ее увидели в Париже⁹, годом позже в Потсдаме, в 1756 — в Дрездене, Праге и Зальцбурге, в 1758 — в Гамбурге, в 1759 — в Санкт-Петербурге (силами труппы Дж. Б. Локателли), в 1763 — в Берлине. В Венеции «La maestra» шла дважды: помимо 1748 года (в переработке Гольдони), еще и в 1754 в театре Сан Кассиано — на этот раз при участии самого Кокки, тогда как раз переехавшего в Венецию и служившего капелмейстером в консерватории деи Инкурабили.

Обстоятельства постановки гольдониевской «Современной школы, или Учительницы в новомодном вкусе» в театре Сан Моизе в 1748 году далеко не полностью прояснены. Дело в том, что на осенний сезон в Сан Моизе планировалась совсем другая музыкальная комедия — «La semplice spiritosa» («Веселая простушка») неизвестного автора¹⁰. Эта опера, вероятно, шла в театре с начала ноября, но уже к концу месяца ее сменила «La scuola moderna». Три главных действующих лица из «Простушки» (Доральба, Розмира и Эргаст — все связанные с «серьезной» линией в сюжете) прямо перекочевали из одной оперы в другую в исполнении тех же актеров, а на месте остальных появились персонажи из «Учительницы» Паломбы и Кокки. Таким образом, очевидно, что в либретто «Современной школы» совмещены два сюжета — анонимной флорентийской «Веселой простушки» и неаполитанской «Учительницы».

О причинах замены одной оперы на другую можно только догадываться. Никаких точных, заслуживающих доверия сведений на этот счет до нас не дошло. Скорее всего, успех «Веселой простушки» был умеренным, и тут под руки подвернулась «Учительница», незадолго до того покорившая публику в Болонье. Разучивать новую оперу в разгар сезона было хлопотно, поэтому решили объединить ее с той, что уже идет. В кратком предисловии к напечатанному либретто так и говорилось: «Поскольку не хватило времени, чтобы переделать целую оперу, как было задумано, — изменена вся ее буффонная часть, которая, если не покажется хорошо переплетенной с серьезной частью, то [только] по причине вынужденной краткости»¹¹. Как уже говорилось, имя Гольдони — автора новой версии — в венецианском либретто отсутствует. Зато когда через год эту же оперу взялись поставить в Вероне, на титульном листе либретто поместили специальное примечание: «Поэзия у буффонных персонажей сочинения докт[ора]

⁹ Поставлена под наименованием «La scaltra governatrice» («Хитрая домоуправительница») труппой Э. Бамбини во время «войны буффонов» (1752–54), причем, по мнению П. Вайса, это была единственная из всех итальянских опер, данная тогда не в сокращенном, а в полном, трехактном виде — см.: [9, I, 890]. Впрочем, «Маэстра» шла в тот же период и в сокращенном виде — как интермеццо-фарс. В традициях того времени, как музыка, так и текст парижских постановок существенно отличаются от оригинала — см.: [2, LIII–LVI].

¹⁰ Комическая опера с таким же наименованием и списком действующих лиц была представлена публике годом ранее во Флоренции; видимо, именно она планировалась к осенней постановке в Сан Моизе — см.: [7, V, 187].

¹¹ Non avendo servito il tempo per mutar tutta l'opera, come erasi divisato, si è mutata tutta la materia buffa, la quale, se non parerà bene intrecciata colla seria, ciò è provenuto per la necessaria brevità [5, X, 483].

Карло Гольдони из Венеции»¹². А. Л. Беллина, предпринявшая детальное сопоставление первоисточников, также свидетельствует, что часть материала, заимствованная из «Простушки», была использована в изначальном виде, то есть претерпела минимальные правки, в то время как «Учительница» подверглась существенной переработке [2, XI].

Ясно, что основные усилия Гольдони сосредоточил на детальном знакомстве с неаполитанской комедией. То, как он обошелся с пьесой Паломбы, весьма интересно и показательно, поскольку в его изменениях обнаруживается ряд принципиальных моментов, характеризующих направление, которое Гольдони уже в самом начале своего пути стремился придать развитию комической оперы.

Хотя «Учительница» Паломбы во многом находится в русле традиции неаполитанской музыкальной комедии, в ней довольно много своеобразных и даже не вполне типичных черт. Они становятся очевидными при сопоставлении с либретто Дженнаро Антонио Федерико — автора, чьи музыкальные комедии считали в Неаполе тридцатых-сороковых годов образцовыми. Этот утонченный и плодовитый литератор своими текстами действительно возвел жанр музыкальной комедии на доселе неведомую высоту и во многом обеспечил ее победоносный выход за пределы Неаполя, ее всеитальянское признание. В своих комедиях он следовал довольно тонко разработанной поэтике, сочетавшей различные компоненты. Преимущественное внимание Федерико уделял любовным взаимоотношениям целой группы молодых персонажей, обычно называемых *innamorati* (влюбленные). Но чтобы внести в эти отношения необходимую для комедии динамику и интригу, он чаще всего использовал мотив инкогнито: один из героев по тем или иным причинам скрывал свою личность. Комедийная сторона усиливалась чаще всего либо при помощи вполне традиционной фигуры «влюбленного старика» — отца или дядюшки одного из *innamorati*, строящего собственные матримониальные планы и препятствующего устремлениям молодежи, либо особой фигуры «оригинала» — отчаянного волокиты с каким-либо характерным пристрастием, вносящего путаницу и разброд в отношения влюбленных.

Некоторые детали из приведенной сюжетной схемы, типичной для Федерико, угадываются и в пьесе Паломбы. И все же очевидно, что в ней доминируют совершенно другие мотивы, ее структура скомпонована иначе. В основе тут противостояние двух персонажей: состоятельного, но недалекого и даже несколько глуповатого хозяина Фацио и его хитроумной и изобретательной служанки Друзиллы, нанятой в дом для воспитания взрослой дочери. К этому стержню приплетены еще и дополнительные линии. Так, слуга Пистон влюблен в хитрую гувернантку и выступает соперником Фацио. Дочь хозяина Леонора колеблется в выборе между двумя влюбленными в нее кавалерами. Наконец, служанка Кекка не прочь устроить свою жизнь и благосклонно взирает на хозяина. Но все эти линии не ставят под сомнение главенство взаимоотношений Друзиллы и Фацио.

Не составляет труда заметить, что здесь мы имеем модификацию классической схемы, свойственной другому, более раннему комическому музыкальному жанру: интермеццо. Его сюжет в подавляющем большинстве случаев строился именно на противостоянии взрослого, даже стареющего, состоятельного хозяина (опекуна) и молодой предприимчивой служанки. То, что Паломба перенес этот сюжет в полноформатную трехактную комедию — причем даже не просто

¹² Poesia delle parti buffe del dott. Carlo Goldoni veneto — см.: [7, IV, 55].

перенес, но положил в основу, — можно в какой-то мере счесть деградацией, во всяком случае — явным шагом в сторону более простого и незатейливого жанра в сравнении с теми вершинами, которых достиг в музыкальной комедии Дж. А. Федерико. Наряду с этой чертой «снижения», у Паломбы заметны и другие. Имеется в виду целая серия «лацци», которыми он также оснастил свое либретто.

Лацци (итал. *lazzi* — грубые шутки, смешные выходы) — один из существенных элементов комедии дель арте, импровизированное обыгрывание актерами разного рода буффонных сценок, трюков, зачастую прямо не вытекающих из развития сюжета. Со временем многие из них типизировались, стали традиционными, кочевали из постановки в постановку, дожив в некоторых случаях и до наших дней. Примерами могут служить многократные пощечины, битье нерадивого слуги палками или всем знакомые драки при помощи торта. В XVIII веке, когда комедия дель арте переживала времена расцвета, арсенал подобных трюков был весьма внушителен, хотя авторы письменной, «литературной» комедии (а в ее русле и либреттистики), вдохновленные примерами мольеровской высокой комедии, уже тяготели к более утонченным и цивилизованным формам комизма и, соответственно, с осторожностью включали лацци в ткань пьесы. Тем не менее, в либретто Паломбы они представлены в изобилии.

В первом действии выделяются две сцены такого рода. Первая — разыгрывание буйного помешательства с целью скрыть следы любовной авантюры. В отсутствие хозяина в дом друг за другом наведываются оба ухажера, влюбленные в Леонору (хозяйскую дочь). Посреди свидания с Оттоном приходит Фламинию, и первого приходится прятать в комнатах. В разгар же объяснений со вторым возвращается хозяин дома Фацио, не осведомленный о романах своей дочери и считающий ее еще совершенно невинной. Чтобы спасти ситуацию, Друзилла велит Фламинию обнажить шпагу и с безумным видом ходить по комнате, будто он преследует своего врага, забежавшего в дом. Фацио с трудом его выпроваживает, да еще утихомиривает на улице, пока Оттон, изображающий невинную жертву преследования, не уходит в другую дверь, бросив Леоноре упреки в ветрености. В другой сцене используется классический, известный еще по мольеровскому «Тартюфу» трюк с подслушиванием из-под стола. Хитрая Друзилла загоняет туда хозяина: он должен убедиться, что слуга Пистон домогается ее самым низким образом. Пистону же она успевает шепнуть, чтобы тот ругал ее и уличал в неверности хозяину. Пистон, действительно разъяренный ее шашнями с хозяином, отчаянно ее бранит и даже готов поколотить Фацио, которого он обнаруживает под столом и якобы принимает за очередного любовника гувернантки. Одураченный Фацио насилу спасается, проникнувшись, тем не менее, уверенностью в глубокой порядочности обоих пройдох.

Во втором действии поток буффонных трюков еще нарастает: тут уже три, причем довольно обширные, сцены-лацци. Одна, под условным названием «урок иностранного», — вполне «заезженная». Попавшись на глаза Фацио за нежностями с Пистоном, гувернантка, заметая следы, разыгрывает изучение французского языка. Пистон, разумеется, способен лишь коверкать произношение и перевернуть смысл повторяемых за ней фраз. «Oui» («да») он грубо выговаривает как «gui», в отрицательных оборотах «Je ne veux pà — Je ne dis pas — Je ne sens pas» («не хочу — не говорю — не слышу») ему все время чудится итальянское «non c'è rape» («нет хлеба»). Нетерпеливый Фацио (он и думать забыл о ревности) увлеченно ему подсказывает и заслуживает похвалы Друзиллы, так что в итоге

воображает себя ученым доктором. Остальным остается лишь посмеяться над его простодушием.

Два других эпизода — более изощренные и обыгрывают сценические предметы. Желая примирить Леонору с ее возлюбленным Оттоном, Друзила приглашает его в дом после полудня, когда хозяин по обыкновению удалится к себе в кабинет и молодые смогут без помех объясниться. Чтобы юноша не блуждал по комнатам в незнакомом доме, она протягивает нитку от входа в гостиную и намереваается его там ждать. Но, разморенная полуденной сiestой, она засыпает, и ее — в кресле и с ниткой на пальце — застает Фацио. Дергая за нитку и следуя по ее пути, он сталкивается с Оттоном. Хозяин в темном коридоре не успевает узнать визитера, но понимает, что в доме без его ведома плетутся интриги, и, полный возмущения, возвращается в намерении наказать «новую Ариадну». Тут же начинается следующий трюк. Друзила, чтобы уйти от наказания, велит принести в гостиную огромную куклу в человеческий рост — Немую рабу (*Schiava nuda*) — и усаживает ее в кресло на свое место. В сумраке гостиной, где окна занавешены и нет свечей, Фацио не распознает обмана. Он отчаянно выговаривает кукле и, распалившись, даже оттаскивает ее за волосы и дает пощечину¹³. Друзила появляется в сопровождении слуг с канделябрами, Немую рабу быстро и незаметно уносят. Фацио не может понять, почему прибитая им гувернантка держится так спокойно и гордо. Он вновь обвиняет ее, что она приводит в дом чужих мужчин. Друзила воспринимает это как шутку. Хозяин возмущен: никаких шуток, он только что наказал ее и ждет раскаяния. Оскорбленная гувернантка негодует: это нелепость, Фацио, наверное, просто в подпитии, и, если он не извинится, она тут же покинет дом. Слуги тоже изображают недоумение и советуют хозяину попросить прощения. Хитрая гувернантка вновь торжествует, а Фацио одурочен.

В третьем действии еще два лацци, но инициатива в них исходит уже не от Друзиллы. Первое довольно примитивное — из разряда «кто кого пересидит». Служанка Кекка и Пистон, получив каждый по монете от возлюбленных Леоноры, пытаются выпроводить друг друга из гостиной, где намереваются встретиться влюбленные. Наконец Пистон уступает и выбирает для свидания Оттона с Леонорой другую комнату. Второе — более изощренное, в нем хитрость Друзиллы наталкивается на хитрость Кекки. Фацио, теперь убедившись, что в лице Пистона имеет соперника, планирующего не только отбить у него Друзиллу, но и поживиться его капиталом, выгоняет слугу. Он хочет даже заявить в полицию, чтобы мошенника арестовали. Друзила просит Кекку догнать Пистона и вернуть его в дом: она так его спрячет, что никто не доищется. Кекка исполняет ее просьбу и возвращает Пистона, но дает ему кисет с табаком, в который подмешан чихательный порошок. Друзила затевает стирку и развешивает в комнате белье — ведь за ним так удобно прятаться. Услышав шаги хозяина, она велит Пистону скрыться под столом. Фацио, как раз отправляясь к приставу, заглядывает в комнату, и тут Друзила и Кекка начинают дружно чихать. Чихание раздается также и из-под стола, где обнаруживается Пистон. Так Кекке удается перехитрить гувернантку. В развязке Фацио, поняв, что все водили его за нос,

¹³ Оба эти трюка — с ниткой и с Немой рабой — явно заимствованы Паломбой из восьмой новеллы седьмого дня «Декамерона» Дж. Боккаччо — см.: [2, LIX]. Только в новелле Боккаччо изобретательная монна Сисмонда устраивала симуляцию не с куклой, а со своей служанкой.

дает благословение Оттону и Леоноре и отпускает с миром Друзиллу и Пистона. Кекка же заполучает себе в мужа самого хозяина.

Итак, осенью 1748 г. «Маэстра» Паломбы достигает Венеции. Едва ли Гольдони пленили чисто сценические или литературные достоинства либретто, иначе он не предпринял бы переделок, принципиально изменивших облик пьесы. Впрочем, не исключено, что Гольдони разглядел в ней какие-то другие, скрытые возможности, оставшиеся вне поля зрения ее автора. Во всяком случае, гольдониевская «Современная школа, или Учительница в новомодном вкусе» не оставляет впечатления чисто «технической» редакции на скорую руку и выглядит вполне органично не только с точки зрения внутренней логики построения, но и в ряду других пьес и либретто самого Гольдони.

Первое и самое очевидное отличие версии Гольдони от оригинала — в появлении трех персонажей из флорентийской «Веселой простушки». Их социальный статус несколько выше, чем у остальных действующих лиц: Доральба, Розмира и Эргаст принадлежат к состоятельному среднему классу (так называемые *benestanti*). Они заняты своими личными отношениями и матримониальными планами, и их сюжетная линия составляет заметный контраст с общим комедийным строем либретто Паломбы. Едва ли в этом совмещении сыграло роль общее характерное для Гольдони стремление расширять социальную базу своих комических опер за счет введения слоя «благородных» персонажей. Именно этим привычно объясняют специальное жанровое обозначение *dramma giocoso per musica*, которое именно Гольдони стал систематически применять для своих либретто и которое в его практике впервые употреблено как раз по отношению к «La scuola moderna». Естественнее все же предположить, что введение «серьезных» действующих лиц и в целом идея совмещения двух пьес исходили от импресарио и были условием, при котором «Современная школа» в тех обстоятельствах могла достичь сцены.

С появлением трех «облагороженных» персонажей структура комедии, конечно, усложнилась. Теперь к основной сюжетной линии прибавилась еще и дополнительная. Впрочем, она довольно элементарна. Юноша Эргаст ухаживает за Розмирой и намерен на ней жениться. Девушка тоже проявляет к нему интерес, но ее тетушка Доральба всячески противится их сближению. Во-первых, ей самой нравится Эргаст, а во-вторых, она намерена выгодно пристроить племянницу за немолодого, но состоятельного Бельфьоре (так в либретто Гольдони переименован паломбовский Фацио). Эргаст прилагает множество усилий, чтобы убедить Доральбу отдать Розмиру ему в жены, а в финале устраивает брак Доральбы и Бельфьоре.

Как бы то ни было, но эта побочная линия нуждается для своего развертывания в дополнительном месте и времени, и обеспечить их возможно, лишь отняв у основного комедийного действия. Поэтому не удивительно, что Гольдони предпринимает решительные сокращения в тексте и в сценарном плане пьесы Паломбы. В первую очередь он удаляет подавляющее большинство приведенных выше лацци, даже несмотря на то, что они составляли весомую часть сюжетной канвы. Тут мы имеем пример весьма характерного для Гольдони двойственного отношения к этому классическому приему итальянской комедийной драматургии. Конечно, когда Гольдони приходилось писать сценарии для труппы комедии дель арте, он мирился с использованием в них традиционных лацци. Для примера

достаточно вспомнить известный случай с комедией «Слуга двух господ»¹⁴. Но в своих литературных комедиях, где актерская импровизация предполагалась в самых минимальных объемах, Гольдони предпочитал их избегать. Комедия же музыкальная имела драматическую структуру еще более жесткую, чем литературная: все диалоги в ней были не только записаны в тексте, но и оформлены музыкально в виде речитативов. В них точно зафиксированы речевой ритм и интонация, поэтому для импровизации оставалось еще меньше места, и тем самым — еще меньше причин для появления лацци. Правда, все это нисколько не помешало Паломбе в изобилии использовать в своем либретто лацци — пусть и не в привычном виде канвы для импровизаций, а полностью перенесенные в текст. Но, как видно, Гольдони этот метод оказался чужд. В его представлениях, как и у большинства комедиографов, испытавших влияние мольеровских образцов «высоких комедий», лацци оставались неразрывно связанными с низкими формами площадной буффонады. Их следовало по мере возможностей изживать.

Итак, ни эпизода «помешательства» с обнаженной шпагой, ни нитки, протянутой от входной двери в гостиную, ни чихательного порошка и тем более Немой рабы мы не найдем в либретто Гольдони и в помине. Что же сохранилось в венецианской версии от комедии Паломбы?

Более всего может сбить с толку начальная сцена «Современной школы»: она практически точно воспроизводит первое явление оригинала. Это своеобразная педагогическая идиллия. В небольшой уютной галерее сидят Друзилла, Леонора и Линдор — племянник хозяина дома, заменивший у Гольдони предприимчивого слугу Пистона. Все заняты делом: девушки вышивают, Линдор что-то читает за столом. Атмосфера тишины и спокойной работы очаровывает заглянувшего туда Бельфьоре. Он без ума от талантов новой гувернантки, она же расхваливает прилежание своих подопечных. Бельфьоре берется увлеченно экзаменовать племянника. В действительности успехи Линдора весьма скромны — он едва справляется с алфавитом. Но Бельфьоре в восторге. Деятельный характер новой учительницы приводит его в восхищение, и он принимается увлеченно за ней ухаживать, тут же предлагая руку и сердце.

Первая сцена в комедии Паломбы и вправду задумана и оформлена с мастерством и тонким вкусом. Профили основных действующих лиц очерчены энергично и рельефно, а завязка вводится быстро и естественно. Видимо, так считал и Гольдони, сохранив ее во многих деталях. Но во всех последующих сценах

¹⁴ Как известно, Гольдони первоначально написал эту пьесу в 1745 году в виде сценария для труппы комика А. Сакки. Он увидел ее на сцене лишь несколько лет спустя и был буквально покорен тем, с каким талантом актеры разработали его план. Впоследствии, в 1753 году, готовя ее публикацию в первом собрании своих комедий, он признался в Предисловии: «Фактически эта моя комедия для импровизации была настолько хорошо представлена ее первыми актерами, так мне понравилась, что у меня не возникло и тени сомнения, что она едва ли вышла бы лучше, будучи изначально записана мной целиком, а не получив отелку путем импровизации... Впоследствии я видел ее в других местах, представленную другими комедиантами, и мне казалась, что она невероятно много теряла — не из недостатка таланта у актеров, но, быть может, от отсутствия подробных указаний в сценарии. Эта причина побудила меня записать ее целиком <...>» («In fatti fu questa mia Commedia all'improvviso così bene eseguita da primi Attori che la rappresentarono, che io me ne compiaqui moltissimo, e non ho dubbio a credere che meglio essi non l'abbiano all'improvviso adorata, di quello possa aver io fatto scrivendola... L'ho poi veduta in altri parti da altri comici rappresentare, e per mancanza forse non di merito, ma di quelle notizie che dallo scenario soltanto aver non poteano, parmi che'ella decadde moltissimo dal primo aspetto. Mi sono per questa ragione indotto a sciverla tutta <...>») [6, II, 18].

уже довольно мало следов конкретных заимствований. Только в конце первого акта, в сцене, где Друзилла делает Линдора свидетелем ухаживаний его дядюшки, а затем, когда юношу охватывает ревность, выгораживает его и вынуждает Бельфьоре подарить ему кошелек с деньгами, прослеживаются кое-какие параллели. В дальнейшем же Гольдони вводит совсем новые мотивы, и какие-либо заимствования исчезают окончательно. Друзилла в «Современной школе» склоняет хозяина подписать контракт, по которому все его состояние передается ей в дар. Добившись своего, она, однако, не торопится стать женой Бельфьоре, чем вызывает его подозрения. Тут и Леонора, поняв, что плутни Друзиллы лишают ее приданого, обвиняет гувернантку в мошенничестве. Когда же хозяин еще и обнаруживает в комнате у Друзиллы племянника, то требует вернуть дарственную. В горькую минуту разочарований в дом Бельфьоре приходит Эргаст, сватая за него Доральбу. Тот соглашается сначала сгоряча, но, увидев предполагаемую невесту, проникается к ней настоящей симпатией. Помолвку прерывают Леонора и Друзилла, требующие, чтобы Бельфьоре сперва устроил их судьбу. Бельфьоре дает согласие на брак дочери с ее возлюбленным, а Друзилла, поторговавшись, получает хорошего отступного в размере полтысячи скуди, чего вполне хватает им с Линдором. Так что комедия завершается четырьмя свадьбами.

Итак, в конкретных деталях у Гольдони мало что осталось от оригинала Паломбы. Впрочем, основная интрига — комическое противостояние опекуна и гувернантки, ведущее происхождение от типичного для интермеццо сюжета, по-прежнему сохраняет свое главенство. Имеется тот же знакомый любовный треугольник (теперь с участием Линдора), неизменным остался и главный мотив в действиях Друзиллы — притворная благосклонность к хозяину в расчете поживиться его немалым состоянием. Все это, однако, лишь общая схема, эскиз фабулы. Основное, что определяло комическую суть оригинальной пьесы, — неудержимый поток самой откровенной буффонады — в венецианском либретто подвергнуто тщательной нивелировке и сведено на нет. Что же взамен? Чем обеспечивается комический интерес в переработке Гольдони?

Ответ на эти вопросы дает сопоставление сценической речи в обеих комедиях, в первую очередь реплик и сентенций Друзиллы. В либретто Паломбы они довольно кратки и чрезвычайно функциональны. Их основной смысл в том, чтобы подготовить и ввести очередной трюк, очередное буффонное сценическое положение. У Гольдони все совершенно иначе. Малейший сюжетный поворот используется как повод высказать пространное общее суждение. Друзилла с увлечением судит о нравах и обычаях своего окружения, она преподносит формулы и рецепты жизненного поведения. Небольшие реплики разворачиваются в целые монологи. Так, льстиво рассуждая перед Бельфьоре о преимуществах зрелых и состоятельных ухажеров перед молодыми вертопрахами, она подытоживает: «Мое сердце открыто только возлюбленным в возрасте, юнцы же выведенного яйца не стоят... Коль вам нужны лишь вздохи, обещания и высокие слова, они дадут их кому угодно, но подарков от них не дождешься»¹⁵. Она учит Линдора притворяться перед дядюшкой, чтобы оставить в тайне их роман. В ее устах звучит настоящий гимн притворству: «Все притворяются, все! Торговцы, сохраняя лицо и скрывая расходы, делают вид, что вещь пришла из дальних стран;

¹⁵ Solo è il mio cor della vecchiezza amico / e i giovinotti non li stimo un fico... Se vogliamo de' sospiri, / gran promesse e gran parole, / lor ne danno a chi ne vuole / ma regali non si può. — «La scuola moderna...» (I, 3).

ювелиры продают сплав под видом золота и наживают состояния; адвокаты врут, что клиент прав, мечтая съесть его с потрохами; врут медики, ставя смертельный диагноз и выписывая средство от другой болезни; мужчины скрывают корысть под видом страсти; и женщины хитрят, выдавая себя за красоток с помощью белил и румян»¹⁶. Леоноре, страдающей из-за редких встреч с возлюбленным, она советует завести еще кавалеров: «Любите больше, чем одного: и таким хитрым способом, коль Вам будет недоставать этого, встретитесь с другим». На вопрос: «А как же постоянство?» — следует ответ: «Нынче, дочь моя, постоянство не в моде. Я только вижу и слышу, что всякий держит нос по ветру»¹⁷. Что до верности, то Друзилла цитирует знаменитый стих Метастазиио, где эта добродетель сравнивается с фениксом: все о нем знают, но воочию никто не видел¹⁸.

Поток красноречия Друзиллы не иссякает и во втором действии. Рассуждая о том, почему отец держит Леонору взаперти, она рисует истинное отношение общества к браку: «Этот старый Бельфьоре просто хочет выдать дочку без приданого. В наши дни, поверь мне, никто не желает брать [чьих бы то ни было] дочерей замуж только за смазливую мордашку. Нужно, чтобы монеты были в достаточном количестве. Сегодня в цене богатство, не красота. Когда-то к прекрасному полу было больше уважения, а нынче женщины — просто ходовой товар»¹⁹. И в ответ на матримониальное предложение, настойчиво произнесенное Бельфьоре, она заводит разговор о выгоде. «Мой дорогой господин Бельфьоре, — вкрадчиво разъясняет она, — женщина любит и ценит [в мужчине] либо молодость, либо богатство. Но поскольку Вы не молоды... Не стоит продолжать, Вы и так меня поймете»²⁰.

Из приведенного сопоставления совершенно ясно, что под пером Гольдони комедия об учительнице приобрела совершенно новый акцент. Изобретательность и изворотливость ума Друзиллы, ее умение притворяться были отчетливо видны и у Паломбы, и она недаром удостоилась «титула» *bacchetona*, т. е. ханжа. Но все эти качества были развернуты в действие, они порождали нескончаемую череду сценических трюков и буффонных положений. Поэтому жанровое наклонение либретто Паломбы вполне правомерно определить как комедию ситуаций. Предприимчивый характер Друзиллы определяет и особенности смеха, господствующего в неаполитанской пьесе. Это традиционный (как в комедии

¹⁶ Tutti fingono, tutti. I mercadanti / per mantener i vizi e le gran spese / fingon la robba di lontan paese, / gli orefici vendendo / la tombacca per oro / guadagnano un tesoro. Gli avvocati / fingono che il cliente / abbia ragione / sol per mangiarli il fegato e il polmone / e i medici fingendo / la malattia mortale / traggon il proprio ben dall'altrui male; / fingon gl'omini affetto ed è interesse, / fingon le donne anch'esse, / vedrai un bel visin ma quello è finto, / colla biacca e il carmin coperto e tinto. — «La scuola moderna...» (I, 7).

¹⁷ Amatene più d'uno; / con tal costume scaltro, / s'uno vi mancherà vedrete l'altro. — Ma la costanza poi? — Non è all'usanza, / figlia mia, la costanza. Io vedo e sento / che ognuno suol navigar secondo il vento. — «La scuola moderna...» (I, 8).

¹⁸ Имеется в виду знаменитая сентенция П. Метастазиио из его *dramma per musica* «Деметрий» («Demetrio» II, 4), многократно цитированная в XVIII веке, в том числе и в опере В. А. Моцарта / Л. да Понте «Cosi fan tutte».

¹⁹ Quel vecchio di Belfiore / vuol maritar la figlia / senza darle la dote. Al giorno d'oggi, / credimi, non è in uso / le figlie maritar per il bel muso. / Voglion esser quattrini in quantità. / Ricchezza e non beltà si stima adesso, / un tempo il nostro sesso / era più rispettato; / ora sono le donne a bon mercato. — «La scuola moderna...» (II, 3).

²⁰ Caro signor Belfiore, / la donna ama ed apprezza / o gioventù o ricchezza; / se giovine non siete... / Senza che parli più voi m'intendete. — «La scuola moderna...» (II, 4).

дель арте), «природный смех», возникающий из сопоставления и взаимодействия двух исконных человеческих типов — простака и хитреца. Контраст между нагромождением ухищрений и недалеким простодушием составляет основу большинства комедийных моментов либретто, а завершается оно положением, когда самого хитреца перехитрили.

Гольдони сохранил лишь внешний абрис роли, наполнив ее качественно иным смыслом, и его изменения приводят к кардинальным последствиям. Остроумие гвернантки выражается тут уже не в ее предприимчивости, а в остроловии — умении судить об устройстве окружающего ее мира. Смех у Гольдони возникает из ее способности неожиданно обнажить противоречие, тщательно укрытое приличиями и недоговорками и принятое обществом его времени как нечто само собой разумеющееся. Этот смех приобретает отчетливый критический характер, а жанр пьесы заметно трансформируется в сторону сатирической комедии. Гольдони уводит комическую оперу в совершенно иное направление, нежели это было в Неаполе. В круг довольно милых персонажей, обрисованных тепло и с юмором и увлеченных устройством своих частных житейских проблем, он помещает резонера с острым и холодным взглядом, способного судить о мотивах действий отдельных людей и о нравах общества в целом с позиций некоего *здорового смысла*. И именно этот момент суждения он делает главным содержанием своей пьесы.

Вывод о том, что Гольдони выбрал в качестве приоритета в своем творчестве комедийный жанр с отчетливо выявленной сатирической и идейно заостренной направленностью, едва ли можно считать новым. Венецианский автор уже давным-давно признан как классик именно такого рода комедиографии и один из ярчайших представителей Просвещения в драматургии и литературе XVIII века. Частный случай с переделкой либретто Паломбы можно расценивать как свидетельство того, что эта общая позиция Гольдони справедлива также и для его довольно обширного наследия в либреттистике итальянской комической оперы. Разумеется, в задачи данной статьи входило в деталях проследить на конкретном образце, как именно Гольдони преобразует попавший в его руки материал в избранном направлении. И все же только этими констатациями дело тут не исчерпывается.

Тщательно анализируя реплики Друзиллы, да и в целом то, как подан ее образ в «*La scuola moderna*», неизбежно наталкиваешься на явное противоречие. Этот образ весьма плохо увязывается с собственными прокламациями Гольдони — например: «комедия является или должна являться школой нравственности» [1, IV, 83] и «если ставишь себе целью пробуждать добрые чувства, то не лучше ли привлекать сердца красотой добродетели, чем мерзостью порока?» [там же, 31]. Холодный и непредвзятый интеллект Друзиллы, несомненно, привлекает своей остротой, но в ее суждениях сквозит цинизм, а *здоровый смысл* — ей очевидно свойственный — не приводит ее в ряды положительных персонажей, об умножении которых столь живо пекся сам Гольдони, да и в целом вся просветительская литература. Этот *здоровый смысл* используется ею лишь для оправдания собственного откровенного мошенничества.

Исследователи творчества Гольдони-либреттиста уже отмечали заметную противоречивость его суждений, когда дело касается оперы. Они даже поставили вопрос о том, что венецианский автор, всеми признанный в качестве реформатора итальянской литературной комедии своего времени, в музыкальном театре проявляет себя скорее как «контрреформатор». Франко Фидо утверждает,

что между разговорными и музыкальными комедиями у Гольдони «пролегал бездна». В то время как первые можно считать «местом, где предпочтение отдано правде», где, пусть и до некоторой степени идеализированно, но все же относительно реалистично представлена привычная жизнь среднего класса, во вторых правда нередко заменена фантазией. Если в комедиях третьесловный брак подается как «самая желанная цель, в достижении которой гармонично сливаются искреннее чувство и продуманный расчет будущего благополучия», то в либретто это — «голая экономическая сделка, одна среди многих» [5, 65]. И в качестве иллюстрации он приводит красноречивый монолог Друзиллы о притворстве, уже цитированный выше. Тэд Эмери суммирует его точку зрения: «Итак, оперы, как полагает Фидо, — художественная и идеологическая противоположность комедиям. Они менее реалистичны, чем пьесы, часто имеют фантастический или причудливый сюжет, написаны в игривом, каламбурном стиле. Поскольку в них нет реформаторских дидактических притязаний, они скорее развлекают, чем настаивают, а отказ от третьесловной морали “ослабляет вожжи” для большей свободы и допускает более негативное видение мира» [4, 76–77].

Предложенный взгляд, хоть и справедливо подчеркивает всю сложность и неоднозначность творческой позиции Гольдони, все же страдает заметной логической непоследовательностью. В пьесах Гольдони представляется и более реалистичным, и одновременно предвзятым: он скован дидактическими и идеологическими задачами, гласными и негласными этическими предписаниями, сословными или внесловными моральными нормами. В либретто же он более раскован, «фантастичен», но при этом, парадоксальным образом, его видение оказывается более широким и точнее отображающим действительность, т. е. по сути — более реалистичным. Это противоречие проистекает, вероятнее всего, из того, как исследователи понимают и трактуют термины «реформа» и, в особенности, «контрреформа». Последний явно заимствован из истории христианства, и представляет отчетливую параллель к хорошо известной «контрреформации»²¹. Такое понимание, однако, накладывает специфический оттенок на рассмотрение творчества Гольдони — на передний план вольно или невольно выдвигается идеологическая сторона. Но правомерно ли отдавать ей столь несомненный приоритет?

Применение термина «реформа» к театральной деятельности Гольдони имеет давнюю традицию и вполне оправдано уже хотя бы тем, что и сам комедиограф рассматривал ее именно под таким углом зрения. «Пришло, кажется, время, когда я могу попробовать осуществить давно намеченную реформу, — писал он в Мемуарах, вспоминая работу над своей еще довольно ранней пьесой “Момоло — светский человек” (“*Momolo cortesan*”, 1738). — Да, я буду разрабатывать сюжеты, построенные на характерах; только они и являются источником хорошей комедии; именно с них начал свою деятельность великий Мольер, достигший такого совершенства, какое было лишь намечено древними авторами и какого до сих пор не удалось достигнуть ни одному из новых авторов» [1, III, 364]. Из приведенного суждения, да и в целом из всего, что говорит Гольдони о своей реформе, видно, что сам автор понимает ее весьма ясно и конкретно. О ней заводится разговор

²¹ *Controriforma* в итальянском языке и есть термин, обозначающий контрреформацию как историческую эпоху, а также комплекс мер и специальное идеологическое течение внутри католической церкви, призванное усилить ее противостояние протестантизму. Вероятно, именно для того, чтобы ослабить такого рода коннотации, Ф. Фидо всякий раз берет слово *controriforma* в кавычки.

лишь тогда, когда дело касается строго поэтики литературной комедии. Гольдони множество раз возвращается к проблемам игры в масках или с открытым лицом, импровизации или заранее записанного текста, жестко очерченных сценических типов, основанных на амплуа, или более гибких и разнообразных характеров, неприятных вкусов, довольствующихся площадной буффонадой, и более утонченных и цивилизованных — ко всему тому, что касается комического театра как особой *драматической формы*. И тогда он не устает напоминать о своих реформаторских шагах. Что же касается моментов *тематических*, о них Гольдони также повествует с большой охотой, не увязывая их, однако, напрямую со своей реформаторской деятельностью. Можно сказать, что реформа для него — вопрос переустройства итальянского театра в целом, далеко превышающий личные устремления отдельных литераторов и драматургов, в то время как выбор того или иного круга тем — частное дело конкретного художника. Тут стоит подчеркнуть, что и сам он (даже если брать только его литературно-драматические сочинения) отнюдь не замыкался в узкой области описания жизни третьего сословия и прославления буржуазных ценностей и добродетелей. Так что под этим углом зрения и шаги, предпринятые Гольдони при переделке «Учительницы» Паломбы, никак не ведут к каким-либо существенным отклонениям от его общей реформаторской позиции. Он последовательно и методично устранил все те связи, что протягивались от либретто Паломбы к формам традиционной импровизационной комедии. Именно поэтому описывать различие творческой позиции Гольдони в литературной и музыкальной комедии в категориях «реформа — контрреформа» едва ли продуктивно. Эта оппозиция бьет мимо цели.

Как же тогда объяснить это различие? В качестве вполне очевидных тут могут быть названы по крайней мере две причины, коренящиеся в статусе и в особом характере музыкальной комедии.

Не секрет, что на протяжении своей длительной карьеры драматурга Гольдони пробовал силы в самых разных жанрах. Это и героическая опера *seria*, и комические интермеццо, и пародийные героико-комические оперы, и громоздкие стихотворные героико-исторические трагикомедии, и, наконец, сценарии комедии масок. Только к началу пятидесятых годов центром его интересов стали литературная комедия и комическая опера. Все перечисленные жанры имели совершенно разный вес, овладение каждым из них давало свои особые перспективы. Самой востребованной во времена юности драматурга была, конечно, опера *seria*, и успехи на этом поприще сулили широкое признание и высокие посты при дворах видных европейских монархов. Но ряд фиаско убедил Гольдони, что это не его путь. Интермеццо, как и сценарии импровизированных комедий, были театральной поденщиной. Спрос на них был устойчивым, они позволяли вжиться в театр изнутри и поработать технику, но не обещали ни славы, ни положения. Литературная комедия — совершенно иное дело. Пусть ее публика значительно уже, чем у оперы и даже комедии дель арте, но за ней многовековая традиция, уходящая корнями в античность. Добиться признания здесь значило снискать авторитет в гуманитарных и академических кругах, а может быть, даже удостоиться чести стать «итальянским Мольером» и войти в историю. Что до комической оперы, то она в глазах Гольдони делала лишь свои первые шаги. Популярность ее у публики была исключительной, на гонорары можно было рассчитывать всегда, но ни о традициях, ни о перспективах говорить не приходилось. Модный сегодня, этот жанр завтра уже мог быть навсегда забыт.

Все это до некоторой степени объясняет, почему в Мемуарах Гольдони столь много написано о его реформе и о литературных комедиях, но крайне редко

говорится хоть что-нибудь о судьбе его комических либретто. В сознании Гольдони это явно маргинальный жанр, и ему едва ли стоит уделять внимание. Но именно поэтому, работая над ним, Гольдони чувствует себя гораздо вольнее. Здесь, в отличие от театральных пьес, он вовсе не обязан заявлять о своей авторской позиции, ему нет нужды последовательно и неукоснительно осуществлять свои идеи. Полет его фантазии свободен, круг тем не ограничен. Он может быть и ригористом, и скептиком, и поучать, и просто наблюдать. Его смех, его стиль ничем не скованы. Такова, на наш взгляд, первая причина различий.

Для рассуждений о второй причине нужно вновь вернуться к вопросу о гольдониевском реализме, о его «предпочтении правды». Исследователи сами признают, что здесь мы имеем дело с несколько иной формой реализма, отличной от знакомого и привычного нам реализма XIX века, и применяют в качестве уточнения определение «идеализированный». Но «идеал» и «реальность» — пара понятий, заключающих в себе или, по крайней мере, допускающих в своей трактовке едва ли не противоположный смысл. Поэтому определение «идеализированный реализм» заведомо противоречиво, оно несет в себе напряженное объединение разнонаправленных векторов. В поле этого напряжения, по сути, и рождаются гольдониевские образы, именно оно сообщает им животрепещущий смысл. Наблюдая реальные социальные типы, анализируя их взаимоотношения и жизненные принципы, Гольдони никогда не теряет из виду некую априорно заданную иерархическую систему, по которой оценивается целесообразность как тех или иных действий отдельного человека, так и общественного и мирового устройства в целом. Образ у Гольдони постоянно колеблется между тем, чтобы представлять эту систему, — и ставить ее под сомнение, допуская вероятность самых разнообразных и существенных отклонений, которые дает опыт изучения реальности. Гольдони словно призван испытывать эту систему на соответствие естественному ходу вещей, оправдывать ее *правдоподобие*. Именно поэтому «правда жизни» становится для него важнейшей проблемой, ради нее он последовательно и методично атакует театральные условности, уходя и от масок, и от привычных сюжетных схем, и от типизированных сценических положений, и, наконец, от рифмованного и даже нерифмованного поэтического текста.

Но все это справедливо исключительно для его литературного театра. Что же касается музыкального, то тут проблема правдоподобия не стоит так остро, поскольку оперная сцена изначально отдалена от жизни неизмеримо больше. Музыка сама по себе, без какого-либо усилия со стороны автора идеализирует сценические образы. И эта идеализация не направлена на рациональное упорядочение, постижимость, объяснение пестрой реальности, а уводит в сторону артификации, искусной условности, внушаемой гармонии. В этом мире острота гольдониевского аналитического взгляда теряется. Он волен, конечно, и здесь исповедовать свои принципы — сдерживать стихию буффонады, наполнять ее смыслом — но действует он, повинувшись скорее вкусу, чем продуманному методу. Комическая опера для него — поле совершенно свободного эксперимента, протекающего в герметическом пространстве, в таких условных рамках, где авторская воля и фантазия не призваны ни следовать реальности, ни назидать или пояснять, ни, наконец, соблюдать нужную меру между этими разнонаправленными стремлениями.

Итак, осенью 1748 года в руки Гольдони попал новый и совершенно особый жанр музыкальной комедии, переживший до этого момента в Неаполе уже со-рокалетний период довольно интенсивного развития. Жанр этот как раз тогда вырвался за узкие рамки локальной традиции и стремительно распространился

по всей Италии. Его популярность, а также близость собственным устремлениям Гольдони в сфере театра обеспечили внимание к нему комедиографа. Ясно, однако, что в своей неаполитанской разновидности этот жанр не вполне соответствовал его представлениям, поэтому Гольдони с самого начала стал преобразовывать его, добиваясь воплощения новой тематики и актуального круга идей, обостряя в нем критическую и сатирическую направленность. Попытки такого рода преобразований и демонстрирует вполне отчетливо «Современная школа, или Учительница в новомодном вкусе» в сравнении с оригинальной, неаполитанской версией А. Паломбы. Но, несмотря на родственность комической оперы тем жанровым формам литературного театра, что культивировал Гольдони в своем творчестве, она в то же время имеет ряд принципиальных отличий, обусловленных влиянием и весом музыки в ее структуре. Именно поэтому мир гольдониевской музыкальной комедии приобретает особенные, оригинальные черты, начинает развиваться по своим собственным законам и не столько дублирует, сколько варьирует, а часто — расширяет и комплементарно дополняет главную линию творчества Гольдони. И хотя, будучи в его представлениях областью скорее экспериментальной, комическая опера оценивалась самим автором не слишком высоко, в реальности интенсивная деятельность Гольдони придала этому жанру совершенно новый импульс, открыла следующий этап в его развитии и стала одним из решающих факторов в окончательном преодолении локальной, южноитальянской обособленности музыкальной комедии и превращении ее в общеитальянскую оперу buffa.

Использованная литература

1. [Гольдони К.] Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра / Пер. с итал. и примеч. С. Мокульского // К. Гольдони. Сочинения: в 4 т. Т. III, IV. М.: Терра, 1997. 568, 816 с.
2. *Bellina A. L.* «La Maestra» esaminata (Napoli 1747 [...]) // A. Palomba — G. Cocchi. *La Maestra. Partitura dell'opera in facsimile.* A cura di A. L. Bellina. Collana Drammaturgia Musicale Veneta. Milano: Ricordi, 1987. P. IX–LXIII.
3. *Durante S.* Buini, Giuseppe Maria // *The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. / ed. by S. Sadie.* Vol. I. L., N. Y.: Macmillan, 1992. P. 635–636.
4. *Emery T.* Goldoni as librettist: Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica. N. Y.: Peter Lang, 1991. 238 p.
5. *Fido F.* Riforma e «controriforma» del teatro: I libretti per musica di Goldoni fra il 1748 e il 1753 // *Studi goldoniani VII.* Venezia: Casa di Goldoni, 1985. P. 60–72.
6. *Goldoni C.* Tutte le opere: in 14 vol. Vol. II. Milano: A. Mondadori, 1936. 1360 p.; Vol. X. Milano: A. Mondadori, 1952. 1316 p.
7. *Sartori C.* I libretti italiani a stampa dalle origini fino al 1800: catalogo analitico con 16 indici. In VII vol. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1994. XLIII, 452 p.; XXXIX, 445 p.; XXXIX, 526 p.; XXXIX, 495 p.; XL, 575 p.; XIX, 573 p.; 687 p.
8. *Strohm R.* The Operas of Antonio Vivaldi: in 2 vols. Firenze: Leo S. Olschki Ed., 2008. 790 p.
9. *Weiss P.* Cocchi, Gioacchino // *The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. / Ed. by S. Sadie.* Vol. I. L., N. Y.: Macmillan, 1992. P. 890–891.