

УДК 792.54 (075.8)

ПОЭТИКА РУССКОЙ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ XVIII ВЕКА

И.Д. Немировская

Аннотация

В статье рассматривается поэтика русской комической оперы последней трети XVIII в., раскрываются ее связи с комедией, драмой, трагедией, сказкой, пасторалью и водевилем.

Ключевые слова: русская комическая опера XVIII в., эволюция, тематика, система образов, язык, особенности драматургии, межжанровые связи.

Рождение комической оперы в России (1772) является прямым показателем смещения внимания поэтов с «высоких», утверждающих жанров на жанры «конфликтные», драматические, что отражает напряженность политической ситуации в России эпохи формирования идей Просвещения. От французской комической оперы русская комическая опера унаследовала основные признаки жанровой модели: 1) модные просветительские и сентименталистские идеи (критика социального снобизма, отрицающая зависимость между душевными добродетелями и социальным происхождением); 2) неиспорченность «естественного человека», нравственные преимущества жизни на лоне природы; 3) фигуры протагонистов, принадлежащих к непривилегированным сословиям (низкое социальное происхождение персонажей – в русской комической опере ими часто являлись крестьяне, купцы, приказчики – свидетельствовало о соблюдении авторами данных произведений жанрового канона, а вовсе не об их демократических убеждениях); 4) основные жанровые разновидности (пастораль, бытовая развлекательная комедия, слезная комедия и сказка); 5) принципы драматургии (чередование разговорных диалогов с сольными вокальными номерами, небольшие ансамбли, преимущественно дуэты) и – не всегда, но часто – финальный водевиль.

Адаптированная русской культурой французская жанровая модель подверглась в российских условиях значительным изменениям, выразившимся как в идеологии жанра, так и в эстетике и способах бытования. В отличие от своей французской родственницы, русская комическая опера никогда не рассматривалась в качестве оппонента культурной политике двора. Уже первый ее образец – «Анюта» М.И. Попова (автор музыки неизвестен, музыкальный материал не сохранился) – был сыгран перед Екатериной II 26 августа 1772 г. в Царском Селе. Тогда же либретто Попова было опубликовано за счет кабинета Екатерины, и эта финансовая поддержка со стороны императрицы не являлась случайным жестом. Дело в том, что ни один жанр не имел до момента появления рус-

ской комической оперы столь всеобъемлющего влияния. «Ни один журнал в XVIII в., никакая книга не смогла бы настолько широко распространить актуальные темы, мотивы, напевы на обширной территории России, как это сделала комическая опера» [1, с. 426]. Возможно, именно это явилось одной из причин пристального интереса к нему Северной Семирамиды.

Вопрос о национальной природе оперы, поставленный в это время, – центральная эстетическая проблема. От нее идут связующие нити к самому жанру комической оперы, проявляя себя на всех уровнях – в тематике, системе образов, в языке. Одним из определяющих компонентов жанра русской комической оперы является ее подчеркнутое внимание к бытописанию. Ориентируясь на интересы зрительской аудитории, диапазон которой к концу XVIII в. расширяется от придворных до третьего сословия, драматурги вводят сцены, в которых изображаются повседневные заботы различных слоев россиян. Уже в ранних образцах жанра русской комической оперы («Анюта», 1772) был показан крестьянский быт в крепостной деревне. Опера «Санкт-Петербургский Гостиный двор» (1781) явилась удачным продолжением купеческой тематики в репертуаре русского театра («Лжец», 1774; «Подражатель», 1779; «Купецкая компания», 1780; «Дворянящийся купец», 1780). Повседневные заботы ямщиков и солдат («Поход с непременных квартир», 1782; «Добрые солдаты», 1779) надолго стали темой оперы, значительно повлияв на ее драматургию: это выразилось в развернутых ансамблевых сценах, использовании полилога, увеличении состава эпизодических действующих лиц, необходимых драматургу для создания широкой картины быта и нравов. Как правило, в операх подобного рода интрига уходила на второй план, замедлялся темп драматического действия, снижалась острота комического элемента.

С проблемой национальной культурной самоидентификации были связаны поиски в сфере приемлемого для русской комической оперы драматического материала, нередко создававшегося методом «переделки на русские нравы», теоретически обоснованным в середине 1760-х годов применительно к русской комедиографии В.И. Лукиным. Сохраняя во многих случаях связь с французскими прототипами, российские литераторы в то же время вводили в тексты русской комической оперы местные реалии: персонажам присваивались русские имена, их речь уснащалась диалектизмами, пословицами. Все та же озабоченность «местным колоритом» – модным поветрием просвещенной Европы, превратившимся в России в серьезный политико-эстетический вопрос, – породила острую литературную полемику о языке русской комической оперы. Не имея точных представлений об особенностях какого-либо определенного говора, драматурги стремились к условному крестьянскому социолекту, подчас достигая в этом стремлении крайней лингвистической экстравагантности.

Язык в комической опере не всегда соответствовал персонажу на сцене. Так, в опере Я.Б. Княжнина на музыку В.А. Пашкевича «Несчастье от кареты» крестьяне Лукьян, Анюта, Трофим выражались языком «благородных персонажей». В опере Н.А. Львова на музыку Н.П. Яхонтова «Сильф» садовник Андрей даже пробовал изъясняться по-итальянски. Подобные лексические несоответствия присутствуют и в операх В.А. Левшина. В жанре русской комической оперы проявилась и противоположная тенденция – нарочитая «засоренность»

реплик «низких» персонажей диалектизмами, «мужицким наречием». Балансируя между двумя крайностями, жанр русской комической оперы находился в процессе постоянного поиска своих средств выразительности, а в период своего расцвета эту лексическую проблему он вывел на уровень эстетической дискуссии. К началу 1780-х годов возобладала точка зрения, изложенная Н.П. Николевым в предисловии к «Розане и Любиму» (М., 1781), требующая, чтобы персонаж говорил как крестьянин – просто, иногда смешно, но не отвратительно. Эта позиция оказалась достаточной, чтобы обеспечить литературному языку русской комической оперы бесспорное своеобразие в сравнении с другими жанрами речевой драматургии.

Нагруженный при своем рождении столь значительными культурно-идеологическими и художественными амбициями, жанр русской комической оперы обнаружил, однако, в процессе своего развития склонность к значительной содержательной и эстетической пестроте, что привело к неоднородности результатов. Эта пестрота была вызвана особенностями вкусовых пристрастий различных социальных групп, сделавшихся потребителями новомодного товара. В единый жанровый поток влились и пасторали, предназначенные для аристократов-любителей, такие, как «Клорида и Милон» В.В. Капниста на музыку Е.И. Фомина, и развлекательные или слезные музыкальные комедии, адресованные демократическому зрителю, и оперные феерии Екатерины II. Оперу слушали, сочиняли и исполняли все – на сценах придворных, публичных, крепостных театров, силами профессионалов и любителей. Музыкальный театр в это время наконец перестал быть привилегией двора – он стал всеобщим явлением. Это происходило и по вертикали (когда от придворных кругов и верхнего слоя столичного дворянства увлечение театром перешло к средним и мелкопоместным дворянам, купечеству, мещанству, чиновничеству), и по горизонтали (когда в орбиту включились не только столицы, но и периферия, где развивалась усадебная культура). «Всеобщая театрализация провинции» привела в 1790 г. даже к появлению пародии, высмеивающей модные увлечения многочисленных помещиков-меломанов, заводивших в своих усадьбах в ущерб хозяйству хоры и оркестры. Эту пародийную комическую оперу «Песнолюбие» написал статс-секретарь и соавтор пьес Екатерины II А.В. Храповицкий на музыку итальянца В. Мартини-и-Солера.

Несмотря на условность жанра, русская комическая опера порой выполняла функции публицистики, мобильно откликаясь на актуальные темы своего времени: темы социального неравенства, взяточничества, галломании, набора в рекруты. Но большинство комических опер 1780–1790-х годов носило все же развлекательный характер. Пружиной действия в них являлась любовная интрига. В конце XVIII в. появились комические оперы с неприличными намеками, легкой эротикой в духе французской гравюры «без листвы», распространявшейся не в открытой продаже, а по подписке. Понятно, что такие произведения ставились только в домашних театрах для ограниченного числа зрителей. Среди них опера «Олинька, или Первоначальная любовь» на либретто князя А.М. Белосельского-Белозерского, два музыкальных номера которой, по утверждению Н.А. Огарковой [2, с. 66], принадлежат перу известного автора «российских песен» О.А. Козловского («Сияет солнце за горою», «Уж алая заря сияет»). Известно,

что эта опера была поставлена в домашнем театре у А.А. Столыпина и напечатана в «очищенном» виде в 1796 г.

Художественные средства русской комической оперы были богаты и разнообразны: она усваивала темы и приемы трагедии, комедии, драмы, элементы сказки и пасторали. Яркий пример сопряжения оперы с трагедией – «драма с музыкой» «Розана и Любим» с главным трагическим героем – Щедровым, в душе которого борются «страсть» и «совесть». В этой опере использованы большие патетические монологи, что вообще не характерно для жанра комической оперы. Жанр подчиняет себе и выбор уровня конфликта – борьба страстей из общественно значимой сферы переходит в сферу бытовую, частно-семейную.

Наиболее выпукло в русской опере проявились связи с жанрообразующими принципами комедии. По своей тематике, направлению многие комические оперы последней трети XVIII в. близки сатирическим комедиям Д.И. Фонвизина и В.И. Лукина, журнальной сатире Н.И. Новикова. Комическая опера несла в себе философию комедии – «философию игры, в ходе которой людям показывают зеркало, отражающее их пороки, игры, освобождающей людей от гнета обыденности и одновременно демонстрирующей им то смешное, что было в них, и тем способствующей исправлению, улучшению и самого общества» [3, с. 331]. От жанра комедии в комическую оперу переходят фабула, характер интриги, динамичность разворачивания сюжета, ситуации «буффа» с переодеваниями, сценические стереотипы (самодовольный воин, сообразительный и ловкий слуга), при которых социальная или профессиональная принадлежность персонажей нередко совпадала с их психологическими качествами. Подобная картина наблюдается и со стереотипом «говорящих» имен, кочующих из оперы в оперу.

Система образов русской комической оперы, связанная с содержательной стороной (сюжетом, фабулой), в некоторых случаях также носит «переимчивый» характер. Сюда относится известная еще со времен комедии “*dell arte*” так называемая «серьезная партия» (одна или две пары влюбленных) и «комическая партия» (в русской опере представленная так называемым «первым Дзанни», хитрым и остроумным слугой, ведущим интригу). Это шут в «Несчастье от кареты» Я.Б. Княжнина на музыку В.А. Пашкевича, Степан в «Сбитенщике» Я.Б. Княжнина на музыку француза А. Булланда, слуга Лоботряс в опере «Свадьба господина Волдырева» В.А. Левшина на музыку чеха И.Ф. Керцелли. Традиционный для комедии образный диапазон в комической опере значительно расширяется за счет введения дифференцированных образов приказчика, помещика, подьячего, крестьянина, батрака и др. Они характеризуются с помощью «условного крестьянского языка» – «мужичьего наречия» (с цоканьем, оканьем) – и с помощью диалектов.

Сюжеты русской комической оперы последней трети XVIII в. довольно стереотипны. Как и ранние комедии А.П. Сумарокова, они чаще всего связаны с женитьбой и соперничеством, «свадьбой – обманом». В центре – любовная пара, согласно основной схеме комедии борющаяся за свое счастье, препятствием к достижению которого служит или неравенство социального положения, или интересы отрицательного персонажа. Известная со времен Адама де ла Аля тема, когда молодая крестьянка отвергает ухаживания придворного ради своего деревенского жениха, «склоняется на русские нравы» – в русской комической

опере в роли «ухажера» выступает грубый помещик или хитрый приказчик. Отголоски фабулы комедий Ж.-Б. Мольера и Бомарше, Ж.-Ф. Мармонтеля и М. Седена очевидны в русской комической опере, однако налицо и оригинальность разрешения конфликта в опере А.О. Аблесимова на музыку М.М. Соколовского «Мельник – колдун, обманщик и сват», и полная сюжетная самостоятельность в опере М.А. Матинского на музыку В.А. Пашкевича «Санкт-Петербургский Гостиный двор»: это либретто не имеет никакого «прототипа» ни в иностранной литературе, ни в оперной либреттике, вся интрига, типаж, драматические ситуации – все коренное русское, самобытное, оригинальное.

Русская комическая опера рассматриваемого периода не могла не откликнуться на драматургическое «новшество» эпохи Просвещения – жанр драмы, оспаривавший классицистское разделение сфер влияния. Крестьянин и солдат, мелкий торговец уксусом, ткач и нотариус – таковы основные персонажи драм. Честные труженики, жертвы неравномерного распределения богатства являются носителями высших нравственных качеств. Источники сюжетов для своих пьес авторы драм черпали не из античной мифологии и древней истории, а из самой жизни. Стилиевой нормой для драмы стала прозаическая речь персонажей с установкой на стилизацию речевой манеры различных слоев общества, что делало ее язык максимально приближенным к языку повседневного общения. В этом жанр драмы принципиально отличался от стихового строя высокой трагедии классицизма, не знавшей индивидуализации речи персонажей, а также от намеренно сниженного языкового строя классической комедии.

Основным принципом нового жанра было постепенное прояснение обстоятельств. Этот новый принцип был призван воплотить и утвердить представление просветителей о достижимости естественного состояния, скрытого от человека его пороками, заблуждениями, о способности разума избавить человечество от всех страданий, конфликтов и привести его в царство чистого добра, к гармонии без диссонансов. Так, в опере В.А. Левшина на музыку И.Ф. Керцелли «Милозор и Прелеста» (напеч. 1787) выясняется истинное происхождение Милозора, в «Аноте» М.И. Попова – «проясняется» судьба Анюты: «Ты больше не крестьянка, но дочь полковника Цветкова и дворянка» [4, с. 132], раскрывается тайна Темизоры о предсказании мудреца в опере «Перерождение» М.А. Матинского с музыкой Д. Зорина (1777).

К русской комической опере жанр «мещанской драмы» оказался настолько приближенным, что появились случаи переделки комической оперы в драму. Например, это осуществил не позже 1782 г. В.А. Левшин, переделав свою первую комическую оперу «Милозор и Прелеста» в драму «Торжество любви». Осуществленные изменения «обнажили» сюжетные и композиционные элементы, отличающие, по мнению автора, драму от комической оперы. Сюда относятся: изменение имени приказчика Толстопузова на «говорящее» имя Урываева, подчеркивающее его сущностную характеристику; отсутствие эпизодических персонажей (Розы – подруги Прелесты); сокращение второстепенных сцен (сцены крестьян Карпа и Елистрата); драматизация действия.

Аналізу драматургії російської комічної опери XVIII в., тяготеючої по типу конфлікту к «слезной» драме, посвящена первая глава диссертации Е.Д. Кукушкиной «Драматургия русской комической оперы XVIII века» (Л., 1980).

Отмечая особенности циклического развития действия (от изначального счастливого и безмятежного состояния через короткую, но интенсивную борьбу к возвращению в «земной рай»), автор упоминает «Анюту» М.И. Попова (1772), «Несчастье от кареты» Я.Б. Княжнина на музыку В.А. Пашкевича (1779), «Розану и Любима» Н.П. Николева на музыку И.Ф. Керцелли (1781), «Милозора и Прелесту» В.А. Левшина на музыку И.Ф. Керцелли (1787). В статье «Комедиография второй половины XVIII в. и вопросы сюжетосложения» [5, с. 35–53] Е.Д. Кукушкина развивает высказанную ранее мысль и отмечает, что под влиянием «мещанской драмы» в комических операх XVIII в. возникает новый сюжетный стереотип: добродетельные персонажи, претерпев испытание, получают заслуженную награду, а их антагонисты – неизбежное наказание. Реальный жизненный фон для изображаемых событий создавался в таких произведениях диалогами и монологами действующих лиц на злободневные для того времени темы. Драматический конфликт пьесы разрешался не по логике развития действия, а извне, благодаря вмешательству «богатого дяди» или счастливому стечению обстоятельств.

Особенно заметное влияние оказала «мещанская драма» на русскую комическую оперу в 1780-е годы, а уже в 1790-е годы патетические монологи казались зрителям неестественными, устаревшими и даже пародировались. Так, в лирической комедии «Кто старое помянет, тому и глаз вон» В.А. Левшина на музыку И.Ф. Керцелли (1791) автор, ориентируясь на ожидания широкой публики, откликается на модное направление, но в то же время его пародирует. Честон в музыкальной комедии, узнав, что Старолесов нашел своей дочери другого жениха, исполняет арию «В отчаяньи моем я жизнь не уважаю», где выражает намерение убить и себя и соперника. Так пародия и авторская ирония разрушали драматургические шаблоны и придавали пьесе новые комические штрихи.

Помимо активного сопряжения с жанром комедии и слезной драмы, русская комическая опера чутко откликнулась на популярный при итальянских и французских дворах жанр пасторали, «позаимствовав» у него компактность и принцип идеализированного изображения сельской жизни, природы. В годы политической и идейной реакции жанр, уводящий от житейских невзгод, создающий особый мир «Аркадии счастливой», был актуальным. Подобные произведения поощрялись Екатериной II и ставились на придворной сцене, соперничая пышностью декораций с операми самой императрицы. Комические оперы-пасторали изображали крестьянскую жизнь вне ее реальных экономических или социальных форм. Хотя идиллия и создавала определенные условия для проникновения в литературу местного, национального колорита, оперы-пасторали не выходили за рамки условного буколического жанра. Характерные образцы этого жанра в комической опере последней трети XVIII в.: – «Деревенский праздник» В.И. Майкова на музыку И.Ф. Керцелли (1777), «Прикащик» Н.П. Николева на музыку Ф. Дарсиса (1781), «Милет и Милета» Н.А. Львова на музыку Дж. Паизиелло, Мартини и, возможно, Н.П. Яхонтова (1781), «Милозор и Прелеста» В.А. Левшина на музыку И.Ф. Керцелли (1787), «Винетта или Тарас в улье» К. Дамского на музыку А. Булланта (1799), «Клорида и Милон» В.В. Капниста на музыку Е.И. Фомина (1800). Однако если в Италии и Франции жанр

пасторали был атрибутом придворного празднества, то в России со второй половины XVIII в. эта традиция привилась и в придворной, и в дворянской среде. Пастораль процветала в любительских спектаклях, на крепостной сцене, в Обществе благородных девиц, в Шляхетном корпусе и других привилегированных учебных заведениях.

В известной связи с интересом к фольклору в русской литературе 1770–1780 гг. находится еще одна группа комических опер – оперы со сказочными сюжетами: 1) с сюжетами «восточными»; 2) с сюжетами, связанными с русскими сказками. Начало комической опере со сказочным и «восточным» сюжетами положил Н.П. Николев, написав оперу «Точильщик» (сочинена в 1780 г., близка опере Ф.А. Филидора на текст Ж.-Ф. Гишара «Дровосек») и «драму с головами» под названием «Феникс» (1779, опубл. только в 1788 г.). «Феникс» интересен не только как первая пьеса в ряду комических опер с «восточным» сюжетом (события происходят в Турции), но и потому, что он оказал влияние на ряд произведений в других жанрах. П.Н. Берков обращал внимание, что первая часть повести И.А. Крылова «Каиб» во многом сходна с «драмой» Николева, но замысел Крылова имел политико-сатирический, а не морально-философский характер [6, с. 264–265].

Из комических опер наиболее интересна в этом плане опера с балетом Д.П. Горчакова на музыку М. Стабингера «Баба-Яга» (1788), в которой сочетание реального и фантастического элементов дало драматургу возможность внести несколько социально-сатирических сцен, направленных против чиновников-взяточников. С другой стороны, умеренную мораль проповедует все тот же Д.П. Горчаков в своей опере «Калиф на час» на музыку В.А. Пашкевича (1786), написанной на сюжет известной сказки «Тысячи и одной ночи». Рефрен оперы воспринимался зрителями и читателями как иносказательное прославление Екатерины II в духе «Фелицы» Г.Р. Державина. К комическим операм с «восточными» сюжетами можно отнести и «иносказательное зрелище» Д.И. Хвостова «Хлор-царевич, или Роза без шипов, которая не колется» (1786), представляющее собой инсценировку сказки Екатерины II «О царевиче Хлоре», а также комическую оперу самой Екатерины II с музыкой В.А. Пашкевича «Февей» (1786), построенную, отчасти на материале ее собственной сказки под тем же названием, а отчасти на материале, заимствованном «из сказок, песен и иных сочинений». Однако Екатериной использованы не настоящие народные сказки, а псевдонародные сказки. Начало этому течению положил опять-таки Н.П. Николев в своей комической опере «Точильщик» (1780). В ней тоже соединяются и реальные, и сказочные элементы.

С ранней французской комической оперой оперу русскую роднит и отношение к музыкальной стороне спектакля. Подобно французским популярным напевам (*timbre*), использовавшимся во французских комических операх для новых подтекстовок, значительная часть музыкального материала первых русских комических опер представляла собой аранжировку фольклорных или фольклоризированных песенных мелодий («голосов»), заимствуемых из издававшихся в 1780-е годы в России песенных сборников. Некоторые песни («голоса») переходили из одной комической оперы в другую вне зависимости от их содержания и времени написания [7, с. 45–57]. Так, русская народная песня «Белолица,

круглолица» встречается в «Анюте» (1772) и в «Февее» (1786), песня «Вы раздайтесь, расступитесь» – в «Любовнике-колдуне» (1772) и «Ямщиках на подставе» (1787), «Во лесочке комарочков» – в «Перерождении» (1777) и «Горебогатыре Косометовиче» (1789), «Молодка, молодка молодая» – в «Мельнике» (1779) и «Ямщиках на подставе», «Как на матушке на Неве-реке» – в «Несчастье от кареты» (1779) и «Февее». Абсолютными «чемпионами» по количеству использованных в опере песен являются «Мельник» (17 песен), «Как поживешь, так и прослывешь, или Санкт-Петербургский Гостиный двор» (16 песен) и «Ямщики на подставе» (10 песен).

По всей вероятности, русские композиторы ставили перед собой совершенно определенную задачу: максимально насытить русскую комическую оперу народными песнями, в идеале – всю оперу построить на основе народно-песенных мелодий. Это означает, что такие, например, популярные в рукописных сборниках первой половины XVIII в. песни-канты, как «Ах, кабы не цветы да не морозы», «Как на матушке на Неве-реке», «Ах, на что ж было да чему ж было» и некоторые другие, использованные авторами либретто и композиторами в операх 1770-х годов, осознавались ими и публикой как русские народные песни. Этот метод в 1770-е годы широко практиковали российские литераторы (М.И. Попов, А.О. Аблесимов), снабжавшие тексты своих опер указаниями на тот или иной «голос», оставляя, таким образом, на долю музыканта скромную задачу аранжировщика. Незамысловатые по мелодическому материалу песенные куплеты и достаточно элементарные по характеру исполнительских задач арии, рассчитанные на вокальные возможности драматических актеров, дополнялись несложными в фактурном отношении малочисленными ансамблями и хорами в сопровождении оркестра, в норме ограничивающегося смычковой группой с добавлением двух пар духовых (флейт и валторн).

По мере привлечения с 1780-х годов к работе над русской комической оперой профессиональных композиторов «голоса» стали вытесняться авторской музыкой, в большинстве своем, однако, сохранявшей осознанную конвенциональную связь с популярной стилистикой. Постепенно, по мере формирования русской композиторской школы отчетливо проявлялось стремление русских композиторов к овладению музыкальными формами (речитативом, увертюрой), а драматургов отличало пристальное внимание к единству драматического и музыкального развития, стремление к действительной синтетичности жанра комической оперы. Включенная в драматическое развитие песня-характеристика, косвенно обличающая нравы, песня-заставка, песня-игра, песня как собственно песня постепенно становилась элементом действия и начала выполнять специфические драматические функции, изображая душевное состояние персонажей, иногда заменяя драматическую реплику, подчеркивая в отдельных случаях остроту действия. Так, песню-самохарактеристику, выполняющую репрезентативную функцию, мы можем встретить: в партии Мельника из оперы А.О. Аблесимова на музыку М.М. Соколовского «Мельник – колдун, обманщик и сват» и в арии Кофейницы из одноименной оперы И.А. Крылова, в которых ярко выражена философия этих персонажей – «жить обманом»; в арии Сквалыгина («Режь потоне ломоточки») и арии Крючкодея (из оперы М.А. Матинского на музыку В.А. Пашкевича «Санкт-Петербургский Гостиный двор»), ухитрившегося

придаться к мужику и «схватить с него сорок алтын»; в опере Д.П. Горчакова на музыку М. Стабингера «Счастливая Тоня», где есть песенка-самохарактеристика судьи, повествующая о том, как ловко он «с живых и мертвых драл, и всячиною брал». Песня в опере выполняла и иные функции. Своего рода песенным введением в оперу (песенной «мини-увертюрой»), задающей тон дальнейшему повествованию, является песня «Как вечер у нас со полуночи» в опере «Мельник – колдун...». Аналогичную функцию выполняет хоровая песня «Не у батюшки соловей поет», открывающая оперу «Ямщики на подставе».

Драматурги чувствовали изобразительные возможности лирических песен, в которых всегда присутствуют элементы лирического самовыражения, и потому стремились к мотивированному включению их в текст драмы. Яркие примеры – свадебные песни в операх «Мельник – колдун...» А.О. Аблесимова на музыку М.М. Соколовского, «Санкт-Петербургский Гостиный двор» М.А. Матинского на музыку В.А. Пашкевича, протяжные песни в опере «Ямщики на подставе» Н.А. Львова с музыкой Е.И. Фомина. Нередко песни включались в оперу как лирические эпизоды. Так, в «Анюте» М.И. Попова Мирон поет от грусти, псари в опере Н.П. Николева на музыку И.Ф. Керцелли «Розана и Любим» прерывают песней разговор об охоте, не имеющий отношения к развитию сюжета. Впрочем, не все драматурги руководствовались подобными соображениями. В опере «Розана и Любим» Н.П. Николева на музыку И.Ф. Керцелли музыка широко использовалась и в драматические моменты, о чем свидетельствуют многочисленные и подробные авторские ремарки в сценах, связанных с похищением Розаны помещиком и с решением Любима и Излета спасти девушку. В первом акте оперы М.А. Матинского на музыку В.А. Пашкевича «Санкт-Петербургский Гостиный двор» музыка также является необходимым элементом в постепенном драматическом развитии – она рисует столкновение Сквалыгина с племянником, с кредиторами, вызывает сочувствие к обездоленной вдове с семьей.

Либреттисты русской комической оперы по-разному представляли себе участие музыки в драматическом действии. Несмотря на то что Я.Б. Княжнин неоднократно обращался к сфере музыкального театра, свои оперы «Несчастье от кареты», «Сбитенщик» он не планировал как оперы песенные – музыка в них лишь точечно, на уровне обобщающих ансамблей сопровождает драму. Противоположный взгляд обнаруживаем у М.А. Матинского. В его опере «Санкт-Петербургский Гостиный двор» не предполагается ни одной песни «на голос». Все отрицательные персонажи оперы (Соломонида, Сквалыгин, Крючкодей) имеют арии-характеристики, ансамбли задуманы как игровые сцены, все второе действие оперы посвящено показу подлинного обряда девишника, а третье – обрисовке современного городского быта.

Эволюция жанра комической оперы в России от сатирической комедии и слезной драмы 1770-х годов к пасторалям, сказкам и развлекательным пьесам 1790-х годов дает возможность проследить насущные духовные тенденции русской культуры в целом, ибо законы искусства – вывод, итог истории общества, следствие социальных преобразований художественной культуры.

Summary

I.D. Nemirovskaja. Poetics of Russian Comic Opera of 1770–1800.

The article deals with the poetics of Russian comic opera of the 18th century; its connection with comedy, drama, tragedy, fairy-tale, pastoral and vaudeville is analyzed.

Key words: 18th-century Russian comic opera, image system, language, dramatic composition specifics, inter-genre relations.

Литература

1. *Ливанова Т.Н.* Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы: в 2 т. – М.: Госмузизд, 1953. – Т. 2. – 676 с.
2. *Огаркова Н.А.* Козловский О. // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век: в 6 кн. / Отв. ред. А.Л. Порфирьева. – СПб.: Композитор, 2000. – Кн. 2. – С. 65–74.
3. *Штейн А.Л.* Веселое искусство комедии. – М.: Слово, 1990 – 336 с.
4. *Попов М.И.* Анюта: Комическая опера // Русская драматургия XVIII в. / Сост. Г.Н. Моисеева, ред. В. Дольников – М.: Современник, 1987. – С. 118–136.
5. *Кукушкина Е.Д.* Комедиография второй половины XVIII в. и вопросы сюжетосложения // Русская драматургия и литературный процесс / Ред. О.М. Буранок. – СПб.; Самара: Изд-во СГПУ, 1991. – С. 35–53.
6. *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII в. – Л.: Наука, 1977. – 377 с.
7. *Васильева Е.Е., Латин В.А.* Русская народная песня // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век: в 6 кн. / Отв. ред. А.Л. Порфирьева – СПб.: Композитор, 1999. – Кн. 3. – С. 45–57.

Поступила в редакцию
22.01.08
Переработанный вариант
14.04.08

Немировская Ия Дмитриевна – кандидат филологических наук, докторант, доцент кафедры теории и истории музыки Самарского государственного педагогического университета.

E-mail: *Nemirovsky@yandex.ru*