



кого называют янсенистами, не делали ничего противного служению королю» (449). Мемуары отражают факт разногласий между иезуитами и янсенистами, а также недоверие по отношению к последним, объясняющее в том числе особое любопытство, проявленное героиней во время визита в Пор-Рояль-в-Полях. С удивлением обнаружив там уклад, ничем не отличающийся от других монастырей, она охотно согласилась на просьбу Робера Арно засвидетельствовать это при дворе. Согласно данным «Словаря Пор-Рояля», свое слово Мадемуазель сдержала⁷. Эпизод с посещением монастыря показывает, что за время опалы Мадемуазель стала проявлять больший интерес к духовно-нравственной составляющей личности, что в последние годы ее жизни вылилось в создание сочинений на религиозные темы.

Итак, описанный в «Мемуарах» герцогини де Монпансье период ее опалы дает возможность увидеть трансформацию образа протагонистки. На смену ностальгически окрашенным воспоминаниям детства и вдохновенному любованию героикой собственных действий в период Фронды приходит иное наполнение образа героини, связанное с усилением интроспекции. Королевская немилость ускорила взросление Мадемуазель, способствовала изменению ее взглядов на противостояние двора и фрондеров, а также собственную роль в событиях гражданской смуты. Образ принцессы показывает, что, сохраняя в изгнании королевское достоинство и многие внешние атрибуты привычной жизни, она, тем не менее, все больше тоскует об утраченной гармонии отношений с королевской

семьей. В такой ситуации жанр мемуаров становится для Мадемуазель де Монпансье наиболее приемлемым видом деятельности, позволившим отчасти компенсировать горечь опалы.

Примечания

- ¹ *Mademoiselle de Montpensier*. Mémoires : en 2 t. Paris, 1985. Т. 1. Р. 21. Здесь и далее текст цитируется в нашем переводе по этому изданию с указанием страницы в скобках.
- ² *Неклюдова М.* Искусство частной жизни : Век Людовика XIV. М., 2008. С. 328.
- ³ Подробно о первом литературном опыте Мадемуазель, который в мемуарах имеет название «Жизнь госпожи де Фукероль» («*Vie de madame de Fouquerolles*»), но был опубликован как «История Жанны Ламбер д'Эрбинни, маркизы де Фукероль» («*Histoire de Jeanne Lambert d'Herbigny, marquise de Fouquerolles*», 1653) см.: *Garapon J.* La culture d'une princesse. Ecriture et autoportrait dans l'œuvre de la Grande Mademoiselle (1627–1693). Paris, 2003. Р. 90–102.
- ⁴ О параллелях между мемуарами королевы Маргариты и Мадемуазель де Монпансье см.: *Garapon J.* La culture d'une princesse. Ecriture et autoportrait dans l'œuvre de la Grande Mademoiselle (1627–1693). Р. 112–120.
- ⁵ О детских годах Мадемуазель де Монпансье см. подробнее: *Павлова С. Ю.* Детство в «Мемуарах» Мадемуазель де Монпансье // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2015. Т. 15, вып. 3. С. 63–67.
- ⁶ *Garapon J.* La Grande Mademoiselle mémorialiste. Une autobiographie dans le temps. Genève, 1989. Р. 183.
- ⁷ См.: *Dictionnaire de Port-Royal*. Paris, 2004. Р. 744.

УДК 821.161.1.09-2:782.6+725.821(470)|17|

РУССКАЯ КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА XVIII ВЕКА В ЕЕ СВЯЗЯХ С ЛИТЕРАТУРОЙ И ТЕАТРОМ (на примере оперного творчества В. А. Пашкевича)

И. В. Полозова

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
E-mail: i.v.polozova@mail.ru

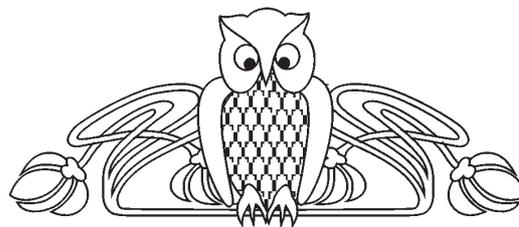
Статья направлена на изучение становления и развития русского музыкального театра XVIII в. В центре внимания – оперное творчество В. А. Пашкевича, на примере которого прослеживаются тесные взаимодействия русской литературы и музыки, а также выявляются основные типологические признаки русской комической оперы.

Ключевые слова: русский музыкальный театр XVIII века, Пашкевич, русская драматургия, комическая опера.

The Russian Comic Opera of the XVIIIth Century in Its Links with Literature and Theatre (on the Example of the Opera Oeuvre of V. A. Pashkevich)

I. V. Polozova

© Полозова И. В., 2016



The article studies the formation and development of the Russian musical theatre of the XVIIIth century. It focuses on the opera oeuvre of V. A. Pashkevich; close links between the Russian literature and music are traced in it; the major typological features of the Russian comic opera are singled out.

Key words: Russian musical theatre of the XVIIIth century, Pashkevich, Russian drama, comic opera.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-1-53-59

XVIII столетие вошло в русскую культуру как время освоения идеологии Просвещения, время становления профессиональной литературной, живописной, композиторской школ. С 1740-х гг. в отечественном искусстве утверждается классицистская эстетика. Русский классицизм, выросший на эстетических идеалах классицизма французского, актуализировал многие релевант-



ные признаки этого стиля: идею общественного служения гражданина, высокий пафос и морализующую функцию искусства, строгую иерархию жанровой системы, обращение к монументальным формам, композиционную ясность, строгость и др. Вместе с тем развитие русского классицизма определяется и выработкой своих характерных признаков, позволяющих говорить о проявлении национальной самобытности. Интерес к отечественной истории, национальному колориту, причем не только русскому (вспомним примеры ряда театральных постановок времен Екатерины II, где на сцене предстает панорама народов, населяющих Российскую империю), опора на бытовые и обрядовые сцены, тесная связь с фольклором, интерес к «низким» жанрам и т. д. – все это придает особый колорит русскому классицизму.

В области отечественного музыкального искусства в этот период также происходит освоение эстетических принципов классицизма, его характерных образных и тематических сфер, всей системы музыкальных жанров (от камерно-вокальных сочинений до оперы и симфонии), наконец, композиционных и стилевых закономерностей музыкального классицизма. В этом контексте роль оперы в становлении и развитии русского искусства XVIII в. представляется чрезвычайно важной.

Зарождение русского оперного искусства в XVIII в. – весьма знаковое явление, свидетельствующее, с одной стороны, о формировании интереса к официальной культуре представления, с другой – о возможности и профессиональной готовности музыкантов работать в крупных жанрах. Опера, появившись на русской сцене в 1730-х гг. как импортированный вариант европейской (прежде всего итальянской, а затем уже французской или немецкой) модели музыкального спектакля, уже в 1760-е гг. дает первые образцы национального русского музыкального спектакля («Анюта» М. Попова, «Перерождение» Д. Зорина и др.). В конце столетия русская опера обогащена творчеством выдающихся представителей русской композиторской школы Д. С. Бортнянского, В. А. Пашкевича, Е. И. Фомина и др.

Оставив большое музыкальное наследие (около 60 сочинений, сохранившихся во фрагментах и около 25 партитур), русская опера неоднозначно оценивается современными исследователями в плане ее художественных достоинств. Так, в авторитетном энциклопедическом издании «Музыкальный Петербург. XVIII век» художественная составляющая русской оперы характеризуется следующим образом: «При всей значительности достижений, жанр русской комической оперы оставил о себе память как о феномене компромиссного и противоречивого. Ни его продолжительное существование..., ни количество сочинений..., ни историческая судьба... не позволяют безоговорочно считать его звеном в становлении русской композиторской школы»¹. Вместе с тем

сложно не согласиться с мнением Т. Н. Ливановой о том, что «именно в рамках оперы более всего формируется *творческий метод* русской композиторской школы XVIII века»².

Рассмотрим ведущие принципы оперного искусства XVIII в. на примере творчества одного из наиболее ярких представителей русской композиторской школы этого столетия – В. А. Пашкевича, музыка которого аккумулировала в себе наиболее характерные стилевые черты русского классицизма в оперном жанре.

Василий Алексеевич Пашкевич (ок. 1749–1797) – композитор, скрипач, дирижер, педагог и певец. Придворный композитор Екатерины II, один из ее любимых музыкантов и соавторов в создании музыкально-театральных сочинений («Февей» (1786), хоры к «Начальному управлению Олега» (1790), фрагменты оперы «Федул с детьми» (1791))³, он оставил довольно значительное оперное наследие, среди которого вершинами считаются оперы «Скупой» (1780) и «Как поживешь, так и прослывешь, или Санкт-Петербургский гостинный двор» (1792). В своих оперных сочинениях Пашкевич выступает как яркий самобытный драматург, создавая неповторимые и колоритные музыкальные образы. Мастерство автора в обрисовке характеров, выявлении их самобытности и индивидуальности, пожалуй, одно из главных новаторских достижений композитора. В умении отразить характерность героя, подчеркнуть его главнейшее качество – в этом Пашкевич выступает как типичный классицист. Так, в опере «Санкт-Петербургский гостинный двор» каждый из отрицательных персонажей оперы стал олицетворением какого-либо порока, отражающим социальные проблемы общества: Сквалыгин – скупость и алчность, Крюккодей – изворотливость, Соломонида – пьянство.

В своем оперном творчестве Пашкевич органично сочетает общеклассицистские стилевые тенденции (что проявляется в овладении приемами оркестрового письма, освоении типов оперных арий, претворении речитатива *accompagnato* и т. п.) с национальным колоритом русской музыки, репрезентативно отражающим ведущие жанровые группы русского песенного фольклора. Кроме того, композитор осваивает основные жанровые разновидности музыкального спектакля, представленные в России XVIII столетия: комическая опера («Несчастье от кареты», «Скупой», «Как поживешь, так и прослывешь, или Санкт-Петербургский гостинный двор», «Тунисский паша»), родственная ей бытовая песенная комедия с активным привлечением фольклорного материала («Федул с детьми»), придворный музыкальный спектакль, отсылающий к модели «серьезной» героической оперы («Февей»), наконец, весьма распространенные в XVIII – первой трети XIX в. микстовые жанры, среди которых музыка для «театрального фестиваля» («Храм всемирного ликования»), «драматическое представление»,



более близкое «драме на музыке», чем собственно опере («Начальное управление Олега»).

Как видно из вышеназванной жанровой типологии, в оперном наследии Пашкевича преобладает модель комической оперы, что неслучайно. Характерной чертой русского классицизма является неослабный интерес отечественной драматургии к комическому жанру. Если в западноевропейском искусстве опера-seria, или лирическая драма, выступали не только как проводники официальной идеологии, но и как прерогатива культуры «высокого стиля», транслируемой в аристократическом обществе, то в русском классицизме функция этого жанра менее значима и опера-seria не получает здесь органичного развития. Показательно, что русская «серьезная» опера, зародившись как представление для узкого круга императорского двора, ставится только несколько раз в год по случаю государственных дат и важных официальных мероприятий, а ее авторами выступают исключительно придворные музыканты, в подавляющем большинстве – иностранцы по происхождению. С комической оперой складывается иная ситуация. Этот жанр на русской почве развивается очень органично и активно. Он порожден самой жизнью, его проблематика актуальна для всех слоев общества, интерес к нему стабильно высок как среди демократической публики, так и в аристократических кругах. Наглядный пример тому – оперное творчество Д. С. Бортнянского: композитор в 1780-х гг. написал для двора наследника престола Павла Петровича три комические оперы, поставленные в Гатчинском дворце силами самих придворных.

Естественно, что русская комическая опера опиралась на модели европейского театра. Наиболее активно на ее формировании сказались французская комическая опера Ф.-А. Филидора, П. О. Гретри, А. Монсиньи и других, а также творчество композиторов итальянской школы, широко представленное в театральной жизни России XVIII в. (Б. Галуппи, Дж. Паизиелло и др.). Активно развиваясь, русская комическая опера улавливала основные общеевропейские тенденции в развитии жанра. Так, в нем последовательно воплощается сатирическая обличительная линия, направленная на осмеяние пороков общества, воссоздается атмосфера современного быта, показываются разные, и прежде всего демократические, социальные группы. Начиная с рубежа 1760–1770-х гг. в русской комической опере оказывается довольно сильно выраженным сентиментальный, чувствительный элемент, что в этот же период находит свое воплощение в итальянской и французской комической опере («слезная» или «жалостная» комедия). Наконец, на рубеже XVIII–XIX столетий комическая опера все теснее сближается с набирающим популярность французским жанром водевиля, вбирая в себя его типовые признаки как на драматургическом, так, собственно, и на музыкальном уровнях.

Театр в России выполнял важную роль, он, как и в западноевропейской культуре эпохи Классицизма выполнял не только эстетическую, но и дидактическую функцию. Его ключевыми задачами были формирование идеологически «правильных» представлений о достойном гражданине, приносящем пользу государству, воспитание в человеке потребности к саморазвитию, обличение социальных пороков общества и т. п. Вопросам социальной значимости театра много внимания уделял И. А. Крылов, который считал, что «театр есть училище нравов, зеркало страстей, суд заблуждений и игра разума»⁴. Примечательно, что в центре внимания отечественных драматургов и композиторов оказывается именно комедия. По мысли Екатерины II, работавшей на ниве создания литературных сочинений, «комедия представляет дурные нравы и осмеяет то, что смеха достойно, а отнюдь лично не вредит никого. Поэтому, если б я заметил в ней себя самого представленна, и узнал бы через то, что смешное во мне есть, то б я старался исправиться и победить мои пороки. Не сердился бы я за это, но, напротив того, почитал бы себя обязанным»⁵.

Посредством работы в жанре сатирической комедии драматурги обличали общественные пороки, такие как невежество, косность, стяжательство, мотовство, галломанию, противопоставляя носителям этих пороков «новую породу людей». Именно такой принцип бинарной оппозиции присутствует в сочинениях многих драматургов (например в комедиях Д. И. Фонвизина). Этот же идеологический мотив становится стрелом многих образцов русской комической оперы.

Безусловно, определяющим фактором в становлении и развитии русской комической оперы XVIII в. служит деятельность отечественных драматургов, собственно, и являющихся первыми авторами русской оперы. Литературоцентричность русской культуры ярко и органично проявляет себя в музыкальном искусстве рассматриваемой эпохи. Идеологические установки, эстетические принципы, жанровая панорама, стилевые приемы и т. п. – все это первоначально апробируется и получает развитие в русской литературе, позже экстраполируя данные принципы и приемы на другие виды искусства.

Работая в тесном творческом тандеме с драматургами, русские музыканты в оперных сочинениях отражали те же идеологемы, социальные типы, сюжетные мотивы, что и в русской комедии. Так это происходит и в творчестве В. А. Пашкевича. Его сотрудничество с выдающимися драматургами XVIII в. способствовало созданию ярких образцов музыкально-театральных сочинений.

Пожалуй, наиболее значительное влияние на формирование художественных установок Пашкевича оказал один из первых драматургов – авторов русской комической оперы – Яков Борисович Княжнин (1742–1791). Он был автором ряда



музыкально-театральных представлений, которые с успехом шли как на столичных, так и на провинциальных сценах. Наиболее популярными в XVIII – начале XIX в. были его комические оперы «Несчастье от кареты» (1779), «Скупой» (1780), «Сбитеньщик» (1784), а также «Мужья – женихи своих жен» (1784) и «Притворно сумасшедшая» (1789). Влияние Княжнина на современников было весьма значительно. Так, под впечатлением от постановки «Несчастье от кареты» И. А. Крылов создает оперу «Кофейница», сильное воздействие творчества драматурга оказало и на Пашкевича, в тандеме с которым они создали комические оперы «Несчастье от кареты» и «Скупой».

Княжнин в своих комедиях, опираясь на достижения классицистской западноевропейской литературы, одним из первых апробирует и реализует принципы классицистской комедии. Он первым в русской опере выводит на сцену новые типы: это уже не традиционная оппозиция помещик и крестьяне, а городские жители, например ростовщик, его воспитанница и пронырливые слуги. Воспроизведенные типы в опере «Скупой» оказались весьма актуальными для русской комедии XVIII в., и позже эта образная линия была продолжена как в сочинениях самого Княжнина («Сбитеньщик»), так и в произведениях других драматургов (например «Санкт-Петербургский гостинный двор» М. Матинского).

Весьма значительна роль Княжнина и в развитии принципов музыкальной драматургии. Если его современники-драматурги во многом довольствовались употреблением в своих операх так называемых «голосов» (когда на авторский литературный текст накладывался напев из известной народной песни), не предполагающих активного проявления творческой воли композитора, то Княжнин уделял музыкальному развитию образа большее внимание. В своих литературных текстах он, создавая яркие образы, давал возможность композитору подчеркнуть характерность персонажей именно музыкальными средствами. А потому Княжнин экспериментирует не только в области литературного языка, но и в отношении композиционных единиц оперы. Например, один из центральных эпизодов оперы «Скупой» – драматический монолог Скрыгина. Как многократно указывалось в литературе, он имеет своим прототипом развернутый мелодизированный речитатив *assomagnato* из оперы-*seria*⁶. Основанный на показе разных граней чувств героя, Княжнин и Пашкевич впервые в русской опере создают развернутый сквозной сольный номер, основанный не на повторной куплетной форме и не на заимствованном музыкальном материале из фольклора, а на принципе перехода от одного эмоционального состояния к другому, где один тип музыкального аффекта сменяется другим. Следующим новаторским приемом в русской опере было создание буффонной ансамблевой сцены в опере «Скупой», где воспроизводится типичная

для комической оперы ситуация обмана, подмены персонажа: написание расписки неграмотной мнимой Графиной–Марфой, окончательно запутывающий всю ситуацию. Таким образом, перед композитором Пашкевичем ставились новые профессиональные задачи, связанные с освоением принципов собственно музыкальной драматургии.

При этом, как отмечает Е. М. Левашев, в опере «Скупой» Княжнин выступает «как типичнейший представитель эпохи классицизма, как художник, который не боится и даже считает своим долгом снова, но уже в применении к русской действительности, изобразить мотив, хорошо всем известный». Исследователь называет типичнейшие признаки классицистской комедии, воспроизведенные русским драматургом: состав действующих лиц (две пары: господ и изворотливых слуг, а также старый скупой опекун); композиционные закономерности оперы: экспозиция, контрэкспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка и заключение; фабула, основанная на свободной интерпретации хорошо известного европейского сюжета⁷.

Другим талантливым драматургом, к чьему творчеству обращался Пашкевич, был М. Матинский. Михаил Алексеевич Матинский (1750–1820) – драматург, переводчик, математик, педагог, автор учебников по геометрии и географии, был одним из первых драматургов – создателей русской оперы. Исследователи предполагают его большую музыкальную одаренность. Автор одной из самых значительных и популярных комических опер XVIII в. «Как поживешь, так и прослывешь, или Санкт-Петербургский гостинный двор», Матинский, вероятно, был сочинителем не только литературного текста, но и музыки к первой редакции оперы (1791, партитура утрачена). По невыясненным пока причинам, год спустя, в 1792 г. была создана вторая редакция оперы с музыкой Пашкевича, которая и закрепилась в музыкально-театральной практике России.

В этой опере драматург и композитор существенно обновляют и обогащают принципы русской комедии. Впервые на русскую сцену был выведен купеческий мир со всеми его пороками и недостатками и дана обличительная характеристика типажа купца-стяжателя. Невольно возникает параллель между образом главного героя оперы купцом Сквалыгиным и ростовщиком Скрыгиным из оперы «Скупой». Вместе с тем эти параллели только внешние. Матинскому и Пашкевичу удалось не столько скопировать широко известный театральный типаж, сколько создать новый образ отрицательного героя, предельно актуализировав его и отразив в нем самые явные пороки общества (жадность, черствость, неблагодарность...), что позволило исследователям сравнивать это сочинение с обличительным пафосом комедии Фонвизина «Недоросль»⁸.

Известная индивидуализация образов оперы (насколько это допустимо в эстетике классицизма)



во многом детерминирована последовательно раскрывающейся характеристикой быта, окружения героев. Вся опера дается на колоритном фоне, воспроизводящем типичную купеческую жизнь, организованную по своим, нередко циничным законам. Поэтому обрисовка главных персонажей: купца Сквалыгина, его будущего зятя Крючкодея, мелких купцов Проторгуева, Перебоева, Разживина, Смекалина и других обрастает своими смысловыми коннотациями, раскрывает их нравственные принципы. Так, показательным выглядит текстарий Сквалыгина из 1-го акта, где он, ратуя о рачительности и бережливости, поучает жену, как сэкономить на свадебных расходах: «Режь потоне ломоточки, / Собирай с стола кусочки, / Чтобы после искрошить, / В сухари пересушить. / Ставь пореже все похлебки, / Подноси поменьше водки, / Кто начнет с кем речь вести, / Можно тех и обнести...». Его же текст в разговорной сцене ярко иллюстрирует жизненное кредо купца: «Купец, старающийся о прибыли так, как я, не взирая ни на какие добродетели, всячески обогащаться должен <...> Добродетель есть не что иное, как дурная привычка, и кто ею сильно заразится, тот остается во весь свой век в презрении и бедности; а кто один только вид добродетельного представляет, тот называется разумной и честной человек, и живет благополучно <...> Вот мои непоколебимые правила: 1) кроме себя никому добра не желать; 2) стяжать имяние свое хотя бы со вредом другому; 3) что зависит от произволения и будущих собственных выгод, дать ли другому хлеб, или разорить его до основания». В арии Крючкодея из 1-го действия излагаются нравственные основы мелкого канцеляриста, во всем стремящегося получить свою выгоду: «Ах что ныне за время! / Взятки брать не велят, / Штрафовать грозят...». Таким образом, в опере многогранно раскрываются разные стороны жизни русского общества и обличаются ее пороки.

Одним из ключевых приемов индивидуализации образов в русской комической опере являлась дифференциация литературного языка героев по социальному признаку. Многоплановость литературного языка комической оперы – типичный признак, который способствовал показу образа, соответствующего своей среде, бытовому окружению. Поэтому в речи крестьян активно употребляются просторечные выражения, вставляются народные поговорки, местные диалектизмы. Например, авторы оперы «Ямщики на подставе» Е. Фомин и Н. Львов для характеристики основных действующих лиц – крестьян, активно используют подлинный народный говор. Также просторечными выражениями наполнены речи слуг в опере Княжнина – Пашкевича «Скупой» (Марфа, Пролоз).

Язык купеческого сословия, как правило, более выразительный и сочный, обильно украшенный колоритными, близкими к фольклорно-

му истоку выражениями. Так, в опере «Санкт-Петербургский гостинный двор» неоднократно в уста героев вкладываются известные народные поговорки: «соловья басни не кормят» (Сквалыгин), «все трын трава и бездела» (Крючкодей), либо используются просторечные выражения: «лошадь вислоухая» (Сквалыгин обращается к Соломониде), «собачий сын» (Разживин), «вздурился ты, батька» (Соломонида – Сквалыгину), «очунися», «балясы точить» (в речи Сквалыгина). Лексика героев колоритная, наполнена метафорами и яркими образными сравнениями: «на ином кафтан как кафтан, а голова точно как у пугалы, что в горох от воробьев ставят; вся в перьях да в пуху» (Сквалыгин), «хоть на ладан дохнуть, а все опохнуть» (Сваха). Кроме того, посредством речи иногда передается и характер героя, как, например, неуверенность и вместе с тем доведенность до отчаяния заикающегося купца Проторгуева: «Едакойсте... Касимовской Татарин. Никак на те креста нет? Ведь, ведь, ведь товары то ты дал... с обожданием: ну... так, так что ж ты меня как на правиче поставил? Видно, видно, что душа то в тебе как, как... как буркальцо вертится».

Мир чиновников также характеризуется своим стилем изъяснения: нередко выпендренным, включающим в свой обиход «ученые» слова, чрезмерное употребление которых неизменно создает комический эффект. Так, один из героев оперы «Санкт-Петербургский гостинный двор», Крючкодей, стремясь показать свою образованность, выражается немисливо громоздкими и тавтологичными фразами: «есть ли у тебя доказательные доказательства», «ты меня новым бесчестьем обесчестил <...> того ради подлежательно доправить с тебя по самой справедливой справедливости бесчестья 80 рублей, а увечья вдвое». Такой стиль изъяснения актуализирует литературные приемы школы «плетения словес», как известно, получившей широкое распространение в средневековой Руси XV в. Но если в тырновской школе этот прием тавтологии был направлен на выражение «тайносокровенного», «неизъяснимого» смысла и связан с постижением христианского учения, то в нашем случае такие тавтологические нагромождения получают исключительно комическую интерпретацию: связанные с бытом, меркантильными и утилитарными мыслями, эти громоздкие выражения создают обратный эффект и подчеркивают банальность мыслей персонажа.

Следует отметить и другую черту создания образа, когда языковые характеристики действующего лица не столь одноплановы. Как показал анализ литературных текстов опер Пашкевича, герои его произведений нередко меняют строй своей речи в зависимости от обстоятельств. Например, в опере «Санкт-Петербургский гостинный двор» Крючкодей в зависимости от обстоятельств изъясняется то официальным канцелярским слогом, то обращается к своей невесте галантным, слащаво-манерным, «галантерейным» языком.



Аналогичный прием встречаем и в опере «Скупой», где речи благородного Миловида при обращении к возлюбленной Любиме чувствительно-сентиментальны, а в общении со слугами или Скрягиным – более сухи и просторечны.

Назовем еще один типичный момент классицистской комедии, имевший распространение как в отечественной драматургии, так и в западноевропейской, – это использование «говорящих» имен и фамилий. Как известно, в классицистском театре персонаж – носитель одной идеи, выражающий одну главную мысль / порок / добродетель / эмоциональное состояние. Так, Любима из оперы «Скупой» движима одним чувством любви к Милоvidу. В свою очередь Миловид – исключительно благородная личность, готов идти на любые жертвы ради своей возлюбленной. Слуга Пролоаз в этой же опере хватается за любую шанс, чтобы получить выгоду от той или иной сделки (эдакий русский Фигаро, правда, менее изобретательный). Главный персонаж оперы – Скупой, также обладатель говорящего имени, движим одной маниакальной идеей – сохранения и приумножения своего богатства, эта навязчивая мысль застит глаза ему настолько, что он готов влюбиться в служанку Миловида, выдававшую себя за богатую графиню. Кстати, только последний персонаж – Марфа – не имеет в опере своего прозвища.

Аналогичная ситуация наблюдается и в опере «Санкт-Петербургский гостинный двор», где более 20 персонажей, большинство из которых являются носителями «говорящих» фамилий. Так, главный герой, купец Сквалыгин – патологически жадный, болезненно ищущий как бы сэкономить на свадьбе единственной дочери и нагло обкрадывающий не только своих менее удачливых конкурентов – мелких купцов, но и бедную вдову с шестью детьми. Его будущий зять Крючкодей – подлый, циничный, готов подделать любую бумагу, чтобы получить из этого материальную выгоду. Купеческое сословие представлено рядом лиц: Разживин, Смекалин, Проторгуев, Перебоев – все они также посредством «говорящих» фамилий ярко характеризуют изображаемое сословие. Таким образом, использование «говорящих» фамилий в русской комической опере выступает обличительным фактором, указывая на актуальные социальные проблемы.

Наконец, еще одной важной особенностью русской драматургии и комической оперы является активное обращение к народному быту, речи, фольклору, в том числе и песенному. В русском классицизме, пожалуй, наиболее типичным персонажем является не представитель третьего сословия – активный, предприимчивый, вездесущий, а крестьянин, живущий по воле и указке своего барина. При этом крестьянство в русском искусстве XVIII в. отражалось с позиций «улыбательного стиля», предложенного Екатериной II. Приукрашенный, идеализированный показ

крестьян создавал иллюзию гармонии, радости и беспечности их существования. Идиллические отношения «добротного хозяина», «батюшки родимого» и его «верных детей» просматриваются в пьесах монархически-охранительного направления (творения Екатерины II, В. Майкова и др.). Аналогичные идейные установки мы встречаем и в русской комической опере. Так, в опере «Матросские шутки» (1780) на музыку Себастьяна Жоржа в финале звучит показательный текст из уст крепостных: «Только лишь кончится наша работа, / С сердцем веселым идем мы домой, / Летом большая нам в поле забота, / Много забавы зато нам зимой. / Хлеба довольно мы с лишком имеем, / Щастья нет нужды нам в людях искать, / Мы веселимся и сами умеем, / Нутка, ребята! Пойдем же плясать», вслед за чем начинается балет⁹.

Вместе с тем выведение на первый план представителей из народа во многом детерминировало активное использование фольклорных элементов в русском классицизме. Мы уже говорили об употреблении просторечия в литературной основе русской комедии. На уровне музыкальной драматургии это проявилось в большом внимании композиторов к народно-песенному началу. Можно констатировать, что русская опера выросла из народно-песенной основы. Как отмечалось выше, первые образцы русской комической оперы содержали указания на «голоса» – напевы из народных песен. Первоначально прямое цитирование фольклорного источника и являлось музыкальной «партитурой» оперы. Следующий этап – аранжировка композитором заимствованного материала – характеризуется более сложным претворением фольклора в сочинениях композиторов. Однако народно-песенное начало останется ключевым фактором для всей истории существования оперного жанра в России (как тут не вспомнить попытки утвердить тип песенной оперы в 1930-е гг., когда происходит формирование новой музыкальной эстетики, направленной на реализацию принципов соцреализма и установки на демократизм, доступность музыкального произведения).

Интерес к народному быту, фольклору, во многом инспирированный имперской идеологией, побудил драматургов и композиторов, во-первых, активно включать в свои произведения обрядовые сцены, а во-вторых, создавать масштабные хоры-композиции. Так, с самого своего зарождения для русской оперы было характерно воспроизведение свадебного обряда. Целиком или же фрагментарно (например, сцена девишника) этот обряд привлекает внимание композиторов как в XVIII, так и в XIX, и в XX вв.: от первой русской оперы «Анюта» М. Попова до «Семена Котко» С. Прокофьева и др. В творчестве Пашкевича элементы свадебного обряда также присутствуют в опере «Санкт-Петербургский гостинный двор» и хорах к «Начальному управлению Олега». При этом композитор не стремится цитировать народные



песни, а создает оригинальный музыкальный материал, близкий народно-песенному. Пашкевич не только воссоздает стилистику народного пения, актуализируя разные жанры (протяжные, плясовые, хороводные), но и оркестровыми средствами имитирует игру на народных инструментах.

Другим важным следствием воспроизведения картин народной жизни стало создание в разных музыкально-театральных жанрах развернутых хоровых сцен. Как хорошо известно, традиция хорового пения укоренилась в средневековой Руси благодаря практике православного богослужебного пения, в котором принимали участие все миряне, а не только клирошане. В Новое время, когда процесс секуляризации проник и в церковную практику, начинает развиваться светское любительское хоровое пение, в результате создается большое число хоровых коллективов¹⁰. С созданием профессионального музыкального искусства практика хорового пения начала распространяться и на другие жанры (оперу, кантату, хоровую песню и др.). Так, уже в XVIII в. в России создается первая хоровая опера – «Ямщики на подставе» Е. Фомина – Н. Львова, целиком построенная на ансамблевых и хоровых номерах. Активно включает хоровые сцены Пашкевич в опере «Февей» и музыке к «Начальному управлению Олега». Именно в конце XVIII столетия утверждается практика завершения оперы водевильными финалами, построенными по типу куплетов, которые исполняют все участники спектакля. В XIX в. хоровые сцены нередко становятся фундаментом всей музыкальной драматургии (оперы М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова), где развернутые хоровые сцены (прежде всего интродукция и эпилог) репрезентируют основную идею оперы.

Рассмотрев основные эстетические установки в оперном творчестве В. А. Пашкевича, можно сделать следующие выводы. Композиторы в XVIII в., находясь на пути освоения оперного жанра, специфики его композиции и музыкальной драматургии, осваивая классицистские приемы оркестрового письма, еще не были самостоятельными в своих творческих принципах. Во многом они были вынуждены опираться на опыт других европейских музыкальных культур, обладавших значительным творческим багажом. Это позволило в кратчайшие сроки освоить сложнейшую технику создания оперной партитуры и вплотную подойти к рождению национальной оперы. С другой стороны, активное развитие музыкально-театральных жанров в России было бы невозможно без крупных достижений в области русской драматургии. Именно творчество отечественных

драматургов оказывалось мощным стимулом в развитии русского музыкального театра. В результате в отечественном музыкальном театре XVIII в. формируются характерные драматургические приемы, многие из которых стали константными для всего последующего процесса развития отечественного оперного искусства.

Примечания

- Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век : в 11 кн. Кн. 3 (Р–Я). СПб., 2000. С. 43.
- Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы : в 2 т. Т. 2. М., 1953. С. 166.
- Как известно, Екатерина II является автором либретто пяти комических опер – «Февей» (1786, муз. В. Пашкевича), «Новгородский богатырь Боеславаевич» (1786, муз. Е. Фомина), «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (1787, муз. Э. Ванжуры), «Горе-богатырь Косометович» (1789, муз. В. Мартин-и-Солера), «Федул с детьми» (1791, муз. В. Пашкевича и В. Мартин-и-Солера) к историческому представлению «Начальное управление Олега» (1790, муз. К. Каноббио, В. Пашкевича и Дж. Сарти). В литературных сочинениях, создаваемых ею в сотворчестве с видными сановниками из ближайшего окружения – И. П. Елагиним и А. В. Храповицким, она расставляла идейные акценты, распределяла музыкальный материал, участвовала в выборе композиторов и следила за ходом подготовки спектакля к премьере. «Екатерининские спектакли представляют интерес как художественно-политические документы своего времени: в них отразились популярные просветительские воззрения, конкретные исторические события, великодержавные идеи и монархические принципы императрицы. Это и одна из форм гуманитарной ретрансляции политических идей российской императрицы» (Семенова Ю. Музыкально-театральная деятельность Екатерины II : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2011. С. 2).
- История русского драматического театра : в 7 т. / Ин-т истории искусств ; редкол. : Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др. Т. 1. От истоков до конца XVIII века. М., 1977. С. 203.
- Там же. С. 252.
- См.: Левашев Е. В. А. Пашкевич и его опера «Скупой» // Пашкевич В. А. «Скупой». Опера. Партитура. М., 1973. С. 264 ; Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Кн. 3 (Р–Я). С. 63 и др.
- Левашев Е. Указ. соч. С. 264.
- См.: История русского драматического театра. Т. 1. С. 283.
- Там же. С. 171.
- Об этом подробнее см.: Лебедева-Емелина А. Хоровая культура России екатерининской эпохи. М., 2010.