Санкт-Петербургский государственный университет

КЛИМОВА Елизавета Павловна

**Выпускная квалификационная работа**

**Особенности языка либретто Лоренцо да Понте (на материале оперы «Свадьба Фигаро»)**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа СВ.5143 «Итальянский язык»

Научный руководитель:

К. ф. н., старший преподаватель

Кафедры романской филологии

Е. А. Золотайкина

Рецензент:

переводчик, Культурный центр,  
Общественная Организация «Санкт-Петербургское общество  
имени Данте Алигьери по распространению итальянской культуры»  
Соболева Ирина Валентиновна

Санкт-Петербург

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_Toc136374674)

[Глава 1. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЛИБРЕТТО И НЕКОТОРЫЕ СОЖНОСТИ ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ 6](#_Toc136374675)

[1 История создания либретто и его особенности 6](#_Toc136374676)

[2 Текстологическая проблема изучения либретто 16](#_Toc136374677)

[3 Проблема описания лингвистических особенностей и роль исторического контекста 21](#_Toc136374678)

[Глава 2. ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА ЛИБРЕТТО «СВАДЬБЫ ФИГАРО» 28](#_Toc136374679)

[1 Фонетика 28](#_Toc136374680)

[2 Морфология и микросинтаксис 44](#_Toc136374681)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 76](#_Toc136374682)

[СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 79](#_Toc136374683)

# ВВЕДЕНИЕ

Жанр либретто приобрел особенную ценность с точки зрения истории итальянской литературы в XVIII веке, когда Метастазио, итальянский либреттист и драматург, приглашённый в Вену ко двору Франца I, провёл реформу, благодаря которой поэтическая составляющая оперы стала, по крайней мере, не менее значимой, чем музыкальная.

В Вене, однако уже в эпоху правления Иосифа I, творил и Лоренцо да Понте, автор либретто, исследуемого в данной работе. Очевидно, что да Понте сотрудничал со многими композиторами, но известен он главным образом благодаря трем либретто, написанным для Моцарта: двум операм-буффа, «Свадьба Фигаро» и «Так поступают все», и «Дон Жуану», опере, которая находится на стыке жанров опера-сериа и опера-буффа.

Предметом исследования данной работы является язык либретто Лоренцо да Понте «Свадьба Фигаро».

Актуальность темы. В большинстве случаев имена либреттистов получили куда меньшую известность, чем имена композиторов, с которыми они работали. Однако произведения Лоренцо да Понте так же, как и некоторых других либреттистов, творивших после реформы Метастазио, вошли в историю итальянской литературы.

К сожалению, на данный момент жанр либретто остаётся в тени других литературных жанров прежде всего из-за его смежности с музыкальным искусством и, следовательно, недостаточно исследованным.

Тем не менее, либретто, рассматриваемое в данной работе, как и этот литературный жанр вообще, может представлять большой интерес для лингвистов и филологов.

Если такие литературоведческие проблемы, как соотношение текста «Свадьбы Фигаро» и комедии Бомарше «Женитьба Фигаро», параллельный анализ литературной и музыкальной составляющих и т.д. уже привлекали внимание исследователей, то лингвистический аспект до сих пор оставался без внимания.

Текст «Свадьбы Фигаро» написан на нормативном итальянском языке, и, вместе с тем, в нём широко используются разговорные конструкции (характерная черта оперы-буффа, сюжет которой строился на бытовом конфликте). Поэзия либретто должна была легко ложиться на музыку, поэтому в нём отсутствуют длинные сложноподчинённые предложения, характерные, в основном, для прозаических текстов и неупотребительные в живой речи. Однако вышесказанное не исключает того, что в либретто Л. да Понте не использована свойственная этому жанру лексика высокого стиля. Особенность либретто оперы-буффа, в том числе «Свадьбы Фигаро», состоит в том, что в тексте присутствуют элементы нормативного и разговорного языка, а также языка высокой поэзии. Все это делает лингвистический аспект «Свадьбы Фигаро» ценным материалом для исследования.

В первую очередь, он нас может интересовать потому, что все аспекты произведения, вошедшего не только в историю литературы, но и музыки, достойны пристального изучения. Кроме того, данная дипломная работы, может служить основой для дальнейшего исследования, объединяющего лингвистическую и литературную составляющие текста.

Цель работы заключается в анализе особенностей языка либретто оперы «Свадьба Фигаро».

Она подразумевает решение следующих задач:

1. Выявление типовых особенностей языка либретто.
2. Анализ и систематизация языкового материала исследуемого либретто с использованием теоретических трудов по истории итальянского языка (в том числе поэтического).
3. Выводы на основе собранного материала.

Для решения этих задач были использованы методы сплошного отбора, количественного подсчёта и наблюдения, а также описательный метод.

Источником языкового материала является текст либретто Лоренцо да Понте к опере В. Моцарта «Свадьба Фигаро под редакцией Э. Бономи[[1]](#footnote-1). Языковые факты для проведённого исследования были собраны методом сплошного отбора.

Теоретической основой исследования послужили следующие научные работы: Bruno Migliorini “Storia della lingua italiana”[[2]](#footnote-2), Luca Serianni “La lingua poetica italiana”[[3]](#footnote-3).

Структура работы. Данная работа состоит из введения, двух глав и заключения.

# Глава 1. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЛИБРЕТТО И НЕКОТОРЫЕ СОЖНОСТИ ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ

## **1 История создания либретто и его особенности**

* 1. **Либретто при венском дворе XVIII века. Лоренцо да Понте**

Долгое время опера считалась, прежде всего, придворным искусством. Со второй четверти XVII века итальянских либреттистов стали приглашать в Лондон, Дрезден, Вену затем – в Санкт-Петербург и другие города[[4]](#footnote-4). Традиция венской придворной поэзии и либреттистки сохранялась до конца сеттеченто, и её расцвет выпал на период творчества Пьетро Метастазио, который, следуя за своим предшественником Апостоло Дзено, провел реформу жанра либретто, реабилитировавшую искусство слова. До реформы тексты опер создавались, в основном, анонимными авторами, и лишь либретто Апостоло Дзено впоследствии вошли в канон итальянской литературы.

В первую очередь, реформе подверглась опера-сериа. Под влиянием Академии Аркадии на смену витиеватости слога, характерной для эпохи барокко, пришли точность и простота стиля. Число персонажей сократилось до шести, полностью исчезли комические элементы, текст арий и речитативов получил определённую стихотворную форму. Чаще всего источником сюжетов для таких опер служила античная мифология, а страсти, изображаемые на сцене, были формальными и неестественными[[5]](#footnote-5).

Опера-буффа также претерпела некоторые изменения. Предметом изображения такой оперы были бытовые сюжеты, а реалистичные характеры персонажей легко узнавались публикой. После реформы функции оркестра расширились дальше простого аккомпанирования. Либретто чаще всего включало элементы пародии на оперу-сериа и основывалось на произведениях Гольдони[[6]](#footnote-6).

Наследие Лоренцо да Понте (1749, Венето - 1838, Нью-Йорк) как либреттиста состоит по большей части из адаптаций уже существующих пьес и либретто, тогда как переводы и оригинальные тексты малочисленны[[7]](#footnote-7). Да Понте прибыл в Вену в 1781 году. Он не стал придворным поэтом, как утверждают многие источники, а получил место при Итальянском театре, где за годовое жалование занимался, в основном, адаптациями либретто других авторов, а также печатал и продавал либретто идущих в этом театре опер, и писал свои за дополнительную плату.

В 1783 году Л. да Понте создал своё первое либретто к опере Сальери «Богач на день». Опера не имела успеха, как выразился сам да Понте, «либретто было откровенно ужасным, да и музыка была не лучше»[[8]](#footnote-8). Первый успех ему принесло либретто к опере испанского композитора Висенте Мартина-и-Солера (1754-1806) «Il burbero di buon cuore» («Добрый ворчун»). Текст представляет собой перевод с французского и переработку одноимённой комедии К. Гольдони.

**1.2 История создания оперы «Свадьбы Фигаро»**

В 1786 году началось успешное сотрудничество да Понте с Моцартом.

Cоздание оперы продолжалось шесть месяцев, срок краткий, даже по меркам такого плодовитого композитора, как Моцарт, который, к тому же, в то время работал над несколькими произведениями параллельно[[9]](#footnote-9). Премьера «Свадьбы Фигаро» состоялась 1 мая 1786 года в венском Бургтеатре.

К сожалению, письма Моцарта того периода не сохранились, а их содержание нам известно лишь из писем Леопольда Моцарта дочери; наиболее подробные сведения о процессе работы над «Свадьбой Фигаро» представлены в мемуарах Лоренцо да Понте, опубликованных более чем через сорок лет после премьеры оперы.

Изначально поэт принялся за сочинение сразу двух либретто: одно для Мартина-и-Сольера, другое – для Моцарта. Да Понте писал, что, когда Моцарт предложил ему взять за основу нового либретто «Женитьбу Фигаро» Бомарше, он был приятно удивлён такой идеей (отчасти потому, что император «несколькими днями ранее» запретил немецкой театральной труппе исполнение этой самой комедии). Неудивительно, что Иосиф I не был доволен выбором литературной основы для новой оперы-буффы; да Понте, однако же, объяснил императору, что, благодаря его переработке, произведение не будет содержать двусмысленностей и политических намёков, и император позволил продолжать работу[[10]](#footnote-10).

Согласно да Понте, Моцарт принялся за создание оперы в тайне, раскрыв секрет лишь Мартину-и-Сольеру, который согласился временно остановить работу над своим заказом, чтобы «Свадьба Фигаро» была закончена в кратчайший срок.

Хронология, приведённая да Понте, ошибочна. В своих мемуарах он утверждал, что создание «Свадьбы Фигаро» заняло от шести недель до двух месяцев (март-апрель 1786 года), однако Л. Моцарт упомянул новую оперу в письме к дочери, датированном 11 ноября 1785 года, из которого следует, что его сын, В. Моцарт, работал над «Свадьбой» с октября 1785 года или даже раньше. В другом письме от 3 ноября 1785 года Л. Моцарт упомянул о том, что последнее письмо его сына датировалось 14 сентября, и в нём говорилось «что-то о новой опере»; следовательно, в середине сентября композитор по крайней мере уже планировал её создание. То, что Моцарт работал над «Свадьбой Фигаро» в течение последних месяцев 1785 года подтверждает и письмо 26 декабря 1785 года композитора Джозефа Мартина Крауса своей сестре. Он пишет: «[Моцарт] сейчас работает над своим «Фигаро», оперой (*operetta*) в четырёх актах, что сильно меня радует»[[11]](#footnote-11).

Также неверно и утверждение да Понте о том, что за несколько дней до его разговора о новой опере с Моцартом император запретил исполнение пьесы Бомарше; в действительности же это произошло ещё в феврале 1785 года[[12]](#footnote-12). Кроме того, Иосиф II не запретил пьесу совсем: он допустил её исполнение в изменённом виде; продажа печатных изданий всё также разрешалась.

При анализе типа нотной бумаги, которую использовал Моцарт, выяснилось, что он мог приступить к работе над оперой ещё летом 1785 года или даже поздней весной: начало «Свадьбы Фигаро» написано на том же типе бумаги, что и другие музыкальны произведения, созданные в мае и июне того года, а также незаконченная опера «Обманутый Жених» 1783-84 годов. Такая гипотеза объясняет слова да Понте о том, что создание «Свадьбы» началось вскоре после запрета исполнения пьесы Бомарше.

Анализ бумаги также показал, что промежуток времени, в течение которого Моцарт работал над оперой, состоял из двух основных периодов, разделённых перерывом длиной в несколько месяцев. Первые два акта, написанные практически полностью на бумаге, которую композитор приобрёл между маем и ноябрём 1785 года, как предполагается, были в основном завершены к середине ноября (кроме увертюры и трёх арий для сопрано, “Porgi amor”, “Voi che sapete”, “Venite, inginocchiatevi”), которые, видимо, были добавлены позднее. Приблизительно в конце марта Моцарт возобновил работу над «Свадьбой Фигаро». Должно быть, именно этот этап создания оперы вспоминал да Понте, когда писал в своих мемуарах, что её написание заняло «шесть недель»[[13]](#footnote-13).

Предполагается, что Моцарт отложил сочинение большинства сольных арий до финального этапа работы над оперой, так как на первом этапе он не мог точно знать, каким будет состав её исполнителей. В ходе анализа типа бумаги было установлено, что только ария Бартоло и две арии Фигаро, «Se vuol ballare» и «Non più andrai», Моцарт написал во время первого периода работы над оперой, возможно, потому что композитор с самого начала рассчитывал на определённых исполнителей. Напротив, долгое время было неясно, каким солисткам достанутся партии для сопрано. Арии Керубино и графини Моцарт отложил до финального этапа написания оперы: вокалистки, которые в итоге исполнили эти партии, не состояли в театральной труппе в сезоне 1785-86 годов[[14]](#footnote-14).

Партитура и либретто подвергались модификациям как до премьеры, так и после неё, которые, в основном, были связаны с необходимостью адаптировать музыку к конкретному исполнительскому составу (наиболее значимые изменения текста будут рассмотрены в следующем параграфе).

К примеру, незадолго до премьеры Моцарт отредактировал трио второго акта “Susanna or via sortite” и финал второго акта, в результате чего более высокая партия досталась Сюзанне, а не графине, как это было изначально задумано[[15]](#footnote-15). В финал второго акта Моцарт внёс изменения, подписав партию, которая изначально принадлежала Сюзанне, “La Con:”, а ту, что была задумана как партия графини – “Sus:” и отредактировав текст либретто. Процесс адаптации трио оказался более сложным. Как видно из оригинальной рукописи, Моцарт начал переписывать обе партии для сопрано, внося значительные изменения как в ноты, так и в слова; однако эти корректировки присутствуют лишь в 45-м такте, тогда как трио длиной 145 тактов. Предполагается, что Моцарт не закончил переработку трио, по крайней мере, в автографе. Вплоть до XX века традиционной и самой распространённой версией этого отрывка была та, где изменения, которые начал вносить композитор в оригинальную рукопись, были «завершены». Такой вариант исполнения номера, скорее всего, соответствует первоначальному: партитура Венского театра 1786 года содержит версию трио, где преобразования доведены до конца. В других же редакциях в точности воспроизведён автограф оперы: Сюзанна исполнят более высокую партию только на протяжении 45-го такта.

Когда после двухлетнего перерыва «Свадьба Фигаро» снова начала идти в Вене в 1789-91 годах, партии Сюзанны и графини исполняли другие вокалистки. Из сохранившихся фрагментов партитуры придворного театра видно, что, скорее всего, Моцарт вернулся к исходному варианту: во всех совместных номерах графине принадлежит более высокая партия, а Сюзанне – более низкая.

Опера шла четыре раза в мае 1786 года в венском Бургтеатре, в июне - один раз в летнем дворце Лаксенбург, и затем - по одному разу в июле, августе, сентябре и декабре снова в Вене[[16]](#footnote-16). При жизни Моцарта «Свадьба Фигаро» была поставлена в конце 1786 года в Праге, в 1787 году - в Донауэшигине и Монце, в 1788 году – во Флоренции. Между 1789 и 1791 годами опера исполнялась 29 раз в Венском придворном театре.

**1.3 Некоторые особенности либретто «Свадьбы Фигаро»**

Лоренцо да Понте оставался востребованным либреттистом благодаря своей способности тонко улавливать желания композитора. В письмах отцу Моцарт высказал суждение о том, что в опере поэзия – это всего лишь «послушная дочь музыки», поэтому важно, чтобы «талантливый композитор» сотрудничал со «способным поэтом»[[17]](#footnote-17). Однако, сам да Понте в 1819 году писал: «…Моцарт хорошо знал, что успех оперы зависит, прежде всего, от поэта…»[[18]](#footnote-18).

Традиционно музыка оперы накладывалась уже на готовый текст либретто, однако да Понте и Моцарт работали одновременно. Удивительно, что либретто всех трёх моцартовских опер, принадлежавших перу Л. да Понте, «Свадьба Фигаро» (1786), «Дон Жуан» (1787) и «Так поступают все женщины» (1789-1790), в некотором отношении, противоречат взглядам Моцарта. Например, в 1783 году в письме отцу композитор заметил, что итальянская опера тем лучше, чем более она комична. Л. да Понте же считал, что зрительского сочувствия легче всего добиться периодическими сменами настроения в сюжете. Такие колебания от комизма к лёгкой меланхолии наблюдаются во всех трёх операх. «Слова должны быть созданы для музыки, - писал Моцарт отцу, - а не вставлены там и сям ради какой-нибудь жалкой рифмы»[[19]](#footnote-19). Несмотря на такое категоричное заявление композитора, как тексты арий, так и речитативов Л. да Понте изобилуют рифмами.

На выбор литературной основы для новой оперы повлиял успех «Севильского цирюльника» Паизиэлло, написанной по первой комедии из трилогии Бомарше[[20]](#footnote-20). Её венская премьера состоялась в августе 1783 года, и она оставалась в репертуаре придворного театра на протяжении двух сезонов оперы-буффа. «Севильский цирюльник» исполнялся четыре раза в январе и феврале 1785 года, и Моцарт вполне мог рассчитывать на участие тех же певцов и в «Свадьбе Фигаро».

Либретто «Свадьбы Фигаро» нельзя считать простым стихотворным переложением комедии Бомарше на итальянском языке. Сам Л. да Понте отмечал, что значительно сократил текст «Женитьбы» и уменьшил количество действующих лиц с шестнадцати до одиннадцати. Некоторые арии, ансамбли, хоровые партии и речитативы принадлежат только его перу. Так, одна из двух арий Керубино, действительно, является стихотворным переложением французского оригинала, а вторая полностью принадлежит да Понте (также, как и ария графини «Dove sono i bei momenti»). Кроме того, да Понте «смягчил» некоторые сцены, которые могли бы вызвать недовольство императора. В его версии Фигаро уже не вступает в открытые споры с графом, а графиня не отвечает Керубино взаимной симпатией.

Л. да Понте внёс правки и в манеру речи персонажей: новые Фигаро и Сюзанна ведут диалоги на разговорном, иногда даже вульгарном языке, где проскальзывают элементы, которые, как считает Д. Голдин в статье “Librettista fra Goldoni e Casti”[[21]](#footnote-21), являются данью венецианскому диалекту и К. Гольдони (такие, как, например, диминутив в обращении Сюзанны к своему возлюбленному «caro il mio Figaretto»). Итак, сохранив основной сюжет Бомарше, Л. да Понте добавил в «Свадьбе Фигаро» новые элементы как на литературном, так и на лингвистическом уровнях.

Да Понте в некотором смысле был впереди своего времени. Так, вопреки тенденции, появившейся после реформы Метастазио, да Понте считал, что главенство в опере должно принадлежать музыке. «Свадьба Фигаро» стала первой оперой, в которой роль композитора, по крайней мере, была настолько же важна, насколько и роль поэта[[22]](#footnote-22). Кроме того, исторически речитативы имели открытую форму (белый стих), а арии – закрытую (рифмованный стих)[[23]](#footnote-23); да Понте, напротив, стремился приблизить язык арий к разговорной форме речитатива, придать как словам, так и музыке натуральность и лёгкость[[24]](#footnote-24), свойственные романтической мелодраме XIX века[[25]](#footnote-25): часто первая часть рифмы, (или неполной рифмы) присутствует уже в речитативе и имеет своё продолжение в арии.

**1.4 Итальянский язык Моцарта**

Принято считать, что Моцарт принимал участие в создании либретто для своих опер, однако тексты да Понте так мастерски составлены, что существует и противоположное мнение о том, что композитор не мог быть соавтором такого сложного художественного произведения[[26]](#footnote-26).

На сегодняшний день известно, что Моцарт собственноручно вносил поправки в автограф оперы. Учитывая то, что написание либретто – это всегда совместное творчество композитора и поэта, сообразно кратко описать особенности его итальянской речи.

Нет сомнений в том, что Моцарт хорошо знал итальянский язык[[27]](#footnote-27). Немецкоговорящее население владело им, начиная с XVI века, в первую очередь, как необходимым инструментом для путешествий; ко всему прочему, ещё до того, как в Австрию пришла итальянская опера, этот язык был придворным в Вене, Дрездене и Зальцбурге. С XVI по XVIII век циркулировало огромное количество разговорников, учебников грамматики словарей, часто носивших следы влияния диалектов, в особенности венецианского.

Итальянский язык Моцарта представлял собой два противоположных полюса: разговорный и неформальный, и профессиональный, изобилующий музыкальной терминологией, которая многочисленна, в первую очередь, в переписках на немецком языке[[28]](#footnote-28).

Анализ писем Моцарта показывает, что его итальянский включал в себя черты, свойственные сеттеченто, по большей части северным регионам, а также был подвержен интерференции родного немецкого. Итальянский композитора с небольшим набором лексики высокого стиля и литературных оборотов был разговорного свойства и близким к народному; язык несовершенный, но выразительный и индивидуальный[[29]](#footnote-29).

Влияние Гольдони распространялось не только на да Понте: известно, что Моцарт также любил творчество этого комедиографа. В 12 лет на раннюю комедию этого писателя он положил оперу «Притворная простушка» и планировал взять за основу другой «Слугу двух господ» в немецком переводе. Кроме того, Моцарт был хорошо знаком с творчеством Метастазио[[30]](#footnote-30).

## **2 Текстологическая проблема изучения либретто**

**2.1 Проблема первоисточника**

При изучении либретто стоит учитывать то, что а) это совместное творчество поэта и композитора, б) оригинальный текст претерпел несчётное количество изменений[[31]](#footnote-31). Целесообразно разделить эти изменения на несколько категорий.

В первую войдут те из них, которые вносили либреттист или композитор до премьеры или уже после неё. Так, текст «Свадьбы Фигаро» Моцарт корректировал как совместно с Лоренцо да Понте, так и самостоятельно (например, для адаптации поэзии к музыке); в частности, текстологический анализ показал, что Моцарт неоднократно вносил изменения, особенно, в ремарки[[32]](#footnote-32).

Во вторую категорию войдут те преобразования, которые могли быть внесены в либретто без ведома либреттиста и композитора. Его текст был распространен по Европе, где в местных библиотеках и театрах он тиражировался и редактировался как от руки, так и при помощи печатания[[33]](#footnote-33). Изменения, которые вносились в либретто, вероятно, были как случайными, так и намеренными (например, с целью облегчить пропевание музыкальной фразы); корректированию подвергались не только авторские ремарки, но и основной текст либретто. Учитывая то, что опера «Свадьба Фигаро» шла по всей Европе, в преобразовании её текста могли принимать участие не только носители итальянского языка. Скорее всего, именно после появления в XIX веке усовершенствованных печатных технологий либретто было зафиксировано в нескольких вариантах, дошедших до наших дней. По мнению Э. Бономи, в либретто существует мало диастатических изменений, а те, что были внесены, очень вероятно принадлежат венской, а затем и лондонской публике, знавшей литературный итальянский[[34]](#footnote-34).

Итак, на сегодняшний день существует несколько редакций «Свадьбы Фигаро». Любое изучение текста в данных условиях приблизительно, ведь в рукописной традиции переписчик всегда является, пусть даже непреднамеренно, соавтором. Для того, чтобы детально описать все лингвистические особенности первой редакции, необходима работа с рукописным оригинаradлом.

Вариант либретто, изучаемый в данной научной работе, из всех доступных в настоящий момент наиболее приближен к первоисточнику. Это издание «Свадьбы Фигаро» под редакцией Э. Бономи[[35]](#footnote-35) содержит текст и ноты для венской премьеры, состоявшейся 1 мая 1786 года в Бургтеатре[[36]](#footnote-36). Другим шрифтом в нём выделены отрывки, никогда не положенные Моцартом на музыкой, а римскими цифрами - сильные расхождения между либретто и партитурой (особенно авторские ремарки)[[37]](#footnote-37). Никак не отмечены, напротив, исправления, связанные с многочисленными проблемами пунктуации, элизии и неверным написанием, часто встречающимися в изданиях либретто, напечатанных за границей, а также наиболее очевидные опечатки. В связи с этим, как будет неоднократно отмечено в практической части данного исследования, вряд ли стоит детально изучать языковые особенности, связанные со слитным или раздельным написанием артикля и артикулированных предлогов, а также некоторые другие. Кроме того, именно орфографические особенности, среди прочих не влияющих на метрику стиха, наиболее варьируются от редакции к редакции.

Рукописный оригинал текста, на который опирается Э. Бономи, издан в цветном виде Калифорнийским Гуманитарным институтом Паккарда[[38]](#footnote-38). Оригиналы двух первых актов оперы хранятся в Берлинской государственной библиотеке, а два последних находятся в библиотеке Ягеллонского университета в Кракове[[39]](#footnote-39).

Рукопись не входила в состав ценных материалов, которые Констанция Моцарт продала издателю Джоану Антону Андрэ в конце 1799 года, и, возможно, она никогда не находилась в её владении[[40]](#footnote-40). В 1901 году оригинал оперы попал в фонд Берлинской государственной библиотеки; когда её архивы были эвакуированы во время Второй Мировой войны, рукопись разделили[[41]](#footnote-41). После войны первые два акта, найденные в начале 1990-х годов в Берлинской государственной библиотеке, остались в её архивах (этот вариант содержит также и партитуру для арии Сюзанны “Un moto di gioia”, о которой речь пойдёт далее), а два последних, были вновь обретёны в 1977 году[[42]](#footnote-42) в библиотеке Ягеллонского университета в Кракове и продолжили там храниться.

Как предполагается, автограф «Свадьбы Фигаро» был собран из отдельных листов, которые Моцарт приносил в театральную копировальную по мере готовности отрывков оперы в последние недели перед её премьерой[[43]](#footnote-43). Композитор сопровождал большую часть сольных номеров и речитативов комментариями для того, чтобы копировальщик правильно определил их порядок.

Несколько страниц оригинальной рукописи на сегодняшний день не находятся в составе основного автографа. Партии для духовых инструментов Моцарт записал на отдельных листах, что он нередко делал, когда отдельные номера было сложно зафиксировать на обычной бумаге с двенадцатью нотными станами. Тринадцать листов, содержащих партии для духовых инструментов для финала второго акта, секстета и финала третьего акта находятся с автографом третьего и четвёртого актов в Кракове; рукопись, содержащая партии для духовых для финала четвёртого акта, была недавно подарены Джульярдской школе музыки в Нью-Йорке; кроме того, положенный на музыку речитатив Фигаро “Tutto è disposto”, который предшествует его арии четвёртого акта “Aprite un po’ quegl’occhi”, находится в коллекции Стэндфордского университета. Все перечисленные выше отрывки включены в публикацию автографа оперы, сделанную Калифорнийским Гуманитарным институтом Паккарда.

До наших дней оригинальная рукопись Моцарта дошла практически полностью за несколькими исключениями: речитатив второго акта “Dunque voi non aprite?” полностью принадлежит анонимному перу, утрачен автограф предшествующего финалу речитатива четвёртого акта, а также отсутствует автограф рондо “Al desio di chi t’adora”, замещавшего арию Сюзанны “Deh, vieni, non tardar” в Венской постановке 1789-91 годов: на сегодняшний день его основными источниками могут считаться сохранившиеся списки оркестровой партии и партитуры для “Al desio”, которые могли быть сделаны около 1798 года.

Кроме оригинальной рукописи сохранились её полные списки и списки отдельных номеров и актов, которые хранятся в библиотеках Берлина, Модены, Лондона и других городов и также могут служить источниками информации об опере.

**2.2 Редакции либретто[[44]](#footnote-44)**

Текстологические исследования показали, что в ходе репетиций и первых выступлений опера подверглась сильным изменениям[[45]](#footnote-45). Предполагается, что композитор исключил из неё арию Бартоло “La vendetta” в первом акте; целый отрывок, начинающийся со слов “Conoscete, signor Figaro” в финале второго акта, отсутствует во всех версиях оригинальной партитуры и в детальной программе номеров, опубликованной венским переписчиком Лоренцом Лаушем 1 июля 1786 года[[46]](#footnote-46). Кроме того, в эту программу не были включены арии Бартоло и Мацеллины, а также дуэттино Сюзанны и Марцеллины в первом акте. Издание «Свадьбы Фигаро» Э. Бономи, которое изучается в данной работе, включает даже те отрывки, которые были вычеркнуты Моцартом из текста Венской премьеры 1786 года.

«Свадьба Фигаро» исполнялась в Вене с 1787 по 1788 год, а затем после некоторого перерыва была вновь поставлена 29 августа 1789 года со значительными модификациями. Ни одной редакции либретто 1789 года не сохранилось, хотя возможно, что его новая версия никогда не была издана. В связи со сменой исполнительского состава, Моцарт заменил арию Сюзанны “Deh, vieni, non tardar” в четвёртом акте другой, “Al desio di chi t’adora”. Долгое время считалось, что также в 1789 году Моцарт заменил арию Сюзанны второго акта “Venite, inginocchiatevi” на “Un moto di gioia”, однако дальнейшие исследования показали, что она, скорее всего, была добавлена уже в 1790 году или даже в начале 1791.

## **3 Проблема описания лингвистических особенностей и роль исторического контекста**

**3.1 Поэтизмы и архаизмы**

Прежде чем приступить к исследовательской части данной работы, необходимо дать определение некоторым лингвистическим явлениям.

Язык изменчив: это не система правил, а множество индивидуальных случаев, поэтому ни один из его аспектов нельзя охарактеризовать однозначно и в полной мере. В связи с этим зачастую сложно дать чёткое определение слову, форме, лингвистическому явлению. Так, нельзя с точностью сказать, где именно проходит грань между архаизмом и поэтизмом, ведь в обычной речи слово может считаться устаревшим и быть полностью вытесненным его синонимом, но жить веками в поэзии, тем самым, не подходя под определение истинного архаизма[[47]](#footnote-47). Использование в поэзии латинизмов и вообще поэтизмов зависит от времени написания произведения и от предпочтений конкретного автора; во многих произведениях встречаются как поэтическая форма, так и форма народного происхождения[[48]](#footnote-48). Не следует забывать и о том, что выбор слова писателем зависит от ритма и рифмы.

На протяжении всей истории итальянского языка одна лексика уходила в прошлое, на другую вновь появлялась мода; литераторы изобретали новые формы по принципу аналогии со старыми, как, например, это было в эпоху неоклассицизма с дуплетами, оканчивающимися на *-ai, -ei, -oi* во множественном числе (например, возникли такие новые формы прилагательных, как *uguai, disiguai* и т.д.)[[49]](#footnote-49).

Лука Серианни в своей работе «Поэтический итальянский язык»[[50]](#footnote-50), на которой во многом основано данное исследование, при характеристике слова или формы полагается на три источника: словари, статистически данные употребления (собранные с помощью электронных корпусов итальянских литературных текстов) и трактаты учёных-грамматиков, таких как П. Бембо[[51]](#footnote-51), Ф. Алунно[[52]](#footnote-52), М. Мастрофини[[53]](#footnote-53) и т.д., которые фиксировали норму литературного итальянского языка.

**3.2 Историко-литературный контекст**

Следует сказать несколько слов об историко-литературном контексте, на фоне которого создавалось либретто «Свадьбы Фигаро». До 1861 года Италия не существовала как единая страна, она была раздроблена на множество государств, в каждом из которых существовал уникальный диалект. Становление универсального литературного языка происходило несколько столетий. В XVIII веке на этот процесс повлияло итальянское просветительское движение. Его идеологи перестали признавать тосканский диалект, язык Данте, Петрарки и Боккаччо в качестве неизменного образца. Шли непрекращающиеся дебаты между сторонниками старого идеала и теми, кто считал необходимым корректировать литературную норму в соответствии с процессами, происходящими в живом языке.

Просветители критиковали учёных эпохи гуманизма, сформировавших литературную итальянскую традицию, таких, как, например, Пьетро Бембо, Джованни Франческо Фортунио[[54]](#footnote-54) и Франческо Алунно, которые, ориентируясь на лексику произведений Данте, Бокаччо и Петрарки, в своих трактатах описательного или предписывающего характера освещали вечные проблемы прозаического и поэтического языка.

Литераторы XVIII века разделились на несколько лагерей.

Самыми ярыми тосканистами и пуристами были члены Академии Круски[[55]](#footnote-55), руководствовавшиеся идеями Пьетро Бембо и его продолжателя Леонардо Сальвиати[[56]](#footnote-56) [[57]](#footnote-57). Среди учасaтников Академии Круски[[58]](#footnote-58), известных своей консервативной позицией, были Доменико Мариа Манни[[59]](#footnote-59), Сальваторо Кортичелли[[60]](#footnote-60) и Антон Мариа Сальвини[[61]](#footnote-61). По предложению последнего академия выпустила четвёртое издания словаря, в полной мере отражающее пуристскую концепцию. В 1789 году Круска перестала существовать как независимое учреждение. Она, была объединена с некоторыми другими академиями под названием *Accademia Fiorentina*.

К защитникам языка треченто принадлежали и известные драматурги Витторио Альфьери (1749-1803), ответивший на упразднение Круски сонетом “L’idioma gentil sonante e puro”, и Карло Гоцци (1720-1806), приверженец аристократических традиций и противник Карло Гольдони (1707-1793)[[62]](#footnote-62). Другой тосканист, Онофрио Бранда, (миланский монах-барнабит, преподававший риторику), выразил свою позицию в диалоге «Della lingua toscana» (1759). В нём он, в частности, назвал диалекты, в том числе и свой родной, недостойными литературы.

К иной категории можно отнести тех, кто, не отрицая авторитета прежней нормы, все же придерживался иного мнения. Например, Джироламо Джильи[[63]](#footnote-63), защищавший права сиенского варианта тосканского диалекта, был исключён из членов Академии Круски. Неоднозначна была позиция философа и историка Джамбаттиста Вико (1668-1744), который, хотя и не принимал участия в дискуссиях о литературной норме, отразил свои взгляды в научных трудах. Учёный совершил важный шаг, перейдя от латыни, как языка науки, к итальянскому. Кроме того, при написании своих трудов, Дж. Вико сознательно придерживался тосканской традиции, а в автобиографии упомянул, что упражнялся в подражании языку Данте. Тем не менее, неаполитанец по происхождению, Дж. Вико не мог до конца избавиться от влияния родного диалекта, и язык его текстов представляет собой сочетание тосканского и неаполитанского. В «Новой науке» он выразил надежду на то, что его современники когда-нибудь создадут новые произведения, не уступающие шедеврам XIV века. Эта позиция Дж. Вико даёт нам право предполагать, что учёный был сторонником развития языка.

Более радикальную позицию занимал Людовико Муратори[[64]](#footnote-64). Не отрицая заслуг Академии Круски, он первым признал, что тосканский диалект, хоть и меньше остальных, нуждается в корректировке. Он, как и многие другие мыслители того времени (например, Франческо Альгаротти[[65]](#footnote-65)), считал язык треченто несовершенным, устаревшим. Старотосканский, писал Л. Муратори, изобилует архаизмами, солецизмами, варваризмами и устаревшими словами, да и вообще интеллектуальный уровень общества того времени был гораздо ниже. Развитие языка, по мнению Л. Муратори неразрывно связано с процессами, происходящими в обществе, с эволюцией науки и мысли.

Не признавал традицию, хотя и не отходил от неё полностью, Джованни Винченцо Гравина[[66]](#footnote-66), один из основателей Академии Аркадии[[67]](#footnote-67). В своём трактате «О сущности поэзии» (1708) он писал, что язык – это изменчивая система, поэтому любая норма относительна. Он считал, что на звание идеального языка мог претендовать синтез современного ему тосканского диалекта, и диалекта, на котором говорила Флоренция во времена народной республики.

Были и те, кто решительно не принимал язык Данте в качестве образца. Так, Фердинандо Гальяни[[68]](#footnote-68) полностью отверг традиционный идеал. В своей книге «О неаполитанском диалекте» (1779) он писал о возрождении старонеаполитанского как литературного языка. По мнению другого деятеля, Саверио Баттинелли[[69]](#footnote-69), литературную норму следовало составить из лучших элементов всех итальянских диалектов. Джузеппе Баретти[[70]](#footnote-70), так же, как и Муратори, связывал изменения, происходящие в языке, с развитием общества, и утверждал, что право считаться образцом для подражания принадлежит флорентийскому диалекту «освободительных республиканских времён». Братья Пьетро[[71]](#footnote-71) и Алессандро[[72]](#footnote-72) Верри, основатели литературного журнала *il Caffé*, опубликовали манифест, в котором отказывались признавать авторитет Словаря Круски и выступали категорически против тосканизма. Итальянский имеет право и должен обогащаться заимствованиями из других языков, ведь новые слова точнее выражают новые идеи, - утверждали они.

Сторонником обогащения, но более умеренного и рационального, был и Мелькьорре Чезаротти[[73]](#footnote-73). Свою позицию он обосновал в лингвистическом трактате «Опыт философии языков, в приложении к итальянскому» (в 1785 -первая редакция и в 1800 - окончательная). Не существует «чистых» языков, - писал М. Чезаротти, - в каждом присутствует доля заимствованных слов. Он давал и ещё одно основание этому тезису: языки сформировались в результате слияния наречий объединившихся племён. Отрицая то, что какой-либо диалект по причине своего несовершенства может считаться нормой, учёный всё же полагал, что тосканский диалект XIV века ближе всего к идеалу. Обвиняя Академею дела Круска в неприятии новых языковых форм и слепом следовании нормам треченто, М. Чезаротти предлагал учредить новую академию, занимающуюся проблемами языка, а также издать новые словари.

Драматург Карло Гольдони активно боролся за место в литературе живого современного языка. В подражании народному говору, он часто использовал различные диалекты, в том числе и родной венецианский, приближая тем самым язык драматургии к разговорному.

В XVIII веке итальянский всё чаще использовался в учёной среде. В 1754 году на кафедре истории Европы неаполитанского университета прошла первая серия лекций на итальянском языке[[74]](#footnote-74). Среди мыслителей, которые, следуя за Галилеем, выступали в защиту итальянского как языка науки были Дж. Вико (см. выше), Лодовико Муратори, антитосканисты Франческо Альгаротти и Джанфранческо Галеани Напьоне[[75]](#footnote-75).

Итак, история создания оперы «Свадьбы Фигаро» нам известна, главным образом, из воспоминаний самого да Понте, которые, однако, не совсем достоверны, и из писем Л. Моцарта. Более того, недавние текстологические исследования не только помогли восстановить хронологию написания «Свадьбы Фигаро», но и показали, что Моцарт неоднократно вносил корректировки как в партитуру, так и в текст либретто, возможно, без участия да Понте.

С 1786 по 1791 год композитор неоднократно редактировал оперу; в связи с этим на данный момент существует несколько вариантов либретто. Кроме того, «Свадьба Фигаро» тиражировалась по всей Европе, в ходе копирования допускались невольные изменения; этот факт объясняет наличие множества различий в текстах разных изданий. Источником языкового материала данного исследования является текст либретто, изданный под редакцией Э. Бономи[[76]](#footnote-76), который следует считать наиболее приближенным к автографу.

Да Понте творил в переломный исторический момент, когда старый идеал литературного итальянского языка стал постепенно отходить в прошлое. В произведениях либреттиста не могли, хотя бы косвенно, не отразиться идеи его современников. Так, например, по мнению Д. Голдин[[77]](#footnote-77) в тексте «Свадьбы Фигаро» присутствуют языковые элементы, которые, возможно, являются данью Гольдони.

В следующей главе мы рассмотрим языковые особенности либретто оперы «Свадьба Фигаро». Лингвистические явления неразрывно связаны между собой, и зачастую бывает сложно определить, где проходят их границы. Постараемся, однако, систематизировать языковой материал либретто, взяв за основу уже существующую классификацию, которая приведена в монографии Л. Серианни[[78]](#footnote-78).

# Глава 2. ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА ЛИБРЕТТО «СВАДЬБЫ ФИГАРО»

## **1 Фонетика**

В данном параграфе будут рассмотрены фонетические особенности лексики либретто с использованием уже существующей классификации, приведённой в труде Л. Серианни[[79]](#footnote-79).

**1.1 Ударный вокализм. Латинизмы**

В связи с тем, что мы будем неоднократно сталкиваться с таким явлением, как *латинизм*, сообразно дать о нём короткую справку.

В итальянском языке существуют так называемые дублеты (в итальянской терминологии allotropi или doppioni), слова, произошедшие от одного латинского корня, но с течением времени претерпевшие фонетические трансформации различной степени. Синонимичные пары состоят, как правило, из двух слов, одно из которых «народного» происхождения (parola popolare), этимологически восходящее к формам генитива или аккузатива, а второе является латинизмом (parola dotta), который в большинстве случаев происходит от номинатива и практически идентичен латинскому оригиналу. К примеру, существительные *oro* и *aureo* образованы от *aurŭ(m)* и *aureus* соответственно, и лишь в первом из них произошла монофтонгизация *au >* *o*. В случае многих дуплетных пар в итальянской литературе, а особенно в поэзии, латинизмы употреблялись чаще народных форм. По фонетическому виду слова не всегда можно определить, в каком контексте оно использовалось. Так, в современном разговорном языке употребляется лишь существительное *disco*, произошедшее от *discus*, а *desco* считается поэтическим и устаревшим.

В либретто «Свадьбы Фигаро» употреблён латинизм *aura* в значении «лёгкий ветерок» (“Qui mormora il ruscel, qui scherza l’aura, / che col dolce sussurro il cor ristaura”). Его использование обусловлено как рифмой, так и ритмом. Этот дуплет (от лат. *aura*) в итальянском языке фигурирует повсеместно: как в разговорной речи, так и, согласно Серианни, в поэтических произведениях начиная с Данте и заканчивая авторами начала XX века, тогда как *ora* встречается только в поэзии и то достаточно редко: оно присутствует в произведениях, написанных между треченто и чинквеченто; после длительного перерыва интерес к нему вновь появился лишь в XVIII веке[[80]](#footnote-80). В словаре Tommaseo-Bellini[[81]](#footnote-81), хотя вариант *ora* и не помечен, как устаревший, примечание гласит, что он редок даже в поэтических произведениях.

Ещё один тип дублетов – формы с гласными *i* и *u* в корнях, которые в формах народного происхождения перешли в *e* и *o* соответственно. Прилагательное *licito* в поэзии употреблялось начиная с Данте и заканчивая Альфьери; в первой половине XVIII века Сальвини его охарактеризовал как латинизм, утверждая, что благодаря ему поэтический язык становится достойным восхищения[[82]](#footnote-82). Следует предполагать, что похожим стилистическим оттенком обладал и однокоренной глагол *licere*, который, как и прилагательное *licito*, охарактеризован в словаре Tommaseo-Bellini как устаревший (что, однако, ничуть не исключает его частое употребление в качестве поэтизма). В словаре Круски о глаголе *licere* написано, что он не употребим кроме как в третьем лице единственного числа настоящего времени. Именно в этой форме он присутствует в либретто «Свадьбы Фигаро». Вложенный в уста Керубино, он придаёт комичный оттенок восклицанию пылкого юноши, добивающегося благосклонности своей крёстной, графини Розины, в которую он безнадёжно влюблён. Кроме того, его использование обусловлено рифмой: “CHERUBINO Oh, me infelice! / LA CONTESSA (con affanno e commozione) Or piange… / CHERUBINO Oh ciel! Perché morir non lice! («О небо! Почему мне не дозволено умереть!»)”

Итак, латинизмы *aura* и *lice* в тексте «Свадьбы Фигаро» употреблены согласно традиции, сложившейся в итальянской литературе ко времени его написания. Выбор этих дуплетов автором также подкреплён рифмой и ритмом произведения.

**1.2 Дифтонги и монфтонги**

В поэзии в большинстве случаев отдаётся предпочтение формам без дифтонга. Историческая причина появление подобных форм в литературном языке заключается во влиянии латыни, провансальского диалекта[[83]](#footnote-83) и Сицилийской поэтической школы[[84]](#footnote-84); в итальянской поэтической традиции они закрепились во многом потому, что авторы брали за образец произведения Петрарки, изобилующие монофтонгами[[85]](#footnote-85). В разных редакциях либретто приведённые ниже формы употребляются то с дифтонгом, то без него, однако будем ориентироваться на венский вариант текста.

Вариант *fuoco* в либретто употреблен один раз в основном тексте и один – в ремарке в сочетании с предлогом *con*, а латинизм *foco* – пять в основном тексте и один в ремарке с предлогом *con*. В связи с тем, что дифтонги и монофтонги не влияют на метрику, в разных публикациях либретто могут фигурировать разные дуплеты. Например, в некоторых редакциях, возможно, в связи с небрежностью переписчиков, вариант с монофтонгом *foco* во многих случаях заменён более современной дифтонгизированной формой, но при этом рифма стала мнее точной: кажется, будто автор выбирал дуплеты спонтанно, например: “ho pieno il cor di fuoco. / Esaminate il loco…” “Sposi, amici, al ballo! al gioco! / Alle mine date fuoco”. В венской редакции же вариант *fuoco* употреблён один раз в середине строки: “Nel fuoco volerei”.

Как видно, полноценная рифма присутствует только в первом примере.

Следует отметить, что в первой арии Керубино, охарактеризованной в статье F. Mehltretter “Il petrarchismo messo in scena : la tradizione della poesia amorosa nei libretti di Lorenzo da Ponte”[[86]](#footnote-86) как пародия на поэзию Петрарки, употреблён вариант с высокой стилистической окраской, *foco*.

В некоторых случаях в «Свадьбе Фигаро» присутствует только латинизированный вариант: *loco[[87]](#footnote-87), core/cor, gioco, moro* (от *morire*); в случае *scola/scuola* один раз употреблён вариант с монофтонгом и два – с дифтонгом в корне (в некоторых более поздних изданиях остался только дуплет *scuola*);но чаще наблюдается исключительное использование более современных дифтонгизированных форм: *nuocerle* (от *nuocere*)*, muove/muovo* (от *muovere*), *nuovo/a*, *buono/buon/buona, uomini, può, suonare/suona/suon/suonerò/suonatori, vuole/vuol/vuolmi* (от *volere*)*.*

Употребление *scuola* один раз обусловлено рифмой: “ANTONIO Ebbene: or tocca a voi. Brava figliuola! / Hai buon maestro, che ti fa la scuola”, *core* – три раза (“LA CONTESSA Ah quanto, Susanna, / son dolce di core! / Di donne al furore / chi più crederà?”); существительное *gioco* употреблено три раза и все три – в составе рифмы, глагол *moro* использован один раз в тексте либретто и рифмуется c *adoro* (“MARCELLINA Io respiro. / FIGARO Ed io moro. / MARCELLINA (Alfin sposa io sarò d’un uom ch’adoro.”); прилагательное *nuovo* один раз употреблено в составе рифмы (“CHERUBINO Quello ch’io pruovo[[88]](#footnote-88) / vi ridirò, / è per me nuovo, / capir nol so.”).

Можно ли причислить да Понте, столь часто употребляющего дифтонгизированные варианты, к новаторам итальянского поэтического языка?

Предпочтение авторами одних форм другим во многом индивидуально, особенно, когда речь идёт о XVIII – XX веках; кроме того, существовала тенденция постепенного приближения поэтического языка к разговорному. К примеру, прилагательное *bono* (*-i, -a, -e, bon*) всё чаще заменяемое дифтонгизированной формой, было ещё вполне употребимо в XIX веке: Серианни приводит в пример из произведений авторов, как Мандзони, Д’Аннунунцио, Джусти и Пасколи[[89]](#footnote-89).

Такие формы, как *core, foco, loco, novo, more, move, scola* достаточно распространены в поэзии XIX века, хотя и уступают в числе дифтонгизированным; *core, foco, loco, novo*, согласно примерам, приводимым Серианни, употреблялись и в XX веке[[90]](#footnote-90). В поэзии Петрарки и петраркистов был нередок глагол *sonare* с монофтонгом в корне, однако впоследствии он стал активно уступать место *suonare*[[91]](#footnote-91) (тем не менее, ни глагол, ни производное от него существительное *sonatore* не отмечены в словаре Tommaseo-Bellini как устаревшие слова или поэтизмы). Прилагательное *novo* (*-i*, *-a*, *-e*), также всё реже употреблявшееся с течением времени, если и присутствовало в произведениях таких поэтов конца XIX – начала XX веков, как Беттелони или Пасколи, речь идёт скорее о «подчёркнутой стилистической двойственности»[[92]](#footnote-92). Как в словаре Tommaseo-Bellini, так и в словаре Круски основная статья относится к прилагательному *nuovo*. На момент написания либретто использовались крайне редко или вышли из употребления такие формы, как *vole* (хотя ещё и встречающаяся Леопарди), *noce* (последний пример зарегистрирован у Парини), *omo* и *omini* (последние случаи употребления датируются чинквеченто), *po’* (от *può*), отнесённая в XIX веке Мастрофини и Компаньони[[93]](#footnote-93) к устаревшим[[94]](#footnote-94).

Поэтический дуплет *gioco* в современном языке полностью заменил *giuoco*. Распространённый ещё в средневековом флорентийском, он прочно утвердился в итальянском языке благодаря реформе Мандзони[[95]](#footnote-95). В связи с этим, весьма опрометчиво называть вариант с монофтонгом, употреблявшийся в поэзии последних трёх веков,словом высокого стиля. Согласно словарям Tommaseo-Bellini и четвёртого издания Круски на момент написания либретто как *gioco*, так и *giuoco* стилистически практически не различались. Более того, в обоих словарях основная статья относится к детонированному дуплету.

Итак, если в случае *vuole/vuol/vuolmi, uomini, può, nuocerle* можно утверждать, что да Понте употребил устоявшиеся в поэтической традиции варианты, то в других случаях он имел выбор, который он сделал либо в пользу монофтонга (*loco, core/cor, moro, foco, gioco, scola*),либо в пользу дифтонга (*muove/muovo, scuola*, *buono/buon/buona, fuoco, suonare/suona/suon/suonerò/suonatori, nuovo*). Как видно, об однозначном тяготении да Понте к словам с монофтонгом или дифтонгом в корне происхождения невозможно, речь идёт скорее о спонтанном употреблении.

**1.3 Безударный вокализм. Чередование гласных *e/i (/u)***

В произведениях Петрарки присутствовал латинский гласный *e* в предударных позициях (*pregione, segnore*), и, если в последующие века такие формы исчезли, отдельные слова продолжили жить в литературном языке[[96]](#footnote-96). Так, например, чередование *eguale*/*uguale* былосвойственно как поэзии, так и прозе вплоть до XIX века включительно (вариант *iguale* к тому времени уже вышел из узуса), при чем, согласно Л. Серианни, в корпусе итальянских текстов вариант с *e* встречается чаще (в случае поэзии соотношение 64,6% к 35,4%, а в случае прозы – 54,5% к 45,5%). В «Свадьбе Фигаро» зафиксирован лишь один случай употребления *uguale*.

Начиная со Средних веков, формы *desio*/*disio* (*>* сиц*. disiu* > лат. *desidium*), *desire*/*disire*, *disiare*/*disirare* были свойственны поэтическому языку (в XIX веке значительно более популярными стали варианты с *e* в корне), тогда как формы *desiderio*, *desiderare* считались достойными лишь прозы[[97]](#footnote-97). В словаре Tommaseo-Bellini существительное *disio* помечено как архаизм и слово, употреблявшееся в основном в поэзии, тогда как *desio* не носит никакой специальной характеристики. В либретто существительное *desio* употреблено 3 раза[[98]](#footnote-98).

Если использование варианта *desio* в тексте «Свадьбы Фигаро» вполне закономерно, выбор автором дуплета *uguale* не вполне очевиден.

**1.4 Чередование *rj/r***

Некоторые окончания на *-ro* вместо *-rio* являются следствием влияния сицилийской школы[[99]](#footnote-99). Одной из форм этого типа, веками сохранявшейся в поэтическом языке, является *moro*, форма первого лица единственного числа настоящего времени глагола *morire*, уже упомянутая выше. Вплоть до сеттеченто она была значительно более распространённой в поэзии по сравнению с её дуплетом *muoio*; в XIX веке она употреблялась только в трагедии и мелодраме.

Как уже было сказано выше, использование глагола *moro* в тексте либреттообусловлено рифмой и соответствует поэтической традиции.

**1.5 Интерсонантные и интервокальные глухие и звонкие согласные**

В поэтическом языке предлог *sovra* до XIX века включительно превалирует над формой со смычной губно-губной согласной[[100]](#footnote-100). В оперных ремарках в подавляющем большинстве употребляется, напротив, *sopra*. В либретто вариант *sopra* использован одни раз в основном тексте, и несколько раз, вопреки общей тенденции, - в ремарках («*come sopra*»).

**1.6 Сочетание «согласный + l»**

Галлицизм *periglio* долгое время использовался в поэзии потому, что в его синонимичной форме *pericolo*, кроме как в редких случаях апокопирования, ударение приходилось на третий слог с конца, что делало это слово неподходящим для большинства стихотворных размеров[[101]](#footnote-101). В «Свадьбе Фигаро» обаварианта *periglio* (*perigli*) и *pericolo* (*pericoli*) употреблены по два раза (а также *periglio* один раз в неоркестрованной партии Керубино в шестой сцене третьего акта). При чём форма *periglio* обусловлена не только ритмом, но и рифмой, тогда как вариант *pericolo* рифмой не обусловлен: “CHERUBINO Dopo quel ch'è successo, il suo furore... / non trovo altro consiglio! / CONTESSA Ah, mi difenda il cielo, in tal periglio!”.

В данном случае очевидно, что выбор автором между дуплетами зависит, в первую очередь, не от стиля, а от метра и рифмы.

**1.7 Поглощение согласных**

Из форм с отсутствующем фрикативным, аффрикатным или окклюзивным согласным, таких как *rio* (в современном языке *riva*, от лат. *rivum*), одна из самых употребительных в поэзии до XX века включительно –*ruina* (в современном итальянском *rovina*, от лат. *ruina*)[[102]](#footnote-102). Это существительное один раз употреблено в либретто, что может быть вполне объяснено его распространённостью в поэтическом языке во времена создания «Свадьбы Фигаро».

**1.8 Диссимиляция согласных**

Самым часто встречающимся примером дуплета с диссимиляцией согласных является существительное *alma* (синкопированная форма от *alima* < лат. *animam*), поэтизм, распространённый до второй половины XIX века включительно и употреблявшийся отдельными авторами даже в XX веке[[103]](#footnote-103). В «Свадьбе Фигаро» *alma*[[104]](#footnote-104) и *anima* фигурируют по три раза (если не считать одинаковые поэтические отрывки), и их употребление несомненно обусловлено метрикой произведения: “Gelo, e poi sento / l'alma avvampar / e in un momento / torno a gelar”, “Soffrir sì gran torto / quest'alma non sa”, “Adunque la fede / d'un'anima amante / sì fiera mercede / doveva sperar?”, “Al dolce contento / di questo momento, / quest'anima appena / resistere or sa”.

Также в либретто один раз использовано существительное *animo*.

В данном случае мы видим, что выбор синонимов зависит именно от метра, а не от стиля.

**1.9 Синкопа гласного**

Формы с синкопой гласного употреблялись как в прозе, так и в поэзии, которая стоит на первом месте по количеству примеров, и где метрический фактор являлся решающим. Синкопированные варианты традиционно считались грамматиками принадлежащими более высокому стилю, однако то, какой из дуплетов больше подходит под категорию поэтизма, часто зависит от конкретного случая[[105]](#footnote-105).

Относительно пары *adoprare/adoperare* Cерианни отмечает, что первый дуплет (на примере формы третьего лица единственного числа настоящего времени *adopra*) употреблялся в поэзии в общем и, в частности, в трагедии; *adopera,* напротив, был характерен для комедии и прозы; так, в XVI веке гуманист Сальвиати счёл глагол *adoperare* подходящим для прозаических произведений, а *adoprare* достойным поэзии.[[106]](#footnote-106).

В «Свадьбе Фигаро» присутствует форма герундия настоящего времени *adoprando*, без сомнения обусловленная ритмом: “L'arte schermendo, / l'arte adoprando, / di qua pungendo, / di là scherzando…”.

Поэтизмы *mertare*, *merto[[107]](#footnote-107)* былираспространены в течение всего XVIII века, но к XIX остались только в языке трагедии и мелодрамы[[108]](#footnote-108). В либретто присутствует один пример употребления существительного *merto* и три– глагола *mertare* в первом лице единственного числа настоящего времени, (*merto*), в третьем лице единственного числа (*merta*) и в третьем лице множественного числа с апокопой конечного гласного (*mertan*): “Le vostre follie / non mertan pietà», «Perdono non merta chi / agli altri no 'l dà”.

Параллельно с этими формами в «Свадьбе Фигаро» употреблены существительное в единственном и во множественном числе (*merito* и *meriti*) в части дуэта Марцеллины и Сюзанны первого акта «MARCELLINA Il merito! SUSANNA I meriti! Il titolo», которая в партитуре соответствует “MARCELLINA I meriti SUSANNA L’abito”, причастие прошедшего времени (*meritato*), глагол *meritare* в настоящем времени второго лица множественного числа (*meritate*) и в третьем лице единственного числа (*non* *merita*).

В либретто присутствуют дублеты *dritto*[[109]](#footnote-109)*/diritto,* первый из которых является поэтизмом. Если синкопированная форма употреблена 4 раза, то полная - три, два из которых в словосочетании «*diritto feudale*», которое является устойчивым. Для сравнения можно отметить, что в одной из более поздних редакций *diritto* употреблено лишь в этом устойчивом словосочетании, во всех остальных случаях присутствует лишь синкопированная форма.

Поэтизм *medesmo[[110]](#footnote-110)*, использовавшийся до XIX века включительно, в XVI столетии был противопоставлен грамматиком Алунно прозаическому варианту *medesimo*; в начале XVIII века он был характеризован Н. Амента[[111]](#footnote-111) как практически единственно встречающийся вариант в произведениях стихотворной формы[[112]](#footnote-112). В либретто Лоренцо да Понте четыре раза употреблён вариант *medesma* и лишь один раз - *medesimo* (в ремарке): “A lui non dèi dir nulla: in vece tua / voglio andarci io medesma”.

В случае *sciabla/sciabola* дуплет с эпентезой стал наиболее часто используемым начиная с XIX века, а синкопированный приобрёл поэтическую окраску[[113]](#footnote-113). Следовательно, присутствующий в либретто вариант *sciabla* не является стилистически окрашенным по меркам XVIII века.

Использование того или иного дуплета из выше приведённых, несомненно, связано с ритмом стиха, однако в случае устойчивого сочетания “diritto feudale” поэт не мог выбирать из двух вариантов.

**1.10 Апокопа**

1. Силлабическая апокопа

Некоторые формы с силлабической апокопой стали стилистически маркированными лишь ко второй половине XIX века, а в составе некоторых выражений продолжали употребляться и в прозе[[114]](#footnote-114). Так, существительное *piè (piede)*, присутствующее в либретто, еще не может быть охарактеризовано как поэтизм[[115]](#footnote-115) [[116]](#footnote-116). Также в «Свадьбе Фигаро» употребляются формы *piede/piedi* как в самом тексте, так и в ремарках.

Другой апокопированной формой является *dié* (*diede*), употреблявшаяся до XIX века включительно, как в поэзии, так и в прозе; тем не менее, Мандзони использовал её лишь один раз в своей финальной редакции «Обручённых» 1840-42 годов[[117]](#footnote-117). Похожую форму, характерную для поэзии и прозы, *fé* (*fece),* Мандзони не признавал, однако такие авторы, как Верга, Пиранделло и т.д. её использовали.

В либретто фигурируют как апокопированные, так и полные формы этих глаголов: “Uh, che testa! Quest'è la patente / che poc'anzi il fanciullo mi diè”, “La spilla / che a me diede il padrone / per recar a Susanna», «questo bel cappellino vezzoso che Susanna ella stessa si fè”, “Avrei pur gusto / di dar in moglie la mia serva antica / a chi mi fece un dì rapir l'amica”.

Широко распространённой вплоть до XX века и утверждённой Мандзони в окончательной редакции «Обручённых» является тосканская форма *vo’* (от *voglio*)[[118]](#footnote-118). В либретто эта форма используется параллельно с полной: “Io vo' parlarti / pria che tu parta”, “A lui non dèi dir nulla: in vece tua / voglio andarci io medesma”.

Форма *ve’* (от *vedi*), использовавшаяся до XIX века включительно как в поэзии, так иногда и в прозе и чаще всего употреблялась в форме повелительного наклонения[[119]](#footnote-119). В либретто краткая форма фигурирует три раза в восклицательных предложениях в качестве повелительной, а полная – также два раза в повествовательном и вопросительном предложениях: “Oh, ve' che meraviglia!”, “E non vedi ch'io scherzo?”.

Очевидно, что употребление таких форм в поэзии и, в частности, в исследуемом наи либретто, обусловлено метром, а также рифмой (как, например, в случае “FIGARO lo scritto biglietto… / saltai giù dal terrore confuso… / e stravolto m’ho un nervo del piè! / ANTONIO Vostre dunque saran queste carte / che perdeste… / IL CONTE Olà, porgile a me.”).

2. Апокопа гласного

Выпадение гласного в конце слова как в поэзии, так и в живом языке, происходит по одним и тем же законам, однако в поэзии такое явление распространено больше. Необходимые условия, при которых может производиться апокопа гласного, то есть вокалическая апокопа, такие: гласный, отличный от *a* и от *e*, выпадает в тех случаях, когда он следует за плавным или носовым согласным в сильной позиции (*cristallo > cristal, diranno > diran*), слово находится в середине фразы[[120]](#footnote-120).

Далее следуют случаи употребления апокопы гласного, которые присутствуют в тексте «Свадьбы Фигаро» (обратите внимание, что иногда апокопирование в поэзии осуществляется независимо от условий, перечисленных выше: тогда можно говорить о частных случаях.)[[121]](#footnote-121).

1. Глагольные формы:

* инфинитив (*dar, far, impegnar, resister, udir, condur*);
* первое и третье лицо множественного числа индикатива настоящего и будущего времён (в формах на *-nno* носовой звук становится кратким) (*vogliam, fingiam, veggiam, fan, han, dan, potrem, aprirem, saran*);
* третье лицо единственного числа индикатива настоящего времени (глагола типа *venire* и производные) (*vien, convien, svien*)[[122]](#footnote-122).
* первое лицо единственного числа и третье лицо множественного числа настоящего времени глагола *essere* (*son*);

1. Формы существительных и прилагательных:

* Апокопа после кратких *-m, -l, -r* (*pian, sen, almen, sol, liberal, diavol, cor, possibil, natural*)
* апокопа гласного *-a* в существительном *ora* (от лат. *hŏra*), а также в производных от него(несмотря на общее правило, приведённое выше). В либретто *or* употребляется 35 раз и лишь 8 – *ora*. В «Свадьбе Фигаро» также употребляются *ancor* (*ancora* < от лат. *hinc ad hōram*) и *ognor* (*ognora* < *ogni ora*).
* апокопа после *-m* (самой распространённой является *-uom*, употреблявшаяся до XX века включительно). В либретто *uom* встречается 16 раз, а *uomo* – один в составе существительного *gentiluomo*. Других существительных с апокопой после *-m* нет.
* слова, заканчивающиеся на *-llo* (*ruscel, fanciul[[123]](#footnote-123)*).

В отдельную категорию можно вынести апокопу артикулированного предлога *alle* в либретто: «All'armi, all'armi!», «all'acque, all'ombre, ai monti, / ai fiori, all'erbe, ai fonti», употребление которых, должно быть, обусловлено стремлением к плавности и певучести стиха. Артикулированного предлога *alle* пред существительными женского рода, начинающимися с гласной, в либретто не употреблено ни разу[[124]](#footnote-124).

Апокопа гласного после согласного широко использована в либретто, как инструмент, благодаря которому легко сохранить стихотворный ритм; есть нестандартные случаи её употребления, такие как усечение гласного *e* (*possibil*, *natural*), а также присутствие апокопированного слова в конце фразы (“La commedia, idol mio, terminiamo, / consoliamo il bizzarro amator!”).

3. Апокопа после гласного

Самый известный пример апокопы после гласного (apocope postvocalica) – усечение артикулированных предлогов мужского рода множественного числа, свойственное литературному итальянскому языку со времён Данте и до XX века[[125]](#footnote-125). Не исключением является и изучаемое в этой работе либретто, где употреблены как усечённые формы *a’, de’, ne’, co’, pe’*[[126]](#footnote-126) (последняя только в ремарках одной из более поздних редакций), так и полные. Предлог *sui* использован один раз в полной форме.

Согласно Серианни, в остальных случаях apocope postvocalica считалась скорее исключением из правил и могла полностью отсутствовать даже у тех авторов, которые часто использовали вокалическую апокопу[[127]](#footnote-127).

В либретто такой тип усечения гласного наблюдается лишь в приведённых выше предлогах.

Изучение апокопированных предлогов в либретто весьма приблизительно. От редакции к редакции могли чередоваться полные и краткие формы, а также их написание (например, в издании под редакции Бономи усечённый предлог *per* c артиклем *il* выглядит как *pel* и является артикулированным предлогом, а в одном из более поздних изданий это сочетание имеет вид *pe ‘l*). Кроме того, в предисловии Бономи отмечает, что орфографические изменения в тексте «Свадьбы Фигаро» никак не отмечены.

**1.11 Эпитеза согласного после гласного**

Добавление согласного после гласного, epitesi consonantica postvocalica, сохранилось до наших дней в союзах *ed* и *od* и предлоге *ad* и используется в случаях, когда предлоги *e, a, o* стоят перед словом, начинающимся с гласного. Такие формы употребляются то с согласным, то без него (согласный обязателен лишь в том случае, если союз или предлог и начало следующего за ним слова содержат один и тот же гласный).

Что касается поэзии, такое чередование часто зависит от метра стиха (например, согласный добавлялся для того, чтоб избежать диалефы)[[128]](#footnote-128). Мнения авторов различались. Например, Мандзони упразднил варианты с эпитезой в своей последней редакции «Обручённых». После Петрарки и до XIX века эпитеза *ad* считалась устаревшим инструментом, употреблявшимся лишь в особых случаях.

В венской редакции либретто один раз использовано сочетание *a + i-* и два - *ad + i-*. Первое из них, возможно, объяснимо тем, что в следующем за предлогом глаголе (*a intercedergli*) после назального согласного стоит смычный зубной *t*, являющийся парным к *d*, а нахождение вблизи друг от друга двух смычных зубных согласных *d* и *t* привело бы к неблагозвучию. Напротив, во втором случае (*ad informar, ad imparar*) в следующем за предлогом глаголе после назального согласного стоит фрикативный или смычный губной.

В «Свадьбе Фигаро» присутствуют как *a*, так и *ad*: *ad + o-* (*ad ogni donna*), *ad + u-* (*ad un senso*), *a + u-* (*a un paggio*), *ad + u-* (*ad un uom*) и т.д., а также как *e*, так и *ed*: *e + o-* (*e ognuno*), *e + u- (e un diritto*)*, e+i* (*e i sollioni*)*, ed+a-* (*ed aspettaste*), *ed + i* (*ed io*) и т.д. Разнообразие таких форм показывает, что добавление согласного после гласного, скорее всего, является спонтанным.

Учитывая то, что согласный звук не влияет на стихотворный ритм, и предлог, служебная часть речи, не несёт большой стилистической и смысловой нагрузки, в разных редакциях либретто приведённые выше формы различаются.

## **2** **Морфология и микросинтаксис**

В данном параграфе будут рассмотрены морфологические и микросинтаксические особенности языка либретто с использованием уже существующей классификации, приведённой в монографии Л. Серианни[[129]](#footnote-129), а также с использованием трудов таких исследователей, как Б. Мильорини[[130]](#footnote-130), и некоторых других.

**2.1 Определённый артикль**

В истории итальянского языка долгое время не существовало чёткой нормы употребления определённого артикля мужского рода. Самыми распространёнными его формами были *il, lo, ‘l* в единственном числе и *i, gli, li* во множественном[[131]](#footnote-131). В XVIII веке артикль *li* начали всё больше вытеснять *gli* и *i*, хотя форма *li* была всё ещё очень распространена, особенно перед согласным[[132]](#footnote-132).

Разделим случаи употребления определённого артикля в либретто на несколько категорий.

1. Lo/il, gli/i перед сочетанием s+согласный

В XVIII веке правила употребления определённых артиклей ещё не устоялись[[133]](#footnote-133). Перед *z* превалировал *il.* Более строгим было правило (действующее и в современном языке), согласно которому перед сочетанием *s+согласный* следует ставить *lo* или *gli*[[134]](#footnote-134). Дж. Баретти[[135]](#footnote-135), комментируя один сонет, писал: «*ai scritti* (doveva dire [он должен был сказать] *agli scritti*)»[[136]](#footnote-136).

В либретто есть два случая употребления *il +s+ согласный*: *fare il scimunito*, *il scellerato*.

1. Определённыйартикль ипритяжательноеприлагательное

В этом вопросе Серианни опирается на работу Орнеллы Кастеллани Поллидори (Castellani Pollidori O. [Ricerche sui costrutti col possessivo in italiano](https://onesearch.unifi.it/primo-explore/fulldisplay?docid=39sbart_almap990010089420203299&context=L&vid=39UFI_V1&lang=it_IT). Friburgo, 1966)[[137]](#footnote-137). В поэзии употребление или опущение артикля в таких конструкциях было свободным по нескольким причинам: «артикль, безударный слог, не всегда обязательный на выразительном уровне, - элемент, который вполне может быть пожертвован строгим ритмическим нормам, которые связывают поэзию»; с другой стороны, такая сокращённая конструкция придавала стихам некоторую благородность в память о латинском прошлом[[138]](#footnote-138). Такой приём использовался, как минимум, до XIX века включительно[[139]](#footnote-139).

В либретто есть случаи подобного опущения артикля, например: “mio maestro di canto e suo factotum”, “lo volge a suo piacere” (ремарка), “sei tu mio servo”, “per mio consiglio non ancor partito”, “se in tuo loco”, “e a mia porta / il diavol lo porta”, “Pensa ch'è in tua mano il mio riposo”, “ed è tua dote”, “senza scandalo alcun di nostra gente”, “Non fu mai vostra usanza”, “Il premio or avrete / di vostra onestà”.

Приведём пример, в котором в похожих словосочетаниях, стоящих рядом, употреблён и опущен определённый артикль: “È mio dovere; / e quel di sua eccellenza è il mio volere”. Однако полная неоркестрованная версия (в издании под редакцией Бономи она выделена жирным шрифтом), выглядела так: “È questo il mio dovere”.

Хотя в либретто чаще употребляется конструкция «артикль + притяжательное прилагательное + существительное», опущение артикля в таких словосочетаниях не является редкостью.

1. Другие случаи опущение артикля

Грамматики неоднократно подчёркивали, что опущение определённого артикля – характерная черта поэзии. Серианни разделяет такие случаи на несколько категорий, из которых нас интересует та, что касается опущения определённого артикля с абстрактными существительными вследствие эффекта «лёгкой персонификации», характерной именно этому типу слов, а также несовместимости универсального понятия и определяющего элемента, то есть артикля[[140]](#footnote-140) [[141]](#footnote-141).

Так, в «Свадьбе Фигаро» некоторые абстрактные существительные нередко употреблены без артикля. Например: “voi che sapete / che cosa è amor”, “amore non senton, / non senton pietà”, “Le vostre follie / non mertan pietà”, “ma far burla simile / è poi crudeltà”.

Итак, случаи использования и опущения артикля в тексте либретто вполне соответствуют тенденциям, присутствующим в итальянской литературе и, в частности, поэзии XVIII века.

1. Определённый артикль перед именами собственными

В либретто есть случаи употребления определённого артикля перед именами собственными (“caro il mio Figaretto”, “Perch'io son la Susanna, e tu sei pazzo”, “Voi ministro, io corriero, e la Susanna...”, “Via, per l'ultima volta / la Susanna abbracciate”, “Ecco qui la mia Susanna” и т.д), которые, скорее всего, являются следствием влияния творчества Гольдони и родного диалекта на поэтический язык Лоренцо да Понте (в северных диалектах используются артикли перед именами собственными, особенно женского рода).

Такое использование определённых артиклей (если точнее, то определённого артикля единственного числа женского рода) встречается и в ремарках, которые ритмом не обусловлены: “Cherubino abbraccia la Susanna che rimane confusa”, “La Susanna fa il ritornello sul chitarrino”, “I suddetti e la Susanna ch’esce dal gabinetto”, “La Susanna entra per la porta ond’è uscita e si ferma vedendo il Conte che dalla porta del gabinetto sta favellando” и т.д. В некоторых поздних редакциях текста артикли в ремарках почти не сохранились. К примеру, в одной из версий определённый артикль женского рода присутствует лишь в “I suddetti e la Susanna ch’esce dal gabinetto”.

Несмотря на то, что язык «Свадьбы Фигаро» соответствует литературной норме XVIII века, употребление некоторых элементов либреттистом может указывать на его происхождение или позволить предположить, творчество каких авторов оказало на него влияние.

**2.2 Артикулированные предлоги**

В литературном языке, а особенно в поэтическом, на протяжении долгого времени параллельно существовали аналитические и синтетические формы артикулированных предлогов (*de la* – *della* и т.д.), использовавшиеся ещё начиная с Данте и Петрарки и обусловленные узусом тосканского и флорентийского диалектов того времени[[142]](#footnote-142). С XVII века аналитический тип стал употребляться всё меньше; грамматики отмечали устаревание таких форм.

Эта категория наиболее подвержена трансформациям при переписывании текста, ведь от разного написания, например, *da la* или *dalla*, ритм стиха не будет изменён или нарушен. Вряд ли есть большой смысл в анализе подобных форм, не имея доступа к оригинальному рукописному тексту. Не стоит забывать, что в редакцию, имеющуюся в моём доступе, могли быть внесены незначительные орфографические и графические поправки (особенно, касающиеся служебных частей речи). В разных изданиях «Свадьбы Фигаро» написание сочетания предлога с артиклем различается: (*a l’aque и all’aque, da la fretta и dalla fretta* и т.д.); в редакции для венской премьеры предлоги *a, in, da, di* использованы слитно с артиклями. Необычно для современного читателя то, что сочетание *per+il* в ремарках употреблено слитно. *Con* использован как слитно с артиклями (*colla, col, coi, colle, cogli)* так и раздельно.

Превалирование слитного употребления предлогов с определёнными артиклями в редакции для венской премьеры может свидетельствовать о тенденции к синтетическим формам, которая началась в XVII веке (однако этому предположению противоречит тот факт, что в других редакциях либретто фигурируют также и аналитические формы), но также быть следствием корректировки, которой подвергся изучаемый мной текст (соответственно, изучение данных форм не имеет смысла).

**2.3 Имена существительные и прилагательные**

1. Латинизмы

Этот параграф посвящён словам, этимологически восходящим к латинским формам (*parole dotte*) и надолго укоренившимся в поэтическом языке. Так*, speme*, восходит к *spem*, аккузативу латинского существительного *spes, spei*[[143]](#footnote-143). Употреблялось оно до XX века включительно (В XX веке только у Д’Аннунцио и Кардарелли)[[144]](#footnote-144).

В либретто фигурируют как существительное *speme* (1 раз), так и *speranza*, его нейтральный синоним (5 раз). Использование дуплета *speme* обусловлено ритмом (“già già mi tocca, / l'ingorda bocca; / già di difendermi / speme non ho”), а *speranza* – в четырёх из пяти случаев не только ритмом, но и рифмой: “SUSANNA Ed ha speranza che al nobil suo progetto / utilissima sia tal vicinanza. CONTESSA Ah! Se almen la mia costanza / nel languire amando ognor / mi portasse una speranza / di cangiar l'ingrato cor”, “FIGARO Eccoci in danza. / Secondami, cor mio. SUSANNA (Non ci ho speranza.)”.

2. Склонения

Из многочисленных слов староитальянского языка, поменявших склонение, лишь немногие фигурируют в числе поэтизмов[[145]](#footnote-145). Согласно Серианни, в эту категорию не входят: 1) формы, распространённые в старотосканском, но затем вышедшие из употребления; 2) формы, типичные для средневекового итальянского (lingua delle Origini[[146]](#footnote-146)), но впоследствии приобретшие статус архаизмов; 3) формы, которые были долгое время характерны как для поэзии, так и для прозы, и стали реже употребляться лишь в последние столетия[[147]](#footnote-147).

Одним из существительных, перешедших из третьего склонения в первое, является *vesta*, помеченное в словаре Tommaseo-Bellini как устаревшее. Эта форма была популярной как в поэзии, так и в прозе до XVI века включительно, а затем стала характерной лишь для стихотворного текста; сохранялась она до конца XIX века (у Прага, Прати и т.д.; у Мандзони и Леопарди она фигурирует в качестве архаизма), однако была уже менее используемой, чем в предыдущем столетии[[148]](#footnote-148). «Свадьбе Фигаро» употребление этого слова обусловлено рифмой: “FIGARO …Or a voi tocca / costei, che un vostro dono / illibata serbò, coprir con questa, / simbolo d'onestà, candida vesta”.

В ремарке один раз употреблено существительное *veste*, относящееся к тому самому платью, речь о котором идёт в цитате, приведённой выше.

Существительное *desiro* совершило переход третьего склонения во второе. В либретто слово *desir* использовано три раза (не считая одинаковых отрывков) и все три из них в составе рифмы: “Sento un affetto / pien di desir, / ch’ora è diletto, / ch’ora è martir”; как видно из примера, рифмуются апокопированные слова. Усечённая форма *desir* скорее от существительного *desire* (от древнего провансальского *dezire[[149]](#footnote-149)*), чем от *desiro*: существительное *desire* охарактеризовано словарём Tommaseo-Bellini как поэтизм, а *desiro* – как вариант, периодически использующийся для рифмы вместо *desire*; согласно Серианни также, существительное *desiro* использовалось исключительно для рифмы[[150]](#footnote-150).

Употребление существительного *vesta* обусловлено рифмой; дуплет *veste* в ремарке подтверждает тот факт, что после XVI века окончание *-a* было свойственно только для поэтических текстов. Использование *desir*, обусловлено, в первую очередь, метром; усечение конечного гласного не позволяет нам с точностью восстановить полную форму этого слова.

1. Роды

Существительное *fonte* восходит к латинскому *fons, fontis*, форме мужского рода[[151]](#footnote-151). В современном языке это слово женского рода, а мужской сохранился только в устойчивом словосочетании *fonte battesimale* (купель), несомненно, под влиянием церковной латыни; в поэтическом же языке оно фигурировало до XIX века включительно как в формах мужского, так и женского рода (у Метастазио, Леопарди, Кардуччи и т.д.). Так, в словаре Tommaseo-Bellini в статье, посвященной этому существительному, отмечено: «существительное мужского и женского рода». В словаре Круски, хотя и не обозначен грамматический род этого слова, присутствуют примеры употребления форм обоих родов.

В «Свадьбе Фигаро» это существительное употреблено в мужском роде (в первой арии Керубино). Его использование обусловлено как ритмом и рифмой, так и приёмом параллелизма (каждая строка заканчивается существительным мужского рода в форме множественного числа): “Parlo d'amor vegliando, / parlo d'amor sognando: / all'acque, all'ombre, ai monti, / ai fiori, all'erbe, ai fonti, /

all'eco, all'aria, ai venti / che il suon de' vani accenti / portano via con sé...”.

1. Множественное число на -ai

В средневековом итальянском, чаще всего в поэзии, в темах на латеральный согласный наблюдалось выпадение тематического согласного во множественном числе (через фазу, в которой *l* становился палатальным или по аналогии с другими формами) [[152]](#footnote-152). Если некоторые такие формы исчезли почти сразу, другие продолжали использоваться на протяжении многих столетий. Некоторые же из них появились лишь в классицистическую эпоху, когда писатели изобретали новые формы, незнакомые поэтической традиции, с некоторой непринуждённостью.

В либретто два раза употреблено указательное местоимение *tai*, при чём первый раз оно относится к существительному мужского рода множественного числа, а второй - женского: “E perché andate voi / tai menzogne spargendo?”, “Oh, il signor Conte / non fa tai complimenti / con le donne mie pari”.

Форма *tai*[[153]](#footnote-153), популярная в поэтических текстах до начала XX века включительно, – подлинно древняя форма, использовавшаяся ещё Данте: действительно, она встречается два раза в дантовском «Аде».

1. Единственное число вместо множественного

Использование единственного числа вместо множественного, как правило, встречается в составе устойчивых выражений, таких как “il piede fermo”, “la parola facile”, “l’occhio su qualcosa”[[154]](#footnote-154). Поэтический язык традиционно пользовался большей свободой в употреблении синекдохи.

В «Свадьбе Фигаро» в таком значении использованы существительные *mano* (“Pensa, che or sta in tua mano il mio riposo”) и *orecchio* (“al concerto di tromboni, / di bombarde, di cannoni, / che le palle in tutti i tuoni / all'orecchio fan fischiar”), очевидно, как для сохранения ритма, так и для создания художественного образа.

1. Отглагольные существительные

Отглагольным существительным, не поизошедшим напрямую из латинского предшественника *dolor*, а образованным от глагола *dolere*, является слово *duolo*, поэтический дуплет повсеместно используемого *dolore*[[155]](#footnote-155). *Duolo* и *dolore* (*dolor*) употреблены в либретто по одному разу: “Porgi, amor, qualche ristoro / al mio duolo, a' miei sospir / O mi rendi il mio tesoro, / o mi lascia almen morir”, “SUSANNA Che ruina, me meschina! / Son oppressa dal dolor. / BASILIO e IL CONTE Ah già svien la poverina! / Come oddio le batte il cor!”. В первом случае существительное *duolo* обусловлено начальной рифмой, а во втором его синоним *dolor* рифмуется с *cor*.

1. Альтераты

Жанру оперы-буффа свойственно использование альтератов, такие как *-etto*, *-ello*, *-ino* и т.д[[156]](#footnote-156), что делает речь персонажей приближенной к разговорной. В тексте «Свадьбы Фигаро» уменьшительно-ласкательные суффиксы присутствуют в немалом количестве, например: *Figaretto*[[157]](#footnote-157)*, poveretto, narcisetto, colletto, demonietto, visetto, zeffiretto, boschetto, canzonetta, Susanetta, burletta, capretta, agneletta, fioretti, briconcello, serpentello, arditello, sfacciatello, tenerella, madamigella, tenerelle, cappellino, bigliettino, Contino, chitarrino, poverino/a/e, pianino, tavolino, Adoncino, gattino, Contessina, padroncina, manina, carina, figliola.*

Также в либретто использованы два суффикса с пейоративной окраской: *ipocritone, giovanastro*.

Многочисленные альтераты придают тексту «Свадьбы Фигаро» лёгкость и комичность, характерные для жанра, к которому относится опера. В обращениях к возлюбленным или к предметам обожания они помогают лучше передать чувства героев, как, например, в случае, когда Сюзанна обращается к Фигаро: “Cosa stai misurando, / caro il mio Figaretto?”.

**2.4 Имена числительные**

Самое главная особенность употребления числительных в поэзии касается не грамматики, а, в первую очередь, стилистики[[158]](#footnote-158). Поэтическое произведение, являющееся в некотором смысле полной противоположностью реальности, избегает деталей и тяготеет к обобщению и упрощению: в нем, чаще всего, используются числительные от одного до десяти, десятки, сотни и тысячи.

Приведём некоторые примеры из либретто.

В первой сцене первого акта употреблены числительные, не относящиеся к перечисленным выше категориям, что вполне оправданно: Фигаро мерит шагами новую комнату, которую граф отвёл им с Сюзанной по случаю скорой свадьбы: “FIGARO (misurando la camera) Cinque... dieci... venti... trenta... / trentasei... quarantatré...”.

Четыре раза в качестве обобщения в либретто использовано числительное *due* в значении «пара»: “hai letto due libri” («ты прочла пару книг»), “due parole” («пару слов»), “fo due passi” («делаю пару шагов»), “in due passi / da quella puoi gir” («в два шага можешь к ней прийти»).

Также в либретто присутствуют числительные *duemila* (“Lei t'ha prestato / duemila pezzi duri”) и *mille* (“Dal balcone che guarda in giardino / mille cose ogni dì gettar veggio”, “mille doppie son qui pronte”). Если в первом случае можно сказать, что числительное *duemila* обозначает конкретную денежную сумму, то во втором *mille* является обобщающим.

Можно с точностью сказать, что в тексте «Свадьбы Фигаро» числительные *due* и *mille* употреблены как приём упрощения и обобщения. В такой функции они могут использоваться не только в поэзии, но и в устной речи, имитация которой как раз свойственна стилю оперы-буффа.

**2.5 Разговорная, экспрессивная и бытовая лексика**

Разговорная, экспрессивная и бытовая лексика свойственна жанру оперы-буффы. Например, слово *cosa* может иметь обобщающее значение[[159]](#footnote-159): “CONTE (Chiarissima è la cosa: / l'amante qui sarà!) CONTESSA (Bruttissima è la **cosa**: / chi sa **cosa** sarà.)”.

В либретто использовано большое количество экспрессивной разговорной лексики, а также нейтральной лексики, добавляющей экспрессивную окраску репликам: *muso, perbacco, sibilla decrepita, cospettaccio, poffar Bacco, cospetto, balordo, che diamin* и т.д.

В разных редакциях написание различается. Например, в одной из более поздних версий восклицание *poffarbacco* пишется слитно.

Разговорная, экспрессивная и бытовая лексика придаёт тексту либретто комический оттенок и является данью комедии дель арте, от которой произошла опера-буффа.

**2.6 Междометия**

*Ahi* и *deh* - самые распространённые в поэзии междометия[[160]](#footnote-160).

*Ahi* использовалось чаще всего для выражения причитания, мольбы, сожаления; первые случаи его употребления зафиксированы в текстах дученто нелитературного содержания, написанных не на тосканском диалекте. Пройдя сквозь века поэтической традиции, в XX столетии это междометие стало редким. Оно широко использовалось также и в художественной прозе (однако в XIX веке оно поменяло коннотацию: в «Обручённых» оно выражает физическую боль, и лишь один раз имеет «поэтическое» значение).

В либретто междометие *ahi* использовано один раз. Оно употреблено в одиннадцатой сцене четвёртого акта, когда Керубино замечает герцогиню, переодетую в Сюзанну. Розина, не желающая быть замеченной, восклицает: «Ahi, me meschina!» («Ах, я несчастная!»).

В поэзии и академической прозеXIX века *deh* было ещё достаточно употребительно для выражения мольбы, желания и в особенности сожаления[[161]](#footnote-161). В «Свадьбе Фигаро» это слово использовано три раза. Первый раз в пятой сцене первого акта, его произносит Керубино, умоляющий Сюзанну дать ему ленту графини, в которую он влюблён: “Deh, dammelo, sorella, / dammelo, per pietà”.

Второй раз междометие *deh* употреблено в десятой сцене второго акта, когда графиня и Сюзанна, а также и сам Фигаро просят графа прислушаться к словам главного героя и приступить к свадебной церемонии:

“CONTESSA E SUSANNA Deh, signor, no 'l contrastate: / consolate i miei desir.

FIGARO Deh, signor, no 'l contrastate: / consolate i lor desir”.

Также это местоимение присутствует в арии Сюзанны четвёртого акта десятой сцены: “Deh, vieni, non tardar, o gioia bella, / vieni ove amore per goder t'appella”. («Ах, приди без опоздания, прекрасная радость, / приди туда, куда тебя для наслаждения зовёт любовь»).

Ниже приведены другие междометия, присутствующие в «Свадьбе Фигаро».

*Ahimè/Ohimé* (< *ahi/ohi me*), согласно словарям Tommaseo-Bellini и Круски – междометие для обозначения боли (имеется в виду, прежде всего, душевной) или сочувствия. Так, например, *ohimé* вложено в уста Керубино (Сюзанна просит его выйти из туалетной комнаты графини, пока граф отлучился за молотком и клещами, чтобы взломать дверь): “Ohimè, che scena orribile! / Che gran fatalità!” («О горе (мне), какая ужасная сцена! Какая роковая случайность!»). Междометие *ahimè* употреблено в реплике графини: когда граф пытается взломать дверь туалетной комнаты, она умоляет его остановиться и выслушать её: “Ahimè, fermate, / e ascoltatemi un poco”.

Ещё одно междометие, фигурирующее в тексте либретто целых семь раз, - *eh*, определёно словарями Tommaseo-Bellini и Круски как обозначающее мольбу или причитание (синоним *deh*). Однако в либретто оно чаще всего носит императивную семантическую окраску, усиливает восклицание с оттенком раздражения, выражает неуверенность, заполняет паузу в разговоре и т.д. (значения, которые оно носит в разговорном языке[[162]](#footnote-162)): “Eh, via, sta' cheta!” («Эй, молчи»), “SUSANNA Ch'io scriva... Ma, signora... CONTESSA Eh, scrivi, dico…” («Чтобы я писала… Но, синьора…» - «Пиши-пиши, говорю»), “CONTE E che! Vorresti / ballar col piè stravolto? FIGARO Eh, non mi duol più molto.” («Ну-ну! Хочешь танцевать с больной ногой? – Да она теперь сильно не болит»). В последнем примере присутствует ещё одно междометие, *e che*, в данном случае обозначающее «ну и ну», «куда уж там».

Междометие *ehi*, согласно словарю Tommaseo-Bellini, - возглас, которым окликают и подзывают. В либретто оно использовано шесть раз в этом значении: “Ehi, gente!” («Эй, народ»), “Ehi, Susanna, ove vai?” («Эй, Сюзнна, куда идёшь?»), “Ehi, capitano, / a me pure la mano...” («Эй, капитан, и мне дай руку…»). Один раз оно имеет значение *eh*: “se il Conte s'accorge... ehi su tal punto, / sapete, egli è una bestia” («если граф заметит… ну, тогда / Вы знаете, что он бестия»).

Также в тексте либретто использовано междометие *oibò*, как отмечено в Tommaseo-Bellini, выражающее отрицание. Так, в десятой сцене второго акта Фигаро, отвечает на все вопросы графа, каcающиеся записки, переданной ему Базилио, отрицательно: “Oibò, oibò”.

Несколько раз употреблённое в либретто междометие *olà*, сoгласно Tommaseo-Bellini, служит для привлечения внимание собеседника, оклика (также, как и *ehi*): “Olà, Figaro, ascolta” («Эй, Фигаро, послушай!»).

Множество раз использованы междометия *oh* и *ah* для усиления восклицания, как самостоятельные восклицания или для усиления эмоциональной составляющей в утвердительном предложении: “Ah, se in tuo loco...” («ах, если бы на твоём месте…»), «Ah! cosa veggio!» («Ах, что я вижу!»), «Oh me infelice!» («Ах, я, несчастная!»), «Oh dèi!» («О, боги!»).

Также в либретто один раз использовано осклицательное междометие “oddio”.

Краткое сравнение текста для венской премьеры с некоторыми другими показало, что междометия, как и некоторые другие незначительные части речи, наиболее подвержены изменениям при копировании либретто.

Как видно из приведённых выше примеров, междометия, употреблённые в либретто, употреблены не только в поэтическом «высоком» значении, но и как элементы разговорной речи, черты которой воспроизводятся в опере-буффа.

**2.7 Личные местоимения**

1. Местоимения-подлежащие

К поэтизмам можно причислить местоимение мужского рода единственного числа *ei* «традиционный литературный тосканизм», который был достаточно распространённым даже в XIX веке[[163]](#footnote-163). Эта форма использована в «Свадьбе Фигаро» в большом количестве параллельно с *egli*, вариантом, который, согласно Серианни, не имел поэтического оттенка.

Из группы местоимений *ello, elli, ella, elle* первые два вышли из поэтического языка к концу XVI веку - началу XVII века, тогда как отдельные примеры употребления местоимений женского рода встречаются у таких авторов как, например, Гольдони, Фосколо, Томмазео и Д’Аннунцио[[164]](#footnote-164). В тексте либретто местоимение *ella* использовано 13 раз; в качестве его альтернативы один раз фигурирует *lei*.

В XVIII веке продолжается дискуссия грамматиков на тему того, могут ли ударные местоимения-дополнения *lui* и *lei* служить подлежащими[[165]](#footnote-165). В либретто местоимение *lei* один раз использовано в такой функции: “seco lei mi trasse un giorno”. В партитуре также есть вариант “Lei t'ha prestati / duemila pezzi duri”.

Учитывая то, что приведённые выше местоимения имеют разное количество слогов в своём составе, их выбор, в первую очередь, зависел от стихотворного ритма.

2. Другие формы

В XVIII веке местоимения в функции прямого и косвенного дополненийместоимения *li* и *gli*, *lo* и *il* употреблялись ещё без определённой системы. Возможно, под влиянием французского языка *lo* стало использоваться в качестве отсылки к предыдущему предложению или части предложения[[166]](#footnote-166). Только в XIX столетии местоимение *il* стало восприниматься как поэтизм[[167]](#footnote-167).

В либретто *il* и *lo* присутствуют в приблизительно равном количестве (“non sarà, non sarà: Figaro il dice”, “Tutto è come il lasciai”, “don don, e a mia porta / il diavol lo porta”, “il vostro arrivo / in scompiglio lo pose”), и есть случаи аферезы местоимения *il*, которая графически выглядит так: “Io non te 'l renderò che colla vita”, “non so chi ‘l tiene”, “Nol meritate”, “capir nol so”, “Or vel riporto”. В более поздних изданиях остался только вариант *‘l*.

В «Свадьбе Фигаро» прямое местоимение-дополнение множественного числа *li* три раза употреблено в функции косвенного *gli*. Все три раза оно стоит в конструкции *far fare a qualcuno* (в современном итальянском языке в такой конструкции используется только косвенное местоимение *gli*): “Certo, un diavol dell'inferno / qui li ha fatti capitar”.

В «Свадьбе Фигаро» есть случаи употребления местоимения *lo* для отсылки к предыдущей фазе.

CONTESSA Ah, il crudel più non m'ama!

SUSANNA E come, poi,

è geloso di voi?

CONTESSA Come lo sono

i moderni mariti: per sistema

infedeli, per genio capricciosi,

e per orgoglio, poi, tutti gelosi.

В данном примере местоимение *lo* заменяет «è geloso».

CONTESSA Prendi la mia chitarra e l'accompagna.

CHERUBINO Io sono sì tremante...

ma se Madama vuole...

SUSANNA Lo vuole, sì,lovuol... manco parole.

Здесь *lo* относится по смыслу к “Prendi la mia chitarra e l'accompagna”.

Такие формы, как *seco* и *meco* (< лат. *secum, mecum*), латинизмы по происхождению, были свойственны не только поэзии[[168]](#footnote-168). Как в словаре Tommaseo-Bellini, так и в словаре Круски не дано особенного комментария относительно их употребления. В либретто форма *seco* употреблена два раза (один из них в ремарке), а *meco* – 12: “Presso un picciolo abituro / seco lei mi trasse un giorno”, “E cosa / deve far meco il Conte?”. При чём альтернативные варианты, *con sé* и *con me* – лишь один и три раза соответственно. Не стоит забывать, что использование этих форм, как и многих других, в первую очередь зависит от метра. В первой арии Керубино формы *con me* и *con sé* обусловлены ритмом и рифмуются между собой: “Parlo d'amor vegliando, <…> all'eco, all'aria, ai venti / che il suon de' vani accenti / portano via con sé... / E, se non ho chi m'oda... / parlo d'amor con me!”.

Можно предположить, что употребление местоимений *li* и *gli*, *lo* и *il* спонтанно, так как оно не зависит от ритма, чего, напротив, нельзя сказать о формах *meco* и *seco*.

3. «Свободная» энклиза (enclisi libera)

«Факультативная» энклиза местоимений была широко распространена до XIX века включительно не только в поэзии, но и в журналистских текстах (однако во второй половине столетия такие формы стали постепенно уходить в прошлое, хотя в XX веке полностью не исчезли)[[169]](#footnote-169). Речь идёт о примыкании личного местоимения в функции прямого или косвенного дополнения к глаголу в личной форме (отличной от императива).

В либретто энклитические местоимения такого типа немногочислены и обусловлены ритмом: *vuolmi*, *costommi*, *fammi, trovommi,* (*attendati –* в партитуре).

Также в «Свадьбе Фигаро» присутствует свободная энклиза *vi* (*vi locativo* и *vi*, заменяющее существительное с предлогом *a*) (*verravvi, suppliscavi*), *si impersonale* (*potriasi*[[170]](#footnote-170)) и *si passivante* (*fassi*), зависящая не только от ритма, но и от рифмы: “Finisce il turbine, / né fo due passi, / che fiera orribile / dianzi a me fassi”.

**2.8 Притяжательные прилагательные**

Латинизмы *tui* и *sui* были популярны (и почти всегда обусловлены рифмой) в поэзии до XVIII века включительно (например, их часто использовал Гольдони); в следующем столетии они употреблялись лишь отдельными авторами (Мандзони, Монти и т.д.)[[171]](#footnote-171).

В либретто ни одного раза не употреблены формы *tui* и *tuoi*; *suoi* употреблена – шесть раз, *sui* – один, при чём она стоит в середине строки, то есть от рифмы не зависит (“Non canta, no, ma dice / ch'egli saltò stamane in sui garofani...”). Видимо, в данном случае можно говорить о спонтанном выборе дуплета. Вариант *suoi* в некоторых случаях обусловлен рифмой, а в некоторых – нет.

**2.9 Вокатив**

Если до Чинквеченто в поэзии вокатив практически всегда использовался без притяжательных прилагательных, то, начиная с XVI столетия, такое сочетание (например, “mio padre!”) стало употребляться гораздо чаще, и приобрело высокую стилистическую окраску[[172]](#footnote-172).

В «Свадьбе Фигаро» в подавляющем большинстве случаев в составе вокатива присутствует притяжательное прилагательное: “Guarda un po', mio caro Figaro”, “Sì mio core, or è più bello”, “Coraggio, mio tesoro”, “Io non mi perdo, / dottor mio, di coraggio”, “io non ti vedo più, Susanna mia!”, “Parla, parla, mia cara!” и т.д. Но: “Ah! Quella spilla, o madre, è quella stessa / che poc'anzi ei raccolse”, в партитуре “MARCELLINA e BARTOLO Figlio amato! / FIGARO Parenti amati!”.

Очевидно, что употребление притяжательных прилагательных в составе вокатива не только является следствием тенденции, появившейся в XVI веке, но и зависит от метра и рифмы (как, например, в случае “e se la Contessina, / la mia bella comare, / grazia non m’intercede, io vado via, / (Con ansietà) io non ti vedo più, Susanna mia!”).

**2.10 Гоноративы**

В драматургии обращение на *Lei* стало нормой только к XVIII веку (например, его использовал Гольдони)[[173]](#footnote-173). В «Свадьбе Фигаро» присутствуют обращения на *tu*, *Voi* и *Lei*: “Cosa stai misurando, / caro il mio Figaretto?”, “E perché andate voi / tai menzogne spargendo?”, “Se vuol ballare, / signor Contino, il chitarrino / le suonerò. / Se vuol venire / nella mia scuola, / la capriola / le insegnerò”. Очевидно, что использование гоноративов в либретто, прежде всего, зависят от метра. Например, в последнем примере в случае обращения на *voi* глагол *volere* стоял бы в форме не *vuol* (*vuole*), а *volete*. Другой причиной может быть стремление к благозвучию: “Ch’io vi lasci qui solo?” (вместо “Ch’io la lasci qui solo”).

**2.11 Указательные и относительные местоимения и прилагательные**

*Desso,* указательное местоимение, редко встречавшееся в более ранней поэзии и прозе, начало широко использоваться в XIX и в начале XX века[[174]](#footnote-174). Пуристы долгое время спорили о семантико-синтаксической роли этого местоимения: является ли оно синонимом *esso* или указательным эмфатическим местоимением со значением *proprio questo*, и, соответственно, как его употреблять: только лишь с глаголами *essere*, *parere* и *sembrare* (например, *è desso* = *è proprio questo*) или также и в других случаях. В поэзии это местоимение употреблялось как в значении личного местоимения, так и в значении указательного эмфатического местоимения (в том числе усиленное указательным прилагательным *quello*).

В либретто *desso* (*dessa*) употреблено три раза: один раз усиленное *quel* и обусловленное не только ритмом, но и рифмой (“un uom che salta / dal balcone in giardino... un altro, appresso, / che dice esser quel desso...”), два раза – в сочетании с глаголом *essere* (*è desso*, *è dessa*).

Следует предполагать, что во время написания либретто еще отсутствовали строгие правила употребления *quel*/*quello* (так же, как это было и с определёнными артиклями). Помимо случаев стандартного употребления этих указательных прилагательных, в либретто присутствуют и такие: *quel stupore,* *quello guarito*. Такой выбор можно обосновать ритмическими особенностями стиха.

В либретто указательное местоимение *questi* употреблено в значении единственного числа мужского рода, что было свойственно литературному языку: “È questi l'uffiziale. / Eh, cospettaccio!”.

Поэтическому языку свойственно разделение антецендента и относительного местоимения[[175]](#footnote-175). Случаи такого употребления встречаются и в «Свадьбе Фигаро»: «sua madre abbracciate, / che vostra or sarà».

В либретто часто встречается *che polivalente*, и «Свадьба Фигаро» - не исключение[[176]](#footnote-176) [[177]](#footnote-177). Приведём несколько примеров: “Piano; che meglio or lo porremo in gabbia”, “fui quel pazzo ch’or non son: / ché col tempo e coi perigli / donna flemma capitò, / e i capricci, ed i puntigli / della testa mi cavò”, “Finisce il turbine, / né fo due passi, / che fiera orribile / dianzi a me fassi”.

Кроме *questi*,все приведённые выше местоимения употреблены в целях сохранения ритма, а также *desso* один раз в составе рифмы (*desso-Contessa*).

**2.12 Несклоняемые части речи**

Несклоняемые части речи, употреблявшиеся во времена Лоренцо да Понте и позже, разделены Серианни на несколько категорий. В первую входят те, что «могли бы нас интересовать» (т.е., видимо, для современного носителя языка носят оттенок поэтизмов и архаизмов), но в словарях, на которые ориентируется Серианни, (в основном это словарь живого флорентийского диалекта Giorgini-Broglio, созданном в конце XVIII века), не отмечены как таковые[[178]](#footnote-178).

К этой категории относится *ognora* (“sempre”, “continuamente”), наречие, охарактеризованное в словаре как свойственное «письменному, контролируемому» языку, но необязательно поэтическому. Оно употреблено в либретто 12 раз (включая его усечённый вариант *ognor*)[[179]](#footnote-179).

Не придаёт особой значимости Серианни и формам, для толкования которых словари отсылают к статьям, посвящённым их более употребительным синонимам, таким как *ove*, синониму *dove*[[180]](#footnote-180). В либретто вариант dove фигурирует гораздо чаще (*ove* – всего 3 раза, *dove* - 12 раз, при чём 3 из них в ремарках). Употребление этих дуплетов, должно быть, спонтанно, так как звук *d* не влияет ни на ритм, ни на рифму.

Cогласно Серианни, в словаре Giorgini-Broglio наречия *indi* и *onde* охарактеризованыкак редко употребительные[[181]](#footnote-181). В либретто *indi* употреблено два раза (в значении “perciò” и “poi”), *onde* – пять (один из них в ремарке). *Onde* в значении “di cui”, “il motivо per cui” было очень популярно в поэзии и в либретто в частности[[182]](#footnote-182). В этом значении и в значении “da dove”, “di dove” это наречие фигурирует в либретто.

Тосканизм *poscia* (“poi”, “dopo”) в Giorgini-Broglio охарактеризовано как слово, используемое в литературном, более того, академическом языке; в словаре Tommaseo-Bellini отмечено, что оно «живёт в письменном языке». В либретто оно употреблено один раз, тогда как его нейтральные синонимы *poi* и *dopo* - многократно. Вместо *poscia* могло бы быть использованонаречие *dopo*, в составе которого также два слога.

К другой категории Серианни относит слова, которые гораздо чаще использовались в поэзии, чем в прозе, а также фигурируют в прозаических отрывках, воспроизводящих язык прошлого, однако в словарях не отмечены как поэтизмы. К этой группе относится наречие *anco*. Оно, как и *anche*, употреблено в либретто два раза. (В одной из последующих редакций *anco un brillante* было заменено на *anche un brillante*, так как эти слова равнозначны по количеству слогов). Это наречие было названо поэтической формой уже Сальвьяти и Муцио, гуманистами XVI века. Тем не менее, в словаре Giorgini-Broglio к *anco* не дано специального комментария[[183]](#footnote-183); в статье четвёртого издания Круски сделана пометка, что форма *anco* часто использовалась в поэзии. Это слово употреблялось до XIX – начала XX века такими авторами, как Верга, Пасколи, Джусти и т.д.

К третьей категории Серианни относит подлинные поэтизмы, из которых нас интересует *pria*[[184]](#footnote-184). В «Свадьбе Фигаро» это наречие употреблено четыре раза, тогда как *prima* – три. В словаре Giorgini-Broglio вариант *pria* отмечен как литературный[[185]](#footnote-185), в Tommaseo-Bellini и четвёртом издании Круски – как по большей части поэтический. Это наречие практически не употреблялось начиная со второй половины XIX века (последние примеры употребления зарегистрированы у Пасокли).

Итак, если наречия *ognora*, *indi* и *onde* использованы в тексте либретто как дань литературной традиции, а также по метрическим причинам, *ove*, *pria,* *anco* и *poscia* являются, скорее, следствием спонтанного выбора.

**2.12 Гаголы**

1. Синкопа согласного в presente indicatio

Синкопа согласного в глаголах *bee* (*beve*) и *dee* (*deve*) до XIX века считались грамматиками свойственной не поэзии, а прозе[[186]](#footnote-186). К примеру, Бембо охарактеризовал формы как *debbe* и *deve* как поэтические, противопоставив их *dee* и *de’*. Исследователь М. Витале[[187]](#footnote-187) включил *dee* в число «традиционных тосканизмов литературного стиля, всё реже использовавшихся в XIX веке»[[188]](#footnote-188).

В либретто три раза употреблена форма *deve* и два- *dee*, а также по одному разу *devi* и *dei*: “Dunque, un ci ascolta, e l'altro dee venir a cercarmi”, “A lui non dei dir nulla: in vece tua / voglio andarci io medesma”. Возможно, что выбор этих двух форм ничем не обусловлен, однако в первом примере причиной использования *dee* может быть стремление к благозвучию.

2. Presente indicativo: темы на палатальный согласный

В этом параграфе рассматриваются глаголы с темой, заканчивающейся на палатальный согласный в некоторых лицах indicativo и congiuntivo presente в поэтическом языке. К данному типу относятся три глагола, присутствующих в либретто, *vedere*, *dovere* и *sedere*.

*Vedere* употреблён три раза в первом лице множественного числа индикатива настоящего времени (*veggiamo/veggiam*) и шесть раз – в первом лице единственного (*veggio*). Если форма *veggiamo/veggiam* всегда стоит в начале строки и, соответственно, никогда не обусловлена рифмой, то *veggio* лишь один раз использована вне контекста рифмы (“Dal balcone che guarda in giardino / mille cose ogni dì gettar veggio; / e poc'anzi, può darsi di peggio?”).

Форма первого лица *veggio* фигурирует в либретто параллельно с *vedo* (и *veggo* в одной из более поздних редакций: в одном случае форма *vedo* была изменена на *veggo*); стандартный вариант *vediamo* не употребляется ни разу.

Согласно Серианни, речь идёт об этимологической форме (*veggio* < лат. *video*)[[189]](#footnote-189), распространённой в поэзии настолько, что она не заслуживает детального комментария[[190]](#footnote-190). Что касается синонимичного варианта *veggo*, по мнению Серианни он не заслуживает внимания, так как он являлся популярном ещё «в недалёком прошлом» и в данном случае о поэтизме, вероятно, можно говорить только в контексте поэзии XX века[[191]](#footnote-191).

Форма *deggio* (первое лицо единственного числа индикатива настоящего времени глагола *dovere*)употреблена в либретто три раза, и всегда в конце строки, хотя рифмой она не обусловлена. Её синонимичная форма *debbo* использована один раз, а *devo* – ни разу.

*Deggio* – форма, заимствования у поэтов сицилийской школы (*deggio* < лат. *debeo*)[[192]](#footnote-192). Она использовалась поэтами, начиная с дучтено и заканчивая XIX веком включительно (в XIX веке, за некоторыми исключениями, только в трагедии и мелодраме)[[193]](#footnote-193).

*Seggiamo*, глагол *sedere* в первом лице множественного числа индикатива настоящего времени, использован в «Свадьбе Фигаро» два раза и рифмой не обусловлен: (“CONTESSA Seggiam. / CONTE Seggiamo. / (E meditiam vendetta.)”). Синонимичный вариант *sediamo* не употреблён ни разу.

Этимологии этой формы в Серианни не дано. Популярная в средневековой поэзии, она стала редкой в XVII-XVIII веках. Мастрофини в начале XIX века отнёс её и подобные ей формы, такие как *seggio*, *seggiono* и т.д. не к поэтизмам, а к архаизмам[[194]](#footnote-194).

В случае *veggiamo* и *seggiamo* отсутствие синонимичных форм доказывает поэтический статус вариатов с палатальным согласным. В случае других форм мы видим, что они практически всегда взаимозаменяемы.

3. Indicativo imperfetto

Как в прозе, так и в поэзии долгое время сохранялась форма первого лица единственного числа с этимологическим окончанием на *-va*[[195]](#footnote-195). Вариант с окончанием на *-vo*, возникший в связи с явлением грамматической аналогии, долгое время фигурировал в шуточной или реалистической поэзии (особенно тосканской), и распространился на все её виды к середине XIX века. Результаты поиска форм первого лица imperfetto indicativo в «Свадьбе Фигаро» следующие: *io rideva, io mi credea, ch’io ti dicea, io non sapea, ch’io non sapea, avea, cadea, me n’era lusingato*. Из примеров видно, что за одним исключением в глаголах присутствует синкопа звука *v*. Формы с окончанием на *-o* в либретто отсутствуют.

Окончание *-ea* в первом и третьем лицах единственного числа (-*eano* во множественном числе) ширко употреблялись со Средневековья до XVIII в прозе и до начала XX века в поэзии[[196]](#footnote-196). Глаголов в форме третьего лица единственного числа c синкопой фрикативного согласного в либретто лишь два (*mi spiacea*, *mi credea*), тогда как форм c окончанием на *-eva* значительно больше.

Форму на *-eamo* глаголов второй группы нельзя однозначно назвать поэтизмом[[197]](#footnote-197). Так, этот вариант, нехарактерный для тосканского, отвергали Бембо и другие пуристы, Мастрофини считал его поэтическим, а Компаньони – устаревшим. Наиболее употребительными эти формы были в период с XVI по XVIII века. В своей работе Серианни предполагает, что, возможно, в таких формах ударение всегда падало на третий слог с конца и приводит среди прочих пример из «Свадьбы Фигаро» *voleam* (который, очевидно, был среди других результатов поиска в корпусе текстов «LIZ 4.0. Letteratura italiana Zanichelli»), однако в редакции либретто для венской премьеры форма имеет в своём составе фрикативную согласную, и, соответственно, в корпусе зарегистрирован один из других вариантов текста. *Volevam* – единственный случай употребления глагола в первом лице множественного числа imperfetto в «Свадьбе Фигаро».

Итак, в подавляющем большинстве случаев в тексте либретто глаголы первого лица единственного числа imperfetto indicativo имеют окончания с синкопой фрикативного согласного. Нет ни одного случая использования окончания *-o* в первом лице единственного числa, что является данью литературной традиции.

4. Condizonale

Формы condizionale с окончаниями на *-ia*/*-iano* пришли в поэтический язык через Сицилийскую поэтическую школу, однако, согласно Серианни, они могли быть также и следствием влияния других диалектов, например, восточной и южной Тосканы[[198]](#footnote-198). Грамматиками эти формы считались бесспорно поэтическими (Бембо, Сальвиати и т.д.) и употреблялись с XIII по XIX век.

В либретто такие формы (только единственного числа) фигурируют параллельно с общеупотребительными на *-ebbe*: *potriasi, potria, vorria, avria, oseria, dovria*, при чём как в составе рифмы, так и нет; очевидно, что употребления этих форм, как и большинство других, зависит от метра произведения.

1. Причастия прошедшего времени

В случае пар «слабая-сильная форма» (*visto-veduto, perso-perduto* и т.д.), согласно грамматикам, таким как Бембо, Алунно и другим, первую следует употреблять в поэзии, а вторую – в прозе (однако Мастрофини считал равноправными формы *perso-perduto, parso-paruto*)[[199]](#footnote-199).

Статистика употребления подобных форм в «Свадьбе Фигаро» следующая: *perso* и *perduto* использованы 2 и 3 раза соответсвено, при чём *perduto* - один раз в составе рифмы; вариант *veduto* использован 1 раз. Очевидна зависимость употребления таких форм от метра.

1. Недостаточные глаголы

К этой категории по большей части относятся латинизмы, во многих случаях ставшие популярными благодаря Данте. Формы, которые присутствуют в «Свадьбе Фигаро», и, соответственно, нас интересуют – *gire* и *ire* (< лат. *ire*), синонимы глагола *andare*, поэтизмы (в словаре Tommaseo-Bellini глагол *gire* охарактеризован как свойственный скорее поэтическому языку), употреблявшиеся начиная с Данте и закачивая Пасколи[[200]](#footnote-200). Согласно словарям, инфинитив - самая распространённая форма, в которой использовались эти глаголы.

В либретто они фигурируют в следующих формах: *gir****,*** *gito* (зависят не только от ритма, но и от рифмы): “СONTE Dunque un uom... Ma dov'è, dov'è gito? ANTONIO Ratto ratto il birbone è fuggito, / e ad un tratto di vista m'uscì”; *ito*, *ite* (стоят в начале строки): “Ite presto via di qua” и обусловлены только ритмом. Параллельно с формой *gir* в либретто употребляется инфинитив *andar*.

1. Особенности некоторых других глаголов

* *Essere*

Самые часто употреблявшиеся в поэзии формы (до XIX века включительно) - супплетивы *fia* и *fiano* (< лат. *fieri*)[[201]](#footnote-201). В либретто *fia* использована всего два раза, тогда как sarà – 20: «e Figaro così fia mio marito».

* *Dovere*

Форма *debbo*, распространённая до XIX века включительно по большей части в поэзии, использована в либретто один раз[[202]](#footnote-202): “E che ne debbo fare?”.

* *Fare*

Судя по статистике употреблений в первые столетия существования литературного итальянского, а затем согласно суждениям учёных-грамматиков, именно форма *faccio*, a не *fo* считалась поэтической. Первый вариант употреблён в либретто два раза, второй – четыре: “Non so più cosa son, cosa faccio... / or di fuoco, ora sono di ghiaccio...”, “Io so i dover miei, non fo inciviltà”.

Если использование форм *fia / sarà, faccio / fo* зависит от метра (в случае последней пары ещё и от ритма), то выбор формы *devo* объяснить невозможно.

1. Passato remoto и passato prossimo

В литературном итальянском столетиями преобладали глаголы в формах *passato remoto* даже в контекстах, где, согласно общепринятой языковой норме, следовало использовать *passato prossimo*[[203]](#footnote-203). Серианни отмечает, что это явление, типичное для поэзии, особенно хорошо видно в драматических произведениях, где даже события, произошедшие совсем недавно, передаются глаголами в *passato remoto*.

В либретто употреблено оба упомянутых выше времени; их использование несомненно зависит от метра и рифмы: “Ah, del paggio quel ch'ho detto / era solo un mio sospetto!”, “Qualche nume a noi propizio / qui li ha fatti capitar”, “Lei t'ha prestato / duemila pezzi duri”, “Signora, ella mi disse / che Figaro verravvi”, “di dar in moglie la mia serva antica a chi mi fece un dì rapir l'amica”, “L'ebbi or da Basilio”.

2.13 Лексика, не включённая в классификацию Л. Серианни

1. Архаизмы

В этом разделе приведён список слов, отмеченных словарями Tommaseo-Bellini и/или четвёртого издания Круски как архаизмы и которые не упомянуты в научном труде Серианни. Без детального исследования статистики их употребления в итальянской литературе нельзя определить, являлись они поэтизмами или нет.

*Forastiero*: в словаре Tommaseo-Bellini это существительное охарактеризовано как менее употребительный синоним *forestiero*; в словаре Круски оно отсутствует.

*Aita* (причастие пришедшего времени от *aire*): согласно Tommaseo-Bellini, этот глагол являлся архаизмом.

*Piova*: архаизм согласно Круске и Tomaseo-Bellini; в последнем из словарей отмечено, что это существительное живёт в некоторых диалектах (например, в венецианском: в венециано-итальянском словаре Ermolao Paoletti оно зарегистрировано). Употребление этого слова в либретто обусловлено рифмой.

*Tenaglia* (в ремарках): в Tomaseo-Bellini архаизм, в словаре Круски отсутствует.

*Adunque*: согласно Tomaseo-Bellini, «частица менее используемая, чем dunque».

*Aitare* (*m’aita a calmar*): в Tomaseo-Bellini этот глагол отмечен как архаизм, но живущий в тосканских деревнях.

2. Поэтизмы

В этот раздел включены слова, охарактеризованные словарём Tommaseo-Bellini как поэтизмы или формы, употреблявшиеся по большей части в поэзии и неупомянутые в научном труде Серианни.

*Garzon* (от *garzone*): согласно Tommaseo-Bellini, это существительное «оставалось лишь в поэзии».

*Amistà*: в Tomaseo-Bellini охарактеризовано как менее употребительный синоним amicizia, без которого «теперь даже поэзия может обойтись».

3. Лексика, характерная для поэтического языка и либретто в частности

В этот раздел включены слова, не являющиеся поэтизмами согласно словарям: *ratto* «rapido, presto, subito», *tosto* «presto, subito», *d’uopo* «necessità, bisogno», *avvi* «c’è»[[204]](#footnote-204).

4. Галлицизмы: Di già, obliato (obliare).

5.Французский язык

В диалоге первого акта между Марцеллиной и Сюзанной приведена часть французской поговорки “Amour fait beaucoup, argent fait tout” («Любовь делает много, деньги делают всё»): “E quella buona perla / la vorrebbe sposar! <…> Ma da Figaro, alfine, / non può meglio sperarsi: *argent fait tout*”. Марцеллина считает, что Фигаро собирается жениться на Сюзанне из-за приданого, которое жалует граф.

Непринуждённость, с которой да Понте ввёл французскую цитату в итальянский текст, объясняется тем, что французский язык в XVII-XIX веках был в моде и пользовался авторитетом.

Мы рассмотрели фонетические, морфологические и микросинтаксические особенности языка либретто «Свадьбы Фигаро». Из проделанного исследования видно, что да Понте использовал лексику, характерную для литературных текстов сеттеченто; в либретто присутствуют как поэтизмы, так и архаизмы, которые вышли из общеупотребительного языка, но всё еще широко использовались авторами XVIII века. Параллельно с лексикой и микросинтаксическими конструкциями, присущими литературному языку, да Понте употреблял элементы, характерные для разговорной речи. Выбор синонимов и конструкций чаще всего зависел не от их стилистической окраски, а от метра и рифмы.

Также было установлено, что некоторые элементы языка более других подвержены изменениям от одной редакции текста к другой. Чаще всего эти изменения не затрагивают стихотворный и музыкальный ритм.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ языкового материала либретто «Свадьбы Фигаро» показал, что Л. да Понте, не ограничивая свой язык строгими рамками и в полной мере пользовался свободой художественного выражения, ведь разнообразие синонимичных форм давало ему возможность широкого выбора. Выбор этот имел разную мотивацию.

1. Зачастую он зависел не от определённой стилистической окраски слова, а был обусловлен, в первую очередь, метром. Такой вывод верен, к примеру, для таких пар существительных, местоимений и глаголов, как *periglio/pericolo*, *alma/anima*, *ella / lei, gire/andare* и других, некоторых форм глаголов (*sarà/fia, faccio/fo*, *vo’/voglio* и т.д.), а также объясняет случаи опущения артикля, использования обращений на *Voi* и *Lei*, употребления апокопы, синкопы и «свободной» энклизы, а также чередования passato remoto и passato prossimo.
2. Многие формы обусловлены не только метром, но и рифмой: например, *veggio, vesta, periglio, duolo/dolore, fassi, desso* и т.д.
3. Присутствие некоторых форм можно объяснить стремлением к эвфонии: *a intercedergli*/*ad informar, ad imparar*, *vi lasci* вместо *la lasci*, *dee venir* вместо *deve venir*.
4. В некоторых случаях сложно объяснить выбор автора. Это утверждение верно для таких пар, как *anco/anche*, *ove/dove, pria/prima*, *poscia/dopo*, *devi/dei*, *deggio/debbo*, *il/lo* и т.д.

Текст либретто носит черты как разговорной речи, свойственные жанру оперы-буффа, так и литературного языка. Поэтические формы в тексте «Свадьбы Фигаро» многочисленны.

1. Элементы разговорной речи, присутствующие в тексте либретто, следующие: употребление определённого артикля перед именами собственными, использование альтератов, разговорной, экспрессивной и бытовой лексики, а также междометий и использование passato prossimo.
2. Присутствующие в тексте либретто лексические, грамматические и микросинтаксические элементы, свойственные литературному и, в частности, поэтическому языку следующие: употребление латинизмов (существительных с монофтонгами в корне, таких, как *foco*, *loco* и т.д., глаголов *ire/gire*, *licere,* и других,существительных *speme*, *alma* и т.д. притяжательного прилагательного *sui*, местоимения *meco* и т.д.), и другой лексики, носящей высокую стилистическую окраску (*desio/desiro*, *periglio, desso, ognora, anco, tai, ei,* и т.д.), использование некоторых глагольных форм (*fia, credea, veggio* и т.д.), апокопы гласного, опущение определённого артикля, в том числе и перед абстрактными существительными, использование определённого артикля в вокативе, употребление единственного числа существительных вместо множественного, использование имён числительных в обобщающей и упрощающей функциях, употребление междометий *ahi* и *deh* и использование passato remoto.

Мы видим, что да Понте не ставил задачей создать произведение, в котором бы присутствовали языковые средства и, в частности, лексика, относящиеся лишь к одному регистру. Закономерно предположить, что он не принимал участие в дискуссии о литературном итальянском языке XVIII века даже косвенно.

При изучении либретто всегда следует учитывать его текстологические особенности. Для более детального изучения необходима работа с рукописями, ведь даже в издании для венской премьеры Э. Бономи могут присутствовать исправления и неточности. Поверхностный анализ доступных редакций «Свадьбы Фигаро» позволил установить, что на данный момент не существует единого и общепринятого варианта либретто. Языковые элементы, наиболее подвергнувшиеся трансформациям от издания к изданию следующие: дифтонги и монофтонги, артикулированные предлоги, присутствие/отсутствие синкопы гласного, «свободной» энклизы и эпитезы в предлогах *o, e* и предлоге *a*, междометия, орфография, а также пары синонимов, в обоих из которых присутствует одинаковое количество слогов и ударение падает на один и тот же слог. Такие простые модификации допускались в тексте, так как они не сказывались или практически не сказывались на ритме, в том числе и музыкальном. В ходе невольно допущенных изменений рифма могла становиться менее точной, как, например, в случае с *foco/fuoco-gioco*, а также нарушаться грамматика (как в случае с *potriasi/potria stare*).

Либретто оперы-буффа сходно по своей форме с комедией в стихах, однако не стоит забывать, что особенность этого жанра заключается в том, что он смежен с музыкальным искусством, и одна из главных задач либреттиста – адаптировать текст к музыке и сделать его лёгким для пения.

Как мы увидели из проведённого исследования, либретто является литературно-драматическим жанром, действительно достойным детального изучения во всех его аспектах. Исследование фонетического, морфологического и микросинтаксического уровней языка «Свадьбы Фигаро» помогло охарактеризовать не только индивидуальный стиль Л. да Понте, но и особенности либретто оперы-буффа в целом.

# СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Касаткин А. А. Очерки истории литературного итальянского языка (XVIII-XX вв.). Ленинград, 1976. 204 c.
2. Antonelli G., Mattolse M., Tomasin L. Storia dell’italiano scritto. Vol. I. Poesia. Roma, 2021. 584 p.
3. Apollonio M. Storia del teatro italiano. Vol. III Il teatro dell’età barocca. Firenze, 1938. 457 p.
4. Binni W. Il Settecento letterario. Firenze, 2016. 503 p.
5. Bonomi E. Bibliografia // La Fenice prima dell'opera, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia, 2011. P. 137-147.
6. Bonomi I., Buroni E. Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana. Milano, 2010. 272 p.
7. Bonomi I. Novità e tradizione nella lingua dei libretti mozartiani di Da Ponte // Quaderni di Acme, XLI n. 4. Milano, 2000. P. 597-616.

Castellani Pollidori O. [Ricerche sui costrutti col possessivo in italiano](https://onesearch.unifi.it/primo-explore/fulldisplay?docid=39sbart_almap990010089420203299&context=L&vid=39UFI_V1&lang=it_IT). Friburgo, 1966. 205 p.

Dent E. J. Il teatro di Mozart. Milano, 1979. 378 p.

1. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P 13-24.
2. Folena G. L’italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento. Torino, 1983. 512 p.
3. Forment B. Apostolo Zeno: a librettist caught between his study and the stage // Goldberg early music magazine, vol. 52. University of Michigan, 2008. P. 40-49.
4. Gallarati P. Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento. Torino, 1984. 235 p.
5. Girardi A. Nei dintorni di "Myricae". Come muore una lingua poetica? Milano, 1989. 210 p.
6. Goldin D. Da Ponte librettista fra Goldoni e Casti // Giornale Storico della Letteratura Italiana, IIC. Torino, 1981. P. 396-408.
7. Hoges S. Lorenzo da Ponte: The Life and Times of Mozart’s Librettist. London, 1985. 288 p.
8. Hunter M. and Webster J. Introduction // Opera Buffa in Mozart’s Vienna. Cambridge, 1997. P. 1-21.
9. Luminetti R. C. Da Ponte esiliato da Vienna. Roma, 2003. 209 p.
10. Mehltretter F. Il petrachismo messo in scena : La tradizione della poesia amorosa nei libretti di Lorenzo da Ponte // Interdisciplinarità del petrarchismo : prospettive di ricerca fra Italia e Germania. Firenze, 2018. P. 241-245.
11. Mellace R. Nel laboratorio di da Ponte: “Così fan tutte, Le nozze di Figaro e la librettistica coeva” // Rivista italiana di musicologia. Lucca, 1998. P. 279-300.
12. Mengaldo P. V. Evoluzione linguistica dei libretti d’opera dal pieno ottocento agli inizi del nove // L’italiano della musica nel mondo. Firenze, 2015. P. 113-121.
13. Migliorini B. Storia della lingua italiana. Milano, 2001. 761 p.
14. Mila M. Lettura delle «Nozze di Figaro». Torino, 1979. 201 p.
15. Radoš-Perković K. I mutamenti della poetica librettistica alla corte di Vienna nella seconda metà del Settecento // Studia romanica et Anglica Zagrabiensia, LII. Sveučilište u Zagrebu, 2007. P.185-201.
16. Rosand E. Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre. University of California Press, 1990. 710 p.
17. Rossi F. All'opera! Proposte per una didattica della lingua italiana L1 e L2 attraverso l'opera lirica // Italiano LinguaDue. Milano, 2021. P. 387-412.
18. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. 454 p.
19. Dizionario italiano a cura di E. Olivetti

URL: <https://www.dizionario-italiano.it/> (дата обращения: 30.05.2023)

1. Dizionario latino-italiano a cura di E. Olivetti

URL: <https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php> (дата обращения: 30.05. 2023)

1. Paoletti E. Dizionario tascabile veneziano-italiano. Venezia, 1881. 394 p.

Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani.

URL: <https://www.treccani.it/> (дата обращения: 30.05. 2023)

1. Il Dizionario della Lingua Italiana di Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini

URL: <https://www.tommaseobellini.it/#/> (дата обращения: 30.05. 2023)

1. Il Grande dizionario della lingua italiana di Salvatore Battaglia

URL: [www.gdli.it](http://www.gdli.it) (дата обращения: 30.05. 2023)

1. La quarta edizione del Vocabolario dell’Accademia della Crusca

URL: <http://www.lessicografia.it/index.jsp> (дата обращения: 30.05. 2023)

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

1. URL: <http://www.librettidopera.it/zpdf/nozzefig.pdf> (дата обращения: 30.05.2023)
2. URL: <https://www.flaminioonline.it/Guide/Mozart/Mozart-Figaro-testo.html> (дата обращения: 30.05.2023)

ИСТОЧНИКИ ЯЗЫКОВОГО МАТЕРИАЛА

Bonomi E. Le nozze di Figaro, libretto e guida all’opera // La Fenice prima dell'opera, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia, 2011. P 51-142.

1. Bonomi E. Le nozze di Figaro, libretto e guida all’opera // La Fenice prima dell'opera, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia, 2011. P 51-142. [↑](#footnote-ref-1)
2. Migliorini B. Storia della lingua italiana. Milano, 2001. [↑](#footnote-ref-2)
3. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. [↑](#footnote-ref-3)
4. Radoš-Perković K. I mutamenti della poetica librettistica alla corte di Vienna nella seconda metà del Settecento // Studia romanica et Anglica Zagrabiensia, LII. Zagreb, 2007. P. 185-186. [↑](#footnote-ref-4)
5. Hoges S. “Lorenzo da Ponte: The Life and Times of Mozart’s Librettist”. London, 1985. P. 58-59. [↑](#footnote-ref-5)
6. Radoš-Perković K. I mutamenti della poetica librettistica alla corte di Vienna nella seconda metà del Settecento // Studia romanica et Anglica Zagrabiensia, LII. Zagreb, 2007. P. 197. [↑](#footnote-ref-6)
7. Hoges S. “Lorenzo da Ponte: The Life and Times of Mozart’s Librettist”. London, 1985. P. 43-69. [↑](#footnote-ref-7)
8. Цит. по: Hoges S. “Lorenzo da Ponte: The Life and Times of Mozart’s Librettist”. London, 1985. P. 53. [↑](#footnote-ref-8)
9. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 13. [↑](#footnote-ref-9)
10. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 14. [↑](#footnote-ref-10)
11. Цит. по: Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 14. [↑](#footnote-ref-11)
12. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 14. [↑](#footnote-ref-12)
13. В более ранних воспоминаниях да Понте, опубликованных на английском языке в 1819 году, утверждалось, что создание «Свадьбы Фигаро» заняло два месяца. [↑](#footnote-ref-13)
14. Для сезона 1783-84 годов Иосиф II учредил новую компанию по созданию оперы-буффы, которая началась 21 апреля 1783 года. «Свадьба Фигаро» была впервые поставлена во время четвёртого сезона 1786-87 годов (1 мая 1786 года). [↑](#footnote-ref-14)
15. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 16. [↑](#footnote-ref-15)
16. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 17, 20. [↑](#footnote-ref-16)
17. Цит. по: Hoges S. “Lorenzo da Ponte: The Life and Times of Mozart’s Librettist”. London, 1985. P. 62. [↑](#footnote-ref-17)
18. Ibid p. 63. [↑](#footnote-ref-18)
19. Ibid p. 64. [↑](#footnote-ref-19)
20. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 15. [↑](#footnote-ref-20)
21. Goldin D. Da Ponte librettista fra Goldoni e Casti // Giornale Storico della Letteratura Italiana, IIC. Torino, 1981. P. 396-408., Hoges S. “Lorenzo da Ponte: The Life and Times of Mozart’s Librettist”. London, 1985. P. 69. [↑](#footnote-ref-21)
22. Gallarati P. Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento. Torino, 1984. P. 166. [↑](#footnote-ref-22)
23. Rosand E. Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre. University of California Press, 1990. P 211, 246-247. [↑](#footnote-ref-23)
24. Gallarati P. Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento. Torino, 1984. P. 177, 181. [↑](#footnote-ref-24)
25. Gallarati P. Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento. Torino, 1984. P. 168, 191. [↑](#footnote-ref-25)
26. Goldin D. Da Ponte librettista fra Goldoni e Casti // Giornale Storico della Letteratura Italiana, IIC. Torino, 1981. P. 195. [↑](#footnote-ref-26)
27. Folena G. L’italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento. Torino, 1983. P 436. [↑](#footnote-ref-27)
28. Folena G. L’italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento. Torino, 1983. P 443. [↑](#footnote-ref-28)
29. Folena G. L’italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento. Torino, 1983. P 439-440. [↑](#footnote-ref-29)
30. Folena G. L’italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento. Torino, 1983. P 440-441. [↑](#footnote-ref-30)
31. Hunter M. and Webster J. Introduction. // Opera Buffa in Mozart’s Vienna. Cambridge, 1997. P. 2-3. [↑](#footnote-ref-31)
32. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 20-22. [↑](#footnote-ref-32)
33. Hunter M. and Webster J. Introduction. // Opera Buffa in Mozart’s Vienna. Cambridge, 1997. P. 2. [↑](#footnote-ref-33)
34. Bonomi I. Novità e tradizione nella lingua dei libretti mozartiani di Da Ponte // Quaderni di Acme XLI n. 4. Milano, 2000. P. 600. [↑](#footnote-ref-34)
35. Bonomi E. Le nozze di Figaro, libretto e guida all’opera // La Fenice prima dell'opera, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia, 2011. P 51-142. [↑](#footnote-ref-35)
36. Bonomi E. Le nozze di Figaro, libretto e guida all’opera // La Fenice prima dell'opera, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia, 2011. P. 51-142. [↑](#footnote-ref-36)
37. Ibid p. 51-52. [↑](#footnote-ref-37)
38. К сожалению, это издание на данный момент недоступно в электронном формате. [↑](#footnote-ref-38)
39. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 20-22. [↑](#footnote-ref-39)
40. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 20. [↑](#footnote-ref-40)
41. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 21. [↑](#footnote-ref-41)
42. Bonomi E. Bibliografia // La Fenice prima dell'opera, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia, 2011. P. 146. [↑](#footnote-ref-42)
43. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 21. [↑](#footnote-ref-43)
44. В этом параграфе перечислены лишь наиболее значимые варианты теста; проблемы оркестровки не затронуты. [↑](#footnote-ref-44)
45. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 17. [↑](#footnote-ref-45)
46. Edge D. Musicological Introduction // Mozart W. A. Le Nozze di Figaro. Facsimile of the Autograph Score. Los Altos, 2007. P. 18. [↑](#footnote-ref-46)
47. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 47. [↑](#footnote-ref-47)
48. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 56-57. [↑](#footnote-ref-48)
49. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 163. [↑](#footnote-ref-49)
50. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. 454 p. [↑](#footnote-ref-50)
51. Пьетро Бембо (1470-1547) – кардинал Римской католической церкви, итальянский гуманист, писатель и филолог. В трактате «Рассуждения о прозе и народном языке» он указал на достоинства языка Данте и Петрарки и назвал его единственно достойным считаться литературной нормой. [↑](#footnote-ref-51)
52. Франческо Алунно - псевдоним гуманиста, грамматика и каллиграфа Франческо дель Баило (1485-1556), автор трудов, посвящённых произведениям Петрарке и Бокаччо, а также словаря вульгарного языка в 10 томах. [↑](#footnote-ref-52)
53. Марко Мастрофини (1763-1843) – аббат, полиограф. Занимался философией, теологией и филологией. [↑](#footnote-ref-53)
54. Джованни Франческо Фортунио (около 1470 – 1517) – итальянский грамматик, юрист и гуманист. Автор грамматики тосканского диалекта, основанной на анализе произведений Данте, Петрарки и Бокаччо. [↑](#footnote-ref-54)
55. Академия дела Круска была учреждена во Флоренции в 1583 году. Она ставила своими задачами регулирование итальянского языка в соответствии с тосканским диалектом треченто, очищение его от неологизмов, диалектизмов, заимствований из других языков и т.д. [↑](#footnote-ref-55)
56. Леонардо Сальвиати (1539-1589) – филолог, член Флорентийской Академии. Сыграл ключевую роль в основании Академии Круски. [↑](#footnote-ref-56)
57. Здесь и далее: Касаткин А. А. Очерки истории литературного итальянского языка (XVIII-XX вв.). Ленинград, 1976. С. 3-72. [↑](#footnote-ref-57)
58. Академия дела Круска была учреждена во Флоренции в 1583 году. Она ставила своими задачами регулирование итальянского языка в соответствии с тосканским диалектом треченто, очищение его от неологизмов, диалектизмов, заимствований из других языков и т.д. [↑](#footnote-ref-58)
59. Доменико Мариа Манни (1690-1788) – издатель, филолог, историк и литератор. [↑](#footnote-ref-59)
60. Сальваторе Кортичели (1689-1758) – филолог и литератор. [↑](#footnote-ref-60)
61. Антон Мариа Сальвини (1653-1729) – профессор греческого языка, теоретик языка, литератор и переводчик. [↑](#footnote-ref-61)
62. Если К. Гоцци отстаивал аристократические ценности и чистоту языка, а также считал, что лишь высшие социальные классы достойны изображения драматурга, то персонажи комедий К. Гольдони были выходцами из простого народа, а их речь изобиловала разговорной лексикой и диалектизмами. К. Гоцци не принимал новаторство К. Гольдони и высказывал в его адрес едкую критику. [↑](#footnote-ref-62)
63. Джироламо Джильи (1660-1722) – литератор и комедиограф. [↑](#footnote-ref-63)
64. Людовико Муратори (1672-1750) – историк, писатель и политик. [↑](#footnote-ref-64)
65. Франческо Альгаротти (1712-1764) – писатель, эссеист, философ, поэт и коллекционер итальянского искусства. [↑](#footnote-ref-65)
66. Джованни Винченцо Гравина (1664-1718) – литератор и юрист. [↑](#footnote-ref-66)
67. Литературная Академия Аркадия была основана в Риме в 1690 году Джованни Винченцо Гравиной и Джованни Марио Крешимбени (1663-1728). Её участники черпали вдохновение из античной буколической поэзии, а также поэзии петраркизма и ставили своей задачей очищение поэтического слога от барочных излишеств (См.: Binni W. Il Settecento Letterario. Firenze, 2016. P. 64-95) [↑](#footnote-ref-67)
68. Фердинандо Гальяни (1728-1787) – экономист и литератор родом из Неаполя. [↑](#footnote-ref-68)
69. Саверио Баттинелли (1718-1808) – учёный-иезуит, профессор нескольких университетов. [↑](#footnote-ref-69)
70. Джузеппе Баретти (1719-1789) – литературный критик, переводчик, поэт, журналист, драматург и лингвист. [↑](#footnote-ref-70)
71. Пьетро Верри (1728-1797) – экономист, историк и писатель. [↑](#footnote-ref-71)
72. Алессандро Верри (1741-1816) – поэт и писатель. [↑](#footnote-ref-72)
73. Мелькьорре Чезаротти (1730-1808) – поэт, переводчик и теоретик. [↑](#footnote-ref-73)
74. Ученик Вико неаполитанец Антонио Дженовези (1712-1769) пришёл от метафизики к политической экономии и в 1754 году возглавил в Неаполитанском университете первую в истории Европы кафедру политической экономии. Кафедра эта была учреждена по инициативе и на средства профессора того же университета флорентийца Бартоломео Интьери (1680-1757), философа, математика и механика… Поставленное Б. Интьери условие её открытия заключалось в том, что лекции должны были читаться не по-латыни, а по-итальянски, - условие, которое А. Дженовези с радостью принял. 1754 год вошёл, таким образом, в историю итальянской культуры и в историю итальянского языка как год, от которого ведёт своё начало университетское преподавание на этом языке, год, когда итальянский впервые стал языком высшей школы и приобрёл тем самым ещё одну важную социальную функцию. (Касакин А. А. Очерки истории литературного итальянского языка (XVIII-XX вв.). Ленинград, 1976. С. 49-50) [↑](#footnote-ref-74)
75. Альгаротти и Джанфранческо Галеани Напьоне (1748-1830) – историк и писатель. [↑](#footnote-ref-75)
76. Bonomi E. Le nozze di Figaro, libretto e guida all’opera // La Fenice prima dell'opera, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia, 2011. P 51-142. [↑](#footnote-ref-76)
77. Goldin D. Da Ponte librettista fra Goldoni e Casti // Giornale Storico della Letteratura Italiana, IIC. Torino, 1981. P. 396-408. [↑](#footnote-ref-77)
78. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. [↑](#footnote-ref-78)
79. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. [↑](#footnote-ref-79)
80. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 55. [↑](#footnote-ref-80)
81. Два основных словаря, которые использованы в качестве справочных материалов в этом исследовании – словарь итальянского языка под редакцией [Niccolò Tommaseo](https://it.wikipedia.org/wiki/Niccol%C3%B2_Tommaseo), [Bernardo Bellini](https://it.wikipedia.org/wiki/Bernardo_Bellini) и [Giuseppe Meini](https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Meini), вышедший в 1861 году(https://www.tommaseobellini.it/#/doc), и четвёртое издание словаря Академии дела Круска (1729-1738) (http://www.lessicografia.it/ricerca\_libera.jsp). [↑](#footnote-ref-81)
82. Ibid p. 48. [↑](#footnote-ref-82)
83. На территории Франции, начиная примерно 1100 года возникли две литературные школы на языках ок и ойль (раньше, чем поэтические школы на других романских языках). Школа языка ок сильно повлияла на итальянскую поэтическую традицию: в первой половине дученто не только некоторые провансальские поэты жили в Италии, но и многие итальянцы писали стихи на провансальском языке. (https://www.treccani.it/enciclopedia/gallicismi\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) [↑](#footnote-ref-83)
84. Присутствие сицилизмов в итальянской литературе – дань Сицилийской Поэтической школе, существовавшей при дворе Фридриха II в 1230-х – 1250-х годах. Каждый итальянский диалект формировался по закономерностям, часто свойственным лишь ему, вследствие чего слова стандартного итальянского (созданного на основе тосканского диалекта) и сицилийского, образованные от одних латинских корней, имеют разный вид. [↑](#footnote-ref-84)
85. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 56-57. [↑](#footnote-ref-85)
86. Mehltretter F. Il petrachismo messo in scena : La tradizione della poesia amorosa nei libretti di Lorenzo da Ponte // Interdisciplinarità del petrarchismo : prospettive di ricerca fra Italia e Germania. Firenze, 2018. P.241-245. [↑](#footnote-ref-86)
87. В словаре Tommaseo-Bellini вариант *loco* отмечен как устаревший. В четвёртом издании Круски слово охарактеризовано как использующееся по большей части в поэзии. [↑](#footnote-ref-87)
88. Эта форма кажется необычной для современного итальянского языка, однако её я в этой работе не рассматриваю, так как точной справки о ней найти не удалось. В труде Л. Сериани лишь отмечена, что монофтонгизация дифтонга после сочетания «соггласный + вибрант» происходит во флорентийском диалекте в эпоху Возрождения и распространяется также в итальянской литературе. В словаре Tommaseo-Bellini присутствует существительное *pruovo*, которое отмечено как устаревшее. [↑](#footnote-ref-88)
89. Ibid p. 57. [↑](#footnote-ref-89)
90. Ibid p. 58. [↑](#footnote-ref-90)
91. Ibid p. 57. [↑](#footnote-ref-91)
92. Цит. по: Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 50. [↑](#footnote-ref-92)
93. Джузеппе Компаньони (1754-1833) – итальянский литератор. [↑](#footnote-ref-93)
94. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 59. [↑](#footnote-ref-94)
95. Ibid p. 58. [↑](#footnote-ref-95)
96. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 67. [↑](#footnote-ref-96)
97. Ibid p. 67. [↑](#footnote-ref-97)
98. *Desire* (*desir*) – см. параграф, посвящённый морфологии и микрасинтаксису. [↑](#footnote-ref-98)
99. Ibid p. 92. [↑](#footnote-ref-99)
100. Ibid p. 88. [↑](#footnote-ref-100)
101. Ibid p. 94-95. [↑](#footnote-ref-101)
102. Ibid p. 98-99. [↑](#footnote-ref-102)
103. Ibid p. 101. [↑](#footnote-ref-103)
104. В словаре Томмазео это существительное помечено как устаревшее. [↑](#footnote-ref-104)
105. Ibid p. 107. [↑](#footnote-ref-105)
106. Ibid p. 107. [↑](#footnote-ref-106)
107. Словарь Tommaseo-Bellini эти слова характеризует как устаревшее. [↑](#footnote-ref-107)
108. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 110. [↑](#footnote-ref-108)
109. Не только в значении «право», но и «прямо», «прямой», которые нас не интересуют. [↑](#footnote-ref-109)
110. В словаре Tommaseo-Bellini этот дуплет отмечен как устаревший. [↑](#footnote-ref-110)
111. Никколо Амента (1659-1719) – итальянский литератор. [↑](#footnote-ref-111)
112. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 112. [↑](#footnote-ref-112)
113. Ibid p. 112. [↑](#footnote-ref-113)
114. Ibid p. 114. [↑](#footnote-ref-114)
115. *Piè* до сих пор присутствует в немаркированном языке в составе таких выражений, как *piè di pagina*, *a piè fermo* и т.д. [↑](#footnote-ref-115)
116. Ibid p. 114, 116. [↑](#footnote-ref-116)
117. Ibid p.. 114-115. [↑](#footnote-ref-117)
118. Ibid p. 117. [↑](#footnote-ref-118)
119. Ibid p. P. 117. [↑](#footnote-ref-119)
120. Ibid p. 119. [↑](#footnote-ref-120)
121. Ibid p. 123-126. [↑](#footnote-ref-121)
122. В работе Серианни не представлена такая категория среди наиболее часто упоребляемых глагольных форм с *apocope vocale*. [↑](#footnote-ref-122)
123. Эта форма является несомненным поэтизмом. К XIX веку в прозе он употребляться перестал (Серианни, с. 126). [↑](#footnote-ref-123)
124. Слитное или раздельное написание предлога с артиклем зависит от редакции (в некоторых можно увидеть такие формы, как *a l’erbe* и т.д.). [↑](#footnote-ref-124)
125. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 129. [↑](#footnote-ref-125)
126. Согласно Серианни, эта форма вышла из употребления раньше других. [↑](#footnote-ref-126)
127. Ibid p.. 130. [↑](#footnote-ref-127)
128. Ibid p. 136. [↑](#footnote-ref-128)
129. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. [↑](#footnote-ref-129)
130. Migliorini B. Storia della lingua italiana. Milano, 2001. [↑](#footnote-ref-130)
131. Ibid p. 143. [↑](#footnote-ref-131)
132. Migliorini B. Storia della lingua italiana. Milano, 2001. P. 486. [↑](#footnote-ref-132)
133. В современном итальянском артикли *lo* и *gli* употребляются только перед сочетанием *s+согласный*, *z, gn, ps, y*, а также *gli* употребляется перед гласной. [↑](#footnote-ref-133)
134. Migliorini B. Storia della lingua italiana. Milano, 2001. P. 486. [↑](#footnote-ref-134)
135. Джузеппе Баретти (1719-1789) – литературный критик. [↑](#footnote-ref-135)
136. Цит. по: Migliorini B. Storia della lingua italiana. Milano, 2001. P. 486. [↑](#footnote-ref-136)
137. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 146. [↑](#footnote-ref-137)
138. Цит. по: Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 146. [↑](#footnote-ref-138)
139. Серианни обращается за примерами к Пасколи, как к поэту, который «первый раз от специального поэтического языка переходит к использованию в поэзии всеобщего языка, или использованию в поэзии всех языков», хотя и не отказываясь от некоторых традиционных формул (цит. по: Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 146.): опущение артикля в его поэзии – явление редкое, однако не отсутствующее вовсе. [↑](#footnote-ref-139)
140. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 147-148. [↑](#footnote-ref-140)
141. Цит. по: Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 147-148. [↑](#footnote-ref-141)
142. Ibid p. 149-150. [↑](#footnote-ref-142)
143. https://www.treccani.it/vocabolario/speme/ [↑](#footnote-ref-143)
144. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 156. [↑](#footnote-ref-144)
145. Ibid p. 157. [↑](#footnote-ref-145)
146. Этим термином обозначается ранняя фаза романских (или неолатинских) языков, во время которой тексты (или фрагменты текстов), созданные на вульгарном языке, начали писать на материале, способным храниться очень долгое время (пергамент, камень, штукатурка). Таким образом, lingua delle Origini – вульгарный язык или, лучше сказать, совокупность народных языков, на которых написаны эти тексты. (https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-delle-origini\_(Enciclopedia-dell'Italiano)) [↑](#footnote-ref-146)
147. Ibid p. 157. [↑](#footnote-ref-147)
148. Ibid p.. 158. [↑](#footnote-ref-148)
149. https://www.treccani.it/vocabolario/desire/ [↑](#footnote-ref-149)
150. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 159. [↑](#footnote-ref-150)
151. Ibid p. 161-162. [↑](#footnote-ref-151)
152. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 162-163. [↑](#footnote-ref-152)
153. Ibid p. 164. [↑](#footnote-ref-153)
154. Ibid p. 167. [↑](#footnote-ref-154)
155. Ibid p.. 155. [↑](#footnote-ref-155)
156. Bonomi I., Buroni E. Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana. Milano, 2010. P. 70. [↑](#footnote-ref-156)
157. Даниэла Голдин в статье “Librettista fra Goldoni e Casti” (Goldin D. Da Ponte librettista fra Goldoni e Casti // Giornale Storico della Letteratura Italiana, IIC. Torino, 1981. P. 396-408.) считает, что диминутив в обращении Сюзанны к Фигаро является данью венецианскому диалекту и К. Гольдони (Hoges S. “Lorenzo da Ponte: The Life and Times of Mozart’s Librettist”. London, 1985. P. 69). [↑](#footnote-ref-157)
158. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 168. [↑](#footnote-ref-158)
159. Bonomi I., Buroni E. Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana. Milano, 2010. P. 71. [↑](#footnote-ref-159)
160. Ibid p. 172-173. [↑](#footnote-ref-160)
161. Ibid p. 2009. P. 173. [↑](#footnote-ref-161)
162. Для полного перечня значений этого междометия см. https://www.dizionario-italiano.it/dizionario-italiano.php?parola=eh [↑](#footnote-ref-162)
163. Цит. по: Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 174. [↑](#footnote-ref-163)
164. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 174-175. [↑](#footnote-ref-164)
165. Migliorini B. Storia della lingua italiana. Milano, 2001. P. 487. [↑](#footnote-ref-165)
166. Migliorini B. Storia della lingua italiana. Milano, 2001. P. 487. [↑](#footnote-ref-166)
167. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 175. [↑](#footnote-ref-167)
168. Ibid p. 176. [↑](#footnote-ref-168)
169. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 177. [↑](#footnote-ref-169)
170. Вариант *potriasi* присутствует не во всех редакциях, однако есть в первоначальной. В одной из более поздних редакций фигурирует грамматически неверный вариант “ Guarda un poco / se potria meglio stare in altro loco.”. [↑](#footnote-ref-170)
171. Ibid p. 179-180. [↑](#footnote-ref-171)
172. Ibid p. 180. [↑](#footnote-ref-172)
173. Ibid p. 2009. P. 181. [↑](#footnote-ref-173)
174. Ibid p. 181-183. [↑](#footnote-ref-174)
175. Ibid p. 2009. P. 185-186. [↑](#footnote-ref-175)
176. Rossi F. All'opera! Proposte per una didattica della lingua italiana L1 e L2 attraverso l'opera lirica // Italiano LinguaDue. Milano, 2021. P. 401-403. [↑](#footnote-ref-176)
177. https://www.treccani.it/enciclopedia/che-polivalente\_(Enciclopedia-dell'Italiano) [↑](#footnote-ref-177)
178. Ibid p. 188. [↑](#footnote-ref-178)
179. Словари четвёртого издания Круски и Tommaseo-Bellini не дают специального комментария к этой форме относительно её использования. [↑](#footnote-ref-179)
180. Словарь Treccani определяет эту форму как более литературную (<https://www.treccani.it/vocabolario/ove/>); словари четвёртого издания Круски и Tommaseo-Bellini не дают специального комментария к этой форме относительно её использования. [↑](#footnote-ref-180)
181. В словарях Tommaseo-Bellini и Круски особые комментарии к этим словам не даны. [↑](#footnote-ref-181)
182. Rossi F. All'opera! Proposte per una didattica della lingua italiana L1 e L2 attraverso l'opera lirica // Italiano LinguaDue. Milano, 2021. P. 359. [↑](#footnote-ref-182)
183. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 188. [↑](#footnote-ref-183)
184. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 190-191. [↑](#footnote-ref-184)
185. Ibid p. 191. [↑](#footnote-ref-185)
186. Ibid p.134. [↑](#footnote-ref-186)
187. Маурицио Витале (1922-2021) – итальянский лингвист, историк итальянского языка. [↑](#footnote-ref-187)
188. Цит. по: Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 134. [↑](#footnote-ref-188)
189. Serianni L. La lingua poetica italiana. Roma, 2009. P. 194. [↑](#footnote-ref-189)
190. Ibid p. 196. [↑](#footnote-ref-190)
191. Ibid p. 200. [↑](#footnote-ref-191)
192. Ibid p. 194. [↑](#footnote-ref-192)
193. Ibid p. 195. [↑](#footnote-ref-193)
194. Ibid p. 195-196. [↑](#footnote-ref-194)
195. Ibid p. 203. [↑](#footnote-ref-195)
196. Ibid p. 205 - 206. [↑](#footnote-ref-196)
197. Ibid p. 206-207. [↑](#footnote-ref-197)
198. Ibid p. 217. [↑](#footnote-ref-198)
199. Ibid p. 221. [↑](#footnote-ref-199)
200. Ibid p. 227-228. [↑](#footnote-ref-200)
201. Ibid p. P. 230. [↑](#footnote-ref-201)
202. Ibid p. 234. [↑](#footnote-ref-202)
203. Ibid p.. 242. [↑](#footnote-ref-203)
204. Rossi F. All'opera! Proposte per una didattica della lingua italiana L1 e L2 attraverso l'opera lirica // Italiano LinguaDue. Milano, 2021. P. 395 [↑](#footnote-ref-204)