

М. ФЕРРАЦЦИ

## ПЕТЕРБУРГСКОЕ ТУРНЕ СЕМЕЙСТВА САККО (1733—1734)

Как известно, в царствование Анны Иоанновны итальянская комедия дель арте пользовалась в России особой популярностью. По велению императрицы к российскому двору в 30-е гг. XVIII в. были приглашены три разные труппы комедиантов. Первая, взятая «взаймы» у польского короля Августа II, выступала в Москве в связи с торжествами по поводу коронации Анны Иоанновны в 1731 г., ее директором был Томмазо Ристори. Вторая, набранная непосредственно в Италии представителями русского двора, играла в Санкт-Петербурге с конца весны 1733 по осень 1734 г.; третья гастролировала также в Петербурге с 1735 по 1738 г. В ее состав входили такие известные актеры, как Дзанетта Казанова, мать Джакомо, и Карло Бертинацци — знаменитый «Карлино», который уже после возвращения из России почти сорок лет гремел на сцене Итальянского театра в Париже.

К сожалению, не все еще представляется до конца ясным в общей картине трех турне итальянских комедиантов. Например, от пьес, поставленных первой труппой, до нас дошли только названия — почти все во французском переводе. Учитывая специфику комедии масок или так называемых «improvvisate» — сценариев, похожих между собой, но в то же время всегда отличных от предполагаемых оригиналов, которые комедианты наполняли своей импровизацией, практически невозможно установить, каким был в действительности текст, использованный труппой Томмазо Ристори, на итальянском языке. Но самые сложные вопросы вплоть до недавнего времени вставали при изучении деятельности второй труппы. Хотя, по крайней мере в общих чертах, ее репертуар был нам известен,<sup>1</sup> тем не менее не было точных сведений ни о ее составе, ни о длительности пребывания в Петербурге, ни, наконец, о дате

---

<sup>1</sup> Об этом см. далее.

и причинах ее роспуска.<sup>2</sup> В ходе исследований по истории комедии дель арте в России<sup>3</sup> обнаружение и анализ некоторых исторических документов позволили нам пролить свет на ряд прежде неясных проблем. В предисловии к XV тому своих «Сочинений» в издании Паскуали, описывая состояние труппы венецианского театра Сан-Самуэле в 1736—1737 гг., Карло Гольдони замечает: «...но гораздо более усилилась эта компания в следующем году с приездом в Италию и в тот же театр семьи Сакки, вернувшейся из России».<sup>4</sup> Факт, приведенный Гольдони, находит свое подтверждение в некоторых документах, обнаруженных в русских архивах и опубликованных Л. М. Стариковой. Во-первых, это счет, подписанный Джузеппе Аволио, в котором приводятся расходы на театральные спектакли, поставленные при дворе в период с мая 1734 по февраль 1736 г. (здесь неоднократно упоминаются имена Антонио, Адрианы и Нины Сакки, или Сакко); во-вторых, это документы о регистрации паспортов, выданных на имя разных членов семьи Сакки в декабре того же 1734 г.<sup>5</sup> Именно эти документы и позволили нам уточнить хронологические сведения, приведенные у Гольдони и установить с достаточной точностью дату завершения русского турне Антонио Сакко и его родни.

Но все-таки кто такие Сакки? Почему уже само определение их как главных участников второй итальянской труппы, приглашенной Анной Иоанновной, представляет собой историко-культурное явление, достойное внимания? Дело в том что в XVIII в. Сакки составля-

---

<sup>2</sup> См., например, работы по истории русского театра В. Н. Всеволодского-Гернгросса, в частности его исследование «Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче» (Ежегодник имп. театров. 1913. Вып. III. С. 1—34; Вып. IV. С. 40—62; Вып. VI. С. 35—76 и отд.: СПб., 1914) и содержательное исследование: *Mooser R. A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-me siècle*. Т. I—III. Genève, 1948—1951. Т. I. P. 99 - -117.

<sup>3</sup> См.: *Ferrazzi M. Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731—1738)*. Roma; Bulzoni, 2000. Русский перевод: Комедия дель арте и его исполнители при дворе Анны Иоанновны: 1731—1738 / Пер. А. О. Дёмина. М., 2008.

<sup>4</sup> *Goldoni C. Opere complete, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario della nascita*. Т. I—XL+Indici. Venezia, 1907—1971 (далее: *Opere*). Т. I. P. 124.

<sup>5</sup> Счет Аволио, итальянского актера, приехавшего в Санкт-Петербург из Германии в 1734 г. вместе с женой, сопрано Кристиной-Марией Кроуманн (Грауманн) и в Санкт-Петербурге назначенного организатором-администратором дворцовых трупп, хранится в РГАДА и опубликован Л. М. Стариковой. См.: *Старикова Л. М. Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е годы XVIII в. и русском любительском театре этого времени // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник АН СССР за 1988 год*. М., 1989. С. 80—92. (См. также: *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника. 1730—1740*. Вып. 1 / Сост. Л. М. Старикова. М., 1995. С. 272—295). Что касается документов, относящихся к выдаче паспортов семье Сакко, то они хранятся в АВПРИ и опубликованы в кн.: *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны*. С. 259—260.

ли театральный ансамбль первостепенного значения. Их любимой «сценой» была Венеция, в то время один из наиболее оживленных театральных центров; но благодаря частым турне ансамбль знали во всей Европе. Самым блестящим представителем труппы несомненно являлся Антонио-Джованни, или просто Антонио, который играл роль Арлекина и единодушно признавался обладателем редчайшего комического дара. Гольдони, который, как известно, испытывал сильную неприязнь к комедии дель арте в том испорченном виде, который она приняла в его время, в своих «Mémoires» утверждает: «Наш век произвел почти одновременно трех великих комедиантов: Гаррика в Англии, Превиля во Франции и Сакки в Италии». <sup>6</sup> В другом месте «Воспоминаний», говоря о своей пьесе «Тридцать две напасти Арлекину», представленной в сезон 1738/39 г., драматург замечает:

«Именно Сакки должен был исполнять ее в Венеции; я был уверен, что он не может не иметь успеха. Этот актер, известный на итальянской сцене под именем Труффальдина, к природному изяществу своей игры присоединял непрерывное изучение комедийного искусства и разных европейских театральных традиций. Антонио Сакки имел воображение живое и блестящее. В то время как другие исполнители роли Арлекина только повторяли самих себя, Сакки вносил свежую струю в комедию, благодаря своим новым шуткам и неожиданным репликам. Именно на Сакки люди ходили толпами. Его комические приемы, его шутки были взяты не из простонародного языка или языка комедиантов; в своих выступлениях он использовал сочинения комедиографов, поэтов, ораторов, философов. В его экспромтах можно было распознать мысли Сенеки, Цицерона, Монтеня, но он умел преподнести максимы этих великих умов в такой форме, что они становились понятными даже самым простым людям. И то самое высказывание серьезного автора, которое удивляло нас своей глубиной, заставляло смеяться, исходя из уст этого превосходного актера. Я говорю о Сакки как о человеке ушедшем, ибо в силу его преклонного возраста Италии остается лишь сожалеть о его утрате без надежды на замену».<sup>7</sup>

Сотрудничество с Гольдони было длительным и плодотворным. Среди прочего, как признавал сам драматург,<sup>8</sup> была знаменитая пьеса «Арлекин — слуга двух господ», написанная в 1745 г. и представленная в 1746 г.; она родилась по подсказке именно Антонио Сакки, ставшего ее блестящим, по общему мнению, исполнителем.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Mémoires. Т. III. Гл. IV // Opere. Т. XXXVII. P. 24.

<sup>7</sup> Ibid. Т. XXXVI. P. 210.

<sup>8</sup> См. его предисловие к пьесе.

<sup>9</sup> Небезынтересно то, что пьеса «Арлекин — слуга двух господ» в 1947 г. была поставлена известным режиссером Джорджо Стрелером на сцене Малого театра города Милана. С этим спектаклем театр гастролировал (и гастролирует) по всему миру, вызывая общий восторг. Зрители особенно любят вы-

Помимо Гольдони мастерство Антонио Сакки получало высокую оценку и у других представителей зарубежной и итальянской культуры. Так, П. Бозизио утверждает, что его талант признавали и Гёте, и Лессинг,<sup>10</sup> а что касается итальянской интеллигенции, достаточно вспомнить братьев Гаспаро и Карло Гоцци, в особенности Карло, который написал для Антонио свои знаменитые «Театральные сказки», начиная с «Любви к трем апельсинам»;<sup>11</sup> или же Франческо Саверио Бартоли — комедианта, которому мы обязаны ценным собранием жизнеописаний актеров XVIII в. Бартоли, проработавший в свое время шесть лет с Сакки, в заключение своего биографического очерка, посвященного Антонио, пишет:

«Если мы хотим по справедливости восхвалить его особый дар и его выдающийся талант, то должны объявить его человеком, достойным неизгладимой памяти, и в его лице видеть пример исключительного актера, чье имя навсегда останется в истории театра прославленным и незабываемым».<sup>12</sup>

Но, как доказывают уже упомянутые документы, Антонио не был единственным представителем семейства Сакки, приглашенным в Россию. При дворе Анны Иоанновны вместе с ним выступала вся его семья: отец, Газтано, по всей вероятности директор труппы, который удостоился чести выступать при дворе в Вене, где в 1708 г. родился Антонио; мать, Либера, неизменная соратница мужа по сцене; сестра, Адриана (Андриана), которой была поручена роль Смеральдины-служанки и которую Гольдони вспоминает вместе с братом как актрису, обладающую «тончайшим знанием ремесла»;<sup>13</sup> жена, Антония Франки, игравшая роль Беатрисы, т. е. «возлюбленной» или же «серьезной дамы».

---

ступления Арлекина Ферруччо Солери, акробатизм и шутовство которого во многом обязаны исполнительской технике Арлескина Сакки.

<sup>10</sup> *Gozzi C. Fiabe teatrali. Testo introduttivo e commento a cura di P. Bosisio.* Roma, 1984. P. 143. Зам. 24.

<sup>11</sup> Как известно, в 1914 г. заглавие первой «Театральной сказки» Карло Гоцци выбрано В. Е. Мейерхольдом и его сотрудниками для журнала, который должен был разъяснять и пропагандировать новые театральные теории, выработанные великим режиссером в его Студии. В Венеции десять «Сказок», написанные и поставленные Карло Гоцци между 1761 и 1765 гг., явились, можно сказать, по темическим ответом на «реалистический» театр Карло Гольдони, который Гоцци считал примитивным и плебейским. Очищенные от любой связи с бытом и попыток психологического углубления, «Сказки» предлагают фантастический театр, в котором использование масок способствует обнажению сценической иллюзии и, как писал В. М. Жирмунский, созданию «комедии чистой радости» (см.: *Жирмунский В.* Комедия чистой радости: («Кот в сапогах» Людвиг Тика. 1797) // *Любовь к трем апельсинам.* 1916. Кн. I. С. 85—91).

<sup>12</sup> *Bartoli F. S. Notizie storiche de' Comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti.* Т. I—II. Padova, 1792. Т. II. P. 149.

<sup>13</sup> *Opere.* Т. I. P. 124.

Что касается репертуара Сакки, к счастью (как уже отмечалось, от пьес, сыгранных первой труппой, остались лишь названия), до нас дошли в русских и/или немецких переводах целых 28 сценариев (русские переводы принадлежат В. К. Третьякову).<sup>14</sup> Это бесценное наследие, которое позволяет нам не только проследить за становлением русской театральной речи, но и прояснить многие особенности, касающиеся художественной ориентации труппы, ее манеры сценического исполнения и технического воплощения замысла.

По этому поводу отметим прежде всего, что в большинстве случаев содержание петербургских сценариев незначительно отличается от устоявшейся формы, которую приняли «improvise» в XVII—XVIII вв.: публике предлагается история двух влюбленных, которым, несмотря на препятствия, чинимые так называемыми «стариками» — Панталоном и Доктором, благодаря хитрости слуг — Бригеллы и Арлекина, а часто и Смеральдины, в конце

---

<sup>14</sup> 1. Честная куртизанка; 2. В ненависть пришедшая Смералдина; 3. Смералдина-Кикимора; 4. Перелазы через забор; 5. Газета, или Ведомости; 6. Арлекин и Смералдина — любовники разгневавшиеся; 7. Рождение Арлекиново; 8. Переодевки Арлекиновы; 9. Четыре Арлекина; 10. Арлекин-статуа; 11. Великий Василиск из Бернагасса; 12. Бригелл, оружие и бутор; 13. Француз в Венеции; 14. Метаморфозы, или Преображения Арлекиновы; 15. Der Streit der Betrugerey zwischen Brighella und Arlequin [Ссора из-за обмана меж Бригеллоу и Арлекином]; 16. Скороход ни к чему не годной; 17. Обман благополучный; 18. Портомоя-дворянка; 19. Напасти счастливыя Арлекину; 20. Забавы на воде и на поле; 21. Клятвопреступление; 22. Марки Гасконец величайвый; 23. Чародейства Петра Дабана и Смералдины, царицы духов; 24. Напасти Панталоновы и Арлекин притворный курьер, потом так же и барбиер по моде; 25. Доктор о двух лицах; 26. Ответ Аполлонов сбывшийся, или безвинная продана и выкуплена; 27. Любовники, друг другу противящиеся с Арлекином притворным пашею; 28. Das bezauberte Arcadien.

Напомним здесь, что переводы итальянских сценариев, о которых впервые сообщил В. В. Сиповский (см. его исследование «Итальянский театр в С. Петербурге при Анне Иоанновне» (Русская старина. 1900. № 6, июнь. С. 593—611)) и которые были опубликованы В. Н. Перетцем в 1917 г. (Италийские комедии и интермедии, представленные при дворе Анны Иоанновны в 1733—1735 гг. Тексты), во время правления Анны Иоанновны были напечатаны Академической типографией в 200 экземплярах (100 на русском и 100 на немецком языке — двух языках, на которых тогда говорили при дворе). К 26 сценариям, относящимся к 1733—1734 гг., опубликованным В. Н. Перетцем, мы добавили еще два текста (см. выше № 15 и 28). Первый, сохранившийся только на немецком языке в петербургской Библиотеке Академии наук, был нами причислен к итальянским сценариям на основе даты издания (1733), типографского оформления, аналогичного оформлению других переводов (маленькая книжечка, форматом в двенадцатую долю листа), издательства (типография Академии наук) и, разумеется, содержания; второй, также на немецком языке, был найден швейцарским исследователем Р.-А. Моозером в ранее неизвестном собрании сценариев, поставленных при дворе Анны Иоанновны с 1733 по 1735 г. и хранящемся в библиотеке Геттингенского университета (см.: *Mooser. R.-A. Annales de la musique...* Т. I. P. 112). Позже другой экземпляр данного сценария был обнаружен и в петербургской Библиотеке Академии наук.

концов удастся увенчать успехом свои желания.<sup>15</sup> В соответствии с традицией повторяемость текстов является следствием той роли, которая отводилась игре актеров, в частности так называемых «Zanni» (слуг). Особенно показательны в этом отношении то, что имя Арлекина появляется в названии десяти пьес и что его персонаж неизменно присутствует во всех сценариях. Причем интерес большинства из них сосредоточивается почти исключительно на его забавных шутках, выражаемых жестами и словами, на его обманах и, особенно в «волшебных» пьесах, на его головокружительных превращениях. Так как и в этом случае по традиции петербургские сценарии не останавливаются на исполнительских особенностях,<sup>16</sup> нелегко установить, каковы были актерские приемы Антонио. Тем не менее, зная его деятельность как до, так и после русского турне, представляется весьма вероятным, что его вдохновляли как знаменитый Доменик Бьянколелли (Dominique), выступавший во Франции во второй половине XVII в., с его умением перевоплощаться, так и акробатическое искусство не менее знаменитого Томмазо Визентини (Thomassin), который в то время, когда Сакки играл в России, выступал в Париже на сцене Итальянского театра.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Действующие лица некоторых пьес, не встречающиеся в других сценариях, — это часто не что иное, как разновидность уже знакомых нам персонажей или же прием, направленный на обогащение сюжетной линии и более детальное описание жизненных реалий. Например, Сабатини из «Портомой дворянки» — это явный аналог Доктора, а в «Клятвопреступлении», где появляется персонаж Табарина, можно распознать робкие намеки на социальные проблемы: Диана и Смеральдина представляются как «чеченихи смѣшныя», а Табарин, «человѣкъ богатой», вызывает в памяти мольеровского «bourgeois gentilhomme»: несмотря на слово, данное Панталону, он «не хочет взять его дочь <...> хочет он себя облагородствовать женися на благородной дѣвицѣ», и за это готов заплатить до двадцати тысяч рублей. С другой стороны, Силвий, «баронъ де Тарантола», использует все средства для того, чтобы Табарин женился на его сестре Смеральдине, «чтобъ можно было содержать тѣмъ славу своego благородства» (д. III и II).

<sup>16</sup> Они ограничиваются лаконичными стандартными выражениями типа: «...и послѣ нѣкоторыхъ игрушекъ своиственныхъ театру...»; «...сталъ онъ чинить многія потѣхи приличныя театру»; «Изъ того послѣдуютъ многія игрушки приличныя театру»; «Арлекинъ съ игрушкою смѣшною...», и т. д. Ясно, что речь здесь идет о сюжетных паузах, не ограниченных по времени, в рамках которых Антонио Сакки давал полную свободу своему творческому воображению.

<sup>17</sup> Доменико Бьянколелли (1636, Болонья — 1688, Париж) сыграл решающую роль в популяризации во Франции маски Арлекина, которой он придал не присущие ей ранее индивидуальные черты. Бьянколелли оставил нам в письменном виде подробное описание ролей Арлекина 71 сценария — своего рода учебник театрального мастерства, на котором выучилось не одно поколение Арлекинов.

Томмазо Визентини (1682, Виченца — 1739, Париж) был одним из лучших Арлекинов первых десятилетий XVIII в. В ходе своих выступлений он совершал такие рискованные акробатические трюки, что сама публика, которая очень его любила, неоднократно просила его быть осторожней.

В любом случае нет сомнения, что Сакки, вынужденный, как и его именитые предшественники и современники, выступать перед публикой, которая в большинстве своем не понимала итальянского языка, должен был рассчитывать прежде всего на свои способности мима и акробата.

Что касается характера персонажа, в общем, за небольшим исключением,<sup>18</sup> Арлекин, в исполнении Антонио Сакки был традиционен. В отличие от Бригеллы, коварного интригана, он прост и бесхитростен, его слова и движения забавны и неуклюжи: одним словом, в соответствии с рекомендациями А. Перруччи, этот Дзанни глупый, несуразный и настолько «бессмысленный во всем, что делает, что не может различить где право, а где лево».<sup>19</sup> Мучимый ненормальным голодом, он жадно ест даже блох и мух, а уж за тарелку излюбленных макарон готов на самые настоящие чудеса ловкости и сноровки. На уморительно смешные проделки его толкает также желание угодить своему хозяину, обычно молодому влюбленному. Для того чтобы поспособствовать его любовным планам, в «Честной куртизанне» он переодевается в доктора; в «Арлекине и Смеральдине, любовниках разгневавшихся» — в немецкого барона; в «Переодевках Арлекиновых» — в Панталона и Капитана Ковиелло; в «Арлекине-статуе» — в солдата, трубочиста, астролога и мальчика; в «Метаморфозах, или Преображениях Арлекиновых» — в пузатую бабу, и т. д. Особенно смешной была, по-видимому, «игрушка» с иностранными языками (*lazzo del parlar foresto*), когда Арлекин Сакки пускался по-шутовски «гуторить» по-иноземному, т. е. начинал разговаривать на иностранных языках. В уже упомянутой «Честной куртизанне», переодевшись Доктором, который, как известно, начинал свои речи латинскими словами, он изрекает сентенцию «*qui non habet aurum aut argentum non intrabit qui dentrum*» (т. е., как объясняет переводчик: «У кого нѣтъ золота и серебра, тотъ невоидеть сюда никогда», д. II). В уже упомянутых «Переодевках Арлекиновых», нарядившись Панталоном, он выполняет предписания Бригеллы, который его убеждает, что «для языка венеціанскаго» (языка Панталона) достаточно будет прилагать «слогъ ао, іо и уо, къ нѣкоторымъ реченіямъ» (д. I). В той же самой пьесе, уверяя Панталона, что перешел служить от Дианы к неким господам, отъезжающим в длительное путешествие в Европу, для того чтобы отвести подозрения старика, внушает ему, что хорошо знает разные иностранные языки и «подражаетъ рыку бычачьему для чешкаго языка; поросячьему хрюканью для французскаго; а для гішпанскаго ко всякому слову прибавливая ось, а всіо вкидавая сло-

---

<sup>18</sup> Ср., например, пьесу «Великий Василиск из Бернагасса», где Арлекин выступает в роли купца.

<sup>19</sup> *Perrucci A. Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso. Firenze, 1961. P. 215 (1-е изд.: Napoli, 1699).*

во: Вонъ, которое было знакъ Бригеллу, и Дианнѣ, ежелибъ старикъ пришоль» (д. I).

Но для того чтобы развеселить свою публику, Сакки умел делать еще и не такое. Его Арлекин, как в свое время Арлекин в исполнении Бьянколелли, демонстрирует потрясающие способности принимать любые формы, превращаясь не только в разных персонажей, но и в фантастических животных и необычные предметы: свиней и обезьян, скелеты и стеклянные шары, статуи и настенные часы и даже, как ни трудно в это поверить, — в обои.

Женским образом, сопоставимым по важности с Арлекином, является Смеральдина, которую играла, как уже писалось, Адриана Сакки, сестра Антонио. Смеральдина присутствует почти во всех сценариях,<sup>20</sup> выступая в них то как главная героиня («В ненависть пришедшая Смералдина» и «Смералдина-Кикимора»), то как одно из главных действующих лиц («Арлекин и Смералдина, любовники разгневавшиеся» и «Чародейства Петра Дабана и Смералдины, царицы духов»). И если обычно она не выходит из рамок традиционного амплуа резвой и остроумной служанки, предмета воздыханий Арлекина, во многих случаях она предстает и в других ролях: племянница Панталона, трактирщица, прачка, несчастная жена Сильвио, мнимая римская дама, мнимая турецкая султанша и т. д. Особенно в волшебных пьесах, в частности в «Чародействах Петра Дабана» и «Смералдине Кикиморе», она, как и Арлекин в других пьесах, участвует в самых разнообразных превращениях. В этом смысле характерен эпизод из III действия «Смералдины Кикиморы», в котором описывается, как она «выходитъ, приходя и возвращаяся много разъ въ образѣ разныхъ слугъ и служанокъ вольнодомскихъ, а всегда жалуясь на невѣрность Силвиину и сожальѣя о нещастіи Смералдиніномъ. Она пристрояетъ всѣ эти разные характеры языками тѣмъ странамъ свойственными, изъ которыхъ она притворяетъ себя быть, и все то чинить поючи, танцуючи и дѣлаючи многія игрушки приличныя театру...»

Как видно из данной цитаты, Адриана Сакки сочетала незаурядные способности к перевоплощению со столь же незаурядной легкостью речи. Не случайно она выступает как неизменная участница тех двух диалогов, которые имеются в петербургских сценариях. В первом из них, во II действии пьесы «Переодевки Арлекиновы», она тайно подслушивает «жениха» Арлекина, который диктует Бригелле письмо для своей матери. Уверенная в том, что речь идет о послании к любовнице, Смеральдина выкрикивает оскорбительные слова, которые Бригелла вставляет в текст, диктуемый Арлекином, что производит очень смешной эффект. Во втором диалоге, «Разговор между Смералдиною-Кикиморою и Панталоном», который, хотя

---

<sup>20</sup> За исключением пьес «Честная куртизанна» и «Das bezauberte Arcadien», где, однако, Адриана могла играть другую роль.

и находится в приложении к «Смералдине-Кикиморе», однако выступает как своего рода самостоятельный сюжет, Адриана-Смеральдина вместе с Панталоном, которому явно отводится второстепенная роль, не только отличается своим остроумием и красноречием, но и использует психологический прием воздействия на зрителей, выдавая себя не за иностранку, а за настоящую москвичку, завершая свою тираду русским танцем. Речь идет о мелочах, но это важные мелочи, которые убеждают нас в том, что в труппе престиж Адрианы был не ниже престижа Антонио; более того, весь репертуар труппы был составлен с расчетом на блестящие таланты обоих молодых Сакки, брата и сестры. Стоит добавить, что при русском дворе исполнялись и музыкальные интермедии, где, чередуя разговорные и вокальные пассажи, актеры (обычно только два, так называемые «буффо» и «буффа») разыгрывали простенькие любовные истории или бытовые анекдоты, содержащие характерные мотивы комедии дель арте и часто сопровождающиеся танцами.<sup>21</sup> Согласно Аволио,<sup>22</sup> Антонио Сакки принимал в них участие в качестве хореографа (петит-мейстера). Напомним в этой связи, что молодой артист дебютировал во Флоренции именно как танцовщик.<sup>23</sup>

Конечно, игре обоих Сакки немало способствовало использование декораций и механизмов довольно высокого технического уровня, что на русский двор, еще не привыкший к развитой театральной традиции, не могло не производить большого впечатления. Действительно, если верно, что в своей основе сценография пьес, поставленных труппой Сакки, достаточно проста,<sup>24</sup> верно также и то, что нередко в нее вводятся совершенно необычайные для того времени сценические эффекты. Там, где сюжет это позволял, уди-

---

<sup>21</sup> По данным, собранным В. Н. Перетцем, в 1733—1734 гг. при дворе были представлены 8 интермедий: «Подряточник Оперы в острова Канарийские» (либретто Метастазियो); «Старик скупой»; «Игрок в карты»; «Посадской дворянин» (музыка А. Гассе); «Муж ревнивой»; «Больным быть думающий»; «Притворная немка» (музыка А. Гассе); «Влюбившийся в себя самого, или Нарцисс». По всей вероятности, к ним надо еще добавить интермедию «Пурсоньяк и Гриллетта» (без даты), позже обнаруженную Р.-А. Моозером в Библиотеке Академии наук в Петербурге.

<sup>22</sup> Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 273.

<sup>23</sup> См. краткий биографический очерк в конце данной статьи.

<sup>24</sup> Как и в большинстве «improvvisе», фабулы сценариев, поставленных Сакки, развертываются в итальянских городах. Единственным исключением является пьеса «Das bezauberte Arcadien», действие которой происходит на острове. Действие 8 пьес происходит в Венеции; 5 — в Милане (Медиолане); 4 — в Болонье. Других — по вышеприведенному списку из 28 пьес — в Генуе, Вероне, Парме, Гаеце, Ферраре, Флоренции, Павии, Палермо, Ливорно, Таранто. События развиваются как на улице, так и в помещениях: на площади, на которую выходят окна домов Панталона и Доктора, а иногда и в переполненном трактире или же в номерах различных персонажей, в особенности «влюбленных», где молодые тайно встречаются и изливают в томных монологах свои любовные переживания.

вительные результаты достигались благодаря выделению деталей пейзажного фона, как например в «Клятвопреступлении», где Табарин восхищается величием венецианских дворцов и плывет в гондоле до Риальто, «где собираются все купцы» (д. I), или в «Забавах на воде и на поле», где представлен морской пейзаж с плывущими лодками и кораблекрушением (д. II), или, наконец, в «Ответе Аполлоновом сбывшемся», где город Таранто показан под осадой турок (д. II). Большим театральным эффектом несомненно отличались и действия, происходившие ночью. Темнота на сцене давала актерам возможность не только вводить поразительные световые эффекты, но и забавлять зрителей потешной путаницей среди персонажей и особенно ловкими акробатическими трюками.

Не вызывает сомнения, что самые захватывающие сценографические новшества встречались в волшебных пьесах, в которых машинист и «апаратор» труппы — Карло Джибелли и Стефано Буффелли (Буфелли) — щедро проявляли свою изобретательность и мастерство.<sup>25</sup> В «Смералдине Кикиморе», например, производило

---

<sup>25</sup> По Моозеру (*R.-A. Mooser. Annales de la musique... T. I. S. 121 и 156*), Джибелли, который вместе с Дж. Боном считается основоположником русского театрально-декорационного искусства (*Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII—начала XX в. М., 1974. С. 9—12*), приехал в Россию в 1735 г. и, следовательно, не мог работать вместе с труппой Сакки. По А. А. Дмитренко (см. его исследование: *История строительства оперного деревянного дома в Петергофе в середине XVIII века // Старинные театры России XVIII—первая четверть XIX в. М., 1993. С. 18*), он «начал работать по оформлению спектаклей „итальянской комедии“ <...> приблизительно с середины 1740-х годов». Однако в счете Джузеппе Аволио, опубликованном Л. М. Стариковой, его имя упоминается уже в мае 1734 г. в связи с подготовкой постановки пьесы «Рождение Арлекина». Что касается Буффелли, то факт его пребывания в Санкт-Петербурге в 1733—1734 гг. подтверждается поданным им заявлением на получение разрешения вернуться на родину. Здесь он, в частности, пишет, что приехал в Россию в 1732 г. (см.: *Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. С. 304*).

Отметим здесь, что, в отличие от сценариев на итальянском языке, которые обычно наряду с изложением содержания пьесы и перечнем действующих лиц представляют и краткий список «*gobbe*», т. е. необходимых для инсценировки спектакля материалов, переводы Тредиаковского никаких сведений по этому поводу не дают. То, что инсценировки были рассчитаны на такой ограниченный круг зрителей, каким был двор, по всей вероятности, привел переводчика к мысли, что не стоило уведомлять публику об использованных материалах; комедианты, с другой стороны, хорошо знали то, что им было нужно для спектакля. Во всяком случае детали инсценировки нам известны благодаря цитированному счету Джузеппе Аволио, в котором итальянец тщательно перечислил все материалы, использованные для каждой постановки: канифоль и скипидар, крахмал и охлопье, гвозди и картузная бумага, зеркала и горшки, шапки и клистиры, веревки и проволоки для задников и сцен; шелка и кружева, кринолины и фижмы, шляпы и штаны, чулки и перчатки, плащи и сапоги для актрис и актеров. Этот живописный обзор позволяет представить напряженную работу, проведенную не только для исполнения на сцене каждой пьесы,

большое впечатление появление мифологических богов (в начале пьесы Плутон неожиданно предстает перед испуганной Смеральдиной восседающим на троне с судьями Миносом и Радамантом по бокам). Столь же впечатляющими были смены декораций на глазах у изумленных зрителей (ср. сцены II и III действия, где жилище Дианы превращается в лес, а затем в зал суда). В «Чародействах Петра Дабана и Смеральдины, царицы духов», где вся интрига держится на невероятных колдовских чарах Пьетро и Смеральдины, первый потопляет в море корабль, а вторая превращает Диану и Кораллину в деревья, изрыгающие огонь, и во II действии показана кузница Вулкана, где Циклопы заняты изготовлением особой стрелы, с помощью которой Купидон сможет помочь Смеральдине завоевать любовь Арлекина.

Разумеется, помимо сценографических изобретений Джибелли и Буффелли Антонио и Адриана Сакки в своих выступлениях опирались также на сценическую поддержку артистов, игравших вместе с ними.<sup>26</sup> Среди них хотелось бы особенно отметить Пьетро Пертичи и Пьетро Мира. Первый — комедиант и певец — упоминается как у Гольдони, так и у Джакомо Казановы;<sup>27</sup> второй — блестящий неаполитанский скрипач, в России завоевал такой большой успех в качестве комедианта, что в скором времени Анна Иоанновна назначила его придворным шутом (знаменитый «Педрилло»). Следует еще назвать Фердинандо Коломбо, упомянутого во всех биографических указателях как опытного Арлекина, и Антонио Фьоретти, снискав-

---

но и для ее подготовки. Работа, впрочем, щедро вознаграждалась ценными подарками, которые по окончании спектакля Анна Иоанновна лично распределяла между комедиантами.

<sup>26</sup> Как и в случае с Антонио Сакки и его семьей, имена нижеупомянутых актеров извлечены из счета Джузеппе Аволио и из цитировавшейся документации, относящейся к выдаче паспортов, необходимых для возвращения комедиантов в Италию. Вторая итальянская труппа, в которую помимо комедиантов входили и опытные певцы Пьетро Пертичи — о нем см. дальше, флорентинка Алессандра Стабили и музыканты (Пьетро Мира, братья Луиджи и Антонио Мадонис), была довольно многочисленна. О большом числе ее членов можно судить по списку приготовленных для прибытия труппы кроватей (19 односпальных и 8 двухспальных: соответствующий документ был опубликован в кн.: Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. С. 255). По сведениям шведской газеты «Stockolms Post-tidningar» (1733, N 14), согласно депеше, пришедшей из Венеции 10 марта, на предшествующей неделе капельмейстер Доменико Драйре уехал в Санкт-Петербург вместе с 32 артистами, выписанными от имени русской царицы (цит. по: *Mooser R.-A. Annales de la musique... T. I. P. 99, 100*). Задача привести из Италии новую группу артистов была поручена Доменико Драйеру (Дрезру), опытному гобоисту, и его брату Джованни, известному кастрату, которые, хоть и получили ангажемент от русского двора во время их пребывания в Германии, однако были итальянского происхождения и хорошо знали итальянский язык.

<sup>27</sup> См.: *Opere. T. III. P. 194. T. IX. P. 298; Casanova J. Mémoires. T. I—III. Paris, 1958—1960. T. II. P. 699.*

шего немалую популярность в роли Панталона. Как подтверждено архивными источниками,<sup>28</sup> другим комедиантом, игравшим при русском дворе в 1733 г., был Франческо Эрмано, бывший членом первой труппы и в 1735 г. зарегистрированный и среди комедиантов третьего итальянского коллектива. Наконец, в документе от 1735 г.<sup>29</sup> значится, что с начала года в России были также Иеронимо Феррари и Доменико Дзанарди, которые впоследствии вошли в состав третьей труппы. Учитывая, что этот последний коллектив приехал в Санкт-Петербург поздней весной 1735 г., можно предположить, что два комедианта выступали и со второй итальянской труппой. Особенно интересным представляется имя Доменико Дзанарди, о котором Бартоли вспоминает как об одном из лучших Бригелл XVIII в.<sup>30</sup> Вполне возможно, что он исполнил эту роль и в России, наряду с Арлекином, представляемым Антонио Сакки. Стоит подчеркнуть, что в комедии дель арте роль Бригеллы была очень важной: из двух Дзанни именно он ведет игру, он выкидывает те уморительные шутки и измышляет те изощренные обманы, в которых заключается комизм разных пьес. Не случайно в списке действующих лиц некоторых сценариев он наделен определениями следующего типа: «коварник», «ходатай свадеб», «хитрой проныра», «изыскатель хитростей». Помимо того, Бригелла-Дзанарди был не только актером, но и автором сценариев. Его перу принадлежит пьеса «Бригелл, оружие и бутор», сюжет которой строится на том, что считалось коньком актера: захватывающей сцене импровизированного пиршества посреди дороги, во время которого Бригелла выступал с удивительными фокусами и превращениями.<sup>31</sup>

Наконец, нельзя обойти молчанием художественный вклад Антонио Франки, жены Антонио; и Газтано Сакки, отца Антонио и Адрианы. Как уже уточнялось, первая, по всей вероятности, играла роль «возлюбленной»; но если отождествление Антонио Франки Сакки с Ниной Сакки, упомянутой в счете Аволио, соответствует действительности (ни один член семьи официально не носил имя Нина), то согласно этому счету жена Антонио часто выступала и в интермедиях в качестве танцовщицы.<sup>32</sup> Что касается Газтано Сакки, игравшего, по-видимому, роль Доктора, его личность заслуживает здесь небольшого отступления. Швейцарский исследователь Р.-А. Моозер, который в ходе своих исследований по развитию музыкального искусства в России нашел его имя в «Сборнике имп. Русского исторического Общества» от 4 июля 1734 г., не распола-

---

<sup>28</sup> См.: Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. С. 220.

<sup>29</sup> Там же. С. 261.

<sup>30</sup> См.: *Bartoli F. S. Notizie storiche de' Comici Italiani...* Т. II. P. 276.

<sup>31</sup> Наличие этой пьесы среди сценариев, поставленных Сакки, представляет еще один аргумент в пользу участия Дзанарди в деятельности второй труппы.

<sup>32</sup> См.: Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. С. 276.

гая данными о составе второй труппы, посчитал, что «загадочный персонаж», о смерти которого там сообщалось, был режиссером или театральным архитектором.<sup>33</sup> На самом деле, как мы видели, Гаэтано был директором всей труппы или по крайней мере одним из ее наиболее влиятельных членов. Это позволяет предположить, что именно по причине его смерти к концу года его родственники и некоторые другие актеры второй итальянской труппы решили испросить разрешения вернуться на родину. Факт смерти Гаэтано, хотя и при некотором хронологическом расхождении, подтверждается сведениями из итальянских источников, а именно биографическим указателем Франческо Саверио Бартоли, согласно которому Гаэтано был «в Московии на службе у великой Царицы, где положил конец своим дням в 1735 году».<sup>34</sup> Трудно сказать, умер ли Гаэтано естественной смертью или же он, как это можно было бы понять из намеков Бартоли, покончил жизнь самоубийством. Ясно лишь то, что тело его покоится в русской земле, что можно рассматривать как символическое заключение культурного диалога, который было бы несправедливо считать лишь случайным эпизодом. Спектакли Сакки, вероятно, смотрел и Александр Петрович Сумароков, тогда еще учащийся Сухопутного Кадетского корпуса — школы, в которой, несмотря на ее, по сути, военную структуру, преподавались также предметы общекультурного характера: литература, театр, музыка и танцы. Наличие тесной связи между Сухопутным корпусом и театральной жизнью двора подтверждается не только тем, что летом 1734 г. школа поставляла актеров для постановок отечественной комедии,<sup>35</sup> но и тем, что молодые кадеты были исполнителями первых русских трагедий и комедий, написанных тем же Сумароковым в конце 40-х—начале 50-х гг. В любом случае даже если юный Сумароков в 1733—1734 гг. и не присутствовал лично на спектаклях труппы Гаэтано Сакки, то наверняка знал о них. Об этом свидетельствуют его комедии 1750—1751 гг. — первые оригинальные русские комедии,<sup>36</sup> где легко распознаются отзвуки комедии *дель арте* с ее спецификой. Но это еще не все: благодаря Сумарокову и его пьесам (включая те, которые были написаны после произведений 50-х гг.) «*improvvisе*» вдохновляли значительную часть русского театрального искусства XVIII столетия. Середина века изобилует переводами (прежде всего с французского) и переделками характерных сюжетов итальянской комедии. Все эти произведения в сочетании с национальной традицией внесли немаловажный вклад в создание

---

<sup>33</sup> *Booster R.-A. Annales de la musique...* Т. I. P. 100, прим. 4.

<sup>34</sup> *Bartoli F. S. Notizie storiche de' Comici Italiani...* Т. II. P. 149.

<sup>35</sup> Более полно об этом см.: *Пекарский П. История имп. Академии наук в Петербурге: В 2 т. СПб., 1870—1873. Т. II. С. 34.*

<sup>36</sup> «Тресотиниус», «Третьейный суд» (позднее «Чудовищи») и «Ссора у мужа с женой» (позднее «Пустая ссора»).

гой основы, на которой впоследствии выросла так называемая «бытовая сатирическая комедия», наиболее яркими примерами которой являются фонвизинские «Бригадир» и «Недоросль».

Но наша тема не заканчивается даже именем Фонвизина. Традиции комедии дель арте выходят за рамки XVIII в. — многие персонажи, ситуации и структурные особенности гоголевского театра восходят к итальянской «improvvisa». Кроме того, общеизвестно влияние, которое комедия дель арте и ее приемы, хотя и посредством немецкого романтизма и французского символизма, оказали на новую театральную технику многих режиссеров начала XX в., таких как Е. В. Вахтангов, А. Я. Таиров и, в особенности, Вс. Э. Мейерхольд. Останавливаться на их увлечении театром масок и выразительными средствами, с ним связанными, представляется здесь излишним.<sup>37</sup> Ограничимся напоминанием о том, что в 1914 г. в «Студии» Мейерхольда Владимир Соловьев, театальный критик и режиссер, организовал цикл лекций о комедии дель арте и, побуждая своих учеников ею вплотную заняться, помимо прочих текстов советовал также обратиться к пьесам, поставленным нашими комиками в 30-е гг. XVIII в.;<sup>38</sup> в тот же период журнал «Любовь к трем апельсинам» предложил своим читателям три древних итальянских сценария («Игра в приму»; «Братья-соперники»; «Несчастия Пульчинеллы») и две интермедии 1733—1734 гг. («Подряточник Оперы в острова Канарийские» и «Влюбившийся в самого себя, или Нарсисс»); уже после революции, в начале 1920-х гг., Соловьев поставил пантомиму «Проделки Смеральдины» по мотивам одного из сценариев, предложенных Сакки («Марки Гасконец величавый»). Значительным успехом пользовались и научные исследования по этой теме: в 1913 г. В. Н. Всеволодский-Гернгросс опубликовал свой труд «Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче»; между 1914 и 1917 гг. в Петрограде появились книга Константина Миклашевского «La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI—XVII—XVIII столетий»<sup>39</sup> и под редакцией В. Н. Перетца вышли русские переводы сценариев и интермедий, представленных при дворе Анны Иоанновны. Итак, русская культура начала XX в. — культура богатая, как немногие

---

<sup>37</sup> По этому поводу см. прим. 11.

<sup>38</sup> Теоретическая часть лекций была опубликована в журнале «Любовь к трем апельсинам» в том же 1914 г.

<sup>39</sup> Книга является разработкой цикла конференций, организованных Миклашевским в 1914 г. для того, чтобы подготовить серию спектаклей, посвященных комедии дель арте. Спектакли, не состоявшиеся вследствие начала Первой мировой войны, предполагалось поставить в петербургском «Старинном театре», где в то время Миклашевский работал вместе с создателем и организатором театра Николаем Николаевичем Евреиновым. Об этом см.: *Старк Е.* Старинный театр. Пб., 1922 (II изд.). С. 66; *Евреинов Н. Н.* История русского театра. New York, 1954. С. 392.

другие, счастливыми художественными экспериментами после долгого перерыва воскресила итальянскую комедию, в распространение которой в России Антонио Сакки и его семья вложили в свое время существенный вклад.

Закончим сообщением кратких биографических данных об Адриане и Антонио Сакки:

**Адриана (Адриана) Сакки (Сакко)** (? , 1706—Венеция, 1776). Согласно Лунджи Рази, после выступления в роли «серьезной дамы» под именем Беатриче «перешла <...> к роли служанки под именем Смеральдины, заменив госпожу Пассалаква и снискав большую популярность благодаря остроте ума, грациозности жеста и живости театральных шуток».<sup>40</sup> Как отмечалось, в роли Смеральдины получила высокую оценку и Гольдони. В 1739 г., после возвращения из России, вышла замуж за Родриго Ломбарди, отличного Доктора из отцовской труппы и от него родила несколько детей, тоже ставших комедиантами. Овдовев в 1749 г., вторично вышла замуж за Афанасия Дзанони, знаменитого Бригеллу, с которым нажила еще троих детей, также сделавшихся известными актерами. В течение всей жизни играла почти всегда в труппах, возглавлявшихся сначала отцом, потом братом. Особым успехом пользовалась, играя вместе с Антонио, в «Театральных сказках» Карло Гоцци.

**Антонио-Джованни Сакки (Сакко)** (Вена, 1708—Генуя, 1788). Сын Гаэтано и племянник Дженнаро, знаменитого неаполитанского Ковьелло, родился в Вене во время гастролей отца при дворе Габсбургов. Дебютировал во Флоренции в качестве танцовщика и комедианта. Потом переехал в Венецию, где добился всенародной известности в роли Труффальдина (Арлекина). Часто гастролировал в разных итальянских и зарубежных городах: помимо семейного турне в Петербург остались воспоминания о поездке в Португалию (1753), откуда вернулся по причине ужасного землетрясения 1755<sup>1</sup> г., и в Австрию. С 1761 по 1765 г. выступал в «Театральных сказках» Карло Гоцци. Рабочий договор с венецианским драматургом продолжался и после 1765 г., когда Гоцци обратился к репертуару испанского «siglo de oro» (XVII в.), состоявшему из пьес сильного театрального эффекта. Хотя и был открыт к новой театральной технике, никогда не переставал играть свою любимую комедию дель арте. В преклонном возрасте еще пользовался широкой популярностью: в одном старинном венецианском документе рассказывается, что во время своего пребывания в Венеции в 1782 г. цесаревич Павел Петрович и его жена, привлеченные славой Антонио, предпочли его

---

<sup>40</sup> *Rasi L.* I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia. T. I—II. Firenze, 1897—1905. T. II. P. 659.

спектакль балу венецианской знати.<sup>41</sup> Был также автором нескольких сценариев (в том числе удачного «Труффальдино — мельник неповинный») и часто сотрудничал со своими «подрядчиками» — как упоминалось, знаменитая пьеса Гольдони «Арлекин — слуга двух господ» зародилась с его подсказки. Рази рассказывает, что в конце концов труппа Антонио распустилась по причине старческого слабоумия комедианта и «еще более из-за его нелепых любовных историй в восемьдесят с лишним лет, против которых, видя опасность для наследства, дерзко восставала дочь-комедиантка».<sup>42</sup> Актер умер в 1788 г. на борту корабля во время путешествия из Генуи в Марсель. Венецианская газета уведомила своих читателей, что его тело, подчиняясь «общей судьбе путешествующих морем», было брошено в море.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> См. *Descrizione degli spettacoli e feste date in Venezia con occasione delle venute di LL. AA. II. Granduca e Granduchessa di Moscovia sotto il nome di Conti del Nord nel mese di gennaio 1782. Venezia, 1782.* Выражаем свою благодарность проф. С. О. Андросову, любезно указавшему нам на этот факт.

<sup>42</sup> *Rasi L. I comici italiani.* Т. II. P. 465—466.

<sup>43</sup> «*Gazzetta Urbana Veneta*» от 19 ноября 1788 г.