

«ПЕЩЕРА ТРОФОНΙΑ» А. САЛЬЕРИ НА ЛИБРЕТТО ДЖ. КАСТИ: О РАЗУМЕ И ЧУВСТВЕ В ПРОСВЕТИТЕЛЬСКУЮ ЭПОХУ

Автор более четырех десятков опер, поставленных и снявших большой успех в лучших театрах Европы, главный капельмейстер при дворе Иосифа II, пользовавшийся безграничным уважением и симпатией императора, один из лучших в Вене педагогов вокала и композиции, учениками которого были композиторы и исполнители нескольких поколений, Антонио Сальери (1750–1825), казалось бы, в представлении не нуждается. Однако его творчество до сих пор не слишком популярно среди исполнителей и исследователей. В отечественном музыковедении ему посвящены лишь статьи Л.В. Кириллиной [4] и В.В. Хайруллаева [11; 12; 14; 13]. На наш взгляд, оперы композитора заслуживают самого пристального внимания.

Существенную часть оперного наследия композитора составляют комические оперы. Сальери писал их на протяжении всей творческой жизни: первой успешной работой стала опера «Ученые женщины» («Le donne letterate», 1770) по пьесе Ж.Б. Мольера, большой популярностью пользовались «Венецианская ярмарка» («La fiera di Venezia», 1772), «Трактирщица» («La locandiera», 1773), «Школа ревнивых» («La scuola de' gelosi», 1779) и другие. Примечательна небывалая стилистическая гибкость композитора: он легко «подстраивался» под

вкусы публики, заказчиков, или под официальную политику, сохраняя при этом черты авторской индивидуальности. Интересный случай такой гибкости царедворца приходится на конец 1770-х — 1780-е годы, когда Иосиф II распорядился о формировании национального немецкого театра и распустил итальянскую труппу в Вене. Итальянец Сальери воспринял это, по-видимому, как некий вызов и написал зингшпиль «Трубочист» («Der Rauchfangkehrer», 1781). Опера имела успех — в течение года после премьеры ее исполняли в Бургтеатре 13 раз [19, 170].

Статья посвящена опере «Пещера Трофония» («La grotta di Trofonio», 1785), написанной на либретто Джамбаттисты Касти (1724–1803)¹. Опера считается одним из лучших произведений композитора. Она положила начало очень успешному творческому тандему Касти — Сальери.

Сотрудничество композитора и поэта началось в 1785 году. Касти, аббат, уроженец Монтефьясконе, небольшого городка в регионе Лацио, к тому времени уже более десяти лет состоял на службе в качестве придворного поэта у эрцгерцога Леопольда, брата императора Иосифа II. Он много путешествовал, в том числе провел два года в России; мнение поэта о дворе Екатерины II

было отражено в его «Татарской поэме» (1783), высмеивавшей российскую политику. В поисках поддержки в лице Иосифа II в 1783 году аббат вернулся в Вену. Несмотря на то, что император запретил публикацию сатирических опусов из-за политических соображений², пребывание в Вене подтолкнуло Касты начать карьеру либреттиста [17]. На тот момент у него уже было одно либретто комической оперы, «Lo Sposo Burlato» для Дж. Паизиелло, а в 1784-м Иосиф II предложил Паизиелло написать оперу для Бургтеатра и выбрал Касты в качестве либреттиста. Результатом сотрудничества стала великолепная опера «Il re Teodoro in Venezia». Следующим либретто оказалось «Пещера Трофония» на музыку Сальери (1785)³.

Отзыв о премьере «Пещеры Трофония» в Бургтеатре 12 октября 1785 года оставил граф Карл Цинцендорф, известный венский вельможа, страстный поклонник оперы и театра: «Очаровательная музыка, необычайные костюмы, Стораче с ее философской мантией была красива, и Кальвези великолепен. Кольтеллини была чудесна в своей роли. Бенуччи играл старого философа⁴. Но теме недоставало гениальности, артистизма; не было декораций, все время сад, все время грот, все время превращения» [18]. Как мы видим, граф остался доволен музыкой Сальери, но счел сюжет недостаточно «оперным», а тему — недостаточно интересной. Подобное впечатление было вызвано особенностями сюжета, отличающимися от принятых в итальянской музыкальной комедии XVIII века.

В опере действуют шесть персонажей: молодые сестры Офелия и Дори, их возлюбленные Артемидор и Плистен, отец

девушек Аристон и философ-волшебник Трофоний. Абсолютно разные по характеру, девушки собираются выйти замуж за идеально подходящих им молодых людей. Офелия любит Артемидора, подобного ей задумчивого любителя науки и литературы, а Дори — Плистена, веселого, смешливого и беззаботного. Проходя сквозь пещеру Трофония, юноши испытывают на себе ее магическое действие: они утрачивают свою внутреннюю природу и «обмениваются» характерами. Философ Артемидор становится гедонистом, а легкомысленный Плистен погружается в раздумья о смысле бытия. У сестер такая перемена вызывает недовольство. Лишь после повторного погружения в пещеру молодые люди обретают прежние нрав и характер. Во втором действии оперы метаморфозы происходят уже с женскими персонажами. Теперь в пещере оказываются сестры, а испытывают недоумение молодые люди. В финале оперы Трофоний объясняет действие пещеры и возвращает барышням их сущность.

Перемены характеров в опере образуют стройную и изящную драматургию. Два действия строятся по единому принципу: метаморфоза двух персонажей и возвращение в первоначальное состояние. Такая симметрия, содействуя композиционной четкости оперы, также вносит в сюжет особый смысловой акцент: мужское и женское начала сопоставляются и в некоторой степени уравниваются. В полном соответствии с просветительскими идеями и мужчины, и женщины в равной степени могут обладать «ученостью» и «естественным» отношением к жизни, их в равной степени могут затрагивать и изменения⁵.

Симметричность, взаимообращаемость при наличии двух любовных пар — это

испытанный комедийный прием. Его использовал А. Скарлатти в «Гераклии», Моцарт в «Свадьбе Фигаро» и «Так поступают все женщины». О связях «Трофония» с «Così fan tutte» пишут П.В. Луцкер и И.П. Сусидко, отметившие многочисленные пересечения либретто Да Понте и Касты, который разработал основную коллизию не столько в драматическом (как Да Понте), сколько в идейно-символическом ключе [7, 528; также об этом — 8]. Отзвуки «Пещеры Трофония» Л.В. Кириллина обнаруживает также и в «Волшебной флейте» (идея воспитания влюбленных под руководством мага-мудреца) [4].

Основной конфликт либретто имеет интеллектуальную природу: рациональный, «ученый» взгляд на мир противопоставлен «естественному», легкому, причем противопоставлен с последовательностью даже не поэта, а исследователя человеческой природы, приверженца идей просветительской философии: «Юные герои “Пещеры Трофония” воплощают отвлеченно идеализированные представления о разных взглядах на мир» [7, 528]. Любовные перипетии в сюжете смещены на второй план. В целом, Каста использует традиционную комедийную фабулу либретто лишь в роли фундамента.

В сюжете можно выделить главный мотив, прием и идею. Это, соответственно, *волшебное превращение, смена личности («переодевание»), соотношение человеческой воли и предначертанной судьбы*. Всем Каста уделит пристальное внимание.

Волшебные мотивы положены в основу развития фабулы, они являются импульсом внутренней динамики либретто. Главный представитель «волшебной» линии — персонаж греческой

мифологии Трофоний. Вместе с братом Агамедом он воздвигал храмы, предсказывал людям будущее, которое приоткрывалось людям во сне, в виде слуховых или зрительных галлюцинаций в волшебной Лейбадейской пещере. По преданию, Трофоний — сын Аполлона, прославленный ваятель, он выстроил своему отцу Дельфийский храм и сокровищницу царю Гириэю в Беотии. С ней связана драматичная история смерти Трофония и Агамеда. Братья сделали тайный лаз и воровали из сокровищницы золото и серебро. Агамед попался в капкан, который был там поставлен, и Трофоний отрубил ему голову, чтобы скрыть личность преступника. Земля под Трофонием расступилась и поглотила его [9]. Из мифологического источника Каста использовал только мотив волшебной пещеры, но интерпретировал его иначе: в пещере не предсказывается будущее, а изменяется суть человека.

В качестве проводника философской линии, на правах действующего лица в опере присутствует книга «Диалоги» Платона. Наличие в сюжете предмета, обладающего драматургической или смысловой функцией, — распространенный прием в театре XVI–XVIII веков [6, 259]. Предметы-улики, подтверждающие чей-то злой умысел, раскрывающие тайну рождения, нередко использовались либреттистами как серьезной, так и комической оперы. В начале оперы книга «Диалоги» появляется в руках Артемидора, который после перевоплощения легкомысленно роняет ее в лесу. К концу первого акта книгу поднимает некогда беспечный, ныне преобразившийся в ученого мужа Плистен. Во втором действии «Диалоги» оказываются в руках испытавшей на себе действие пещеры Дори. Книга, переходящая от

персонажа к персонажу как символ «учености», дополнительно подчеркивает и усиливает перемены, произошедшие с ними.

В XVIII веке, как известно, активно изучались памятники античной литературы. В 1742–1744 г. вышел пятитомный труд И. Брукера «*Historia critica philosophiae*», в котором автор исследует историю философии, в конце века была написана первая монография о Платоне — «Система платоновской философии» В.Г. Теннемана [10]. До этого времени философа воспринимали преимущественно как религиозного пророка и мистика. Именно в эпоху Просвещения произошло переосмысление наследия греческого философа, которого до этого времени воспринимали преимущественно как литератора, но не философа. То, что в либретто Касты Трофоний выступает не только в роли волшебника, но и в роли философа, находится полностью в русле «антикизирующей» направленности сеттеченто.

Один из основных комедийных приемов — это *переодевание*. Он встречается в десятках либретто как комической, так и серьезной оперы XVIII века и используется с целью усложнения и динамизации сюжета, вносит в действие мотив «неузнавания». Развязка в подобных либретто связана с установлением истинного лица персонажа и с разрешением возникшего заблуждения. Мотив инкогнито традиционно предполагал достижение одним из персонажей какой-то цели. В одних случаях такое переодевание помогает обмануть, в других случаях — разоблачить обман (оба случая встречаются в «Дон Жуане» Да Понте / Моцарта).

В либретто Касты традиционный прием комических опер получил осо-

бенное преломление. Переодевание из внешнего плана переходит во внутренний: герои меняются не одеждой, но характерами, мировоззрениями. Помимо этого, изменения действующих лиц происходят помимо их воли. И, наконец, преобразование героев происходит не с целью достижения какой-либо цели, выгоды. Таким образом, обыгрывая прием «смены личины», поэт, пусть и в легкой комедийной форме, включается в рассуждения о природе человека, характерные для XVIII века. В этом смысле его либретто — своего рода *интеллектуальный эксперимент*. Офелия и Дори представляют собой два взгляда на жизнь, распространенных в XVIII веке: рационалистический и естественный, не отягченный мудрствованиями. В либретто эти взгляды противопоставлены: героини испытывают друг к другу теплые сестринские чувства, но осознают свою противоположность. В речитативе перед арией в I акте Офелия поет: «Небеса знают, как я горжусь сестрой, но наши разные натуры направляют нас по разным дорогам. Дори, живая и резвая, всегда ищет развлечений и удовольствия». Смена характера, как ни странно, ни коим образом не связана с этической стороной. От перемены мировоззрения персонажи не становятся лучше или хуже, они просто меняются. Объективный взгляд на действительность, приятие и осознание ценностей разных сторон человеческой личности — одна из главных идей литературной основы оперы. «Люди, — писал английский философ Дэвид Юм (1711–1776), — не могут изменить свою природу. Все, что они могут сделать, — это изменить свое положение...» [15, 695].

Еще одна идея, которая в скрытой форме присутствует в либретто Касты, —

это соотношение человеческой воли и предначертанной судьбы. В этом произведении приоритет остается за последней, так как все персонажи и меняются не по своему желанию, и после превращения они удивлены, но вполне довольны и не хотят каких-либо изменений. В финале оперы, однако, возникает новый поворот фабулы: Артемидор и Плистен замечают необычную манеру разговора Аристона, который не попадал в пещеру, но прошел, по его же словам, испытание «двумя безумными женщинами»; Трофоний предлагает Аристону зайти в грот, но тот отказывается. Иными словами, герой делает осознанный выбор и не дает «судьбе» ни одного шанса каким-либо образом повлиять на него и изменить его личность. Конечно, оппозиция «воля человека — судьба» в опере Касти включена в комедийный сюжет и лишена тех драматических и даже трагических смыслов, которые она приобретет, например, у Бетховена. Тем не менее и в таком «игровом» преломлении, как у Касти, эта оппозиция прочитывается в русле животрепещущих для второй половины XVIII века идей.

Вслед за Касти, так блестяще обыгравшим мотив двойственности в либретто (волшебство — обыденность, сущность — личина, воля — судьба), Сальери отражает эту идею в музыке. Обращая внимание на многие темы, затронутые в либретто и обыгрывая их в музыке, композитор наиболее внимательно сосредотачивается на проработке двух музыкально-интонационных сфер.

К «ученой» сфере относятся партии Офелии и Артемидора. Традиционно, «ученый» стиль предполагал использование полифонических приемов и форм: «Символ строгого стиля, — пишет Л.В. Кириллина — церковная музыка

с ее пристрастием к фугированным формам, подчиненным жестким правилам» [3]. Сальери не заимствовал атрибуты музыкального церковного стиля, однако музыкальная лексика «ученых» персонажей все же имеет свою специфику. Их первые арии («Взгляд сладкой любви» Офелии и начало сцены Артемидора у пещеры) имеют ярко выраженное сходство: умеренный темп, преобладание пунктирного ритма во вступлении оркестра, характерный тембровый прием — хор духовых в первых тактах и только потом включающиеся струнные, а также квартовая начальная интонация в вокальной партии — то есть все те стилистические средства, которые характерны для возвышенных арий благородных персонажей опер *seria*. Эти черты вряд ли правомерно считать признаками строгого письма в том значении, которое ему придавалось в XVIII веке, однако их можно назвать своеобразным — «оперным» — вариантом «ученого стиля». Перевоплощение Плистена и Дори в «ученых» персонажей отражается в их музыкальных характеристиках: появляются восходящие квартовые интонации в их вокальных партиях, пунктирные ритмы у оркестра, то есть те же черты, которые были присущи музыке, относящейся к Артемидору и Офелии.

Ко второй музыкально-интонационной сфере относятся «естественные» герои: Дори и Плистен. Для их партий характерен более подвижный темп, танцевальность, более прозрачная оркестровка с преобладанием струнных инструментов. Первыми характеристиками этих героев становятся не арии, а ансамбли («парный» квартет Офелия—Артемидор + Дори—Плистен, затем — дуэт Дори и Плистена), что также весьма симптоматично. Именно так обычно

вводятся в действие комические персонажи. Сцена Плистена у пещеры в I акте — подвижная, радостная, с яркой динамикой — характеристика несколько легкомысленного, но пылко влюбленного юноши. После перевоплощения во II действии Плистен исполняет арию, в которой, по сравнению с его первым сольным номером, возрастает патетика высказывания. В вокальной партии появляются призывные мелодические обороты-восклицания, в оркестровой — восходящие пассажи, музыка в целом приобретает строгий и возвышенный характер. Он на время как бы становится персонажем оперы seria.

Интересный пример музыкальной «смены личности» в опере — кратковременная трансформация образа Офелии. Интонационный строй партии героини после того, как на нее подействовало волшебство пещеры, остается схожим с ее предыдущими характеристиками, но облегченные оркестровые краски (в сцене ее выхода из пещеры Сальери использует только струнную группу) и танцевальная ритмическая основа ярко обрисовывают новый образ.

Поскольку каждый из четырех героев испытывает на себе действие пещеры по два раза, в конечном итоге возвращаясь к своей изначальной сущности, их музыкальные характеристики таким же образом меняются два раза, к финалу оперы возвращаясь на начальные позиции: Артемидор и Офелия поют в «ученой» манере, Плистен и Дори — в «естественной». Получается, что в масштабах одной оперы Сальери чередует музыкальный язык оперы buffa и выразительные средства оперы seria.

Вместе с тем в распределении сольных номеров в партиях двух пар есть особенность, которая нуждается в ком-

ментарии. Каждый из персонажей-мужчин — и Артемидор, и Плистен — имеют по две разнохарактерные арии. Офелия — две арии, но выдержанные в одной и той же «ученой» манере. Дори же достался всего один сольный номер в комической стилистике. Чем обусловлена такая диспозиция? Причину, казалось бы, можно было бы усмотреть в статусе и особенностях исполнительской манеры певиц, которым предназначались эти партии. Однако такое объяснение неверно. Видны явные несоответствия. Стораче (Офелия), спевшая в опере две серьезные арии, — первая моцартовская Сюзанна, она была прекрасна именно в лирико-комедийных ролях. Челеста Кольтеллини (Дори), которой достался всего один сольный номер, делила положение первого сопрано со Стораче, соперничала с нею, что косвенно отразилось в опере Сальери «Сначала музыка, потом слова», где Стораче пела партию примадонны, а Кольтеллини — партию prima buffa [16]. Так что невозможно предположить, что дело было в недостатке мастерства последней.

По-видимому, можно говорить об определенных смысловых акцентах, которые расставили либреттист и композитор. Женские персонажи, по крайней мере в том, как решены их сольные номера, оказались более устойчивы к метаморфозам, вызванным внешними причинами, чем мужские. Но главный нюанс, вероятно, — особое положение партии Офелии, наделенной склонностью к интеллектуальным занятиям. Само появление такой героини находится в русле просветительских воззрений на природу женщины и даже кажется более либеральными. Так, признавая возросшую роль женщины в обществе, философы второй половины XVIII века по-прежнему отказывали ей

в праве заниматься литературной, научной работой: «Но разве их деликатная организация, их подверженность периодической болезни, беременности, родам разрешают им то усиленное и непрерывное размышление, которое вы считаете творческим и которому вы приписываете всякое важное открытие?» [2]⁶.

Кроме двух описанных выше пар, в опере есть еще одна: Трофоний — Аристон, волшебник — резонер. Аристон — это традиционный бас-буффо, его музыкальная характеристика дана в арии «Весной река, бывает, разделяется на два ручья» (I действие), где он рассказывает о своих дочерях и о разности их натур. В этой арии присутствует и раздел с типичной для этого комического амплуа скороговоркой.

Появление Трофония на сцене напоминает появление Командора в моцартовском «Дон Жуане»: его выход сопровождается мощное звучание tutti в унисон, ходы по трезвучию в d-moll. Ария-заклинание, грозная, таинственная, мрачная, по тону высказывания резко отличается от всего, что было в опере до нее. Так, образы волшебника и резонера сопоставляется по принципу контраста: быстрая ария Аристона в ясном «белом» C-dur'e — заклинание Трофония в мрачном и драматическом d-moll'e и медленном темпе.

У оперы buffa, к 1780-м годам уже давно сложившейся, существует множе-

ство родовых признаков, как музыкальных, так и сюжетных. К первым относится наличие речитативов, яркая, живая жанровая мелодика, небольшая продолжительность и другие. Среди сюжетных признаков — подвижность действия, скорая завязка, интрига, искрометная буффонада, переодевания, наличие традиционных героев, например, смышленного слуги или служанки, глуповатого хозяина, старой девы, хитрого лекаря и т.д. В «Пещере Трофония» огромный вес имеет интеллектуальная проблематика. Здесь нет привычных персонажей, нет привычной интриги, ни один герой не пытается добиться каких-то целей. Единственная цель либретто — доказать идею единства человеческой сущности, которая сохраняется, несмотря на любые изменения, идею равноправия разных сторон личности и — в конечном счете — равноценности чувства и разума. Эта идея прорабатывается не только либреттистом, но и композитором. Сальери не ограничился созданием живой и увлекательной музыки, чего в принципе было бы достаточно для комической оперы, но отразил основную идею Касти на уровне музыкальной композиции. «Пещера Трофония» имела громкий успех, пережила многочисленные постановки в разных странах, и это лучшее подтверждение успеха интеллектуального эксперимента Касти и Сальери.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горохова Р.М. Касты, Джамбаттиста // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского дома) РАН. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=313> (дата обращения: 01.07.2017).
2. Дидро Д. Систематическое опровержение книги Гельвеция «Человек» / Д. Дидро // Собр. соч. М.-Л., 1935. Т. 2. 584 с.
3. Кириллина Л.В. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века. // Гетевские чтения. М.: Наука, 2003. URL: <http://21israel-music.net/Galante.htm> (дата обращения: 08.12.2017).
4. Кириллина Л.В. Пасынок истории // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 53–73.
5. Луканина О.Н. Проблема «женского» в философии эпохи Просвещения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. М., 2010. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/problema-zhenskogo-v-filosofii-epohi-prosvescheniya> (дата обращения: 09.08.2018).
6. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. М.: Классика-XXI, 2004. С. 259.
7. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008.
8. Луцкер П.В. Опера «Так поступают все» и проблемы позднего стиля Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля. Сб. статей. М., 1996. С. 31–33.
9. Мифы народов мира. Гл. ред. С.А. Токарев. М., 1980. С. 521.
10. Новая философская энциклопедия: В 4 тт. Под ред. В. Степина. М., 2001.
11. Хайруллаев В.В. Антонио Сальери в Вене: становление мастера // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 136–141.
12. Хайруллаев В.В. Бомарше и Сальери: от «Тарара» к «Аксуру» // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 3 (16). С. 82–87.
13. Хайруллаев В.В. «Нестор среди композиторов»: Антонио Сальери и его ученики // Музыковедение. 2015. № 2. С. 21–26.
14. Хайруллаев В.В. «Тарар» Сальери-Бомарше: некоторые особенности жанра (к 190-летию со дня смерти композитора) // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 4. С. 49–72.
15. Юм Д. Соч.: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 695.
16. Angermüller R., Link D. Coltellini, Celeste // The new Grove Dictionary of Music and Musicians.
17. Robinson M. Casti, Giovanni Battista [Giambattista]. Grove dictionary of music and musicians.
18. Salieri: La Grotta di Trofonio — Les Talens Lyriques and Lausanne Opera Chorus. Label: Ambrosio AMB 9986, 2005.
19. Thayer A.W. Salieri: Rival of Mozart. Missouri: Philharmonia of Greater Kansas City, 1989. P. 170.

REFERENCES

1. Gorohova R.M. Casti, Dzhambattista [Casti, Giambattista] // Elektronnye publikatsii Instituta russkoj literatury (Pushkinskogo doma) RAN [Electronic publishing by Institute of Russian Literature (the Pushkin House)]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=313> (data obrashcheniia [accessed date]: 01.07.2017).

2. *Diderot D.* Oproverzhenie knigi Gelvetiya «Chelovek» [Refutation of Helvetius] // *Sobranie sochineniy* [Collected works]. Vol. 2. M.-L. [Moscow–Leningrad], 1935. 584 p.
3. *Kirillina L.V.* Galantnost i chuvstvitel'nost v muzyke XVIII veka [Gallantry and sensibility in music of XVIII century] // *Getevskie chteniya* [Goethe Scientific Conference]. M.: Nauka [Moscow: Science], 2003. URL: <http://2israel-music.net/Galante.htm> (data obrashcheniia [accessed date]: 08.12.2017).
4. *Kirillina L.V.* Pasyнок istorii [Stepson of History] // *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2000. № 3. P. 53–73.
5. *Lukanina O.N.* Problema «zhenskogo» v filosofii ehpoi Prosveshcheniya [Female subject in Philosophy of the age of Enlightenment] // *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. M. [Moscow], 2010. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/problema-zhenskogo-v-filosofii-epohi-prosveshcheniya> (data obrashcheniia [accessed date]: 09.08.2018).
6. *Lutsker P.V., Susidko I.P.* Italiyanskaya opera XVIII veka [Italian opera of XVIII century]. Vol. 2. M.: Classica-XXI [Moscow: Classica-XXI], 2004. P. 259.
7. *Lutsker P.V., Susidko I.P.* Motsart i ego vremya [Mozart and His Time]. M.: Classica-XXI [Moscow: Classica-XXI], 2008.
8. *Lutsker P.V.* Opera «Tak postupayut vse» i problemy pozdnego stilya Motsarta [«Cosi fan tutte» and Problems of Mozart's late style] // *Motsart. Problemy stilya* [Mozart. Problems of style]. M. [Moscow], 1996. P. 31–33.
9. *Mify narodov mira* [Myths of the peoples of the world]. Gl. red. S.A. Tokarev [Editor in chief S.A. Tokarev]. M. [Moscow], 1980. P. 521.
10. *Novaya filosofskaya ehntsiklopediya* [New Philosophical Encyclopedia]: in 4 vol. Editor V. Stepin. M. [Moscow], 2001.
11. *Khairullayev V.V.* Antonio Salieri v Vene: stanovlenie мастера [Antonio Salieri in Vienna: Becoming a Master] // *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012. № 1. P. 136–141.
12. *Khairullayev V.V.* Bomarshe i Salieri: ot «Tarara» k «Aksuru» [Beaumarchais and Salieri: from «Tarare» to «Axur, re d'Ormus»] // *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014. № 3 (16). P. 82–87.
13. *Khairullayev V.V.* «Nestor sredi kompozitorov»: Antonio Salieri i ego ucheniki [«Nestor among composers»: Antonio Salieri and his students] // *Muzykovedenie* [Musicology]. 2015. № 2. P. 21–26.
14. *Khairullayev V.V.* «Tarar» Salieri-Bomarshe: nekotorye osobennosti zhanra (k 190-letiyu so dnya smerti kompozitora) [«Tarare» by Salieri and Beaumarchais: some special aspects of the genre (dedicated to 190th anniversary of Antonio Salieri's death)] // *Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe]. 2015. № 4. P. 49–72.
15. *Hume D.* *Sobranie sochineniy v 2 t.* [Collected works in 2 vol.]. M. [Moscow], Vol. 1. 1965. P. 695.
16. *Angermüller R., Link D.* *Coltellini, Celeste* // *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*.
17. *Robinson M.* *Casti, Giovanni Battista* [Giambattista]. *Grove dictionary of music and musicians*.
18. *Salieri: La Grotta di Trofonio — Les Talens Lyriques and Lausanne Opera Chorus*. Label: Ambrosie AMB 9986, 2005.
19. *Thayer A.W.* *Salieri: Rival of Mozart*. Missouri: Philharmonia of Greater Kansas City, 1989. P. 170.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Биографические сведения приведены по статье М.Ф. Робинсона [17], а также статье Р.М. Гороховой [8].

² Публикация «Татарской поэмы» «поставила под удар политический альянс Иосифа II и Екатерины II накануне войны с Турцией» [7, 529].

³ В 1785 году на это же либретто Касти в переработке Дж. Паломбы написал оперу Паизиелло. Она была поставлена в неаполитанском театре Фьорентини.

⁴ Офелия — Нэнси Стораче (1765–1817, сопрано, исполняла в Вене многие главные партии, в том числе была первой Сюзанной в моцартовской «Свадьбе Фигаро»), Дори — Челесте Кольтеллини (1760–1829, сопрано, дочь либреттиста Марко Кольтеллини, превосходная актриса), Аристон — Франческо Буссани (1743–1807, бас, первый исполнитель партий Бартоло и Антонио в «Свадьбе Фигаро», Дона Альфонсо в «Так поступают все женщины», Командора и Мазетто в «Дон Жуане»), Плистен — Стефано Мандини (1750–1810, баритон, первый исполнитель Графа в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, брался и за теноровые, и за баритоновые партии), Артемидор — Винченцо Кальвези (ум. 1811, тенор, первый Феррандо в «Так поступают все женщины»), Трофоний — Франческо Бенуччи (1745–1824, один из лучших комических басов своего времени, Иосиф II считал его лучшим актером труппы) [18].

⁵ Сюжет этой оперы мог бы стать весьма интересным материалом для гендерных исследований, столь актуальных в последнее время.

⁶ См. об этом: Луканина О.Н. Проблема «женского» в философии эпохи Просвещения [5].

