Санкт-Петербургский государственный университет

**ШИЯН Алина Витальевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Поэтика русской сказочной комической оперы XVIII века**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.01 «Филология»

Основная образовательная программа СВ.5036. «Отечественная филология (русский язык и литература)»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории русской литературы,

Матвеев Евгений Михайлович

Рецензент:

доцент, Кафедра истории русской литературы,

Гуськов Николай Александрович

Санкт-Петербург

2022

Оглавление

[Введение 3](#_Toc104632488)

[Глава I. Вступительные замечания. Гипотеза исследования, историография, обзор материала 6](#_Toc104632489)

[Глава II. Проблема классификации русских сказочных опер XVIII века 32](#_Toc104632490)

[Глава III. Ремарки в сказочной опере XVIII века: специфика бытования жанра 56](#_Toc104632491)

[Глава IV. Язык персонажей сказочных опер XVIII века 90](#_Toc104632492)

[Глава V. Русская сказочная опера в контексте эпохи Просвещения 112](#_Toc104632493)

[Заключение 126](#_Toc104632494)

[Библиография 131](#_Toc104632495)

[Приложение 1 139](#_Toc104632496)

[Приложение 2 142](#_Toc104632497)

[Приложение 3 144](#_Toc104632498)

[Приложение 4 164](#_Toc104632499)

[Приложение 5 168](#_Toc104632500)

# Введение

Настоящая выпускная квалификационная работа представляет собой введение в проблематику изучения русской сказочной оперы последней трети XVIII века и первую попытку создания поэтики данного жанра. ***Актуальность*** проведенного исследования состоит в том, что сказочная опера как жанр музыкального театра XVIII столетия, который в современной науке принято считать поджанром более широкого явления – русской комической оперы, – во всей своей полноте никогда ранее не становился объектом интереса исследователей и в целом в силу ряда исторических причин оказался на периферии научного изучения. Вследствие этого выводы, сделанные учеными на основе работ их предшественников, зачастую оказываются ложными, что искажает или по меньшей мере сильно упрощает представление о сложном литературном процессе конца XVIII века в рамках музыкально-драматического театра. Между тем, сказочная опера является важным звеном в развитии русской оперы в целом, дополняет и углубляет понимание специфики эпохи и ее связи с предшествующими и последующими периодами истории русской литературы.

В связи со сказанным, ***цель*** данного исследования – наметить основные пути изучения русской сказочной оперы XVIII века как неисследованного жанра, для чего представляется необходимым поставить следующие ***задачи***:

1) Описать подход предыдущих исследователей к анализу данного материала, выделить основания для отнесения текстов к указанному жанру (жанровому подтипу) и составить перечень сказочных опер на основании изучения текстов русских комических опер;

2) Проанализировать специфику материала и предложить основания для его классификации;

3) Описать специфику реализации сказочных опер как текстов, предназначенных для постановки на сцене, с опорой на анализ авторских ремарок;

4) Охарактеризовать язык персонажей сказочных опер XVIII века и уточнить на основании выводов предположения более ранних исследователей;

5) Охарактеризовать русскую сказочную оперу XVIII века в рамках культурно-исторического контекста эпохи.

В соответствии с поставленными задачами выпускная квалификационная работа композиционно делится на введение, пять глав и заключение.

Первая глава носит характер вводных замечаний. В ней представлено описание жанра, дана историографическая справка, приводится обзор материала (как текстов, так и основных научно-критических работ), предлагаются критерии отнесения текстов конкретных музыкальных пьес второй половины XVIII века к числу сказочных, указываются основные векторы изучения этих текстов, дается комментарий по вопросам цитирования опер в настоящей работе.

Вторая глава посвящена проблеме классификации текстов сказочных опер. В ней предлагаются основания для деления пьес на группы по ряду разных критериев, что позволяет ввести данные произведения в научный оборот и предложить варианты их описания.

В третьей главе производится анализ ремарок в сказочных операх XVIII столетия для описания особенностей их постановки на сцене (потенциальной, если эти тексты никогда не ставились, или реальной).

В четвертой главе рассматривается язык персонажей сказочных опер указанной эпохи, предлагается историографический обзор позиций учёных по данному вопросу, предлагаются корректировки сложившихся в науке представлений о русской сказочной опере и русской комической опере.

Пятая глава затрагивает вопросы генезиса русской сказочной оперы, причин ее возникновения и специфики окружающего этот жанр историко-культурного контекста, высказывается гипотеза о неравнозначности понятий «русская комическая опера» и «русская сказочная опера XVIII века».

В заключении настоящей работы подводятся итоги сделанным наблюдениям и определяются дальнейшие пути изучения сказочной оперы. Отдельно оговаривается, что выдвинутая в начале исследования ***гипотеза*** (русская сказочная опера XVIII века – поджанр русской комической оперы, обладающий своими особенностями) не подтверждается.

К работе прилагается ряд таблиц и текстов, призванных облегчить описание объекта исследования. Приложение 1 представляет собой сводную таблицу наименований всех известных на сегодняшний день сказочных комических опер. В Приложении 2 представлены предисловия к двум операм Б. К. Бланка («Пленира и Зелим» и «Красавица и привидение»), к которым нет свободного доступа для исследователей в связи с отсутствием переизданий указанных текстов. В Приложениях 3–5 приводятся таблицы, иллюстрирующие положения 2 главы работы (аспекты классификации сказочной оперы XVIII века).

# Глава I. Вступительные замечания. Гипотеза исследования, историография, обзор материала

Русская комическая опера является музыкально-драматическим жанром, который существовал всего треть века – с 1772 года (появление оперы М. Попова «Анюта») до начала XIX века (последние произведения, обозначенные как «комические оперы» их авторами, принадлежат Г. Р. Державину – оперы «Дурочка умнее умных» и «Рудокопы», датируемые началом 1800-х и 1813 годом соответственно). При этом нужно отметить, что однозначного общепринятого терминологического определения данного жанра не существует. Более того, не существует более или менее удачного определения, которым было бы удобно оперировать в рамках научной работы.

Исследователи преимущественно предлагают описательные конструкции, которые характеризуют жанр в разных его проявлениях, но не объясняют сущность комической оперы. Наиболее полным из таких описаний является следующая характеристика, данная русской комической опере музыковедом Е. С. Ходорковской в энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург». Приведем это описание: «Русская комическая опера – жанр, типологически родственный своему историческому прототипу – фр. opèra comique. От французской комической оперы, с которой русский двор и город познакомились в 1764 – 1768 году благодаря гастролям оперной труппы Ж. П. Рено, Р. к. о. унаследовала основные принципы жанровой модели: *модные просветительские и сентименталистские идеи* [курсив мой – А. Ш.] (критика соц. снобизма, отрицающая зависимость между душевными добродетелями и соц. происх. <…>), *фигуры протагонистов, принадлежащих к непривелигированным сословиям* <…>; *основные жанровые разновидности* (пастораль, бытовая развлекательная комедия, слезная комедия и сказка) и *принципы драматургии* (чередование разговорных диалогов с сольными вок. номерами, небольшие ансамбли, преим. дуэты) и – не всегда, но часто – *финальный водевиль*[[1]](#footnote-1)».[[2]](#footnote-2) Однако даже такую обширную характеристику жанра нельзя назвать ни емкой, т.е. действительно дающей представление о жанре без его упрощения, ни исчерпывающей: так, Ходорковская совершенно не упоминает о связи русской комической оперы по происхождению с итальянской оперой-буфф, о которой неоднократно писали другие исследователи (например, Т. Н. Ливанова[[3]](#footnote-3), позднее – Е. Д. Кукушкина[[4]](#footnote-4), И. Д. Немировская[[5]](#footnote-5) и др.). Сверх того, многие черты, упоминаемые исследователем как важные, даже жанрообразующие для комической оперы, могут в разных текстах реализовываться в большей или меньшей степени или даже, как будет показано далее на примере оперы-сказки XVIII века, не реализовываться совсем.

Предложенное Ходорковской описание наиболее полно подходит, видимо, лишь к одной жанровой разновидности комической оперы – бытовой развлекательной комедии[[6]](#footnote-6), т.е. смешной опере народно-бытовой направленности, тогда как специфика других (пасторали, слезные комедии, сказки) так или иначе игнорируется, о чем еще будет сказано далее. В этом нет ничего удивительного – в науке сложилась традиция считать именно народно-бытовые оперы магистральной, главной линией развития русской комической оперы; соответственно, все остальные жанровые подтипы при таком подходе будут считаться периферийными, отклоняющимися, не такими важными. Не отрицая определенную правомерность такой позиции, заметим, что представляется необходимым дать комической опере более строгое и краткое определение, которое было бы удобно для использования в научной работе ***без постоянных оговорок*** об отклонении от центральной линии развития жанра, тем более что в настоящем исследовании речь будет идти как раз о постановках, признанных наиболее далеко отстоящими от народно-бытовых опер, – о русских сказочных операх XVIII века*.* В связи со всем вышесказанным в данной работе будет использоваться следующее сформулированное нами определение комической оперы: «Комическая опера – жанр музыкального театра XVIII века, предполагающий обращение к “легким”[[7]](#footnote-7) сюжетам (композиционно) и чередование песенных арий и речитативных или прозаических реплик персонажей (структурно)».

Как видно из сказанного ранее, современные исследователи связывают проблему определения жанровой специфики русской комической оперы с проблемой ее генезиса и взаимодействия с другими театральными жанрами. Действительно, русская комическая опера возникла на пересечении целого ряда иных музыкально-драматических, драматических и даже собственно литературных жанров. В частности, Немировская отмечает, что «взаимодействие русской комической оперы с комедией, драмой, трагедией, пасторалью привело к ситуации нестабильности, неопределенности (неканоничности) самого жанра, многовариантности его проявлений»[[8]](#footnote-8). Дать ***исчерпывающее*** и ***охватывающее все разновидности*** русской комической оперы определение практически не представляется возможным: массив их очень разнороден, границы между подвидами очень расплывчаты, к текстам, которые очевидно относятся к комическим операм (т. е. соответствуют условной идеальной жанровой модели комической оперы[[9]](#footnote-9) идеологически и по специфике реализации), примыкают тексты, которые в большей или меньшей степени отклоняются от упомянутой модели, свойственной главной линии развития жанра: к примеру, главные положительные герои принадлежат к высшим слоям общества (принцы, калифы, короли), не затрагиваются более или менее остросоциальные проблемы и т. п.

Кроме того, в авторских жанровых определениях в самом XVIII веке нет терминологической однородности. Е. Д. Кукушкина пишет: «<…> терминологическая разнородность сохранялась на всем протяжении существования данного жанра. Отчасти это связано с тем, что развитие театральной терминологии отставало от развития жанров. Но в значительно большей степени объясняется особым положением комической оперы в системе искусств XVIII века. По способу построения сюжета и изображаемому конфликту комическая опера тяготела к различным жанрам драматургии»[[10]](#footnote-10). В качестве иллюстрации тезиса Кукушкиной о зыбкости театральной терминологии можно привести фрагмент из предисловия Н. П. Николева к его опере «Розана и Любим»: «Сию *драмму с голосами* [курсив мой – А. Ш.] или *комедию с песнями*, или *оперу комик*, или *пастушью драмму с музыкой*, или *пастушью драмму*, с чем кто изволит, сочинил я в 1776 году <…>»[[11]](#footnote-11). Помимо этих наименований можно также встретить авторские определения «интермедия» («Деревенский ворожея», 1777 г.), «драматическая пустельга с голосами» («Приказчик» Н. П. Николева, постановка состоялась в 1778 г.), «шутливая опера» («Опекун-профессор или Любовь хитрее элоквенции» Н. П. Николева, 1784 г.), «игрище невзначай» («Ямщики на подставе» Н. А. Львова, 1787 г.) и другие вариации. Выяснить, что именно подразумевали сами авторы XVIII столетия под «комической оперой», на данный момент не представляется возможным – по всей видимости, каждый писатель понимал под этим определением что-то свое[[12]](#footnote-12).

В целом нужно отметить, что разграничивать между собой жанры музыкального театра эпохи правления Екатерины II достаточно сложно*.* К собственно «комической опере» (авторское жанровое обозначение самих драматургов XVIII века) примыкали такие структурно схожие с ней постановки, как, например, «Хлор Царевич, или Роза без шипов, которая не колется» неизвестного автора[[13]](#footnote-13) с жанровым определением «иносказательное зрелище» или ее же «Начальное управление Олега» c жанровым определением «историческое зрелище». Между тем, эти постановки разительно отличаются друг от друга прежде всего обращением к разным материалам – если «Хлор Царевич» написан по сюжету авторской сказки самой Екатерины II (как и опера авторства собственно императрицы «Февей»), то в основе «Начального управления Олега» лежит сюжет из «официальной» русской истории. Сказочные сюжеты, как уже говорилось ранее, в XVIII веке не считались, видимо, по-настоящему серьёзными – показательно, что жанр трагедии этой эпохи никогда не обращался к сказкам, тогда как сюжеты русской или зарубежной истории для него были более чем органичны (достаточно вспомнить трагедии Сумарокова и Ломоносова). В связи с этим «Хлора Царевича» мы можем отнести к комической опере, а «Начальное управление Олега» – уже нет; хотя структурно последнее очень напоминает типичную комическую оперу (чередование прозаических и песенных реплик).

Особой проблемой для выведения определения комической оперы является терминологическая омонимия, накладывающая определенный отпечаток на отношение исследователей к данному жанру. Мы сознательно отказались от коннотации слова «комический» как «смешной» в предложенном нами в начале главы определении, поскольку, как будет показано дальше, комическая опера ***не обязательно*** должна была ***вызывать смех*** зрителей. Ю. С. Семенова в кандидатской диссертации, посвященной музыкальному творчеству Екатерины II, отметила, что в ряде музыкально-драматических произведений императрицы определение «комическая опера» «отражало жанровую структуру (разговорные диалоги с музыкальными номерами), но не имело отношения к содержанию»[[14]](#footnote-14), т. е. не предполагало собственно комического элемента. Это замечание может быть применено в целом ко всему перечню русских комических опер: некоторые из них не носили исключительно увеселительного характера и скорее «пропагандировали» определенную идею, в других на первый план выступал именно элемент увеселительный – интерес к сюжетной коллизии. Безусловно, увеселительное, развлекательное начало есть в любой из интересующих нас постановок – театр по своей роли является учреждением для развлечения и увеселения публики. Однако он же мог выступать как инструмент идеологического и нравственного просвещения – и оба этих начала могли в разных постановках существовать в разном соотношении (об этом подробнее см. главу 2). В связи с этим мы сочли возможным развести термин «комическая опера» и концепт «комического» как такового – это принципиально разные понятия, и присоединять второе к первому нельзя, поскольку это, как представляется, приводит опять же к искажению специфики жанра.

Оговорив проблемы понимания исследователями жанра комической оперы в целом, отметим также, что существует ещё одна сложность в изучении выбранного объекта исследования. Проблема эта состоит в том, что на данный момент нет ни одного списка, который учитывал бы все постановки комических опер (в связи с описанными ранее вопросами и отсутствием четкого определения жанра) и вообще все музыкально-драматические постановки как Московских и Петербургских театров, так и театров провинциальных. Кроме того, необходимо отметить, что не все тексты дошли до настоящего времени в полном виде – в некоторых случаях сохранились только либретто, в других – только партитуры или даже клавиры (переложения музыки опер для фортепиано).

В настоящей работе мы сосредоточим свое внимание на русской сказочной опере XVIII века, которую принято сейчас считать поджанром русской комической оперы в целом. Интерес к данной теме обусловлен тем, что на протяжении достаточно долгого времени сказочные оперы этой эпохи не изучались совсем по определенным историко-культурным причинам. Приведем для иллюстрации этого тезиса историографическую справку.

**История изучения сказочной оперы XVIII века**

Сказочные оперы XVIII века долгое время находились на периферии интереса исследователей. Это обусловлено целым рядом исторических причин.

В XVIII веке оперы со сказочным сюжетом были не настолько популярны, как оперы с крестьянской тематикой (социально-бытовые, народно-бытовые и т. п. в разных классификациях)[[15]](#footnote-15), и не вызывали бурной полемики, как это произошло с операми, подобными «Мельнику – колдуну, обманщику и свату» А. О. Аблесимова (самой популярной, известной, обсуждаемой и исследуемой опере как в литературе XVIII века, так и в последующие периоды), «Розане и Любиму» Н. П. Николева, «Несчастью от кареты» Я. Б. Княжнина и другим[[16]](#footnote-16). В качестве яркой иллюстрации данного тезиса можно привести важный памятник критики этой эпохи – «Драмматический словарь», в котором по сравнению с развернутыми восторженными характеристиками, к примеру, «Мельника» или «Санкт-Петербургского гостиного двора» операм сказочным (например, екатерининским) давались очень сдержанные описания с указанием только места постановки и ее полного названия[[17]](#footnote-17). Конечно, отчасти такая ситуация была обусловлена тем, что оперы эти ставились преимущественно при дворе (Эрмитажный театр) и не были доступны более широким кругам; но вне зависимости от причин – собственно ли литературных или же историко-культурных – сказочные оперы в самом деле уже в XVIII веке оказались не слишком известными.

В первой половине XIX века в целом наблюдается спад интереса ко всем «легким» операм как к жанру. Несмотря на то что комические оперы упоминаются в мемуарах и критических статьях вплоть до середины столетия, речь преимущественно идет не о комических операх XVIII века, а о водевилях, в которые этот жанр постепенно трансформировался (к примеру, Р. М. Зотов[[18]](#footnote-18)). Если жанр комической оперы в самых ярких и популярных своих проявлениях перестает интересовать литераторов и критиков, то об опере сказочной прошлого века и вовсе практически забывают. Из авторов сказочных комических опер упоминается только Екатерина II: ей посвящаются хвалебные и при этом довольно туманные отзывы, одобряющие ее деятельность как драматурга не столько за качество ее произведений, сколько за сам факт их написания – критики не указывали, что именно вызывало восторг зрителей[[19]](#footnote-19). Вполне вероятно, что восторг был вызван скорее богатством и пышностью декораций и костюмов (особенно часто об этом писалось в критике и позже в научных работах в отношении «Храброго и смелого витязя Ахридеича»), нежели качеством литературного текста и партитуры.

Во второй половине XIX века сказочные оперы XVIII столетия вызывают определенный интерес исследователей, однако уже в этот период высказывается мнение, что сказочная опера является побочной, не главной, даже «реакционной» ветвью развития жанра русской комической оперы в целом. Связано это было с тем, что ученые и критики этого времени были склонны видеть прогрессивность и новаторство в тех произведениях, в которых было отражено сочувствие к народу или поднимался крестьянский вопрос, демонстрировалось тяжелое положение крепостных. Сказочные же оперы к числу таковых не относились, потому и удостаивались только критических и сдержанных замечаний. Кроме того, не последнюю роль в формировании скептического отношения сыграл тот факт, что большинство сказочных комических опер было написано дворянами. Журналист и историк быта В. О. Михневич пишет: «Народные оперы стала писать сама Екатерина, пробовал писать их Державин; князья Д. Горчаков, А. М. Белосельский и другие писатели с громкими именами <…> Но, к сожалению, из-под пера этих сочинителей, в большинстве, ничего путного не выходило, не столько по недостатку таланта, сколько по совершенному незнакомству с народным бытом»[[20]](#footnote-20). Михневич же видит в операх императрицы отсутствие «сценичности» и ценит только «царственный почин»[[21]](#footnote-21). Историк литературы В. Н. Мочульский так же отрицает в ряде опер Екатерины II наличие оригинального и комического[[22]](#footnote-22). Другие же исследователи, в целом доброжелательно, но кратко отзывающиеся о музыкально-драматических опытах императрицы, обращают внимание только на использование фольклора в данных операх: обращение к сказочным сюжетам, народной песне; однако факт этого обращения как правило только констатируется (А. Д. Галахов[[23]](#footnote-23), А. К. Бороздин[[24]](#footnote-24), А. Н. Пыпин[[25]](#footnote-25), В. В. Сиповский[[26]](#footnote-26)). Вместе с этим, мы не встретим ни одного сколь-либо развернутого анализа всего массива сказочных комических опер – более того, другие их авторы практически не упоминаются в исследованиях или упоминаются в связи с другими своими операми («Розана и Любим» Николева, «Санкт-Петербургский гостиный двор» Матинского). Несмотря на то, что возникает определенный интерес к сочинителям комических опер на сказочный сюжет (что отражает, например, публикация Г. Н. Геннади в «Библиографических записках» в 1858 году ряда замечаний и новых сведений к изданию драматических сочинений Екатерины II[[27]](#footnote-27), появление в 1871 году статьи М. Лонгинова о биографии Горчакова[[28]](#footnote-28), издание его же «Сочинений» в 1890 году[[29]](#footnote-29)) и контексту создания интересующих нас текстов[[30]](#footnote-30), сказочная опера XVIII века не становится объектом научного изучения и даже просто интереса исследователей. Исключениями являются статьи П. К. Щебальского[[31]](#footnote-31) и П. А. Бессонова[[32]](#footnote-32), опубликованные в журнале «Заря» за 1870 год, которые, однако, посвящены не столько сказочным операм в драматическом творчестве Екатерины II, сколько выявлению источников русских песен, использованных в них[[33]](#footnote-33).

В советский период развития науки сказочная опера XVIII века, будучи уже признанной поджанром комической оперы, оказалась не просто на периферии научного исследования – она буквально попала в опалу у ученых. Исследователи этого времени утверждают, что сказочная и историческая опера как жанры музыкального театра еще не были созданы, закладывались только основы для них – причем основы довольно слабые. Так, у музыковеда и историка литературы А. А. Гозенпуда о сказочной опере сказано: «Создать новый жанр, сочетающий сатиру – основу русской комической оперы XVIII века – с фантастикой народной сказки (русской или восточной), Горчакову не удалось – как не удалось это и другим авторам в условиях реакции 90-х годов»[[34]](#footnote-34). Т. Н. Ливанова вовсе не выделяет эти оперы в отдельный класс, а рассматривает вместе с другими музыкально-драматическими постановками эпохи, резко критикуя их за антихудожественность и затормаживание развития жанра[[35]](#footnote-35). Ю. В. Стенник и Н. Д. Кочеткова объединяют сказочные оперы с иными музыкальными пьесами позднего периода (90-х годов XVIII века) в одну общую группу: «Однако комические оперы перечисленных авторов [Екатерины II, Горчакова, поздние оперы Княжнина] были лишены народности мировосприятия, этого основного условия для органичного бытования фольклора в ткани художественного произведения, будь то в театре, будь то в литературе. Неслучайно обращение к сюжетам национального фольклора мирно уживалось у отдельных авторов с использованием в качестве сюжетных источников арабских сказок»[[36]](#footnote-36).

Одной из причин такого отношения к опере-сказке является тот факт, что большинство известных и получивших оценку в критической и научной литературе сказочных опер XVIII века было написано Екатериной II. В силу того, что эти оперы были сочинены императрицей, носили «реакционный» по меркам советской эпохи характер (т. е. не обличали крепостнический строй, не выводили на сцену бытовые подробности жизни простого народа), и, кроме того, сопровождались музыкой, сочиненной преимущественно композиторами иностранного происхождения (Э. Ванжура, И. Керцелли[[37]](#footnote-37), В. Мартин-и-Солер), ученые относятся к данным текстам чрезвычайно сурово и, как правило, не считают необходимым их рассматривать, поскольку – и это положение не доказывается – литературная составляющая их *якобы* также крайне слаба.

Если В. Н. Всеволодский-Гернгросс в работе 1936 года просто упоминает оперы Екатерины II как волшебные, не направленные на отражение социальной действительности[[38]](#footnote-38), Г. А. Гуковский в 1939 году сдержанно пишет об их «псевдонародности» и непонимании императрицей Екатериной русского фольклора (таким образом, по мнению Гуковского, эти оперы обладают только политическим значением – т. е. им присуща ориентация на упрочение авторитета монарха[[39]](#footnote-39)), то уже с 40-х годов драматическому творчеству императрицы выносится чрезвычайно суровый приговор (литературовед Д. Д. Благой[[40]](#footnote-40), музыковеды А. С. Рабинович[[41]](#footnote-41), Т. Н. Ливанова[[42]](#footnote-42), А. А. Гозенпуд[[43]](#footnote-43)). Резко осудительный тон сохраняется практически до конца советского периода – П. Н. Берков отмечает операх императрицы только следующее: «Довольно много механически введенного фольклорного материала и в комических операх Екатерины II 1780 – 1790-х годов»[[44]](#footnote-44).

Музыковеды при этом признают, что пьесы императрицы могли быть популярны – но исключительно благодаря музыке, в частности музыкальному сопровождению к опере «Февей», написанному Пашкевичем, или музыке к опере «Новгородский богатырь Боеславич», сочиненной Фоминым. Те же музыковеды считают, что некоторые литературные достоинства могут быть отмечены в опере «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» – но они нивелируются слабой партитурой Э. Ванжуры.

Между тем никакого пояснения, почему оперы Екатерины II являются столь слабыми на общем фоне легких опер этой эпохи (даже по сравнению со сказочными операми Горчакова, которые либо вовсе не упоминаются, либо упоминаются, но не рассматриваются), не приводится – из чего можно сделать вывод о крайней пристрастности исследователей в отношении оперного творчества императрицы. Если при описании других опер (даже «реакционных»), ученые от оценки переходили к объективной художественной характеристике и описанию, то никаких подобных опытов в отношении комических опер императрицы и сказочных опер в целом мы не встречаем.

К 90-м годам XX века предубеждение по отношению к сказочным операм XVIII века постепенно пропадает. Исследователи конца XX – начала XXI века уже не видят возможности игнорировать столь важное явление литературной и культурной жизни XVIII столетия и видеть в нем только отрицательные стороны. Подход объективизируется. Появляется ряд работ, посвященных отдельным сказочным операм Екатерины II, преимущественно музыковедческих, но неизменно затрагивающих их литературную специфику (А. Е. Максимова[[45]](#footnote-45), Ю. С. Семенова[[46]](#footnote-46)), оперной драматургии императрицы в целом. В литературоведческих исследованиях так или иначе упоминаются сказочные комические оперы не только императрицы Екатерины, но и Горчакова, Николева, Бланка, Матинского. Эти оперы рассматриваются с точки зрения своей структуры (к примеру, музыковед Ю. С. Семенова провела морфологический анализ оперы «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» по методике В. Я. Проппа[[47]](#footnote-47), А. Е. Максимова проанализировала развитие сюжетных ходов в «Февее»[[48]](#footnote-48), Э. Малэк рассмотрела особенности соотношения линий разных персонажей в опере Горчакова «Калиф на час»[[49]](#footnote-49)), взаимосвязи с другими жанрами (собственно сказка, пастораль, комедия и др. – в работах Е. Д. Кукушкиной[[50]](#footnote-50), И. Д. Немировской[[51]](#footnote-51)). Однако самостоятельным объектом исследования сказочная опера XVIII в целом, признанная жанровой разновидностью русской комической оперы, не становится ни в одной работе.

Между тем, на наш взгляд, несомненный интерес вызывает именно специфика данного направления, взятого в своей полноте, – ведь именно оно было положено в основу возникшего в XIX веке жанра оперы-сказки. Музыковед О. Е. Левашева пишет: «Примечателен сам принцип сочетания сказочно-фантастических сюжетных мотивов с русским народным колоритом. При всей наивности этой попытки подобное решение несло с собой перспективу широкого развития, вплоть до классических опер XIX века. Дальнейший путь ведет к волшебной опере романтической эпохи, к “Лесте” Давыдова, далее к Верстовскому, и наконец – к глинкинскому Руслану»[[52]](#footnote-52).

**Отбор материала**

Первая проблема, с которой сталкивается исследователь, обративший свое внимание на русскую сказочную оперу последней трети XVIII века (как и исследователь русской комической оперы вообще), – это отбор материала. В настоящей работе мы опирались на список опер, составленных на основе ряда литературоведческих, музыковедческих и театроведческих работ (Приложение 1). Для включения оперы в данный перечень использовались следующие критерии:

1) Использование сказочного сюжета[[53]](#footnote-53);

2) Наличие волшебных сил, действующих в опере[[54]](#footnote-54);

3) Авторское указание на обращение к сказке (это касается оперы «Новгородский богатырь Боеславич», сочиненной Екатериной II на сюжет былины о Василии Буслаеве, с подзаголовком «Составлена из сказки, песней русских и иных сочинений»). Признаков может быть несколько, но достаточно хотя бы одного, чтобы отнести оперу к числу сказочных.

Следует оговориться, что в настоящей работе мы ограничили рамки существования сказочной оперы XVIII века только кратким XVIII-м столетием, поскольку после анализа репертуарных сводок создалось впечатление, что в 90-е годы XVIII века произошло своеобразное затишье в бытовании оперы-сказки. После этого затишья она возродилась в XIX веке уже в несколько измененном виде, с преобладанием романтических тенденций (об этом подробнее см. главу 5). Это пока лишь гипотеза, которая сложилась после знакомства с «Лестой, или Днепровской русалкой» (1806, либретто Н. С. Краснопольского и А. А. Шаховского), однако требует, конечно, проверки и другими текстами XIX века, что планируется сделать в будущих работах.

По итогам отбора в соответствии с указанными критериями получился список из 16 опер. При этом данный список нельзя считать окончательным в силу зыбкости предложенных критериев и со сложностью определения самого концепта «сказочного» и «сказки». В настоящей работе мы придерживались современного понимания сказки (типология В. Я. Проппа[[55]](#footnote-55)), а не понимания сказки, свойственного самим авторам XVIII века, в силу целого ряда причин. В частности, не совсем ясно, что, собственно, понимали под «сказкой» в XVIII веке. «Словарь Академии Российской» дает два варианта определения этого понятия: «1) Вымышленная повесть, басня. *Писать сказки. Сказывать, слушать сказки.* 2) В приказном наречии значит: письменное на что-нибудь по требованию правительства объяснение»[[56]](#footnote-56). Второе определение не имеет к художественной литературе отношения, первое же является довольно размытым и отсылает скорее к жанру литературной сказки-басни, о чем ещё скажем далее. В определении полностью отсутствует упоминание хоть какой-то связи с народом и его фольклором – хотя в тех же операх Екатерины II, жанровое определение которых гласит, как правило, «опера комическая: составлена из слов песней и сказок русских» слово сказка, очевидно, подразумевало обращение как раз не к басням, а к фольклорным или стилизованным под фольклорные жанрам. Слово «былина» в том же словаре полностью отсутствует, хотя именно былинный, а не сказочный сюжет лёг в основу оперы «Новгородский богатырь Боеславич», тоже составленной «из слов песней и сказок русских». Значит, даже в сознании императрицы грань между именно фольклорными или подражающими фольклорным жанрами не проводилась. Да и в целом понятие «сказки» в интересующем нас значении было маргинальным, некодифицированным, необщепринятым.

В более позднем словаре Н. Ф. Остолопова (1821) «сказка» появляется, но описывается как явление чисто литературное, не имеющее отношение к фольклору. К этому жанру причисляются такие произведения, как стихотворения Анакреона, Лукиана, «Сатирикон» Петрония, из новейших (на XIX век) – басни Лафонтена. О русских сказках Остолопов пишет следующее: «<…> можно решительно сказать, что до Дмитриева не имели мы хороших сказок: Сумароков, Майков и другие предшественники его, упражнявшиеся в сем роде, только возвышают его славу»[[57]](#footnote-57). Другими словами, речь здесь идёт опять же об ином жанре, нежели тот, который интересует нас в связи со сказочными операми, основой сюжетов большинства из которых служили именно народные сказки или по крайней мере подражания им.

Тем не менее, литературная (и, в частности, стихотворная сказка) во многом сближается со сказкой народной с перспективы нынешнего времени; в частности, это заметно по той классификации, которую предлагает Остолопов в отношении литературных сказок. Он предлагает делить их на пять типов: сказки волшебные, сказки аллегорические, сказки анакреонтические, сказки эпиграмматические и сказки нравственные или философические (они же характерные)[[58]](#footnote-58). Из названных типов только анакреонтические сказки не имеют к сюжетам сказочных опер никакого отношения, остальные так или иначе соотносятся с ними, о чем будет подробнее сказано во 2 главе.

Все сказанное выше показывает, что вопрос представления о народной сказке в XVIII веке требует отдельного внимательного изучения и обращения к дополнительным материалам, что не входит в задачи настоящей работы. По этой причине мы и будем пользоваться понятием сказочного сюжета в современном его понимании – т.е. с точки зрения исследователей XXI века.

Все исследуемые в данной работе оперы являются текстами, сочиненными собственно на русском языке, т.е. в них отсутствует прямое указание на переводной характер постановки. Конечно, это не отрицает возможности заимствования сюжета из зарубежных постановок в чистом виде или в виде «склонения на наши нравы», но вопрос источников в данной выпускной квалификационной работе затрагиваться не будет – мы планируем обратиться к сопоставлению русских опер-сказок с зарубежными сказочными операми XVIII века уже в рамках магистерской работы. В этом аспекте вопросы может вызвать опера Б. К. Бланка «Красавица и привидение» с подзаголовком «Перевод с арабского», однако такое указание, безусловно, является мистификацией, игрой самого автора данного текста[[59]](#footnote-59) – в арабских странах музыкального театра, аналогичного европейскому оперному театру, не существовало (во всяком случае, у нас нет сведений о наличии такового). В России ставились переводы французских, итальянских, немецких и английских постановок[[60]](#footnote-60), но никаких данных о переводах с каких бы то ни было восточных языков у нас нет. Вполне вероятно, что указанная опера Б. К. Бланка является переделкой или переводом с какого-либо из вышеназванных европейских языков, но, поскольку прямого указания на этой в тексте нет, а проблемы источников в настоящей работе не затрагиваются, то рассмотрение оперы «Красавица и привидение» в рамках данной ВКР представляется вполне правомерным.

**Основные векторы изучения сказочной комической оперы XVIII века**

В ряде работ современных ученых намечены основные направления изучения русской сказочной оперы XVIII века. Ключевое слово здесь именно «намечены», поскольку ни в одном из исследований – ни литературоведческих, ни музыковедческих, ни театроведческих – не рассмотрен весь массив текстов сказочной оперы этой эпохи: как правило, ученые анализируют либо одну отдельную оперу, либо оперы одного автора (а именно Екатерины II), либо несколько наиболее показательных, по их мнению, сказочных опер, что, по нашим наблюдениям, искажает полученные исследователями выводы и заставляет их упрощать специфику этого явления театральной жизни России конца XVIII века. Остановимся кратко на каждом из указываемых исследователями их аспектов, которые будут нас интересовать в настоящем исследовании.

Вторая глава выпускной квалификационной работы посвящена проблемам классификации сказочных опер XVIII века. В настоящее время литературоведы и музыковеды проводят грань только между сказочными операми, написанными на сюжеты русских сказок, и сказочными операми, написанными на сюжет сказок восточных (Немировская[[61]](#footnote-61), Семенова[[62]](#footnote-62)). Это деление действительно представляется актуальным: сказочные оперы XVIII века по месту действия и по общему колориту можно разделить на оперы «русские» («Точильщик», «Баба-Яга», «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» и др.) и «восточные» («Калиф на час», «Счастливая тоня» и др.). Однако после изучения всего комплекса текстов возникает ощущение, что вовсе не все оперы укладываются в такое деление. Например, не совсем ясно, к какому типу опер нужно отнести оперы «Перерождение», «Любовь опровергает союз дружества», «Пленира и Зелим» и др. В них нет указаний на какую-либо достаточно определенную местность (т. е. такую, которая была бы однозначно маркирована как русская или восточная), нет специфического колорита (костюмы, бытовая утварь, описанные в сценических ремарках). Имена персонажей – героев, их антагонистов и волшебных помощников – также не проясняют этот момент: например, в опере «Пленира и Зелим» имя главного героя – Зелим, злого волшебника – Злояд, добрых волшебников – Златовлас и Златокрыл. Названные сказочные оперы обладают своей спецификой и требуют отдельного рассмотрения.

Однако возможны и другие подходы к классификации сказочной оперы XVIII века. Зачатки этого подхода можно увидеть в том, что некоторые исследователи, рассматривающие оперы Екатерины II, обращают внимание на то, что императрица стремилась сделать свою третью оперу – «Горебогатырь Косометович» – в первую очередь смешной, тогда как другие ее оперы называются комическими только в силу своей структурной организации[[63]](#footnote-63). Нельзя полностью согласиться с этим утверждением: так, представляется, к примеру, что в опере «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» хор матушек и нянюшек исполняет арию на текст «Описания грозы, бывшия в Гааге» В. К. Тредиаковского именно с намерением рассмешить зрителя; с той же целью вводится фрагмент «Стихов эпиталамических…» Тредиаковского же в оперу «Февей», в «Февее» же комическое (в значении «смешное») впечатление производят арии, исполняемые калмыками. Однако замечание об отсутствии или минимальном введении смешного представляется вполне правомерным в отношении «Новгородского богатыря Боеславича». Изучение текстов других сказочных опер, указанных в таблице, позволяет сказать, что отсутствие комического-смешного начала присуще не только некоторым операм Екатерины II, но и операм других авторов. В числе таковых можно назвать уже указанные выше сочинения «смешанного» колорита: «Перерождение», «Любовь опровергает союз дружества», «Пленира и Зелим», а также «Хлор Царевич, или Роза без шипов, которая не колется». Можно заметить, что большинство из них жанрово обозначены не как «комические» оперы, а просто как «оперы» или даже, в последнем случае, «иносказательное зрелище». Возможно, дальнейшее изучение сказочных комических опер «без комического (смешного) начала» позволит выявить специфику именно этого подтипа оперы-сказки или переосмыслить положение сказочной оперы в системе жанров музыкального театра. Таким образом, проблема классификации выводит нас на проблемы поэтики жанра.

Еще несколько оснований для классификации дает также анализ структуры сказочных опер. Дело, в частности, в том, что почти во всех рассматриваемых операх присутствует любовная линия, однако в целом ряде пьес она является далеко не главной, побочной (например, в операх «Точильщик», «Калиф на час», «Февей», «Горебогатырь Косометович»). Ю. С. Семенова отмечает, что в операх Екатерины II «любовная линия не выходила на первый план, а являлась одной из стереотипных составляющих жанра»[[64]](#footnote-64). В той же статье исследователь обращает внимание также на то, что в сказочных операх императрицы чаще всего не 3 действия, а 5 (кроме «Февея», состоящего из 4 действий), что ставит их ближе к драматическим жанрам, нежели к другим комическим операм последней трети XVIII века[[65]](#footnote-65). Таблица, представленная в Приложении 1, позволяет заметить, что с точки зрения объема массив сказочных комических опер также представляется очень разнородным: есть пьесы, состоящие из 1, 2, 3, 4 и 5 актов или действий. Помимо этого, можно обратить внимание на то, что в большинстве сказочных опер действующими лицами являются представители высших сословий, зачастую государственные правители, однако в некоторых героями являются крестьяне или ремесленники – при том, что во всех операх так или иначе появляется фигура монарха. Эти факты тоже является аргументом для деления русских сказочных опер XVIII века на разные подгруппы. В связи с указанными наблюдениями (о типе конфликта, месте любовной коллизии, количестве и композиционной специфике построения отдельных актов, о составе действующих лиц) представляется возможным поставить вопрос о соотношении сказочной оперы XVIII века с идеальной жанровой моделью русской комической оперы в целом.

Третья глава настоящей работы посвящена специфике ремарок в сказочных операх XVIII века как особой составляющей литературного драматического текста. Ремарки в сказочных операх указывают на требования к их постановке на сцене. Исследователи русской комической оперы уже обращали важность этого компонента именно для оперы сказочной. Кукушкина пишет: «[Для комических опер со сказочными и фантастическими сюжетами] были характерны фантастические мотивы, всевозможные экзотические аксессуары, красочность и богатство сценического воплощения»[[66]](#footnote-66). Аналогичной позиции придерживаются и другие ученые, что отражено в самих терминологических определениях, которые они дают данному типу опер: у Немировской это «помпезная сказка с балетом»[[67]](#footnote-67), у Семеновой – «сказочные феерии»[[68]](#footnote-68). Последняя также обращает внимание на то, что подробные сценографические ремарки Екатерины II в ее сказочных операх охватывают самые разные особенности постановки: художественное оформление, внешний облик и игру актера, характеристику балетных и пантомимных сцен[[69]](#footnote-69). Однако нужно заметить, что выводы, к которым приходят названные ученые, основываются опять-таки на анализе текстов наиболее известных сказочных комических опер – т. е. опер императрицы Екатерины и отчасти Д. П. Горчакова, в самой малой степени – Н. П. Николева. Рассмотрение текстов других сказочных опер позволяет подтвердить эти наблюдения и уточнить их. Действительно, в ремарках сказочных опер обычно довольно подробно описано место действия, часто указаны сценические эффекты, упоминается большое количество людей (слуги, стража и др.). В некоторых случаях указание на смену декораций встречается настолько часто, а сами декорации изменяются настолько кардинально, что даже сейчас возникает сомнение в возможности постановки такой пьесы на сцене (это касается, например, опер «Любовь опровергает союз дружества», «Пленира и Зелим»). Однако сценографические ремарки в ряде пьес, автором которых является не Екатерина II, а другие писатели, могли и разительно отличаться: они могли быть короче, чем ремарки императрицы, касались далеко не всех указанных выше аспектов, стилистически резко противопоставлялись репликам персонажей. Следовательно, можно предположить, что анализ ремарок в данных текстах позволит прояснить специфику жанра сказочной оперы.

Стилистическое противопоставление или, напротив, сближение языка ремарок сказочных опер XVIII века с языком персонажей данных пьес закономерно вызывает вопросы о стилистической характеристике собственно языка реплик героев опер-сказок. Этот вопрос освещен в 4 главе настоящей работы. Исследователи русской комической оперы неоднократно обращали внимание на использование драматургами условного крестьянского социолекта для стилизации речи персонажей низкого социального происхождения[[70]](#footnote-70). Однако по данному критерию русская сказочная опера XVIII века довольно существенно отклонялась от «магистральной» линии развития жанра. Вследствие того, что в большинстве сказочных опер указанной эпохи действующими лицами являются не крестьяне, а представители высших сословий (вплоть до самого монарха), в интересующих нас пьесах складывается особая языковая ситуация, совершенно, однако, не описанная в научных трудах. Между тем, стилизация речи персонажей в данных текстов могла осуществляться не только по социальному критерию, но и в связи со стилизацией под определенный национальный колорит (глава 2), что представляется довольно любопытным и важным для понимания специфики жанра фактом, требующим внимательного изучения.

Наконец, еще один существенный аспект исследования русской сказочной оперы XVIII века – это вопросы ее генезиса, связи с другими театральными и чисто литературными жанрами, в том числе зарубежными и в целом места в историко-культурном и собственно литературном процессе эпохи. Задачи данного исследования не предполагают сопоставления сказочных опер с другими текстами XVIII века, как русскими, так и зарубежными (в т.ч. переводными), поэтому в главе 5 лишь в общих чертах намечены пути решения указанных проблем. В последующих работах мы планируем не только уточнить перечень исследуемых текстов, но и провести сравнительный анализ с иными произведениями XVIII века – что, вероятно, позволит в будущем более точно определить положение русской сказочной оперы в системе жанров XVIII столетия.

**Особенности представления материала в исследовании**

Прежде, чем перейти непосредственно к рассуждению об особенностях сказочных опер XVIII века на основе конкретных текстов, необходимо сделать несколько оговорок для упрощения восприятия работы. Чтобы не загромождать исследование большим количеством сносок на отдельные фрагменты, перечислим издания, по которым в дальнейшем будут цитироваться оперы:

1. Бланк Б. К. Красавица и привидение. М., 1789. 56 с.
2. Бланк Б. К. Пленира и Зелим // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 37. С. 31–88.
3. Горчаков Д. П. Баба-Яга // Горчаков Д. П. Сочинения. М., 1890. С. 86–111.
4. Горчаков Д. П. Калиф на час // Горчаков Д. П. Сочинения. М., 1890. С. 10–52.
5. Горчаков Д. П. Счастливая тоня // Горчаков Д. П. Сочинения. М., 1890. С. 54–83.
6. Добродетельный волшебник. М., 1787. 83 с.
7. Екатерина II. Горебогатырь Косометович // Екатерина II. Сочинения: в 12 т. Т. 2. СПб., 1901. С. 471–520.
8. Екатерина II. Новгородский богатырь Боеславич // Екатерина II. Сочинения: в 12 т. Т. 2. СПб., 1901. С. 371–401.
9. Екатерина II. Февей // Екатерина II. Сочинения: в 12 т. Т. 2. СПб., 1901. С. 333–370.
10. Екатерина II. Храбрый и смелый витязь Ахридеич // Екатерина II. Сочинения: в 12 т. Т. 2. СПб., 1901. С. 403–468.
11. Матинский М. А. Перерождение // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 27. С. 39–66.
12. Михайлов И. Любовь опровергает союз дружества // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 27. С. 67–144.
13. Николев Н. П. Точильщик // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 22. С. 219–268.
14. Николев Н. П. Финикс // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 22. С. 137–218.
15. Рыбак и дух. М., 1788. 118 с.
16. Хлор Царевич, или Роза без шипов, которая не колется // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 24. С. 195–232.

Следует также отметить, что, поскольку интересующие нас оперы были изданы либо переизданы (оперы Горчакова и Екатерины II) в дореволюционное время, нужно упомянуть принципы цитирования фрагментов данных текстов. В настоящей работе использован следующий подход: графика, орфография и пунктуация[[71]](#footnote-71) заменяются на современные (замене подлежат буквы i, iȏ, устраняется ъ на конце слов, написания типа «Разсудок» передаются как «Рассудок» и т.п.), но сохраняется написание прописных букв вне зависимости от того, писались бы они в современном тексте или нет (в случае обозначения должности – калиф/Калиф, царь/Царь), в том числе при отсутствии прямой цитации, при упоминании персонажей в тексте работы.

# Глава II. Проблема классификации русских сказочных опер XVIII века

**1.** Как уже было сказано во введении, массив сказочных опер очень разнообразен. В истории научного изучения предпринимались попытки классифицировать данные произведения, однако ни одна классификация не учитывала все известные тексты данного жанрового подтипа и, кроме того, само основание классификации только постулировалось, но не доказывалось конкретными примерами: к примеру, говорилось, что сказочные оперы делятся на «русские» и «восточные» (см. ниже), но доказательств этому (т.е. анализа массива текстов) не приводилось. Представляется, однако, что проблема классификации подводит исследователя к основным закономерностям, по которым строились сказочные оперы, и – шире – выводит на особенности поэтики этих текстов. Таким образом, проблема классификации является первой ступенью изучения поэтики русской сказочной оперы XVIII века, в связи с чем именно этот вопрос будет находиться в фокусе нашего внимания в данной главе курсовой работы.

**2.1.** Первый из подходов к группировке текстов опер по определенным параметрам, как уже упоминалось выше, – это попытка их деления по национальному колориту. Исследователи постулируют, что сказочные оперы писались на сюжеты либо русских, либо восточных сказок (Немировская[[72]](#footnote-72), Семенова[[73]](#footnote-73)). Действительно, большая часть опер укладывается в такое деление – так, отчетливо выделяются сказочные оперы на русские сюжеты («Точильщик», «Баба-Яга», «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» и др.) и на сюжеты восточные («Калиф на час», «Счастливая тоня» и др.). Однако составление полного перечня сказочных опер XVIII века позволило обнаружить целый ряд текстов, которые в эти рамки не умещаются («Перерождение», «Любовь опровергает союз дружества», «Пленира и Зелим», «Добродетельный волшебник»). В связи с этим следует задаться вопросом, на каком основании той или иной опере приписывается конкретный национальный колорит. После изучения текстов удалось выделить несколько критериев:

1. Имена персонажей;
2. Место действия, указанное в ремарках;
3. Бытовые детали.

Остановимся подробнее на каждом из этих критериев.

Имена персонажей сказочных опер делятся на несколько типов – «русские», «восточные» (вероятно, почерпнутые из восточных сказок – к примеру, из сборника «Тысяча и одна ночь», изданного в эту эпоху в переводе с французского перевода А. Галлана), аллегорические, «говорящие», мифологические и те, национальную специфику которых определить затруднительно. К первым относятся такие имена как, к примеру, Макар, Улита, Параша («Точильщик»), Амельфа Тимофеевна, Василий Боеславич («Новгородский богатырь Боеславич»), Влас, Митрофан («Баба-Яга») и другие. Примеры подчеркнуто «восточных» имен – Гарун Аль-Рашид, Гьяфар, Зобеида («Калиф на час»), Гассан, Гюзарада («Красавица и привидение»), Магомед, Аллах (имена, упоминаемые в воззваниях персонажей к высшим силам) и др. Аллегорические имена встречаются только в «Хлоре Царевиче»: Фелица, Честность, Правда, Рассудок. «Говорящие» имена обнаруживаются почти во всех операх вне зависимости от общего колорита, чаще они принадлежат центральным героям, будь то герои положительные или, напротив, отрицательные: Миловида («Перерождение»), Незрад, Скопидом, Пленира, Миловзор («Счастливая тоня») и др. Мифологические имена принадлежат античным богам – это Венера, Гимен (Гименей), Юпитер, Сатурн, Плутон, Плутус, некоторые из которых непосредственно участвуют в действии оперы (к примеру, в опере «Любовь опровергает союз дружества» Венера сама сходит с небес, чтобы благословить Славурона и Энглею на брак), а не только упоминаются героями (например, в опере «Добродетельный волшебник» принц Агип, увидев в одной из комнат во дворце принцесс золото и множество драгоценных камней, говорит: *«<…> и всякой металл, / Знать,* ***Плутус*** *собирал»*). Мифологические вообще появляются всего в трех текстах – в названных уже опере И. Михайлова «Любовь опровергает союз дружества» и опере неизвестного автора «Добродетельный волшебник» и в «Февее» Екатерины, что ставит их несколько особняком от остальных сказочных опер. Последняя группа – имена неясного национального колорита. К этой группе относятся такие антропонимы как Темизора, Зелимен («Перерождение»), Вулевполь, Данна («Февей»), Ханзер, Гангас («Добродетельный волшебник») и др. Внутренняя форма таких имен не дает читателю (по крайней мере, современному) подсказки в отношении принадлежности к какой-либо национальной традиции, однако к подобным антропонимам очень часто приводятся авторские пояснения: например, «Тао-Ау, Царь Сибирский» или «Ханзер, Царь Туркоманский». Таким образом, выделение этой группы оказывается под вопросом – если в тексте присутствуют комментарии, позволяющие выявить национальную специфику указанных имён, то их следует отнести к другим группам – в частности, либо к именам «русским», либо к именам «восточным». Однако ряд имен такими пояснениями не сопровождается (например, Энглея, Лизетта, Густрун в «Любовь опровергает союз дружества»), вследствие чего мы считаем выделение имен неясного национального колорита достаточно правомерным. Мы не приводим полный список имен в самом тексте курсовой работы, чтобы не загромождать рассуждения. В приложении 3 представлена таблица, объединяющая все аспекты классификации оперы по колориту, где все встречающиеся в текстах имена героев разделены по названным группам. Пока же обратимся ко второму критерию, позволяющему нам отнести сказочную оперу к тому или иному национальному колориту – к месту действия.

Здесь тоже все далеко не так просто и однозначно. В текстах некоторых опер встречается конкретное указание на город или страну, где происходят события (например, Багдад, Персия, Новгород, Киргиз-Кайсацкая орда и др.), однако в текстах других указано какое-то обобщенное место действия – часто это просто некое сказочное пространство («Храбрый и смелый витязь Ахридеич», «Горебогатырь Косометович»), некая деревня («Перерождение») или некий остров («Добродетельный волшебник», «Пленира и Зелим»). Видимо, для авторов опер этой группы было не столь существенно, где именно (в смысле национального колорита) разворачивается сюжет. Примечательно, что чаще всего такие тексты названы не «комическими операми», а иными вариациями жанрового определения («опера», «драматическая опера» и др.), о чем скажем далее в связи с другим аспектом классификации сказочных опер – с соотношением собственно комического, дидактического и развлекательного начал. Пока же заметим, что чем «неопределеннее» место действия, тем меньше в опере непосредственно смешного – по крайней мере с точки зрения современного читателя.

Последний критерий, по которому так или иначе можно отнести оперу к «русской» или «восточной», является скорее дополнительным – это особые введенные в текст детали, будь то одежда, принадлежности быта, кухонная утварь, описание интерьеров или особые поименования людей и духов (должности, обращения и т.п.). Чаще эти особенности возникают как подспорье, когда автор намеренно стремится стилизовать колорит той или иной страны. Так, в тексте «восточных» опер («Калиф на час», «Красавица и привидение» и др.) регулярно встречаются типичные «восточные» развернутые витиеватые и самоуничижительные обращения подданных к своему государю (например, в «Красавице и привидении» наперсник калифа Келон говорит: *«но не прогневайся, Государь,* ***на низшего из рабов твоих****, и дозволь сказать себе <…>»*) , восточные титулы (*«****визирь****», «****калиф****»* и т.п.), обращения к пророку и/или Аллаху (например, в «Финиксе» калиф восклицает: *«О великий* ***Магомет****!»*); в текстах «русских» опер появляются либо детали крестьянского русского быта и русское просторечие («Рыбак и дух» – действие происходит возле избы героев; рыбак Вукол жалуется на судьбу, вытаскивая сети с мусором вместо рыбы: *«Я думал, что все рыба, ан все* ***дрянь****»*, Авдотья ругает дочь за то, что та задержалась у реки: *«****С слона выросла, а ума не вынесла*** *<…> Пошла-ка, пошла домой,* ***сиди как мед кисни****»* и т.д.), либо фольклорные русские элементы – будь то устойчивые сказочные или былинные формулы (например, в «Горебогатыре Косометовиче»: *«Буду вас потчивать из своих* ***рук богатырских******яствами сахарными*** *на* ***столах дубовых****, покрытых* ***скатертями браными****»*) или же русские пословицы и поговорки («Точильщик»: *«Кто старое помянет, тому глаз вон», «Жену, как змею, не сажай за пазуху», «Люби жену как душу, а бей жену как шубу»* и др.).

Однако далеко не всегда стилизация выдерживается на протяжении всего развития действия. Приведем довольно обширное любопытное наблюдение Э. Малэк из ее статьи об опере «Калиф на час»: «Несмотря на то что Горчаков стремился придать пьесе восточный колорит, ему не удалось достичь этнографической гомогенности, вернее, он ее не добивался. Поэтому герои, проживающие в столичном Багдаде, носят одежды, порой смахивающие на русские (чалма спокойно уживается с полукафтаньем и верхней шубой, мебель явно взята если не из русского (вино держится в **поставце** [выделение авторское – А.Ш.]), то из европейского быта (софа)). Такой же разнобой наблюдается в титуловании действующих лиц. Так, например, попеременно употребляются титулы “калиф” и “царь”, военные, охраняющие калифа, – то гвардия, то янычары и т.д. Подобный разнобой наблюдается и в описании этикетных форм поведения персонажей, а также в их речевом поведении. “Восточная” образность речи перемежается с сочным просторечием Фатьмы и Абдаллы»[[74]](#footnote-74). Следовательно, можно предположить, что достаточно лишь некоторых узнаваемых черт, маркирующих тот или иной колорит, чтобы опера оказалась стилизованной под ту или иную национальность. Вопрос о гомогенности в изображении быта и о речевом стилизованном поведении персонажей всех сказочных опер в данной работе затрагиваться не будет – это особая проблема, требующая внимательного изучения. Пока ограничимся основаниями для классификации.

Продолжая говорить о делении опер по их стилизации под определенный национальный колорит, следует отметить, что три оперы, как уже упоминалось выше, выходят за пределы предложенных здесь рамок. Одна из них – «Февей» Екатерины II – отнесена нами к операм с «восточным» колоритом в силу того, что действие происходит в Сибири, герои носят специфические (нерусские) имена – царь Тао-Ау, царевна Данна, царевич Февей, – и, кроме того, известно, что родственник матери царевича – Монгольский князь Агрей; также третье действие и начало четвертого посвящено визиту калмыцких послов и последующему нападению калмыков на Февея, что свидетельствует о том, что калмыки состояли в тесном соседстве с народом, которым правит «Царь Сибирский». Иными словами, это особая, единственная в своем роде «восточная» сказочная опера, где восток понят не столько в европейской традиции (т.е. как арабские страны), а как восточные земли Руси, Сибирь[[75]](#footnote-75). Для русских зрителей XVIII века эта особенность, видимо, не казалась необычной. Так, Семёнова отмечает: «В екатерининскую эпоху калмыки вместе с турками (Оттоманской Портой) и народами Средней Азии (Киргиз-Кайсацкой Орды) воспринимались как обобщенный символ Востока. Этот “couleur local” не только создавал некий ориентальный эффект, но и напоминал о величии государства и успехах его внешней политики»[[76]](#footnote-76). Однако, несмотря на всё выше сказанное и на то, что эту оперу мы определили как «восточную», нельзя не отметить, что в ней появляется очень много деталей собственно русского колорита (титулы героев – царь, царица, царевич[[77]](#footnote-77), царевна, барин и т.д., – палаты, которые названы «светлицами» или «горницами» и др.). Кроме того, именно под русский фольклор стилизованы реплики персонажей *(«государь родный батюшка», «государыня родна матушка»* и пр.), вводятся даже вводятся целые арии, отсылающие к русской песенной традиции (*«<…> Мой младой соловей! / Кому воля, кому нет воли гулять / На чужу дальню сторонушку, / На чужу дальню, незнакомую <…>»* и др.). Сверх того, сами калмыцкие послы пользуются собственно русскими обозначениями мер (аршин, штоф).

Можно предполагать, что Екатерина II в первой своей сказочной опере стремилась, с одной стороны, совместить экзотическое место действия с собственно русскими традициями, русским фольклором – отсюда такая разнородность[[78]](#footnote-78). Но если такая гипотеза позволяет объяснить, почему в опере смешиваются «восточные» и «русские» элементы, то требуется еще пояснить, почему в арии барина дворецкого Вулевполя появляются имена греческих богов (Гимен, Аполлон) и других персонажей и деталей греческой мифологии (корнукопия[[79]](#footnote-79), купидоны и др.). Дело здесь в том, что эта свадебная ария целиком взята из сочинений Тредиаковского, а именно из стихотворения «Стихи эпиталамические на брак его сиятельства князя Александра Борисовича Куракина и княгини Александры Ивановны» (строки с «Любовь, держа два сердца, пламенем горящи…» до «Посягающей лице, чистой голубицы <…>»[[80]](#footnote-80) с некоторыми опущениями). Екатерина II использовала стихи В. К. Тредиаковского в двух своих операх – в «Февее» и в «Храбром и смелом витязе Ахридеиче». В последнем тексте «Описание грозы, бывшия в Гааге»[[81]](#footnote-81), видимо, служило цели развеселить публику, при том что в опере, за исключением этого фрагмента, смешных элементов практически нет – т.е. это комическая опера «без комического начала» (об этом будет подробнее сказано ниже, при обращении к классификации опер по структурным признакам). Вероятно, названная ария Вулевполя в «Февее» наряду со стилизациями иностранной речи калмыков в их приветственном слове служили той же цели – по крайней мере на общем фоне стилизаций под русский фольклор (лирическую песню) эти фрагменты казались как минимум инородными.

Вторая опера, которая вызывает ряд вопросов в связи с отнесением ее к какому-либо национальному колориту, – «драматическая опера» неизвестного автора под названием «Добродетельный волшебник». Помимо того, что в ней, как было отмечено выше, не совсем ясен выбор имен для главных героев (на данный момент мы не можем говорить, что имена Ханзер, Агип, Дуфан, Аксалон и Кандит относятся к антропонимам, указывающим на «восточную» традицию), здесь появляется ряд деталей и даже сюжетных ходов, присущих либо просто немаркированной, либо европейской мифологической или сказочной традиции. Так, чтобы выбраться с острова, Принц Агип должен трижды попасть волшебными стрелами в «*истукана, изображающего человека, сидящего на коне, имея одежду красную*», после чего приплывает *лодка с единственным гребцом*, с которым Принцу нельзя заговаривать; тот, однако, запрет нарушает, и лодка превращается в *розовый куст.* Представляется, это детали, которые отсылают к европейской сказочной традиции*.* Что касается мифологической традиции, то в этой опере появляется ряд следующих маркеров: в четвёртом действии после вполне известного нам сказочного хода (хозяева замка вручают герою ключи от комнат, но просят не заходит в одну из них) Принц, увидев за одной из дверей бесчисленные драгоценности, вспоминает *Плутуса* (*«<…> и всякой металл, / Знать,* ***Плутус*** *собирал»*), а открывая запретную дверь, заполучает *пегаса*.Именно большое число таких деталей и сюжетных ответвлений не позволяют отнести эту оперу к «восточным», несмотря на ряд маркеров уже этой конкретной национальной специфики (т.е. несмотря на то, что Принцесса Амина является дочерью **Царя Туркоманского**, главный помощником у которого не министр, а **визирь**, на то, что в опере появляется целое сюжетное ответвление, посвященное пребыванию Агипа у **календеров** – бродячих монахов, упоминающихся в нескольких сказках «Тысячи и одной ночи»[[82]](#footnote-82), – а также на то, что в том же действии говорится о **птице Рок**[[83]](#footnote-83), которая должна унести Принца, зашитого в мешок, в горы). Таким образом, мы всё же считаем, что опера «Добродетельный волшебник» входит в число опер со смешанным[[84]](#footnote-84) национальным колоритом.

Наконец, последняя опера, которая уже вовсе не укладывается ни в какие предложенные рамки по национальному колориту, – «Любовь опровергает союз дружества» И. Михайлова. В тексте этой сказочной оперы достаточно много указаний на конкретный национальный колорит, но при этом этот колорит не является ни «русским», ни «восточным» (хотя и появляются отдельные ориентальные элементы). Зато здесь возникает огромное количество маркеров некой античной мифологической традиции: несмотря на то, что один из двух главных героев, Славурон, является Царем Славенским (и правит, соответственно, в городе Славенске), он постоянно упоминает античных богов (Венеру, Сатурна, Юпитера, Плутона и др.), приказывает своим подданным **принести жертву** тому или иному из названных божеств и, в целом, во многом полагается на их волю: так, он ждет благословения **Венеры** на свой брак с возлюбленной Энглеей. В том же, что касается быта, не обнаруживается никакого отражения какого бы то ни было национального колорита: персонажи носят *«великолепные»*, *«волшебнические»* или *«царские»* одежды, Славурону служат министры, чиновники, генерал, палаты *«Славенского Царя»* украшены *«наивеликолепнейшим образом»*, в городе Славенске, по словам друга Славурона Персидского Царя Гарпага, есть много *«редкостей»*, которых он раньше не видел, однако что это за редкости, неизвестно. Видимо, автор не ставил перед собой задачу придать действию какую-либо конкретную национальную окраску, а желал лишь соотнести его с упомянутой античной традицией, причем с древнеримским ее «изводом» – все божества названы именами богов римского, а не греческого пантеона.

Стоит, однако, обратить внимание, что есть в этой опере и элементы «восточного» колорита, которые уже упоминались ранее при характеристике других опер. Однако появление в тексте этих элементов обусловлено с самого начала тем, что они возникают в отношении **Персидского Царя** Гарпага, который далее, освободив Славурона из волшебного заточения в дереве, переносится с ним в Славенск. Видимо, Михайлов стремился окружить Гарпага деталями ориентального характера, чтобы подчеркнуть его национальную принадлежность. К числу таких деталей можно отнести наличие у персидского царя **сабли** (а не шпаги или меча), наименование должности его главного помощника (*«Великий* ***Визирь****»*, которому Славурон предлагает отправить письмо) и увеселение, которое предлагают «восточному» гостю в Славенске (*«****Турецкий*** *балет»*), – этим все и ограничивается. Иными словами, «восточный» колорит появляется здесь в качестве побочного, не главного элемента.

Таким образом, все сказочные оперы распределяются на:

1. русские – «Точильщик», «Счастливая тоня», «Новгородский богатырь Боеславич», «Баба-Яга», «Храбрый и смелый витязь Ахридеич», «Рыбак и дух», «Горебогатырь Косометович»;
2. восточные – «Калиф на час», «Февей», «Хлор Царевич», «Финикс», «Красавица и привидение»;
3. мифологическая – «Любовь опровергает союз дружества»;
4. смешанного колорита – «Перерождение», «Добродетельный волшебник», «Пленира и Зелим».

*Более полно и наглядно основания для отнесения оперы к тому или иному колориту представлены в Таблице 3.*

**2.2.** Следующий критерий для классификации можно обозначить как соотношение в сказочных операх трёх начал: комического (т.е. направленного на то, чтобы тем или иным способом **рассмешить** публику), дидактического (нравоучительного) и собственно развлекательного (т.е. интереса непосредственно к сюжетной коллизии произведения). Формализовать эти элементы довольно сложно, они очевидно не поддаются механическому подсчету. Их можно выявить скорее по общему ощущению от прочитанного. Кроме того, особую сложность подразумевает само выделение комического начала, поскольку природу смешного определить сложно даже в рамках современной исследователю историко-культурной ситуации (одному современному человеку может казаться смешным то, что совершенно не развеселит другого и наоборот); выявить же природу комического для далеко отстоящей эпохи представляется почти невыполнимой задачей. Что именно казалось смешным людям XVIII столетия, доподлинно сказать невозможно. Исходя из разных свидетельств эпохи и сопоставления текстов разных подвидов комической оперы в целом можно только предположить, что смех определенно вызывали выведение на сцену персонажей, говорящих на стилизованном крестьянском социолекте, и различные чисто бытовые коллизии и смешные ситуации, в которые могут попадать «плутоватые» герои, о чем еще скажем далее. Вместе с тем, представляется правомерным говорить о разной степени введения комического начала в сказочные оперы – всё же существовали такие либретто, которые по своей задумке и серьезности поднимаемых тем не подразумевали ничего смешного.

На основании изучения текстов сказочных опер нам удалось сделать одно любопытное наблюдение: в текстах, жанрово обозначенных как «оперы», комический элемент либо введен минимально («Точильщик», «Финикс»), либо вовсе отсутствует («Любовь опровергает союз дружества», «Пленира и Зелим», «Красавица и привидение»). Это оперы именно чисто развлекательного (в смысле сюжетных перипетий, через которые проходят герои), а не смешного характера. Вероятно, это и стало решающим при выборе жанрового определения для них. Не вдаваясь в подробности проблемы жанровых определений, скажем только, что тексты, которые обозначены авторами не как «комические оперы», а иначе («опера», «драматическая опера», «иносказательное зрелище»), как правило, не содержат в себе упомянутого комического начала либо содержат его минимально[[85]](#footnote-85). Отметим, что это единственный необязательный элемент. Дидактическое и развлекательное начала (присущее вообще всем театральным постановкам по природе – театр изначально и служил в первую очередь для развлечения публики, просветительская же функция добавилась позднее) в разном соотношении представлены во всех операх, комическое же есть далеко не везде. Заметим также, что большинство таких комических опер «без комического начала» возникло ближе к началу затухания жанра комической оперы в целом – к 90-м годам. В связи с этим можно предположить, что наметилась особая тенденция развития данного жанрового подтипа, который уже в начале следующего столетия выделился постепенно в особый оперный жанр, не предполагающий обязательного смешного элемента (Левашева считает, что сказочная опера XVIII века была прямым предшественником волшебной романтической оперы XIX века: «Дальнейший путь ведет к волшебной опере романтической эпохи, к “Лесте” Давыдова, далее к Верстовскому, и наконец – к глинкинскому Руслану. Любопытно отметить, что образцы сказочного жанра в опере XVIII века пока еще редки»[[86]](#footnote-86); подробнее о связи с оперой XIX века см. главу 5). Таким образом, соотношение трех начал в операх позволяет разделить их на три группы – собственно комические, дидактические и чисто развлекательные.

Однако одна опера не укладывается в такое деление, и мы вынуждены выделить ее в особую группу как оперу «сатирическую», – это «Горебогатырь Косометович» Екатерины II. В этом произведении комическое начало очень сильно, однако это комизм особого рода – комизм высмеивания конкретных людей (шведского короля Густава III) и их поступков. Комизм других опер преимущественно бытовой, он возникает за счет введения обыденных ситуаций (например, в «Рыбаке и духе» сварливая жена Авдотья отнимает у мужа Вукола склянку с вином, отворачивается, поставив ее на землю, а он пьет из этой бутыли исподтишка и старается поставить ее на место прежде, чем жена обернется) и обыгрывания речи персонажей (намеренно сниженной, особенно у представителей низших сословий) без конкретной отнесенности к какому-то человеку. В данной же опере Екатерины сказочные ситуации, в которых герой ведет себя нелепо или смешно (например, сцена выбора снаряжения Горебогатырем), вводятся именно для того, чтобы высмеять конкретного человека – и А. В. Храповицкий (секретарь императрицы, участвовавший в создании либретто ее опер) свидетельствовал, что этот контекст считывался современниками и потому оперу не давали на публичном театре и даже какое-то время в Петербурге («[Февраль,] 6. “Горебогатыря” не дадут ныне на публичном театре. <…> [Апрель,] 25. Сказано, что можно “Горебогатыря” играть в Москве, а здесь для министров иностранных не ловко»[[87]](#footnote-87)). Поэтому, как нам представляется, «Горебогатырь Косометович» резко выделяется на фоне остального массива сказочных опер.

Любопытно отметить, что введенная нами классификация отчасти соотносится с классификацией, которую предложил в XIX в. Н. Ф. Остолопов для описания литературной сказки. Напомню, что он предлагал выделять следующие группы сказок: волшебные, аллегорические, анакреонтические, эпиграмматические и характерные (нравственные, философические). Как уже было сказано в главе 1, анакреонтические сказки не имеют отношения к сюжетам сказочных опер, однако другие группы отчасти соотносятся с названными категориями. Так, к волшебным сказкам Остолопов относит такие тексты, в которых действуют «какие-то существа сверхъестественные, имевшие влияние на участь людей»[[88]](#footnote-88). Ранее мы писали о том, что наличие волшебных существ в числе действующих лиц является одним из оснований для отнесения оперы к типу сказочных опер в целом. Об аллегорических сказках у Н. Ф. Остолопова сказано очень неясно: «Иногда в Аллегорических сказках происшествия, лица, самые имена их бывают совершенно вымышлены <…> Иногда же в них рассказывается вымышленное происшествие, но сокрытое под вымышленными именами и под другим действием»[[89]](#footnote-89). Под такую характеристику можно подвести большинство литературных текстов, в том числе сказочные оперы. Эпиграмматическая сказка характеризуется тем, что «все [ее] достоинство состоит в остром слове или смешном ответе», что можно соотнести с отмеченным мной комическим началом в операх (связанным, напомним, с бытовыми ситуациями или намеренно стилизованной под разговорный стиль речью героев) и, далее, с выделением группы собственно комических опер, сюжеты которых в целом можно соотнести с новеллистическими сказками в современном научном понимании. Наконец, последняя группа сказок по Остолопову – нравственные (характерные) и философические – напрямую соотносятся с группой сказочных опер, которые мы назвали дидактическими; особенно это касается философических сказок. Приведем фрагмент описания этого типа из словаря: «Нравственные или Характерные сказки содержат верное изображение нравов людей, живущих в обществе. <…> Философическая сказка бывает возвышеннее; цель ее – не увеселение, но поучение. – Сочинитель нравственной сказки представляет нам картину добродетелей, пороков, странностей, замеченных им в обществе; сочинитель Философической сказки рассуждает о причинах добра и зла и старается искоренить невежество и предрассудки»[[90]](#footnote-90). Таким образом, хотя литературная (в частности, стихотворная) сказка стояла сравнительно далеко от сказок фольклорных и от соотносящихся преимущественно с последними сказочных опер[[91]](#footnote-91), в функциональном отношении все названные жанры имели между собой нечто общее, родственное.

Возвращаясь вновь к вопросу классификации русских сказочных опер XVIII века по соотношению в них трех начал, подведем итог нашим рассуждениям в этом аспекте. Массив русских сказочных опер XVIII века можно разделить на четыре группы, а именно на оперы:

1. Собственно комические – «Точильщик», «Калиф на час», «Счастливая тоня», «Февей», «Баба-Яга», «Рыбак и дух», «Финикс»;
2. Дидактические – «Новгородский богатырь Боеславич», «Хлор-царевич или Роза без шипов, которая не колется», «Финикс», «Красавица и привидение», «Пленира и Зелим»;
3. Развлекательные – «Перерождение», «Храбрый и смелый витязь Ахридеич»[[92]](#footnote-92), «Добродетельный волшебник», «Любовь опровергает союз дружества»;
4. Сатирическая – «Горебогатырь Косометович».

*Подробно основания для отнесения оперы к конкретной группе представлены в Таблице 3.*

**2.3.1.** Обратимся теперь к анализу композиционной структуры сказочных опер XVIII века. Такой подход позволяет выделить еще три основания для классификации текстов. Первый из них – сословная принадлежность персонажей конкретной оперы. Дело в том, что в большинстве сказочных опер действующими лицами являются представители высших сословий – калифы, князья, цари, принцы, принцессы, царевны, царевичи и т. д. Однако в 6 операх героями оказываются крестьяне или ремесленники. Вместе с тем, даже в таких образах появляется фигура правителя – монарха или его аналога. Так, к примеру, в «Калифе на час» монархом является сам калиф, хотя главный герой вовсе не он, а чеботарь[[93]](#footnote-93) Абдалла; в «Перерождении», «Точильщике» и «Рыбаке и духе» с образами всемогущих правителей соотносятся образы волшебников и волшебниц, обладающих магической силой; в «Счастливой тоне» эту роль выполняет дух Незрад; в «Бабе-Яге» сама Баба-Яга представляет собой добродетельного монарха, который справедливо карает и жалует своих «подданных»[[94]](#footnote-94). Таким образом, оказывается, что во всех сказочных операх присутствует фигура правителя, тогда как действующие лица могут принадлежать как к «высшим», так и к «низшим» слоям общества. Оперы, в которых главные роли принадлежат крестьянам или ремесленникам, стоят ближе к народно-бытовым комическим операм – если обратить внимание на элементы, выделенные нами ранее для отнесения этих опер к той или иной группе, то мы увидим, что именно в этих текстах почти всегда (за исключением раннего «Перерождения») присутствует сильное комическое начало. Стоит заметить, что комизм этот часто бытовой или речевой – то есть, комическое начало вводится зачастую за счет появления смешных сцен крестьянского быта (к примеру, в «Калифе на час» Абдалла тайком от жены наливает вина переодетому визирю Гьяфару и пьет с ним) и крестьянского просторечия (последнее см. подробнее в Таблицах 2 и 3 – Приложения 3 и 4 соответственно). Не вдаваясь в подробности взаимодействия разных жанровых подтипов, подведем итог этого аспекта классификации. Сказочные оперы можно разделить на две группы по сословной принадлежности центральных персонажей следующим образом:

1) главные герои – крестьяне: 6 опер («Перерождение», «Точильщик», «Калиф на час», «Счастливая тоня», «Баба-Яга», «Рыбак и дух»);

2) главные герои – монархи или иные представители «высших» слоев общества: 10 опер (все оставшиеся).

**2.3.2.** В качестве второго основания для классификации сказочных опер по структуре можно назвать место любовной коллизии в сюжете каждой конкретной оперы. Поясним, что имеется в виду.

Во всех сказочных операх[[95]](#footnote-95) за исключением одной – «Хлора Царевича», о котором скажем ниже, – присутствует любовная линия. Однако роль ее в разных текстах разнится. Так, в ряде опер именно любовная линия становится сюжетообразующей – главный герой и его возлюбленная разлучены в силу обстоятельств (будь то физическая разлука, когда девушку похищает, к примеру, злой волшебник, или же препятствие к свадьбе в силу того, что родители не хотят выдавать девушку замуж, либо же по причине того, что на ее руку претендует кто-то другой) и стремятся воссоединиться, преодолевая различные перипетии, выполняя те или иные задания («Добродетельный волшебник»), исправляя свои ошибки («Красавица и привидение») и/или побеждая антагониста («Пленира и Зелим»). В других же операх любовная линия появляется либо механически (коллизия есть – герои не могут быть вместе в силу определенных причин) и не является главной («Точильщик», «Рыбак и дух»), либо вообще введена рудиментарно (т.е. собственно коллизии нет, ничто не мешает героям быть вместе – «Калиф на час», «Февей», «Горебогатырь Косометович»). Иногда любовная линия в операх последнего типа вовсе не вытекает из основного сюжета – так, в «Февее» и «Горебогатыре Косометовиче» невесты для главных героев (Царевна Ливии Данна в первом случае и Гремила Шумиловна во втором) появляются к финалу для того, чтобы принять участие в собственной свадьбе, но никак не участвуют (даже косвенно, как конечная «цель» поисков) в предыдущих странствиях героя. Ю. С. Семенова отмечает, что в операх Екатерины II «любовная линия не выходила на первый план, а являлась одной из стереотипных составляющих жанра»[[96]](#footnote-96) – сделанные в данной работе наблюдения позволяют применить это замечание не только к текстам Екатерины, но и к текстам других опер.

В связи с обязательным, но зачастую механическим введением любовной линии в сказочных комических операх можно предполагать ориентацию авторов этих опер на традиции жанра, общей жанровой модели – возможно даже на общеевропейские жанровые модели комической оперы: в репертуар русских театров довольно часто входили постановки переводов или переложений французских opéra comique, итальянских опер-буфф и немецких и английских комических опер[[97]](#footnote-97), практически во всех из которых так или иначе появлялась и разрабатывалась любовная линия[[98]](#footnote-98).

Стоит, однако, заметить, что даже в тех операх, где любовная коллизия является органичной и формирует именно вокруг себя весь сюжет, она сводится к преодолению чисто внешних обстоятельств. Герои как правило изначально горячо и взаимно влюблены друг в друга либо влюбляются с первого взгляда по ходу действия. Исключение здесь составляет разве что опера «Красавица и привидение», в которой калиф Гассан с негодованием отказывается быть с Арабской Царицей Урадой (которая должна стать его женой по воле Аллаха и по предсказанию духа Алфурака), поскольку горячо влюблен в красавицу-гурию[[99]](#footnote-99) Гюзараду. Казалось бы, перед нами разворачивается конфликт интимных переживаний, взаимоотношений между персонажами, однако далее чувство калифа оказывается лишь миражом, иллюзией, и, когда «очарование» рассеивается, калиф кается в своей неосмотрительности и тут же влюбляется в предназначенную ему Ураду. Примечательно, что сам Б. К. Бланк указывает на сверхъестественную **негативную** природу гурии Гюзарады (хотя по данным «Словаря русского языка XVIII века» ничего отрицательного в сущности этого существа нет – см. сноску 99) – он делает специальное примечание. Приведем это примечание полностью для наглядности: «*Лжепророк* [курсив мой – А. Ш.] Магомед, будучи не глуп, знал, что *непросвещенных Арабов* ничем нельзя было лучше к себе привлечь, как соглашаясь с их склонностями, обещал доставить им после их смерти, если они ему верно служили, каждому мусульману две гурии, то есть по две девушки неописанной красоты». Оставим за скобками вопрос о цели такого искажения мифа, пока же заметим, что любовная коллизия вновь не затрагивает глубинных отношений между персонажами, а остается лишь не уровне внешних событий.

Возвращаясь к вопросам классификации, нужно еще раз обратить внимание на то, что любовная линия совсем не представлена в «Хлоре Царевиче»[[100]](#footnote-100). Вероятно, это связано в том числе со спецификой сюжета самой сказки Екатерины о царевиче Хлоре, на которую написано либретто этой оперы, а также с тем, что любовная коллизия только отвлекала бы внимание от ясно проводимой через весь текст и всю постановку мысли о ценности добродетели. В связи с этим данная опера стоит несколько особняком от всех остальных сказочных опер этого периода.

Таким образом, подведем итог: в сказочных комических операх любовная линия носит чисто внешний характер (т.е. развивается за счет обстоятельств, а не психологической динамики отношений между влюбленными героями) и может как занимать главное, центральное, сюжетообразующее место, так и являться побочной, иногда даже механически приписанной к основному сюжету; кроме того, в одной опере любовная линия полностью отсутствует. Ниже представлен перечень опер, относящихся к каждой из названных групп:

1. Центральное место любовной коллизии – «Перерождение», «Счастливая тоня», «Баба-Яга», «Добродетельный волшебник», «Любовь опровергает союз дружества», «Финикс», «Красавица и привидение», «Пленира и Зелим»;
2. Побочное место любовной коллизии – «Точильщик», «Калиф на час», «Февей», «Новгородский богатырь Боеславич», «Храбрый и смелый витязь Ахридеич», «Рыбак и дух», «Горебогатырь Косометович»;
3. Любовная коллизия отсутствует – «Хлор Царевич, или Роза без шипов, которая не колется».

*Более подробно описания места сюжетной линии для каждой из опер представлены в Таблице 4.*

**2.3.3.** Последнее основание, по которому можно разделить оперы на разные группы, – это их обьем. При взгляде на перечень всех известных нам на сегодняшних день русских сказочных опер XVIII века (Таблица 1) обнаруживается, что эти тексты далеко не одинаковы по объему. Выделяется группа больших (4–5 действий) опер (сказочные оперы Екатерины II, две оперы Горчакова, опера Михайлова и одна опера неизвестного автора – см. Таблицу 1) и группа малых (1–3 действия) опер. С чем может быть связана такая неоднородность в объеме текстов? Ю. С. Семенова обратила внимание на то, что больший объем опер императрицы ставит их [оперы] ближе к собственно драматическим жанрам (комедии и трагедии), нежели к другим комическим операм последней трети XVIII века[[101]](#footnote-101). Действительно, как правило, русские комические оперы по объему не превышали 3 действий (см. таблицу к курсовой работе 2 курса с полным перечнем комических опер) – т.е. тексты, состоящие из 4–5 действий, выделяются из ряда остальных опер, представляют некий более развернутый сюжет.

В числе больших опер, как уже было сказано, оказываются все четыре сказочные оперы Екатерины – «Февей» (4 действия), «Новгородский богатырь Боеславич», «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» и «Горебогатырь Косометович» (по 5 действий), – две оперы Горчакова («Калиф на час» и «Счастливая тоня» – по 4 действия), опера И. Михайлова «Любовь опровергает союз дружества» (5 действий) и одна опера неизвестного автора – «Добродетельный волшебник» (5 действий), т.е. 8 из 16 всех известных нам сказочных опер. Заметим, что, судя по репертуарной сводке театров Санкт-Петербурга и Москвы за 1750–1800 годы[[102]](#footnote-102), музыкальные постановки (оперы, интермедии, драмы с голосами и т.д.) *обычно* по объему не превышали обычно 3 действий. Это касается не только собственно русских опер, но и опер зарубежных – переведенных или переложенных на русский язык. Куда чаще из 4–5 действий состояли более «серьезные» жанры – комедия (если это была т.н. «высокая комедия»), трагедия и драма. В связи с последним наблюдением можно сказать, что по сугубо внешним признакам наблюдение Семеновой касается не только опер Екатерины, но и в целом всего массива сказочных опер. Однако здесь необходимо сделать еще одну оговорку, которая обусловливает такое большое число крупных музыкально-драматических именно сказочного сюжета. Большой объем текстов опер-сказок связан с тем материалом, на котором строится сюжет, т.е. на авторских или народных волшебных сказках (либо былинах, если мы говорим о «Новгородском богатыре Боеславиче»).

Как известно, волшебные сказки состоят из нескольких ходов, соответствующих морфологическим элементам, выделенным В. Я. Проппом[[103]](#footnote-103). В задачи данного исследования не входит анализ сказочных сюжетов опер по методике Проппа, хотя такие попытки и предпринимались ранее в отношении отдельных текстов[[104]](#footnote-104), поэтому здесь мы ограничимся общими замечаниями. В сказочных операх первое действие как правило отводится под завязку сюжета (создание ситуации недостачи), последнее – под развязку (восполнение недостачи, получение искомого, свадьба или подготовка к ней. Соответственно, одно, два или три промежуточных действия повествуют собственно о поисках героя, перипетиях, которые он преодолевает. Чем больше таких ходов в сказке, тем больше действий в опере. Каждое новое действие посвящено отдельному ходу: например, в опере «Добродетельный волшебник» в первом действии Принц Агип, нарушив запрет волшебника Аксалона, остается на острове и знакомится с Принцессой Аминой, которую тут же уводит с собой злой волшебник Дуфан; во втором действии Агип проводит время у календеров и узнает об их волшебной тайне, связанной с потерей глаза каждым из них; в третьем действии Аксалон спасает Амину от Дуфана, который собирается ее заколоть[[105]](#footnote-105); четвертое действие посвящено пребыванию Агипа у множества прекрасных девушек, которые просят его стать их господином и, прежде, чем уйти, вручают ему ключи от дверей (см. выше описание сюжета), вследствие чего Принцу достается пегас; в пятом действии герои возвращаются к отцу Амины Ханзеру, который радуется воссоединению с дочерью и, по просьбе Аксалона, благословляет ее на брак с Агипом. Подобному «разложению» можно подвергнуть все сказочные оперы.

В «малых» операх сюжетных ходов меньше и описаны они, соответственно, более сжато. В самых маленьких из них весь сказочный сюжет укладывается в одно действие, и тогда сюжетные ходы разбиваются по явлениям: к примеру, в опере «Красавица и привидение» постулирование ситуации недостачи (отсутствие счастья в жизни калифа) происходит на протяжении первых 5 явлений, сюжетный ход с ложной (мнимой) влюбленностью в красавицу-привидение Гюззараду занимает с 6 по 7 явление, признание калифом совершенной им ошибки и исправление этой ошибки (истинная любовь к Арабской Царице Ураде) – с 8 по 11 явление[[106]](#footnote-106), наконец, возвращение в палаты калифа и подготовка к свадьбе – с 12 по 13 явление. Как видно, сказочные оперы не меняются структурно при уменьшении их объема; меняется лишь число сюжетных ходов и величина различных описаний обстановки (см. главу 3) и рассуждений героев. Вследствие этого предпринятая здесь попытка разбить сказочные оперы на «большие» и «малые» будет являться, по сути, довольно механической. Однако, принимая во внимание упомянутое выше замечание Семеновой о большей «драматичности» крупных оперных текстов по сравнению с малыми, приведем все же полный перечень опер, относящихся к этим двум группам:

1. «Большие» оперы (4–5 действий) – 8: «Февей» (4 действия), «Новгородский богатырь Боеславич», «Храбрый и смелый витязь Ахридеич», «Горебогатырь Косометович» (все три – 5 действий), «Калиф на час», «Счастливая тоня» (обе – 4 действия), «Любовь опровергает союз дружества» (5 действий), «Добродетельный волшебник» (5 действий);
2. «Малые» оперы (1–3 действия) – 8: «Перерождение» (1 действие), «Точильщик» (2 действия), «Хлор Царевич» (3 действия), «Баба-Яга» (3 действия), «Рыбак и дух» (3 действия), «Финикс» (3 действия), «Красавица и привидение» (1 действие), «Пленира и Зелим» (3 действия).

**3.** Таким образом, подводя итог всему, что было сказано выше, можно отметить, что массив текстов русских сказочных опер XVIII века является значительно более **пестрым** и **разнообразным**, чем можно было предположить на первый взгляд, причем то существенно отличающимся от центральной линии развития жанра русской комической оперы в отдельных текстах, то, напротив, сильно с этой линией сближающимся. Проведенное исследование и распределение опер на разные группы по тем или иным основаниям позволили выявить ряд закономерностей в бытовании оперы-сказки, подойти ближе к его специфике, обнаружить связи с народно-бытовой комической оперой, высокой комедией и трагедией, драмой. Произведенный анализ поднимает также ряд проблем, которые не будут затронуты в настоящей дипломной работе (вопрос источников, вопросы атрибуции текстов и др.), однако в дальнейшем смогут стать темами для отдельных исследований в области этого любопытного явления русского музыкального театра конца XVIII века.

# Глава III. Ремарки в сказочной опере XVIII века: специфика бытования жанра

**1.** Обратимся теперь к проблеме ремарок в русских сказочных операх XVIII века. Несмотря на то, что они носят скорее прикладной характер по отношению к драматическому тексту, т.е. не являются тем текстом, который зритель непосредственно слышит и воспринимает («драм для чтения» в XVIII веке ещё не было, все исследуемые здесь тексты являются оперными либретто, предназначенными именно для постановки на сцене), ремарки отражают авторский стиль, авторское понимание специфики жанра, особенности реализации текста непосредственно в театральном пространстве. Именно из ремарок можно почерпнуть представление о «национальном колорите» сказочных опер (см. предыдущую главу). В связи с этим представляется, что анализ именно этих условно «внетекстовых» элементов позволит описать и уточнить особенности бытования оригинальной русской сказочной оперы XVIII века.

**2.1.** Проблема особенностей и разнообразных функций ремарок, их места в драматических текстах разных эпох является важной для исследователей при выведении определения данного определения. В случае обращения к драматургии XVIII века ученые обычно говорят о неразработанности ремарок этой эпохи и постепенном переходе к их расширению, движению в сторону детализации пространства и психологизации действующих лиц. Так, в «Литературной энциклопедии» указано: «Как общее правило, р<емарка> выполняет чисто служебную функцию, но иногда она может превращаться в самостоятельную художественно-повествовательную часть драматургического произведения. Р<емарка> в истории драматургии не имела одного и того же значения и не была однородной. <…> Сохраняя все свойства р<емарок> старинного театра, р<емарка> новой буржуазной драматургии очень сильно начинает развиваться в сторону детальной характеристики места действия и главным образом в сторону вскрытия психологических мотивировок персонажей»[[107]](#footnote-107). В более новой «Краткой литературной энциклопедии» также отмечается, что ремарка начинает развиваться и расширяться с XVIII века: «В Древнем мире, в средние века и в эпоху Возрождения, когда пьесы предназначались прежде всего для сцены, а драматурги <…> могли лично давать указания актерам, р<емарки> были немногочисленны и кратки (уход и приход персонажей, важнейшие их действия). <…> Однако, в целом, начиная с 18 в., р<емарки> становятся все более подробными»[[108]](#footnote-108).

Несмотря на важность эпохи XVIII столетия в истории развития ремарки (и особенно, видимо, в истории становления русской драматургии и русского театра, по-настоящему возникшего собственно в XVII–XVIII веках), нам пока не удалось обнаружить комплексных трудов об особенностях этого существенного для драматического текста элемента в интересующий нас период за исключением диссертации А. Н. Зорина о ремарке в истории русской драматургии XVIII–XIX веков[[109]](#footnote-109). Причем нельзя сказать, что исследователь в своем труде действительно охватил всю драматургию указанных столетий (что не является недостатком работы – учесть все театральные постановки двух веков представляется практически невозможным); более того, использование ремарки в музыкально-драматических произведениях интересующего нас периода остались на периферии интереса ученого. Соответственно, уточнение материала, в рамках которого мы работаем, ничего не дает с точки зрения исследованности проблемы – нам неизвестны работы, которые сосредотачивались бы на специфике ремарок в комических операх последней трети века – времени, когда, видимо, как раз и начинается бурное развитие ремарки, ее настоящая эволюция, – не говоря уже, разумеется, о вовсе не изученной сказочной опере XVIII века. Разумеется, отдельные разрозненные замечания о роли и специфике ремарок в разных оперных текстах со сказочным сюжетом встречаются, о чем еще будет сказано далее, но они не вырастают в более или менее ясную картину развития жанра.

**2.2.** Между тем, даже беглые наблюдения над интересующими нас текстами позволили увидеть, что ремарки в операх-сказках данной эпохи чрезвычайно разнообразны, иногда удивительно детальны, а порой затрагивают и психологические характеристики героев – что вообще, похоже, для русских театральных либретто данной эпохи было не очень свойственно. В связи с этим рассмотрение специфики ремарок в русских сказочных операх XVIII века представляется важным не только для понимания поэтики этого жанра музыкального театра, но и для формирования представления об истории и развитии русского театра XVIII столетия в целом – хотя бы на примере одного частного его явления.

**2.3.** В настоящей главе мы будем опираться на терминологию описания ремарок, предложенную именно упомянутым ранее А. Н. Зориным в его докторской диссертации «Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков». Зорин анализирует не музыкально-драматические пьесы, а тексты классических (и даже «классицистских», по его определению[[110]](#footnote-110)) трагедий Сумарокова и Ломоносова и классических же комедий Фонвизина («Бригадир» и «Недоросль») второй половины XVIII века, однако его наблюдения оказываются ценными и актуальными и для нашего материала. Кроме того, Зорин приводит теоретические рассуждения о сущности и специфике ремарки как литературного явления, которые также будут важны для данной работы. Разумеется, более ранние исследователи тоже давали определение ремарок и, для полноты характеристики, стремились предложить их классификацию, включая ее в само определение. Достаточно вспомнить известного исследователя драмы В. Волькенштейна, который предлагал делить ремарки на динамичные и описательные, сделанные ради «быта» и, по его мнению, чаще ненужные, избыточные; при этом первые, динамичные, подразделяются, по мнению ученого, на 6 классов: 1) указывающие, к кому обращена реплика; 2) указывающие на внешнее, физическое действие; 3) указывающие характер произнесения реплики, включая ее эмоциональную окраску; 4) указывающие на бодрость или угнетенность действующего лица; 5) указывающие на события, извне вторгающиеся в действие; 6) указывающие обстановку, имеющую значение в развитии драматической борьбы и не упоминаемую при том в диалоге[[111]](#footnote-111). При всем интересе, который представляет собой классификация Волькенштейна, ее нельзя назвать ни удобной, ни безукоризненной – так, не совсем ясно, в чем принципиальная разница между п. 2 и 5, почему в п. 4 как ключевая характеристика персонажной ремарки выделяется именно его бодрость или угнетенность, и даже – принципиальный вопрос – как все же можно разграничить ремарки динамичные и ремарки описательные, если сама основная функция ремарок по их природе состоит в уточнении, описании происходящего на сцене. Любая классификация, безусловно, имеет определенные достоинства и недостатки, однако для настоящей работы мы сочли наиболее подходящей довольно детальную и ясную классификацию, предложенную А. Н. Зориным в упомянутом труде – тем более что тема его диссертации напрямую связана с нашим объектом исследования. Возможно, если в будущем нам удастся обнаружить более удачную классификацию или даже сформулировать свою собственную, концепция этой главы претерпит определенные изменения.

**2.4.** Итак, приведем краткое определение объекта нашего внимания в настоящей главе. **Ремарка**, по Зорину, представляет собой «форму непосредственного авторского комментирующего высказывания в драматургическом тексте, нерифмованного и неритмизованного, графически и стилистически отделенного от речи персонажей и представляющего собой систему описаний пространственно-временного и предметного плана/мира пьесы, совокупности характеристик героя, его реакций и поведения в ситуации межличностных отношений/межличностного общения»[[112]](#footnote-112). Некоторые аспекты этого определения будут оговорены ниже, – так, к примеру, представляется, что со стилистическим отделением ремарок от речи персонажей в некоторых сказочных операх (в частности, в операх Екатерины) все далеко не так просто и однозначно. Однако вернемся пока к теоретическим положениям. Зорин, помимо прочего, отмечает, что слово «ремарка» является достаточно поздним, авторы же драматических текстов изучаемого периода (т.е. XVIII – XIX веков) пользовались понятиями «сноска» или «выноска»[[113]](#footnote-113). Чтобы не усложнять систему описаний, мы будем, вслед за указанным исследователем, использовать сравнительно новое и современное понятие ремарки.

Зорин предлагает две системы классификаций ремарок для упрощения работы с ними – по формальным признакам расположения в тексте пьесы[[114]](#footnote-114) и по функциональному диапазону[[115]](#footnote-115). В рамках первой из них он выделяет 7 типов ремарок, из которых три (номинативные[[116]](#footnote-116), афишные[[117]](#footnote-117) и ремарки деления на сцены, акты, явления) не входят в фокус настоящей работы – нас будут интересовать только те ремарки, которые так или иначе описывают облик персонажей, их поступки, особенности речи, специфику места действия и т.п., т.е. ремарки, непосредственно регламентирующие происходящее на сцене. К числу таких по классификации Зорина относятся:

– препозитивные ремарки (ремарки пространства, времени и состава актантов, предшествующие началу действия или сцены);

– интерпозитивные (внутри сцены, между действиями отдельных персонажей, а также между сегментами движения или словесных действий одного персонажа);

– иннективные (расположенные внутри фразы, реплики, монолога персонажа);

– постпозитивные (завершающие сцену, акт, пьесу).

Что касается деления ремарок по функциональному диапазону, то Зорин предлагает выделять: ремарки предметного мира, ремарки перемещений по сцене, ремарки кинесики и мимики, ремарки паузы и молчания, ремарки неперсонифицированного сценического действия и ассоциативные ремарки, соотносимые с «интертекстуальными элементами драмы и общекультурными кодами»[[118]](#footnote-118). Не все перечисленные типы ремарок представлены в русских комических операх XVIII века, в связи с чем можно сделать определенные выводы о месте этого явления музыкально-драматического театра в общей истории русской драмы, однако такие заключения я приведу в конце данной главы, после более подробного и детального анализа интересующих меня текстов.

**3.1.1.** Обратимся теперь непосредственно к специфике ремарок в сказочных операх XVIII века. Как уже говорилось в вводной главе, многие исследователи отмечали, что ремарки в русской опере-сказке этой эпохи свидетельствуют о пышности постановок и «богатстве сценического воплощения»[[119]](#footnote-119). Одно из наиболее полных описаний дает И. Д. Немировская. Она называет сказочную оперу «помпезной сказкой с балетом» и характеризует ее следующим образом: «Такие комические оперы требовали больших финансовых и организационных затрат, невозможных для большинства драматургов без участия императрицы. Богатство убранства сцены и костюмов, великолепие декораций, виртуозность исполнителей и стремление к развлекательности выходили в подобных операх на первый план. Драматурги использовали минимум текста, было больше музыки и костюмированных танцев»[[120]](#footnote-120).

Следует оговориться, что в диссертации Немировской сказочные оперы не находятся в центре внимания – исследовательницу скорее интересует вопрос преемственности жанров (от комической оперы к раннему водевилю), и «помпезная сказка с балетом» упоминается в качестве побочной, не главной линии развития жанра, вследствие чего о ней говорится достаточно кратко. Видимо, по этой причине[[121]](#footnote-121) Немировская связывает начало возникновения жанра с «Февеем» Екатерины II (1786)[[122]](#footnote-122) и в целом, насколько можно понять, относит к этой жанровой разновидности только оперы императрицы, тогда как по Таблице 1 (Приложение 1) можно увидеть, что сказочная опера возникает раньше и включает в себя далеко не только екатерининские тексты. Соответственно, Немировская не рассматривает жанровое своеобразие сказочной оперы XVIII века в целом, что искажает заключения, сделанные исследователем. В связи с этим, проанализировав ремарки, характеризующие особенности сценической постановки (т. е., по Зорину, ремарки предметного мира и ремарки неперсонифицированного сценического действия) в разных сказочных операх, постараемся уточнить и скорректировать выводы, сделанные Немировской.

**3.1.2.** В силу большей разработанности проблемы представляется логичным начать анализ с наиболее известных сказочных комических опер, т. е. с уже упомянутых ранее опер Екатерины II. В отношении этих постановок действительно оказываются справедливыми те замечания, которые делали более ранние исследователи. В частности, оперному творчеству императрицы посвящен ряд научных работ музыковеда Ю. С. Семеновой, которая, в параллель с Немировской, называет комические оперы Екатерины (напомню, в число сказочных опер императрицы входят четыре – «Февей», «Новгородский богатырь Боеславич», «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» и «Горебогатырь Косометович») «сказочными феериями»[[123]](#footnote-123).

Семенова описывает сказочные оперы императрицы так: «Их отличали великолепие декораций и богатство костюмов, внешняя зрелищность, рассчитанная на высокий уровень технической оснащенности театра»[[124]](#footnote-124). Она же выделяет в этих текстах три типа сценографических ремарок: ремарки – характеристики художественного оформления (ремарки предметного мира и неперсонифицированного действия по Зорину), ремарки – характеристики внешнего облика, актерской игры и сценического поведения персонажа (ремарки кинесики и мимики) и ремарки – характеристики балетных и пантомимических сцен (у Зорина не выделяются, поскольку это специфичные ремарки, присущие только жанрам музыкального театра)[[125]](#footnote-125).

Екатерининские ремарки действительно очень подробны и детальны, они описывают все аспекты постановки, учитывают специфику реализации текста в сценических условиях. Для опер императрицы характерно обилие балетных номеров (*«здесь следует балет не долее десяти минут»* в «Февее», *«бирючи, пропев хор, разойдутся врознь по театру, и всякий из них поет то же; потом балет продолжается»* в «Новгородском богатыре Боеславиче» и т. п.), описывается пространство – место действия в начале каждого акта и все изменения, которые происходят в рамках этого места (к примеру, в «Храбром и смелом витязе Ахридеиче» 1 явление 1 действия начинается со слов *«Театр представляет собой зеленые сады»*, в начале же второго явления *«Подымается вихрь, опускается облако и уносит Царевен Луну и Звезду из глаз предстоящих»* и т. д.). Сценографические ремарки Екатерины разнообразны, богаты содержательно, детальны и, кроме того, стилистически тесно связаны со всем текстом либретто каждой из опер (о последнем скажем ниже при стилистическом анализе ремарок). Итак, оперы Екатерины II закономерно соответствуют тем характеристикам, которые исследователи приписывают всему сказочному подтипу русской комической оперы. Обратимся теперь к куда менее детально изученным (если не сказать совсем не изученным) текстам.

**3.1.3.** По детальности сценографических ремарок и обилию музыкальных номеров с операми императрицы схожи ещё пять текстов: «Перерождение» М. Матинского, «Любовь опровергает союз дружества» И. Михайлова, «Пленира и Зелим» Б. Бланка и «Хлор Царевич» и «Добродетельный волшебник» неизвестных авторов. Остановимся подробнее на каждой из названных опер.

В «Перерождении» М. Матинского как тексте, вероятно, тесно связанном с «пастушьей драмой» (т. е. идиллической разновидностью русской комической оперы, в которой основными действующими лицами являются пастухи и пастушки, а само действие разворачивается в живописной сельской местности), действительно, как в типичной сказочной опере, много и часто включаются хоровые (не сольные номера или дуэты, более характерные для комической оперы[[126]](#footnote-126)) музыкальные номера или же как минимум музыкальное сопровождение действия. В 1 явлении диалог главных героев – влюбленных друг в друга крестьян Миловиды и Зелимена – прерывается следующей интерпозитивной ремаркой: *«Слышно вдали пение и духовая музыка. Миловида, со вниманием слушая, глядит в ту сторону, держа Зелимена за руку <…>».* Несколько позднее в их беседу снова вмешивается музыка (*«Разговор их прерывается слышащимся иным в лесу пением и приближающимся к театру»*); 2 явление начинается с появления Ликомира во главе **хора работников**, что можно сопоставить с балетными номерами в операх Екатерины (по принципу присутствия на сцене многих участников, обозначенных как единое целое, – например, в «Новгородском богатыре Боеславиче» это *«бирючи»*): *«Ликомир <…> и работники с их полевыми легкими орудиями, под предводительством Ликомира продолжают петь, идучи тихо по театру»*; в 4 явлении после «перерождения» Темизоры и Волшебника **на сцене** (существенно, что не за сценой) снова появляется хор: *«Брачный чертог отворяется; оттуда выходят с пением»*.

Вероятно, обилие музыкальных номеров в опере призвано подчеркнуть «идилличность» пастушеской жизни – музыка становится атрибутом безбедной сельской жизни, представленной в сентиментальном духе. Таким образом, эта структурная черта в данном случае является не столько следствием возникновения принципиально нового жанрового подтипа комической оперы, сколько свидетельствует о его связи с другим подтипом – пасторальной оперой (в терминологии Е. Д. Кукушкиной)[[127]](#footnote-127).

Что касается детальности препозитивных ремарок, описывающих пространство и сценическое оформление оперы, то в этом отношении «Перерождение» представляется очень «неровным» текстом. Так, действительно объемные описания появляются уже к концу оперы, когда автору требуется представить вниманию зрителей волшебные превращения, произошедшие с героями и местностью, где они находятся, тогда как в начале оперы место действия описывается очень кратко: *«Действие в деревне»* (не упоминается ни лес, из которого далее слышится пение, ни дерево, под которым должны сесть главные герои). И лишь с появлением Волшебника в 3 явлении ремарки становятся подробными и развернутыми: *«Когда Темизора последние слова громко выговорила, земля отверзается и волшебник пред нею стоит. Темизора в трепете падает на камень»*, *«Вдруг оба сквозь землю проваливаются, в конце изображается* ***каменная гора****, которая потихоньку к оркестру* ***приближается****. Волшебник выходит из одной пещеры, а Темизора из другой; гора удаляется»*, «*Вдруг театр переменяется и преобращается в прозрачную торжественную залу; посредине видны соплетенные имена любовников; они становятся молоды и в богатой одежде; тут же приобщаются разные* ***приличные к содержанию оперы украшения****»*. Несмотря на размытость этих пояснений к действию (как именно движется гора? Какие приличные содержанию оперы украшения?[[128]](#footnote-128)), можно понять, что в финале действие должно было становиться в самом деле богатым, роскошным, «помпезным». Неровность же и непроработанность ремарок связаны, вероятно, с тем, что «Перерождение» было одним из первых собственно русских легких музыкально-драматических текстов, появившихся вообще на сцене (1777 год). В связи со всем сказанным, на наш взгляд, данную оперу можно справедливо считать родоначальницей в ряду сказочных опер XVIII века.

Об опере Бланка «Пленира и Зелим» (1791) известно, что она ставилась в придворном театре, однако более подробных данных (реакция зрителей, особенности оформления) нет. Сведения же о постановке других трех опер, названных нами в ряду наиболее «музыкальных» и «помпезных», на данный момент отсутствуют. Тем не менее, доступны данные о публикации этих текстов: «Хлор Царевич» был написан (или издан) в 1786 году, а две другие оперы – «Добродетельный волшебник» и «Любовь опровергает союз дружества, – опубликованы в 1787 году. Последние две оперы сближаются, кроме одного года публикации, тем, что обе они состоят из пяти действий и жанрово обозначены не как «комические оперы», а как «драматическая опера» и просто «опера» соответственно, что позволяет говорить о некотором структурном сближении этих текстов. Схожесть проявляется и в специфическом отношении авторов этих текстов к ремаркам. В связи со сказанным далее оперы будут рассмотрены в хронологическом порядке: сначала «Хлор Царевич» (1786), затем параллельно две указанные оперы 1787 года и, наконец, «Пленира и Зелим» (1791).

В «Хлоре Царевиче» описание места действия является очень подробным, детальным и направленным на то, чтобы создать роскошный образ происходящего. Особенно подробны ремарки, представляющие **покои Лентяг Мурзы**, например, *«Театр представляет собой покой Лентяг Мурзы, который должен быть самый роскошный»* и далее *«ЛЕНТЯГ МУРЗА [лежит на Диване среди пуховых подушек, покрытых старинною парчою; приближенные его сидят вокруг стены на диванах, не столько мягких]»*. Однако очень детально в идиллическом ключе описан и **крестьянский быт**, особенно сцена обеда в 6 явлении 2 действия: *«Старик подводит их к своей избе, близ оной находится дуб, а под ним широкая чисто выскобленная лавка, покрытый стол, на столе простокваша, яичница, блюдо блинов горячих, яйца всмятку, посредине ветчина добрая, ситный хлеб и прочее <…>».* Сделано это, вероятно, с целью сопоставления этих двух локусов оперы и наглядной демонстрации идеи, что скромная и добродетельная жизнь крестьян не менее прекрасна, чем праздная жизнь Лентяг Мурзы и его подчиненных.

Говоря о музыкальной составляющей, нужно отметить, что в оперу обильно включаются хоровые арии (хором поют Вельможи Хановы в 1 явлении 1 действия, Сластолюбцы в 4 явлении 1 действия, Старик со своей семьей в 5 явлении 2 действия, Наставник со своими учениками в 5 явлении 3 действия и, наконец, Хор народов в финальном водевиле), а также балет (Танцовщики и Танцовщицы в хоромах Лентяг Мурзы). В связи с этим можно задуматься об ориентации автора либретто этой оперы на постановки опер императрицы. Учитывая тот факт, что данная опера написана на сюжет авторской сказки Екатерины II, это предположение представляется достаточно справедливым и позволяет отнести «Хлора Царевича» к числу «правильных» «помпезных сказок с балетом» – т. е. подразумевающих богатое сценическое оформление и включение балетных и хоровых номеров.

Обратимся теперь к двум операм 1787 года – «Добродетельному волшебнику» и «Любовь опровергает союз дружества». Эти оперы несколько отличаются от тех реализаций сказочной оперной модели, что уже были описаны выше. Дело в том, что в обеих пьесах большую часть действия занимает не собственно сценическое действие, а монологический рассказ героя о произошедших с ним или предстоящих ему приключениях (внесценическое действие), в связи с чем объем и количество ремарок закономерно уменьшаются. К примеру, в 4 действии «Добродетельного волшебника» зрители не видят, что спрятано за запертыми дверями в чертогах Принцесс, к которым приходит Агип, но лишь слышат рассказ Принца об увиденном:

АГИП (*один*).

<…> Посмотрим, какое утешение себе тут найду. (*отпирает и входит внутрь, и потом возвращается*). В жизнь мою не видал ничего лучше.

*Поет.*

Тут птичьих садков!

Птиц разных родов!

Поют, веселятся,

Летают, садятся,

Прекрасно вспевают,

Всех вслух услаждают,

Себя утешают

И всем угождают,

Словом, тут рай.

В опере «Любовь опровергает союз дружества» происходит нечто похожее: вместо того, чтобы представить вниманию зрителей богатство и красоту города Славенска, автор словами Гарпага говорит: *«Что ж касается до того, что я, ходя по толь прекрасно окруженному Вашего Величества городу, рассматривал* ***все те редкости****, кои мне показываемы были от сих персон [указывая на придворных], то скажу без всякого пристрастия, что* ***я еще таких редкостей и во всем изобильного и цветущего города не видывал****»*. С одной стороны, это сделано, видимо, для того чтобы не загромождать и без того объемный текст опер. С другой стороны, когда подобных описаний и пересказов становится много, сценическое действие замирает и подменяется монологом. Вероятно, по этой причине эти оперы либо не были поставлены, либо, если они и ставились, большого успеха не имели – судя по отсутствию отзывов на них.

Однако, возвращаясь к проблеме ремарок, следует сказать, что даже при наличии пространных высказываний героев, описания мест действий, их перемен и перемещений героев они – ремарки – остаются детальными и сравнительно объемными. Так, первому действию «Добродетельного волшебника» предшествует следующая ремарка: *«Театр представляет собой остров, обтекающий с одной стороны морем, на берегу высокую гору, на ней истукан, изображающий человека, сидящего на коне, имея одежду красную, на берегу видны остатки разбитого корабля»*, второе действие начинается с ремарки *«Театр представляет сад, огражденный с одной стороны железной с большими воротами решеткою, позади которой поставлены одна против другой скамейки, впереди близ ворот канапе»* и т. д. В «Опровержении дружества» развернутыми являются не только препозитивные ремарки (например, к 1 явлению 1 действия: *«Театр представляет вдали изрядно расположенную рощу, между коей растет такое дерево, в котором заключен Славурон посредством волшебства; и оное дерево должно стоять так, чтоб зрители могли видеть»*), но и ремарки иннективные (1 явление 2 действия: *«Во время сея песни Венестр подходит к Гарпагу, имея в руках сплетенной из роз венок, и при последнем слове песни надевает его на Гарпагову главу, потом отходит <…>»*), интерпозитивные (1 явление 4 действия: *«Уходит за кулисы; а Театр представляет пещеру, в которой живет Густрун волшебник. Гарпаг, выходя из кулис в простом Турецком платье, поет»*) и постпозитивные (к примеру, в конце 1 явления 3 действия: *«В сие время Театр переменяется, вместо великолепного дворца представляет покои Энглеи»*). Таким образом, видно, что авторы рассматриваемых опер стремятся как можно подробнее описать происходящее на сцене и придать ему по возможности как можно более роскошный, богатый вид на протяжении всего действия (в «Добродетельном волшебнике» 5 действие начинается так: *«Театр представляет собой малоосвещенные* ***царские чертоги****, посреди стоит под* ***красным сукном стол****, близ которого* ***большие царские кресла*** *<…>»*; во 2 действии оперы «Любовь опровергает союз дружества» следующее описание сцены: *«Театр представляет Царские палаты,* ***украшенные наивеликолепнейшим образом****, посредине коих два трона <…> Славурон и Гарпаг выходят в* ***Царской одежде*** *<…>»*). Иными словами, именно эти оперы, наряду с операми Екатерины и «Перерождением» Матинского, можно называть «помпезной сказкой» по Немировской или «сказочной феерией» по Семеновой – с оговоркой, что признак «использования минимума текста» в репликах персонажей (по Немировской) не является для данных текстов актуальным.

Остается еще одна опера, входящая в данную подгруппу «помпезных сказок», – это «Пленира и Зелим» Б. К. Бланка. В данной опере автор уделяет достаточно большое внимание сценическому воплощению действия. К примеру, первому действию предшествует препозитивная ремарка *«Театр представляет собой остров, по сторонам лес в море, утес каменистой горы. За кулисами плывет корабль; на театре гром, молния и великая буря»* и т. д. Отличие от рассмотренных выше двух опер состоит в том, что, несмотря на детальность описаний, автор **не акцентирует внимание** на богатстве оформления сцены, одежды героев и т. п. Даже когда действие происходит в царских палатах, не добавляются определения *«роскошный, богатый, наивеликолепнейший»* – это предоставляется додумать уже тем, кто ставит оперу на сцене: *«Театр представляет царские чертоги; на троне сидит Пленира <…>»* (2 действие) или *«Театр переменяется в чертоги, вдали трон, на оном сидит Златовлас <…>»* (3 действие). Следовательно, мы можем лишь догадываться о пышности постановки по указаниям, что действие происходит в царских палатах и в нем принимает участие довольно большое количество людей (помимо основных действующих лиц присутствуют *«Духи»*, которые поют и танцуют). Реплики героев при этом остаются достаточно объемными, как это было и в операх, описанных выше. Следовательно, нужно, видимо, предположить, что критерий «минимум текста и превалирование танцевальных и балетных номеров» все же не является определяющим для оперы-сказки XVIII века даже в наиболее «каноничных» (т.е. соотносимых по данному критерию с операми Екатерины II[[129]](#footnote-129)) текстах.

В завершение разговора об указанной подгруппе сказочных опер, близких структурно к операм императрицы, надо также сказать несколько слов о музыкальной составляющей в «Добродетельном волшебнике», «Опровержении дружества» и «Пленире и Зелиме», поскольку, как упоминалось ранее, исследователи считают танцевальные номера структурно важными для сказочной оперы. В «Перерождении», как уже было показано, **танцевальные** номера отсутствуют, однако во время некоторых **хоровых** арий на сцене присутствуют люди, которые исполняют эти арии, будучи одетыми в одинаковые костюмы (те же «работники»). На наш взгляд, этот элемент можно считать предшественником собственно танцевальных номеров – «балетов». В операх же «Добродетельный волшебник», «Любовь опровергает союз дружества» и Пленира и Зелим» балетные номера уже прямо обозначены в тексте либретто, хотя чаще всего без пояснений, что именно должен представлять этот балет (в отличие от подробно описанных балетных номеров в операх императрицы). Так, в «Добродетельном волшебнике», когда Аксалон отбирает у Дуфана, собиравшегося заколоть Амину, кинжал, из ада появляются бесы, которые заковывают Дуфана в цепи и ведут к аду, за чем следует такая приписка: *«К оному должен быть приличный балет»* (3 действие); в 5 явлении 4 действия той же оперы, которое посвящено пребыванию Агипа во дворце Принцесс, приводится следующая ремарка: *«[Сафи с женщинами] приносят небольшой накрытый стол с конфетами и ставят пред Агипа, за которой садится и Сафи, а прочие угощают и* ***прыгают балет****»*. В «Опровержении дружества», помимо обилия хоровых песенных номеров (две арии во 2 действии, одна ария в 3 действии и финальный водевиль), также вводится балет – видимо, с целью продемонстрировать еще раз богатство и роскошь государства, в котором правит Славурон: *«Подходят к тронам и садятся на оные <…>. В то самое время начинается* ***Турецкий балет*** *<…>»* и в заключении *«Зрелище оканчивается* ***балетом****»*. В «Пленире и Зелиме» второму действию предшествует ремарка *«Театр представляет царские чертоги; на троне сидит Пленира;* ***Духи и Волшебники прыгают балет****, в половине которого, раздавшись на стороны,* ***поют хор*** *<…>»*, что свидетельствует о включении в оперу как хоровых арий, так и балетных номеров, и подтверждает тезис о важности этих составляющих для сказочной оперы.

Из проведенного анализа следует, что оперы Екатерины II были не единственными текстами, для которых оказываются актуальными характеристики сказочных опер, предложенные Кукушкиной, Немировской и Семеновой, и вместе с тем являлись далеко не первыми в ряду тех, что открывали новый жанровый подтип комической оперы. 8 сказочных опер (4 оперы императрицы и 5 разобранных нами выше) можно на основании изучения ремарок охарактеризовать как яркие и красочные по сценическому воплощению, претендующие на богатство и роскошь за счет обилия хоровых музыкальных номеров и нередко включающие в себя номера балетные, при разном, однако, объеме и разной детальности реплик персонажей. На наш взгляд, в данном случае можно говорить о некотором «ядре» жанра, которому присущи указанные характеристики. В таком случае остальные тексты, в которых отсутствуют те или иные из названных элементов, будут считаться в большей или меньшей степени «периферийными». Любопытно, что к таким текстам будут относиться оперы князя Д. П. Горчакова, которые упоминаются в научных и критических работах намного реже екатерининских опер, но намного чаще всех остальных русских сказочных опер (стоит заметить, что описаний «Добродетельного волшебника» и «Опровержения дружества», которые наиболее близки по сценическому воплощению к операм Екатерины, нам обнаружить вовсе не удалось). В связи со сказанным обратимся теперь к краткой характеристике опер «периферийных».

**3.1.4.** К периферийным текстам можно отнести три оперы Горчакова («Калиф на час», «Счастливая тоня» и «Баба Яга»), две оперы Николева («Точильщик» и «Финикс»), вторую из двух опер Бланка («Красавица и привидение») и оперу «Рыбак и дух» неизвестного автора. Основание для такой группировки состоит в том, что в названных операх **полностью** отсутствуют балетные номера, зачастую нет хоровых арий (кроме финальных водевилей), но вместе с тем предметные ремарки и ремарки неперсонифицированного сценического действия могут быть довольно подробными и обильными – впрочем, они же вполне могут быть и сжатыми, краткими – в зависимости от подхода конкретного драматурга.

Так, в сказочных операх Горчакова описания места действия или особенностей появления героев на сцене очень детальны. К примеру, в «Калифе на час» 2 действие начинается с ремарки следующего содержания: *«<…> театр представляет великолепные чертоги Калифовы. В одном боку театра видима пребогатая софа, на коей лежит Абдалла, спящий в богатом полукафтанье без чалмы, в одной красной скуфейке. По правую руку от него стоит секретарь с чернильницей и бумагой, а по левую оруженосец, держащий его саблю, а по обеим сторонам чиновники. Один держит рукомойник и лохань, другой полотенце, третий чалму, четвертый туфли, пятый трубку, шестой богатую верхнюю шубу. Против софы стоят невольники, певчие, внутри стоит трон. Трон должен стоять сколько можно ближе, дабы зрители могли ясно слышать, что говорят Актеры»*. Как видно из приведенного отрывка, Горчаков даже комментирует, как именно следует располагать людей и предметы на сцене для удобства зрителей. Аналогичная ситуация наблюдается в его последней опере «Баба Яга», где к постпозитивной ремарке, завершающей 3 явление 2 действия (*«Любим входит в него [в великолепный павильон, в который превратилась избушка]; а между тем баба Яга съезжает с горы в ступе, имея в одной руке пест волшебный и помело, которым заметает след»*), приводится развернутое примечание, объясняющее, как должен выглядеть реквизит для образа Бабы Яги: *«Баба Яга должна быть одета в черном полушубке с волшебным поясом и перевязью, на голове подкапок; ступа ее должна быть обыкновенная крестьянская, но столько широка, чтобы могла в ней баба Яга усесться. Ступа должна катиться сама; пест обыкновенный крестьянский, но с волшебными знаками; помело обыкновенное»*. В «Счастливой тоне» настолько детальных пояснений (как должен двигаться персонаж по сцене, как он должен быть – в подробностях – одет и т.п.) нет, но ремарки места действия все еще достаточно подробны – так, действие 3 начинается со слов: *«Театр представляет пещеру, посредине театра стоит завешенное зеркало, за коим внутрь пещеры ход, из оного выходит Миловзор в образе старого волшебника»*; далее, когда приходит время колдовать, он *«махает крестообразно жезлом и тотчас являет подле зеркала треножник. Зеркало открывается и подвигается с треножником на перед Театра».* Из хоровых номеров у Горчакова есть лишь финальные водевили, а балетные номера **полностью** отсутствуют (за исключением краткого намека на такой балетный номер в конце «Калифа на час»: *«Входят танцовщики, приносят данные деньги и дары на свадьбу»*).

Оперы Николева отклоняются от жанровой модели по несколько иным критериям, нежели у Горчакова, в частности, по детальности ремарок. И в «Точильщике», и в «Финиксе» сценографические ремарки являются очень сжатыми и описывают место действия с минимальной степенью подробности. Так, в «Точильщике» самые подробные ремарки находятся в начале первого и в середине второго действий и звучит так:

1) *«Театр представляет крестьянский двор, за ним с правой стороны рощу, а с левой избы <…>»*;

2) *«Декорация переменяется, и представляет царские чертоги, трон, множество придворных и воинов <…>»*.

Далее же, даже когда место действия полностью меняется (Макар и Улита проваливаются в ад), об этом говорится более чем сжато: *«Декорация переменяется и представляет ад»*. Как видно из приведенных фрагментов, сценическое воплощение оперы не предполагает использования каких-либо роскошных атрибутов, за исключением разве что сцены в царских чертогах, которая занимает всего одно явление в трехактной средней опере (т. е. длится довольно недолго).

Иная ситуация в николевском же «Финиксе» – здесь действие происходит в серале Султана Турецкого Ахмета и предполагает богатое сценическое воплощение – хотя сами ремарки все же нельзя назвать достаточно подробными. Так, в соответствии с препозитивной ремаркой ко второму действию оперы, *«Театр представляет долину, окруженную лесом; вдали* ***великолепный*** *замок, по концам его башни, на высоте коих видно множество Турок с музыкальными трубами»*, а в начале третьего действия появляется такая характеристика: *«Театр представляет Султанский сад со всеми соответствующими Азиатическому вкусу украшениями»*. Несмотря на то, что Николев не поясняет, в чем должно состоять великолепие замка и что представляют собой украшения сада, ясно, что данная опера должна быть поставлена с использованием роскошных декораций, чтобы продемонстрировать богатство Султана. Следовательно, в вопросе богатства постановки (но не детальности ремарок) и «Точильщик», и «Финикс» вполне соответствуют «канону» сказочной русской оперы – первая скорее косвенно, по нашим догадкам (вероятно, резкая смена сцены с царских чертогов на ад предполагала использование театральной техники и сложных декораций), вторая полностью.

Что касается музыкальной составляющей этих текстов, то здесь все несколько сложнее. В обеих операх присутствует несколько хоровых номеров: в «Точильщике» это Хор придворных в 5 явлении 2 действия, Хор фурий и дьяволов в 6 явлении и финальный водевиль, который исполняют главные герои и еще несколько крестьян; в «Финиксе» – краткие хоровые арии невольниц, которые ловят Финикса, в 6 явлении 1 действия, 3 и 6 явлении 2 действия и финальный водевиль. Однако **танцевальные номера** в «Точильщике» отсутствуют **полностью**, а в «Финиксе» о балетном номере отдаленно свидетельствует первая ремарка 3 явления 3 действия, описывающая Софию, которая *«поет и* ***прыгает контрданс****»* (говорить о полноценном балете здесь не приходится, потому что балетные номера в русских операх XVIII века подразумевали большое число танцующих). Таким образом, сказочные оперы Николева соответствуют определению «помпезная сказка», однако к этому термину нельзя добавить пояснение «с балетом», поскольку балета нет.

Переходя к разбору оперы Бланка «Красавица и привидение», нужно сказать, что основания для отнесения этого текста к периферии сказочной оперы похожи на те, что применялись в отношении опер Николева. В «Красавице и привидении» описания места действия также являются довольно сжатыми и краткими (к примеру, препозитивная ремарка в начале всей оперы гласит: *«Театр представляет Царские чертоги; на троне сидит Калиф, погружен в задумчивость <…>»*), что не мешает предполагать требование богатого сценического воплощения в силу того, что начало и финал оперы разворачиваются в чертогах Калифа. Вместе с тем в либретто включены две хоровые арии – помимо очень объемного финального водевиля[[130]](#footnote-130) в самом начале оперы Чиновники также поют хором, – а также в финале вводится балетный номер:

*Калиф*

Да празднуют сей день мои верные подданные (*садится,* ***начинают прыгать балеты***).

То есть, эту оперу можно отнести к периферийным по характеристике ремарок, поскольку другие структурно важные для сказочной оперы элементы – балетные и хоровые номера, предполагаемое богатство сценического оформления – в ней присутствуют.

Наконец, последняя из периферийных опер – анонимный текст «Рыбак и дух». Она больше всех названных отличается от канонической модели сказочной оперы по указанным признакам. В ней **полностью** отсутствуют **балетные номера**, **нет хоровых арий** за исключением финального водевиля; сценографические ремарки очень **краткие**, а основное место действия представляет собой либо **берег реки**, либо **крестьянскую избу** и лишь в последнем явлении герои при помощи волшебства Духа переносятся в некое *«****огромное здание****»*, об убранстве которого ничего не сказано – можно лишь предположить, что это место, видимо, напоминает какие-нибудь царские чертоги. Последняя перемена места действия, на наш взгляд, является скорее «данью» идеальной жанровой модели, кивком в ее сторону, но не закономерно вытекающим из всего сюжета ходом: герои оперы являются крестьянами, что не предполагает изменения их социального положения и смены места проживания с крестьянской избы на царские чертоги; уже до появления духа все проблемы улажены, любовная коллизия и бытовые дела разрешились – богатый купец Симон дает приданое Аграфене, чтобы она могла выйти замуж за Трофима, а также обещает заплатить все долги Вукола; мораль уже приведена (Симон произносит монолог о пользе и радости добродетельной помощи людям); кроме того, сюжет этой оперы напрямую соотносится с сюжетом о трех желаниях, доставшихся крестьянину, который, видимо, был широко известен в это время и нашел отражение в стихотворной сказке[[131]](#footnote-131) П. П. Сумарокова «Три желания»[[132]](#footnote-132), где история заканчивалась тем, что муж пожелал вернуть жене обычный вид (избавить ее от кишки, приросшей к носу), на что и потратил последнее из подаренных ему желаний – чем все и закончилось. Иными словами, именно незакономерное последнее явление 3 действия сближает «Рыбака и духа» с другими сказочными операми (помимо наличия волшебных сил, о которых было сказано как об основании отнесения к сказочному оперному подтипу во введении к настоящей работе – но даже эти волшебные силы, выступают здесь в роли deus ex machina, т.е. появляются скорее для механического продвижения действия, толчка – Дух дает Вуколу кольцо, исполняющее желание, дальше действие развивается без участия этого магического персонажа силами самих героев). Кроме того, несмотря на отмеченную нами краткость ремарок в данном либретто, в 1 действии при появлении духа из кубышки автор оперы приводит интересные примечания, которые напоминают горчаковские пояснения по поводу непосредственной постановки на сцене:

*Разломав печать, открывает кубышку, из которой выходит густой дым (\*), который перерождается в человеческий вид.*

*(\*) Чтоб представить дым, надлежит в кубышке быть жаровне с раскаленными угольями; а рыбак, имея какой-нибудь порошок, напр. толченый сахар, вскрывши кубышку, должен его на уголья бросить, что и произведет дым.*

*(\*\*) Чтоб представить важнее и великолепнее духа, весьма бы пристойно было сделать машину в виде великана; говорить же может человек, стоя за сею огромною машиною. Впрочем, и без сего обойтись можно.*

За исключением этих приведенных примечаний и финальной сцены в огромном здании (а также наличия Духа и волшебных трех желаний), эта опера в большей степени соотносится другим жанровым подтипом русской оперы, а именно с операми народно-бытовыми, в число которых входят такие известные тексты, как «Мельник – колдун, обманщик и сват» Аблесимова и «Несчастье от кареты» Княжнина. Мы уже отмечали эту особенность «Рыбака и духа» в предыдущей главе, когда речь шла о сильном комическом начале в данной опере; наблюдения, сделанные в данном разделе, подтверждают мысль о том, что эта опера находится на границе двух жанровых подтипов – собственно сказочной оперы и «комедии с песнями»[[133]](#footnote-133).

Таким образом, подводя итог разбору периферийных текстов жанра русской сказочной оперы, можно перечислить основные аспекты, в которых названные тексты отклоняются от идеальной жанровой модели – это либо меньшая детальность описаний предметного мира оперы или места действия, либо сокращение музыкальной составляющей оперы, в частности, полное исключение балетных номеров либо уменьшение числа хоровых арий до одного финального водевиля.

**3.3.** Как уже было показано, анализ ремарок предметного мира и неперсонифицированного сценического действия в сказочных операх XVIII века позволяет уточнить описание данного жанрового подтипа русской комической оперы и подтвердить наблюдения, сделанные предшествующими исследователями, конкретными текстами. Однако до сих пор вне фокуса данной работы находились ремарки, характеризующие непосредственно персонажей, т. е., по Зорину, ремарки перемещений по сцене и ремарки кинесики и мимики (аналоги ремарок паузы и молчания появляются, по мнению исследователя, в русской драматургии уже XIX века – в текстах Грибоедова, Пушкина, Гоголя[[134]](#footnote-134); лишь в двух операх XVIII века нам удалось обнаружить прообраз такой ремарки[[135]](#footnote-135), поэтому в настоящем исследовании данный тип рассматриваться не будет). Между тем, ремарки, описывающие действия героев, именно в эту эпоху начинают меняться, расширяться. Е. Д. Кукушкина пишет: «В драматургии XVIII века реплика в сочетании с жестом, поступком, определяемым ремаркой, была разработана чрезвычайно слабо, а сами ремарки ограничены зачастую необходимыми “входит”, “выходит”. В комической опере значение ремарки расширяется, хотя и очень медленно, осторожно»[[136]](#footnote-136). Исследователь иллюстрирует этот тезис примерами из наиболее популярных, «развлекательных», народно-бытовых опер и отмечает случаи указания на действия, которые так или иначе могли бы свидетельствовать об эмоциональном состоянии героев. Однако в ряде сказочных опер появляются ремарки, которыми автор напрямую пытается охарактеризовать действие персонажа с использованием описания эмоций, т.е. предваряет своего рода психологизацию персонажей. Остановимся на этом вопросе несколько подробнее.

Наиболее интересны в этом отношении оперы «Перерождение», «Хлор Царевич», «Добродетельный волшебник» и «Рыбак и дух». Уже в «Перерождении» появляются такие характеристики к репликам персонажей как *«С жаром»* (о речи Зелимена к Миловиде), *«Темизора* ***в трепете*** *падает на камень»* (после появления волшебника), *«к* ***трепещущей*** *Темизоре»* (о волшебнике, который обращается к испуганной возлюбленной после их превращения). Вполне вероятно, что это вновь следствие влияния пасторального подтипа оперы[[137]](#footnote-137), однако показательно, что уже в таком раннем оперном тексте появляются зачатки характеристики эмоционального состояния персонажей.

В «Хлоре Царевиче» подобных ремарок уже много: Хлор *«один сидит* ***в задумчивости*** *у пригорка»*, Рассудок *«с веселым и бодрым видом»* берет его за руку, Сластолюбцы обращаются к Царевичу *«со всякою учтивостью и приветливостью»*, Хлор говорит *«с улыбкою»*, Сластолюбцы *«между собой улыбаются тихонько от Хлора»*, Приближенные Лентяг Мурзы во время его сна спят, смотрятся в зеркало или играют в карты и кости и *«при всех сих упражнениях* ***иные сердились, иные радовались****, и на лицах всех разные их* ***внутренние движения оказывались****»*, Лентяг Мурза говорит с путешественниками *«осклабившись»*, Крестьянин и его семья отвечают Рассудку *«приязненно»*, Хлор, устав от долгого пути, говорит с Рассудком *«с негодованием»*, а оказавшись на рынке, где его толкают, *«****испугавшись****, заплакал»*. Любопытно, что в этом аспекте автор оперы не мог ориентироваться на оперное творчество Екатерины – в ее либретто примечаний подобного характера нет, о чем будет еще сказано ниже.

Несколько менее «густо» по сравнению с «Хлором», но все же достаточно обильно насыщено подобными же ремарками либретто «Добродетельного волшебника»: Агип говорит *«с замешательством»*, затем бросается на Аксалона с кинжалом *«с запальчивостью»*, радуется появившейся волшебной лодке *«с восторгом»*, Амина заговаривает с ним, *«испугавшись»*, Дуфан обращается к Амине *«с нежностью»*, Принцесса Сафи, оглядывая зал во дворце в поисках мужчины, *«удивляется и досадует пантомимою»*, Агип целует руку другой Принцессы, Фатьмы, *«с восхищением»*, Ханзер сидит в своих чертогах *«в глубокой печали»*, а затем обращается к своему Визирю *«с твердостью»*, Амина и Агип в финале становятся на колени перед Ханзером *«с восторгом»*.

Наконец, очень много ремарок эмоционального состояния персонажей появляется в одной из самых поздних сказочных опер – в «Рыбаке и духе»: Вукол, увидев духа, *«робеет и телодвижениями* ***показывает свой страх****»*, затем, рассуждая о своей удаче, говорит вслух *«весело»*, на упреки Авдотьи, когда она говорит ему *«с сердцем»*, он отвечает, *«усмехаясь»*; Авдотья, узнав о подарке духа, обращается к мужу *«ласково», «ласкаясь», «чтоб приласкаться»*; с Симоном она говорит *«с презрительным видом»*, Мельничихе отвечает *«жеманно»*; Аграфена, узнав о том, что мать отказала Симону в руке дочери, вбегает в избу *«в восхищении»*, Авдотья ей отвечает *«с угрюмым видом»*; после того, как Симон добровольно отказывается от руки Аграфены, она говорит с ним *«с радостью»,* *«ласкаясь и обнимая его»*; увидев это, Трофим стоит *«в великой печали»* и т. д.

Все приведенные ремарки свидетельствуют о внимательности авторов опер, их интересе к происходящему на сцене, обращении – в зачаточном виде – к плану психологии персонажей посредством введения их эмоциональных характеристик. Вероятно, здесь в какой-то мере можно говорить об эволюции ремарки психологического состояния героя к середине 80-х – 90-м годам XVIII века: от «Перерождения» к «Рыбаку и духу» количество подобных указаний на эмоциональное состояние персонажей закономерно увеличивается. Однако явление это еще довольно спорадическое, наблюдаемое всего в 4 из 16 текстов, находящихся в фокусе нашего внимания в данной работе.

Остальные оперы в указанном аспекте проработаны несколько меньше. В либретто сказочных опер Николева помимо называния физических действий (перемещений по сцене, взаимодействия с отдельными предметами и персонажами) появляются также ремарки, характеризующие голоса героев, их поведение во время пребывания на сцене и особенности их обращений к кому-либо (что также присутствовало в операх, описанных выше): в «Точильщике» Макар отвечает дочери Параше *«впросонках», «протирая глаза», «зевая и потягиваясь»*; жалуясь будущему зятю Луке на жену, говорит, *«махнув рукой»*, затем *«смотрит на склянку»* с вином и поет; Параша говорит с Лукой, *«потупя глаза»*; когда Макар и Улита спасаются из ада и оказываются снова на своем дворе, они сидят, *«не открывая глаз»*, а потом уже *«открывая глаза»*; Улита говорит с Макаром *«трепещущим голосом»*; в «Финиксе» наложница София говорит с Султаном Ахметом сначала *«с сердцем»,* а затем *«переменя голос»*; Заира поет голосом, *«впадающим в Хор»* невольниц, а позднее, лишившись чувств от вида любимого ею Селима, «*приходит в себя с речитативом»*. Следовательно, здесь есть отдельные указания на особенности поведения персонажей и проявления ими эмоций, однако данные указания являются скорее косвенными, преимущественно переданными через физические действия.

Аналогичная ситуация наблюдается в операх Екатерины и Горчакова. В «Февее» ремарки, указывающие на психологию персонажей, полностью отсутствуют, в «Новгородском богатыре Боеславиче» только об одном из посадников, Рагуиле, сказано, что говорит он *«с сердцем и насмешкою»*, в «Горебогатыре Косометовиче» есть лишь две ремарки, описывающие эмоциональное состояние героя (Горебогатырь в начале оперы лежит, *«****скучая*** *игрищем и пляскою»*, а далее, намереваясь заполучить еду, *«****храбро*** *бросается в избу старика»*). Из екатерининских опер только в «Храбром и смелом витязе Ахридеиче» эмоциональный план персонажей проработан довольно детально – возможно, это также было одним из факторов, сопутствовавших успеху оперы: после похищения Царевны Луны и Царевны Звезды Царица Дария «обмирает», в конце 1 действия *«уходят все с* ***пантомимою печальною****, Царь же Ахридей и Иван Царевич с* ***пантомимою пренебрегательною к женским слезам****»*; в 3 действии Царевна Звезда *«сидит у стола* ***задумчива****»*; в 5 действии Царь Девица и Иван Царевич *«пантомимою* ***ласково*** *принимают пришедших»* на их свадьбу.

В оперных текстах Горчакова наблюдается нечто схожее: в «Калифе на час» автор дважды указывает на изумление Абдаллы, попавшего в чертоги Калифа (*«****в изумлении****»* и «смотря перепись ***с удивлением***» во 2 действии), дважды – на его гнев на жену, которая убеждает его, что он не Калиф, а пьяница (*«****сердясь****»* и *«бежит к ней* ***с сердцем****»* в 3 действии) и дважды – на манеру разговора Абдаллы с дочерью Роксаной (передразнивает *«ее голосом»* в 1 действии) и с будущим зятем Гассаном (вообразив его Ханом, Абдалла в 3 действии обращается к нему *«важно»*); в «Счатливой тоне» есть лишь указание на удивление главного героя (Миловзор, вытянув сетью чашу с духом, смотрит на нее *«с удивлением»*) и на его манеру общения с Бесом, прислуживающим ему по повелению Духа (*«дразня на тот же тон голоса»*) – даже его испуг от появления огромного могущественного Духа описывается без привлечения ремарок эмоционального состояния, лишь с указанием на конкретные физические действия (*«помаленьку раскрыв глаза и поглядывая сквозь пальцы»* и т. п.); в «Бабе Яге» и вовсе лишь одно указание на эмоциональную реакцию персонажа – Маланья обращается к мужу Власу *«с улыбкою»*, узнав, что он хочет прогнать Любима. Таким образом, предметный план в самых известных сказочных оперных текстах XVIII века оказывается значительно более тщательно проработанным, чем план психологический, что подтверждает наблюдения Е. Д. Кукушкиной о крайне медленных изменениях в использовании сценографических ремарок в драматургии этой эпохи.

Мало указаний на эмоции и психологию персонажей и в оставшихся трех еще не упомянутых текстах – двух операх Бланка и опере Михайлова. У Бланка обнаруживаются лишь отдельные указания на задумчивость персонажей: *«на троне сидит Калиф,* ***погружен в задумчивость****»* («Красавица и привидение»), Зелим *«выпивает [волшебное зелье] и* ***удивляется****»*, его друг Миловид *«остается* ***в задумчивости****»*, когда Зелим и Селит уходят к волшебному замку («Пленира и Зелим»). В опере же Михайлова «Любовь опровергает союз дружества», как и в операх Екатерины и Горчакова, большее внимание уделяется описанию предметного мира (см. предыдущий подраздел главы о детальности ремарок описания места действия), нежели описанию эмоционального состояния персонажей – хотя таких ремарок у Михайлова больше, чем у Бланка. Так, в 1 действии Гарпаг, намереваясь освободить Славурона волшебным талисманом, поет *«в отчаянии»*; во 2 действии Славурон *«с восхищением»* подходит к Энглее, там же Энглея говорит с Гарпагом *«томным голосом»*; в 3 действии Славурон *«с удивлением»* замечает, что Гарпаг не рад его свадьбе; в 4 действии Энглея видит в волшебном зеркале, что Славурон сидит на троне *«в печальном виде»*, а затем она же *«с гневом»* отвергает ухаживания Гарпага, последний *«в отчаянии»* желает своей смерти.

Таким образом, как видно из всего сказанного выше, авторы сказочных опер XVIII века стараются включать в свои тексты хотя бы минимальные указания на эмоции персонажей и особенности их поведения, приближаясь к разработке психологического плана, т.е. ремарки описывают уже не только кинесику персонажей, но и их мимику, отчасти особенности игры – только в «Февее» Екатерины II, самой ранней ее опере, не удалось обнаружить ремарок эмоционально-психологического состояния героев. Вероятно, такая ситуация обусловлена эволюцией русской комической оперы в целом и периодом, на который приходится расцвет сказочной оперы как отдельного ее подтипа, а именно 80 – началом 90-х годов XVIII века, т. е. временем высшего расцвета жанра и началом постепенного его затухания. Вместе с тем данные ремарки оказываются еще достаточно общими, не конкретными, и краткими, сопровождают далеко не каждую реплику – куда чаще появляются ремарки обращения к кому-либо (*«в сторону»*, *«про себя»* или, напротив, *«к ней», «к мужу»* и т. д.) или же собственно ремарки физических действий/перемещений на сцене либо взаимодействия героев с предметным миром. Следовательно, наблюдения, сделанные над текстами сказочных опер XVIII века, верифицируют тезис Кукушкиной о медленном расширении функций сценографической ремарки в конце XVIII века.

**3.4.** Последнее, о чем необходимо сказать в связи с анализом ремарок в русской сказочной опере, – это проблема их стилистики. Как уже было сказано в начале главы, одной из характеристик ремарки по Зорину является ее графическая и стилистическая отделенность от речи персонажей. Графическое выделение ремарок наблюдается во всех русских сказочных комических операх XVIII века (как правило, они отмечены новым абзацем, смещением к левому или правому краю листа, курсивом, иногда круглыми или квадратными скобками), тогда как со стилистикой все далеко не так очевидно. Дело в том, что в абсолютном большинстве рассматриваемых оперных текстов ремарки действительно написаны нейтральным стилем, отличающимся от стиля реплик персонажей (либо возвышенного, если говорят представители высших сословий или идиллически идеализированные крестьяне, как в «Перерождении», либо, напротив, низкого, если реплики принадлежат настоящим крестьянам или ремесленникам); однако тем ярче на этом фоне выделяются особые, стилизованные под фольклорную речь ремарки в операх Екатерины II.

В первой опере императрицы, «Февее», стилистически охарактеризовать ремарки довольно сложно в силу их краткости; однако уже в «Новгородском богатыре Боеславиче» читателю очевидна ориентация на былинный стиль не только в репликах персонажей, но и в развернутых ремарках разного типа. Для иллюстрации стилистической однородности ремарок и реплик персонажей приведем первые два явления 2 действия этой оперы:

ЯВЛЕНИЕ 1.

*Василий, получа дозволение от своей* ***матушки*** [выделение мое – А. Ш.]*, делает празднество у своего* ***дворца белокаменна****, у своих* ***широких ворот****. Театр представляет площадь у того дворца. Балет, в котором* ***чаны дубовые****, наливают в них* ***зелена вина*** *и* ***пива пьяного****.*

ЯВЛЕНИЕ 2.

Василий *и несколько* Бирючей.

Василий. Бирючи! подите по всем улицам и объявите народу:

Кто хочет пожить весело,

Кто хочет **пожить** **в красне**,

**В хороше походить**,

Тот бы шел

К Василью Боеславичу,

На **широкий двор**, не обсылаючи,

Но **спросясь** только **с своею силою**,

**Понадеявшись** на **буйну голову**.

[Хор бирючей дословно повторяет просьбу Василия]

<…>

[*Бирючи, пропев хор, разойдутся врознь по театру и всякий из них поет то же; потом балет продолжается, и народ приходит пить и веселиться. Во время балета Василий Боеславич смотрит с* ***высока терема*** *в* ***окно косящатое****. По окончании балета театр переменяется и представляет* ***думу Новгородскую***]

Налицо использование и в ремарках, и в репликах схожих фольклорных устойчивых эпитетов и формул. В «Новгородском богатыре Боеславиче» эта стилистическая однородность очень заметна, при этом она сохраняется на протяжении всего текста. В последних двух сказочных операх Екатерины таких элементов меньше, но они также встречаются достаточно регулярно: так, в «Ахридеиче» 4 явление 2 действия начинается с ремарки *«Театр представляет в том же большом и густом лесу маленькую* ***избушку к лесу передом****, а к Ивану Царевичу* ***задом****»*, 1 явление 3 действия – с ремарки *«Театр представляет в* ***чистом поле******белокаменные палаты****, пред которыми* ***широкий двор****»* и т. д. В «Горебогатыре Косометовиче» ремарки вновь довольно краткие, поэтому их стилизованность практически незаметна, кроме разве что намеков на нее в отдельных случаях (к примеру, в 5 явлении 2 действия, когда Горебогатырь подбирает себе снаряжение в кладовой: *«Горебогатырь примеряет шишак, и он ему* ***по колени****. <…>* ***Обеими руками*** *[меч-кладенец]* ***насилу поднимает****»*).

Разные уровни проработанности стилизации ремарок в этих текстах связаны, вероятно, с материалом, которые использовались для сочинения данных опер: так, «Февей» написан на основе авторской сказки Екатерины, хотя и с сильным изменением сюжета, «Новгородский богатырь Боеславич» – на основе былины о Василии Буслаеве из сборника Кирши Данилова, «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» – на основе сюжета сказки об Иване-царевиче из одного из фольклорных сборников этого времени, а «Горебогатырь Косометович» – на основе переработанной под сатирическую авторскую сказку народной сказки о Фуфлыге-богатыре. Авторская сказка и сатирическая переработка народной сказки, видимо, не требовали такой сильной «фольклоризации», хотя реплики персонажей и в «Февее», и в «Горебогатыре» достаточно насыщены фольклорными формулами; однако для собственно народной сказки и особенно былины такая стилизация, доведенная до предела, была необходима. На данный момент у нас нет объяснения необходимости введения фольклорных элементов в сами ремарки оперных текстов, однако сделанное любопытное наблюдение позволяет еще по одному – уже объективному – критерию противопоставить сказочные оперы Екатерины всем остальным сказочным операм.

**4.** Таким образом, анализ особенностей использования и состава ремарок в русских сказочных операх XVIII века позволил описать специфику бытования этих текстов (что особенно важно в связи с отсутствием сведений о постановке большинства из них) и уточнить выводы, которые были сделаны более ранними исследователями на основании изучения только наиболее репрезентативных сказочных опер, то есть опер Екатерины II. Ремарки в русской опере-сказке последней трети XVIII века очень разнообразны по составу: они не только описывают предметный мир оперы, ее пространство и базовые действия персонажей, но также с большей или меньшей степенью подробности затрагивают эмоционально-психологическое состояние героев, иногда довольно детально указывают на костюмы или механизмы для произведения на зрителей определенного эффекта. На основании проведенного исследования можно сказать, что сказочные оперы не только действительно **преимущественно** отличались богатством и роскошью постановок и зачастую включали в себя впечатляющие хоровые и балетные номера, но и являлись закономерным и важным этапом в развитии русской комической оперы в целом и русской драматургии как таковой.

# Глава IV. Язык персонажей сказочных опер XVIII века

**1.** С самого момента возникновения жанра сказочной оперы и вообще комической оперы современников и критиков, а позднее и исследователей привлекал вопрос об особенностях языка, которым были написаны эти тексты. Речь сейчас идет не о либретто в целом как текстах сложной структуры (т.е. включающих в себя помимо реплик персонажей авторские ремарки разных типов – см. предшествующую главу), а о языке, на котором говорят именно персонажи русских комических опер в целом и русских сказочных опер в частности.

Здесь намечается два крупных аспекта, в рамках которых можно исследовать интересующий нас материал.

**2.1.** Первый аспект тесно связан со стилизацией речи персонажей под определенный национальный колорит (см. Приложение 3). Закономерно, что в «восточных» операх появляются сложные витиеватые реплики, апеллирующие к украшенному восточному слогу, здесь же будут присутствовать самоуничижительные конструкции и риторические восклицания-обращения к Богу (Аллаху): *«Премудрость да предходит во всех путях светлейшаго моего владетеля; ум его да сияет как дневное светило; но да простит светлейший Государь правоверных и всех моих желаний обладатель рабу, дерзнувшему совещать ему»* («Красавица и привидение»), *«Повелитель правоверных, конечно, хочет испытать нас и для того притворяется, но мы никогда не выйдем из должного ему почтения»* («Калиф на час») и т.п. Разумеется, степень стилизованности и ее тщательность могут разниться от текста к тексту. Так, Э. Малэк обратила внимание, что в «восточной» опере «Калиф на час» появляется множество **русских** просторечных конструкций – в речи сапожника Абдаллы и его жены Фатьмы[[138]](#footnote-138); в опере же «Финикс» наложница турецкого султана Ахмета София, европейка и христианка, вовсе отказывается обращаться к своему повелителю с должным почтением *(«Я Вашему Величеству много уже объявляла, что* ***слово приказание и слово хочу дерут мои уши****…»*), а его же евнух, исполняющий роль шута, разговаривает с султаном в довольно ироническом ключе *(«Солнцев брат, свойственник луны, Магометов наместник и повелитель правоверного Мира* ***бледен как хлопчатая бумага****!»*). Тем не менее, речь героев, даже не выдержанная стилистически в едином «национальном» духе, позволяет легко опознать стилизацию под восточный колорит (см. главу 2).

**2.2.** То же касается и опер «русских» – языковая стилизация под русский колорит может осуществляться за счет использования условного русского крестьянского социолекта (если он не осложнен внедрением «восточных» элементов, как в «Калифе на час») или за счет обращения к русскому фольклору. Последнее средство наиболее типично для сказочных опер императрицы Екатерины II. Фольклорные формулы используются не только в ариях, которые иногда заимствуют целые комплексы из фольклорной лирической песни, но и в прозаических репликах персонажей в «Февее» *(«Царь Государь, батюшко… Царица Государыня, матушка…», «Ой советодатель мой ты еси добросовестный!»* и т.п.), «Храбром и смелом витязе Ахридеиче» (*«Милостивейший Государь батюшко, Ваше Царское Величество, я пришел к тебе не пир пировать, не совет советовать, а крепкую думушку думать <…>»*), «Горебогатыре Косометовиче» (*«<…> как Океаном морем завладею и помрачу слову всех богатырей до сего бывших, тогда сделаю для вас великолепный пир на берегу Океана моря, на который вас сам прошу и буду вас потчевать из своих рук богатырских яствами сахарными на столах дубовых, покрытых скатертями бранными»*)*.* При этом стилизация речи не выдерживается на протяжении всего повествования, и время от времени герои говорят простым, **не украшенным фольклором** языком: *«Сынок мой дорогой! Из сего предисловия ни мне и никому не понимательны еще твои желания, скажи нам о них яснее и короче»* («Февей»), *«Иван Царевич, не прячься от меня; я для тебя не злодей и ничего тебе не сделаю худого, и вместо того еще рад я тебе… ваше дело дорожное…»* («Храбрый и смелый витязь Ахридеич»), *«<…> сошьем тебе косую пушистую шапочку на хлопчатой бумаге с журавлиными перьями разных цветов, и ты будешь и казист, и зело лепен»* («Горебогатырь Косометович»). Тщательнее всего фольклорная стилизация выдерживается в «Новгородском богатыре Боеславиче» – как уже отмечалось в предшествующей главе, под былинный слог здесь стилизованы не только реплики персонажей (к примеру, *«Положим между собою слово крепкое, богатырское, чтоб быти нам братьями, не щадить друг за друга буйных голов»* или *«Ох! ты мое чадо милое, перестань ты ходить на улицу на Рогатицу <…>»* и т. п.), но и авторские ремарки к явлениям и действиям персонажей.

**2.3.** В сказочных же операх со смешанным колоритом какая бы то ни было стилизация речи персонажей **по национальному колориту** как правило отсутствует либо присутствуют в минимальном объеме и не влияет на общую «окрашенность» пьес. Подробнее с характеристикой языка героев опер по стилизованности можно ознакомиться в уже упомянутой Таблице 2 (Приложение 3) в столбце «Детали». На этом обзор «распадения» языка по колориту и стилизации здесь закончим, поскольку этот вопрос уже был частично рассмотрен во второй главе данного исследования. Разумеется, это не означает, что все особенности национальной гетерогенности сказочных опер были описаны. В каждом из исследуемых текстов складывается особая, уникальная языковая ситуация, которая может стать предметом отдельного научного труда. Однако цель настоящей работы состоит скорее в освещении основных проблемных точек изучения сказочной оперы XVIII века и в первых подступах к работе с разными аспектами анализа этого жанра. Поэтому только отметим, что данный крайне любопытный лингвистический материал еще ждет своего исследователя.

**3.1.** Обратимся теперь к другому критерию, по которому «расслаивается» язык персонажей сказочных опер, – социальному. Нужно сказать, что именно с позиции социальной языковой структуры ученые и критики как правило оценивали «прогрессивность» или «реакционность» комической оперы вообще. Позволим себе ввести здесь экскурс в историю вопроса.

**3.2.** Первые комические оперы, а также комические оперы, ставшие наиболее популярными, были для публики в новинку, поскольку выводили на сцену в качестве главных действующих лиц простых крестьян. Закономерно возникал вопрос, как должны говорить такие «*оперные мужики*» – насколько допустимо было использование крестьянского «социолекта» (в том виде, разумеется, в каком его представляли авторы комических опер[[139]](#footnote-139)) и не оскорбит ли происходящее на сцене вкусы благородной публики[[140]](#footnote-140). Известно, что уже во времена возникновения жанра вокруг этих вопросов развязалась бурная полемика. Сформировалось несколько группировок: новаторски, либерально настроенные авторы (А. О. Аблесимов, автор самой известной комической оперы «Мельник-колдун, обманщик и сват»; кружок Горчакова-Николева-Карина-Хвостова); авторы, настроенные скептически по отношению к «грубоватым пьесам из простонародной жизни[[141]](#footnote-141)»[[142]](#footnote-142) (львовско-державинский кружок, в частности, Я. Б. Княжнин[[143]](#footnote-143)) и авторы, не признающие русскую комическую оперу как таковую (В. В. Капнист)[[144]](#footnote-144). В связи с вниманием к языковой составляющей опер нас больше интересует первая группа, поскольку именно они вступали в эстетическую полемику о языке. Львовский кружок и примыкающий к ним Капнист полемизировали по поводу жанра комической оперы как такового, т.е. обращались к проблемам более «высокого ранга».

Возвращаясь собственно к языку, поясним: либерально настроенные авторы считали, что использование стилизованного крестьянского социолекта уместно, и расходились лишь в отношении смелости его внедрения – так, Аблесимов вводил бытовую, обиходную, даже собственно просторечную крестьянскую лексику обильно (об этом свидетельствуют, к примеру, многочисленные статьи Л. А. Дмитрук о «Мельнике» Аблесимова, в которых освещается вопрос важности данного либретто для составления «Словаря русского языка XVIII века»[[145]](#footnote-145)); Н. П. Николев же и его кружок, в который входили Д. П. Горчаков, Ф. Г. Карин, Д. И. Хвостов, считали, что необходима умеренность. В «Предуведомлении» к своей наиболее известной опере «Розана и Любим» Николев пишет буквально следующее:

«Предприяв сочинить сию драмму, почел я за должность не выводить на театр таких лиц, коим бы необходимо надобно мне было дать низкое и подлое речение российской черни, как, например, наречия фабришных и степных крестьян; ибо, мне казалося, что первых *буянское* [курсив мой – А. Ш.], а вторых *слишком дикое наречия* не могут иного принести зрителям и читателям, вкус имеющим, кроме *отвращения*»[[146]](#footnote-146).

Оставляя за скобками детали этой полемики, скажем только, что «победу» одержал Аблесимов: об этом свидетельствует невероятная популярность его «Мельника» не только у современников, но и у зрителей XIX века, а в последствии – и у исследователей русской комической оперы[[147]](#footnote-147). Иными словами, опера «Мельник-колдун, обманщик и сват» стала образцом, каноном жанра, от сопоставления с которым отталкивались критики и ученые в том числе в вопросах чисто лингвистических.

К языковым особенностям комических опер в русской исследовательской традиции сформировалось два подхода, хронологически сменивших друг друга. Первый состоял в снисходительном признании попыток обращения к народному языку при понимании этого языка как «тарабарского»[[148]](#footnote-148). Такой точки зрения придерживался С. П. Жихарев, фактически свидетель возникновения жанра – данная характеристика языка комических опер в записи от 29 января 1805 года относится к году опере «Иван-царевич» Екатерины II, о которой он в целом отзывается с большой симпатией как к чему-то «родному», что «шевелит сердце <…> несмотря на нелепость вымысла»[[149]](#footnote-149), вследствие чего мы можем предположить, что это мнение критика распространялось и на другие пьесы «народного» толка.

Следующий подход формируется к середине XIX века, когда появляется множество собственно критических, а впоследствии уже и научных работ, посвященных в том числе истории русского музыкального театра. Подход, вернее, мнение это заключается в том, что язык персонажей комических опер в том виде, в котором он представлен к «Мельнике» Аблесимова, был истинно, чисто народным. К примеру, известный критик и историк театра Ф. Кони писал: «Наши деды и прадеды восхищались этой пьесой [“Мельником” Аблесимова], потому что она впервые заговорила им чистым народным языком, вывела им настоящего русского человека <…>»[[150]](#footnote-150). Видимо, изменение оценки комической оперы (и, закономерно, ее языка) было связано не только с усилением реалистических тенденций в литературе и критике этой эпохи, но и с культурно-историческим контекстом – достаточно вспомнить полемику славянофилов и западников, возникновение почвенничества, позднее – возникновение народничества. В начале XX века уже А. Н. Пыпин в «Истории русской литературы» также отзывается о языке комических опер как о подлинно народном: «Несомненно, что за литературой XVIII века должно быть оставлено значение предварительной, нередко подражательной школы <…> К концу века комедия значительно оживляется: в числе изображаемых лиц являются действительно русские типы, пробивается народный язык, иногда даже очень *характерный*, – начиная с Аблесимова»[[151]](#footnote-151).

В советскую эпоху также преобладает мнение, что язык персонажей-крестьян в комических операх соответствовал реальному состоянию языка России конца XVIII века. В. В. Виноградов в труде 1934 года «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» называет крестьянскую речь, отраженную в литературе конца XVIII века, реальным диалектом, однако диалектом отчасти облагороженным: «Обиходная речь этой эпохи не чуждалась мещанского просторечия и включала в себя элементы “простонародного” крестьянского языка, даже областные, диалектальные <…>. Но внутри категории “простонародности” устанавливалась дифференциация “подлого”, “мужицкого” и того, что употреблялось или могло стать употребительным в быту высшего образованного общества»[[152]](#footnote-152). В дальнейшем исследователи опираются именно на эту точку зрения – никто не высказывает предположений, что попытка отразить крестьянский диалект была лишь неумелым подражанием. Так, В. Н. Всеволодский-Гернгросс пишет о стилизации крестьянского говора в комических операх в целом (создание «условно-крестьянской театральной речи»[[153]](#footnote-153)), а Г. А. Гуковский отмечает в «Мельнике» Аблесимова «живую речь диалога, относительно хорошо передающую народный язык»[[154]](#footnote-154).

В музыковедческих работах отношение к языку (если оно и представлено), на котором говорят крестьяне-герои комических опер, более скептическое: А. С. Рабинович, к примеру, отмечает его чрезвычайную грубость (об «Анюте» Попова: «разговаривают они [крестьяне] на утрированно грубом наречии»[[155]](#footnote-155)). Однако уже в начале 50-х годов Т. Н. Ливанова присоединяет музыковедческую точку зрения к литературоведческой и соглашается с тем, что язык низших сословий отражен в ряде комических опер наиболее прогрессивного направления таким, какой он был: «И Аблесимов, и Матинский принципиально стояли за прозаический диалог в опере, который не только противопоставлялся в этом качестве оперным стихам и речитативу итальянской оперы, но резко и не без вызова вторгался на оперную сцену как *диалог бытовой, передающий особенности крестьянской речи, характерного говора купцов и приказных* – без всякого сглаживания, даже с подчеркиванием всех словечек, оборотов, акцента, лексических приставок и т. д.»[[156]](#footnote-156).

Современные исследователи также обращают внимание на использование разговорной стилистики, апеллирующей к крестьянскому социолекту XVIII века, в комических операх и связывают это с языковыми процессами, протекавшими в последней трети XVIII века. Д. В. Кнышева отмечает особое новаторство авторов данных постановок: «Одной из первых трудностей, сразу же возникших перед драматургами, была неразработанность приемов литературной передачи языка различных слоев общества, и в особенности языка крестьян. Тем не менее, разговорная речь становится важнейшим выразительным средством в творчестве писателей второй половины XVIII в.»[[157]](#footnote-157). Признавая определенную условность отраженного в операх «наречия»[[158]](#footnote-158), ученые все же видят в стилизованной крестьянской речи отражение процессов реальной демократизации языка. Все сказанное выше позволяет понять, почему комическая опера считалась (и продолжает считаться) жанром новым для сравнительно традиционного театра XVIII века, либеральным, даже, пожалуй, демократическим.

**3.3.** Возвращаясь к объекту нашего исследования – т.е. русским сказочным операм XVIII века, – следует отметить, что в рамках этого жанрового подтипа комической оперы – или же отдельного жанра, смежного с ней же, – все далеко не так просто и однозначно с языковой фактурой реплик персонажей. Дело, как представляется, здесь в том, что сам состав текстов опер является очень пестрым. Есть сказочные оперы, тяготеющие по стилистике к наиболее «прогрессивным», новаторским образцам русской комической оперы, т.е. к обильному использованию стилизаций под народную речь (к примеру, «Точильщик» Николева, все оперы Горчакова, «Рыбак и дух» неизвестного автора) – они же, кстати, содержат в себе наиболее явное «комическое» начало (см. главу 2). Есть, однако, такие оперы, в которых этот стилизаторский элемент введен минимально («Февей» – ария калмыков[[159]](#footnote-159); «Финикс» – реплики евнуха) или не введен вовсе (все остальные тексты). В последних наоборот обращает на себя внимание тяготение к высокому и/или среднему стилю, особенно в «патетичных» многословных монологах героев. К примеру, вот фрагмент первой арии Царя Славурона (опера «Любовь опровергает союз дружества»), в которой можно обнаружить лексику и темы и высокой трагедии, и элегии:

***Гонимый завсегда судьбою****,*

*Страдаю, рвуся, слезы лью,*

*Так что ж?... когда не зрю покою,*

*Умру,* ***скончаю жизнь мою****.*

*Страдать несносно Славурону.*

*Но нет! любовна страсть* ***жжет дух****;*

***Не трон, не скипетр и корону****,*

*Но* ***зрю одр смерти****, страх вокруг.*

*За что ж, несчастный, погибаю!*

*О свет, котораго лишен!*

*Энглея! за тебя страдаю,*

***И в мрачну бездну заключен****.*

Другой пример уже прозаической реплики, написанной в том же духе, находим в «Добродетельном волшебнике». Для наглядности приведем весь монолог принца Агипа, после кораблекрушения оказавшегося на неком острове:

***О всемогущие боги!*** *Еще по* ***неисчетной*** *вашей ко мне милости остался жив. (становится на колени)* ***Благодарю вас за ниспослание…*** *(встает) нет, я не в силах принести вам благодарение… (подходит к морю)* ***О несчастные!..*** *я виною вашей погибели; если б я не имел столько охоты к мореплаванию, то б вы были живы и благополучны и наслаждались бы спокойным бытием в своих домах,* ***а теперь…*** *лишились онаго навсегда, и я сделался вашим убийцею.* ***О пагубная страсть к мореплаванию! О страсть, ведущая к несчастию!******Ты довела****, что я погубил столько людей,* ***удалился от своего отечества, от своего владения, от своего спокойствия,*** *словом, доведен тобою* ***до самаго бедственнейшаго*** *состояния…. (подходя к горе)* ***а от чего, от самой возвышенной горы****, которая, по-видимому, должна быть очародеяна, что кормщик моего корабля ни малейшаго средства не находил к своему спасению и со всем его искусством не в силах был им управлять, а притом буря, которою наш корабль столько времени был носим по морю, отдалила совсем от нашего пути, и все способы были отъяты к избавлению от угрожаемой погибели;* ***наконец тебя-то я увидел!*** *(указывая на гору)* ***и ты столь стремительно привлекала, что… увы!*** *(садится на камень)* ***Сей камень*** *будет мне служить для моего отдохновения и для моего спокойствия.* ***О боги!*** *До чего я себя довел своею страстию и* ***своим… нет,*** *знать небом мне так определено. Многие странствуют благополучно****, а я…*** *(зевает)* ***О сон! Приди ко мне******и успокой мой дух*** *хотя не на долгое время.*

Бросается в глаза обилие риторических фигур – повторов, восклицаний (в т.ч. риторических), умолчаний – использованных, видимо, с целью усиления эмоционального эффекта, воздействия, которое должны испытать на себе зрители. Для контраста процитируем фрагмент реплики Параши из наиболее «народной» оперы из нашего перечня («Точильщик»):

***Ек*** *батюшка-то храпит! Видно, что* ***подкуликал*** *добрым мастерством. Добро разбудишь его, а то он, пожалуй, спьяну-****та*** *и до* ***завтрея*** *проспит… Батюшка, батюшка, батюшка!*

*Слово «куликать» СРЯ XVIII века определяет как просторечное «пьянствовать», в качестве иллюстрации ссылаясь на фрагмент оперы «Мельник-колдун, обманщик и сват»:*

*[Все:] Зачинать пора пирушку нам смекать, И в веселости затеем куликать[[160]](#footnote-160).*

Как видно из процитированных выше фрагментов, русская сказочная опера действительно тяготела к двум совершенно противоположным тенденциям. Одну из них можно назвать демократической – хотя и демократической умеренно, поскольку «демократические» сказочные оперы вышли из-под пера Николева и Горчакова, писателей, входивших в группу умеренно новаторских или либеральных, как мы их обозначили выше (кружок Николева-Карина-Горчакова-Хвостова). Даже в их текстах просторечие вводится достаточно умеренно, и оперы не строятся лишь на нем одном. Кроме того, в данных текстах всегда есть персонажи, чей языковой портрет «уравновешивает» «сочное народное просторечие»[[161]](#footnote-161), – это либо прекрасные молодые влюбленные, которые разговаривают на чистом литературном языке (ср. сын воеводы Любим из «Бабы Яги» Горчакова: *«Я насилу опомнился от удивления. Как можно быть столь* ***бесстыдну****,* ***корыстолюбиву****!.. Ах! Что со мною будет? Где мне искать помощи и в чем теперь моя надежда? Но бедность еще не главная моя напасть!* ***Горести душевные стократно больше меня мучат****…»*); либо персонаж, которого мы предлагаем называть «добродетельным монархом»[[162]](#footnote-162), способным вершить судьбы героев любых сословий, – т.е. Духи, Волшебники и пр. (Дух в «Рыбаке и духе»: *«Благодарность наша нашим благодетелям должна быть беспредельна, и не для того, чтоб ожидать от них еще новых себе благодеяний; но чтоб, будучи у них как бы в долгу, платить им на него рост»*). В прочих же операх, как мы уже и сказали, стилизация под народную речь либо встречается точечно («Финикс» – только реплики евнуха: *«Я скажу, только вряд придет ли она;* ***старой чорт*** *Финикс всех у нас невольниц перемучил, всех с ног сбил»*), либо не встречается совершенно – по очень простой причине: в этих операх нет персонажей низших сословий, чью речь можно было бы стилизовать. Речь же представителей высших сословий не нуждается в специальной стилизации, скорее наоборот – она должна быть лишена всяких элементов, которые потенциально могут снизить образ персонажа.

Таким образом, становится ясно, почему сказочные оперы считались «реакционной» разновидностью оперы комической: если исследователи видели новизну и демократизм жанра в обращении к кругу проблем низших сословий, выведении на сцену крестьян и передаче их условного социолекта, то те пьесы, в которых эти черты частично или полностью отсутствуют, разумеется, ученые закономерно должны были оценить как слабые или даже хуже – тормозящие развитие жанра. Для доказательства этой ситуации, сложившейся в науке к середине XX века, имеет смысл привести достаточно подробную историографическую справку об изучении опер Екатерины II – поскольку оперы других «сказочных» драматургов этой эпохи не только не изучались, но и практически не упоминались в литературоведческих, музыковедческих и театроведческих трудах. Мы уже затрагивали отчасти историю исследования опер императрицы в главе 1, однако здесь сосредоточимся на вопросах «языка» персонажей сказочных опер Екатерины в работах критиков и ученых и связанной с этими вопросами проблемой «народности» данных текстов.

**3.4.** Пьесы Екатерины II в XVIII веке, как ни странно, нельзя назвать слишком популярными. Об этом свидетельствуют достаточно скупые описания ее пьес в известном «критическом» памятнике эпохи – «Драмматическом словаре» – по сравнению с развернутыми восторженными характеристиками, к примеру «Мельника» Аблесимова или «Санкт-Петербургского гостиного двора» Матинского[[163]](#footnote-163). Вероятно, свою роль здесь играл тот факт, что ставились эти оперы изначально для сравнительно узкого придворного круга в Эрмитажном театре, а затем уже переходили на сцены других театров.

В первой половине века XIX к пьесам императрицы относятся с симпатией, но высказываются об их литературных достоинствах довольно редко – и весьма туманно. А. Ф. Мерзляков пишет, что Екатерина «сочиняла историю своего народа и забавные оперы!..»[[164]](#footnote-164), у М. Макарова находим панегирик творчеству императрицы, в том числе драматическому, без подробного разбора – в качестве примера приведем одну цитату: «После сказанной оперы [“Февей”] из-под золотого же пера Великой явился “Храбрый и смелый витязь Ахридеич” <…> Знатоки оперы, не только наши, но и чужие, посмотрев “Ивана Царевича”, ахнули!»[[165]](#footnote-165). В общем и целом же интерес к постановкам в духе комической оперы прошлого столетия угасает – музыкальные пьесы ушедшего века оцениваются в снисходительном ключе, «на плаву» в критике остается, пожалуй, только «Мельник» Аблесимова, ставившийся и имевший популярность даже спустя 50 лет после своего появления[[166]](#footnote-166). Закономерно, что о куда менее популярных операх, довольно быстро пропавших со сцены, упоминается редко – создается впечатление, что о сказочных операх Екатерины II писали лишь потому, что она была императрицей.

Творчество императрицы во второй половине XIX века становится более популярным в это время по сравнению с первой половиной того же столетия и с концом века предыдущего, XVIII. Пишутся работы, посвященные уже не только политической деятельности Екатерины, но и ее литературному творчеству, в которых исследователи не ограничиваются общими словами и восхвалениями таланта самодержицы, как это было в начале XIX века. Напротив, оперы Екатерины изучаются, и порой им выносят не самую положительную оценку. Скептически по отношению к либретто Екатерины настроен В. О. Михневич – ее он причисляет к второстепенному ряду сочинителей[[167]](#footnote-167). Единственное положительное, что он отмечает в данных произведениях, – это попытку обращения монарха к народным образам. В. Н. Мочульский оценивает разные оперы императрицы по-разному: так, в «Февее» он не видит ничего «ни оригинального, ни комического»[[168]](#footnote-168), в «Храбром и смелом витязе Ахридеиче» указывает с осуждением только на анахронизмы (стражи у врат держат в руках пушки), а о «Горебогатыре Косометовиче» пишет: «пьеса, кроме своего политического значения, другого не представляет»[[169]](#footnote-169). Зато «Новгородского богатыря Боеславича» он неожиданно, в отличие от почти всех других анализируемых им опер (не только Екатерины), называет «совершенно русской и по духу, и *по языку* [курсив мой – А. Ш.]»[[170]](#footnote-170) – вероятно, по причине обращения к былинному сюжету, более серьезному по сравнению с сюжетами сказочными, и былинным же стилизациям, о чем уже было сказано в первой части главы.

Однако помимо негативных были и одобрительные отзывы. А. Д. Галахов пишет: «Сочинением этих пьес Екатерина обнаружила свою любовь и уважение к родной старине и к простонародному “начертанию”»[[171]](#footnote-171). А. К. Бороздин, не останавливаясь подробно на отдельных произведениях Екатерины II, указывает: «Она – самый плодовитый писатель эпохи <…> педагогические статьи, драмы, комедии, сатиры, сказки, и нельзя сказать, чтобы в этих литературных упражнениях проявлялась личность заурядная»[[172]](#footnote-172). А. Н. Пыпин видит в опытах императрицы (в частности, в операх «Храбрый и смелый витязь Ахридеич», «Новгородский богатырь Боеславич» и «Федул») «материал народной поэзии»[[173]](#footnote-173) – вполне закономерно, поскольку Екатерина использовала сюжеты и образы русских народных сказок, а также некоторые тексты народных песен. В. В. Сиповский пишет: «[оперы Екатерины –] веселые, остроумные обработки русских сказок <…> – обработки, ясно доказывающие, что прелесть народной поэзии была оценена ученицей Вольтера»[[174]](#footnote-174). Итак, драматическое творчество Екатерины оценивалось в это время неоднозначно. Нужно при этом отметить, что большинство из данных оценок являются в большей степени критическими, субъективными – авторы приводят практически идентичные аргументы (использование народных песен, обращение к народному языку, красочность постановок) для обоснования противоположных точек зрения: когда исследователи отмечают талант Екатерины, они пишут о том, что она довольно своеобразно и оригинально обработала воспринятый ей материал – народные образы и фольклорные элементы; когда же указывают на слабость опер императрицы, то замечают, что она восприняла эти элементы грубо и поверхностно.

В XX веке и особенно в советскую эпоху взгляд на оперы императрицы становится более «жестким» и категоричным У Д. Д. Благого находим: «Обращается к усиленному писанию комических опер и Екатерина II, которая стремится вытравить из них сколько-нибудь серьезное идейно-общественное содержание, придать им легкий водевильно-развлекательный характер»[[175]](#footnote-175). В том же ключе отзываются об операх императрицы А. С. Рабинович[[176]](#footnote-176), Т. Н. Ливанова[[177]](#footnote-177), А. А. Гозенпуд[[178]](#footnote-178). Что же касается научных работ постсоветского периода, то в них, к сожалению, хоть и произошла определенного рода реабилитация сказочных опер XVIII века как литературно-культурного явления – особенно опер самой императрицы, о чем неоднократно говорилось в предыдущих главах, – однако вопросы языковой специфики этих художественных текстов за редким исключением практически полностью игнорировались (см. вводную главу).

**3.5.** Предвзятость исследователей в отношении сказочной оперы XVIII века, самым ярким проявлением которой являлись, видимо, тексты именно Екатерины II, очевидна – значимость данных пьес полностью или почти полностью отрицалась вследствие того, что исследователи просто не обнаруживали в них тех элементов, которые, по их мнению, должны были присутствовать в каждой «приличной» комической опере. Не последнюю роль в формировании такой оценки сыграла специфика языка персонажей сказочных опер, зачастую подчеркнуто лишенная **народной** (по **социальному** признаку) стилизации. Ю. С. Семенова следующим образом характеризует слог екатерининских опер: «Литературный язык екатерининских опер в целом отличался от языка популярных в то время произведений народно-бытовой тематики. Императрица не стремилась создать тот условный крестьянский диалект, который характеризовал персонажей бытовых комических опер. <…> Просторечные элементы используются в их [героев] репликах как некий декоративный штрих, акцентирующий русский колорит спектакля»[[179]](#footnote-179).

Представляется, однако, что в научной традиции произошла и закрепилась подмена понятий. Сказочная опера XVIII века, хоть и была еще художественно не до конца оформленной, генетически признается предшественницей сказочной оперы XIX века – к примеру, «Лесты» Н. Краснопольского (переделка с немецкого, музыка Г. Давыдова) и «Руслана и Людмилы» (либретто В. Ширкова, К. Бахтурина, М. Глинки и др., музыка М. Глинки)[[180]](#footnote-180), позднее – «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. Сказочная опера при этом считается на сегодняшний день одним из направлений внутри оперы как музыкально-драматического жанра вообще – если в XVIII существовало условное деление на оперу-сериа (серьезную оперу) и оперу-буфф (легкую, комическую оперу), то в XIX веке это и без того условное противопоставление было устранено. Можно ли назвать «Руслана и Людмилу» (1837–1842) оперой комической – т.е. здесь не в терминологическом значении, а в значении «легкой, смешной»? Сомневаемся. Не так много смешного и в «Садко», ещё более поздней сказочно-былинной опере (начало работы Римского-Корсакова над этой оперой относят к 1867 году).

Наивно было бы предполагать, что в XIX веке драматурги и композиторы внезапно решили «осерьезнить» и облагородить комическую оперу XVIII века – процесс преображения жанра был постепенным и непрерывным. Не касаясь сейчас постановок самого начала XIX века, которые продолжают традицию сказочных опер XVIII века, поскольку это выходит за рамки настоящего исследования, выскажем довольно смелое предположение: возможно, сказочная опера на самом деле не являлась поджанром оперы комической, а занимала промежуточное положение между оперой-буфф (в широком смысле – как легкой оперы вообще) и оперой-сериа, т.е. являлась оперой-семисериа (вспомогательный термин, который предлагают музыковеды для описания промежуточных жанров конца XVIII – начала XIX века[[181]](#footnote-181)). Если мы принимаем такое допущение, то все встает на свои места: как выведение на сцену классицистически возвышенных (социально – в смысле положения в сословной иерархии – и нравственно – в смысле моральных установок) персонажей, которые проповедуют со сцены нравственно-идеологические установки эпохи[[182]](#footnote-182) даже при наличии персонажей-крестьян, так и отсутствие в **большинстве** сказочных опер крестьянских социолектных стилизаций.

Мы не занимались пока специально рассмотрением русской серьезной оперы XVIII века и сопоставлением с ней сказочных опер этой же эпохи, однако в дальнейшем планируем обратиться и к этой проблеме – возможно, изучение более широкого круга музыкально-драматических произведений конца XVIII столетия позволит нам обосновать высказанную выше гипотезу или даже сформулировать ее в более радикальном ключе.

Пока же заметим, что отход от жесткого жанрового деления в научных исследованиях, посвященных литературе второй половины XVIII века, представляется более чем правомерным. В правление Екатерины II жанровая система как таковая становится куда менее твердой; вообще заканчивается риторическая эпоха, «эпоха готового слова»[[183]](#footnote-183). Появляется как феномен поэзия Державина и, в частности, его оды, сочетающие в себе бытовую конкретность, историчность и апелляцию к абстрактному идеалу[[184]](#footnote-184). Музыкальный же театр был «жанрово канонизирован» еще в меньшей степени, чем просто театр и, тем более, чем «чистая» литература. Особенно это касается жанров, исторически возникших как «низкие», противопоставленные «высоким» (ср. комическая опера – высокая трагедия/комедия). Конечно, споры о том, каким должен быть тот или иной даже низкий жанр, возникали и в это время – наглядным тому примером является полемика 70–80-х годов о языке комической оперы. Однако никаких поэтик, никаких ограничений, подобных тем, что описаны А. П. Сумароковым в его знаменитой «Эпистоле о стихотворстве», в отношении опер в русской традиции не существовало – по крайней мере, нам о таковых ничего не известно. В таком случае нет необходимости «загонять» русскую сказочную оперу XVIII века в жесткие рамки и рассматривать ее исключительно как подвид оперы комической – тем более, что, как было показано в предшествующих главах, она по многим параметрам в эту систему не вписывается. Возможно, не вписываются в эту систему и т.н. пасторали и слезные комедии (в терминологии Е. С. Ходорковской) – поскольку полному описанию жанра, которое она предлагает в энциклопедической статье о комической опере, полностью соответствуют лишь «бытовые развлекательные комедии» (см. введение), – однако это лишь предположение, которое необходимо проверять конкретными текстами.

**3.6.** Возвращаясь собственно к языковым вопросам в связи со сказочной оперой XVIII века, необходимо подчеркнуть: определенная традиционность («реакционность» в терминологии советских исследователей) в этом музыкально-драматическом жанре все-таки, очевидно, была. Однако говорить об этой традиционности, даже архаичности (в отношении тематики и проблематики, круга персонажей и языковой специфики) нужно с большой осторожностью, отдавая себя отчет в том, что наряду с тяготеющими к серьезной опере или даже высокой трагедии текстами (к примеру, опера «Любовь опровергает союз дружества» или любая из трех опер Б. К. Бланка, в которых **все** герои изъясняются высокопарным и несколько витиеватым слогом, часто обращаясь к высокому стилю в совершенно серьезном ключе) в круг сказочных опер по сюжету включаются и оперы, стоящие близко к собственно комическим в узком смысле термина (т.е. народно-бытовой направленности – в духе аблесимовского «Мельника»; иными словами, регулярно использующие низкий штиль), и те, что обращаются к среднему штилю в ключе сентиментальной стилистики, поскольку используют пасторальные сюжеты. К последнему кругу, к примеру, относится опера «Перерождение» М. А. Матинского. Пастух Зелимен, обращаясь к своей возлюбленной, говорит:

*О! непорочность, непорочность! Миловида, подай мне один* ***цветочек*** *из твоей корзинки; смотри, недавно* ***украшал*** *он* ***приятное*** *поле; цвет его* ***увеселял*** *глаза наши; а теперь видишь, как он распался; красота его увяла…*

Сентиментальные (лексически, синтаксически, тематически) восклицания и признания в любви встречаются и в других текстах сказочных опер. Вот диалог двух влюбленных героев из вполне «народной» по языку (герои-крестьяне время от времени в своей речи пользуются «сочными» сравнениями, отсылающими к крестьянскому говору: *«Чай кто ни шел, так всяк бы тебя осудил: эка де девушка дура! С слона выросла, а ума не вынесла»* и др.) оперы «Рыбак и дух»:

*АГРАФЕНА.*

*Ты называешь простительным то, что* ***приключило мне столько печали****, что я жизни своей была не рада и не раз желала себе смерти; а это, ты сам знаешь, грех.*

*ТРОФИМЪ.*

*Верю,* ***любезная****, верю. Я и сам, не видав тебя целую неделю,* ***с тоски было пропал****. О! кабы ты знала, чего мне стоила эта разлука! Эти семь дней показались мне семью годами; я не знал, как дождаться той минуты, в которую я с тобой увижусь; и теперь,* ***получа это удовольствие****, чувствую такую радость, что, как ни силюсь,* ***не могу тебе изъяснить ее****.*

**3.7.** Таким образом, говорить о гомогенности жанра сказочной оперы нам не приходится и с точки зрения языка: в текстах смешиваются черты всех трех штилей в разных соотношениях и по разным причинам – не только в связи с социальным положением персонажей, но и в связи с тяготением сказочной оперы к разным жанрам и поджанрам литературы вообще и музыкального театра XVIII века в частности, о чем неоднократно говорилось выше, и в связи с особенностями литературной ситуации конца столетия – т.е. сложном совмещении тенденций классицизма и сентиментализма в разных его проявлениях, о чем еще будет сказано в следующей главе. Актуальные для XVIII века языковые оппозиции «высокое-низкое», «книжное/просторечное», «абстрактное/конкретное»[[185]](#footnote-185) становятся к последней трети столетия все менее релевантными. Н. А. Мещерский пишет: «Наиболее характерным для стилистики русского литературного языка в последней трети XVIII в. следует признать неуклонный распад ломоносовской системы “трех штилей”. Этот процесс, проявляющийся в непрерывном стирании границ между “высоким” и “низким” жанрами в литературе, а параллельно и в смешении в одном и том же произведении речений “высокого слога” с просторечием и с иноязычными заимствованиями, может быть прослежен в творчестве всех крупных писателей того времени» [[186]](#footnote-186). Показательно, что к концу века полемика о языке комических опер сошла на нет – вероятно, противопоставление «возвышенного» языка сословной элиты и языка социальных низов приводило в конечном итоге, как писал А. А. Алексеев, к«образованию гомогенной светской речи через ее освобождение от книжных архаизмов и просторечно-диалектных вкраплений <…> Так культурное противостояние образованного общества и “народа” вовлекло в свою сферу и обиходную речь»[[187]](#footnote-187). Несмотря на то, что сказочная опера оценивается исследователями как реакционная ветвь жанра демократической *комической оперы вообще*, она также ярко и вместе с тем достаточно своеобразно отражает описанные языковые процессы эпохи.

# Глава V. Русская сказочная опера в контексте эпохи Просвещения

**1.** Все наблюдения, сделанные в предшествующих главах, подводят нас к необходимости обобщить сказанное и задаться вопросом, какое место занимали сказочные оперы XVIII века в культурно-литературном контексте эпохи.

**2.1.** Возникновение и существование жанра русской сказочной оперы XVIII века целиком укладывается в хронологические рамки правления императрицы Екатерины II – равно как и существование комической оперы, считающейся сегодня в литературоведческой науке своего рода над-жанром сказочной. Первая русская комическая опера была написана и поставлена в 1772 году («Анюта» М. Попова), первую русскую *сказочную* оперу – «Перерождение» М. Матинского – исследователи датируют 1777 годом, хоть сказочной ее и не называют. С «окончанием» существования жанра все несколько сложнее. Составленный нами в рамках одной из предшествующих работ список русских комических опер XVIII века демонстрирует тенденцию к затуханию комической оперы как таковой в 90-е годы. В 80-е годы комическая опера переживает свой расцвет, ее популярность достигает пика. К 90-м годам начинается спад интереса к данному жанру, количество комических опер заметно сокращается, они вытесняются водевилями (для сравнения – по нашим сведениям до 1780-го года было написано 12 опер, в 80-е годы – 34 оперы, после 1790-го года –18[[188]](#footnote-188)). То же касается и сказочных опер – в 80-е годы XVIII века написано абсолютное их большинство (14 из 16)[[189]](#footnote-189).

Разумеется, нельзя говорить о том, что с последней оперой в представленном нами списке **сказочных** – «Пленира и Зелим», 1791, – сказочная опера полностью исчезает из русского музыкального театра. Напротив, вероятно, сказочная опера XVIII века напрямую связана со сказочной оперой XIX века – и хотя, к примеру, музыковед и историк литературы А. А. Гозенпуд отмечает что создание нового жанра в XVIII столетии не удалось («Создать новый жанр, сочетающий сатиру – основу русской комической оперы XVIII века – с фантастикой народной сказки (русской или восточной), Горчакову не удалось – как не удалось это и другим авторам в условиях реакции 90-х годов»[[190]](#footnote-190)), О. Е. Левашева справедливо проводит связь между сказочными операми XVIII и XIX веков: «Примечателен сам принцип сочетания сказочно-фантастических сюжетных мотивов с русским народным колоритом. При всей наивности этой попытки подобное решение несло с собой перспективу широкого развития, вплоть до классических опер XIX века. <…> Любопытно отметить, что образцы сказочного жанра в опере XVIII века пока еще редки»[[191]](#footnote-191). Тем не менее, несмотря на все выше сказанное, в данной работе мы сочли возможным ограничить круг исследуемых текстов хронологическими рамками «краткого XVIII столетия» (в противовес «долгому», нижнюю границу которого переносят на начало 1830-х годов), чтобы несколько упростить обзор материала.

Кроме того, представляется, что в связи с затуханием жанра комической оперы как таковой (ее постепенной трансформации в водевиль) и в связи с политическими событиями (Французская буржуазная революция, 1789–1792), которые привели к сворачиванию программы свобод и милостей просвещенного абсолютизма, действительно произошло определенного рода «затишье» в существовании оперы-сказки, что является еще одним аргументом в пользу признания 1791 года нижней границей бытования жанра **в XVIII веке**. Впоследствии сказочная опера «возродилась» в несколько изменённом виде уже в XIX веке (усиление романтических мотивов, внимания к индивидуальному, снижение роли классицистического начала – к примеру, «Леста, или Днепровская русалка», «Руслан и Людмила», «Садко»). По этой причине мы также сочли возможным ограничиться текстами, появившимися в указанный период, поскольку они образуют достаточно цельный – идеологически и художественно – массив. Тем не менее, вопрос хронологических рамок существования сказочной оперы XVIII века, безусловно, требует более внимательного рассмотрения. Возможно, наша гипотеза изменится после непосредственного сопоставления сказочных опер XVIII столетия со сказочными операми самого начала века XIX.

**2.2.** Условно ограничивая время существования русской сказочной оперы **XVIII века** 1777–1791 годами, еще раз обратим внимание на то, что расцвет данного жанра приходится на годы правления императрицы Екатерины Великой, то есть господство в русском обществе доктрины просвещенного абсолютизма. Представляется, что сказочная опера как жанр вобрала в себя основные идеологические черты именно этого политико-философского направления. В статье о Просвещении в России Витторио Страда предлагает следующее определение этого явления: «<…> “Просвещение” обозначает особую систему философских, этических и политических взглядов в рамках более широкого течения – “просветительства”, которое характеризуется стремлением к искоренению социальных проблем, религиозных предрассудков и философских архаизмов посредством распространения знаний»[[192]](#footnote-192). Первую, главенствующую роль в «прививании» данной системы на русской почве играла сама императрица, олицетворяющая собой само понятие «просвещенный монарх». В статье о европейской политике эпохи Просвещения Хосе Мария Портильо Вальдес пишет: «Государь осуществлял <…> не *iurisdictio* [курсив авторский], но *administratio* – опекунскую и отеческую функцию управления своей *res familias*, где в качестве семьи выступало все королевство»[[193]](#footnote-193). Об этом же пишет В. Проскурина, анализируя исторический контекст литературного процесса екатерининской эпохи: «Екатерина начала усиленно проводить в жизнь концепцию “патрональной”, гуманизированной монархии, основанной на любовно-покровительственных отношениях власти к своим поддданным»[[194]](#footnote-194). Аллегорическим олицетворением такого монарха в русской литературе стал образ Фелицы, царевны (ханши) Киргиз-Кайсацкой орды, введенный Екатериной II в «Сказке о царевиче Хлоре» и закрепленный Г. Р. Державиным в оде «Фелица». Таким образом, главной функцией просвещенного монарха было просвещение своих подданных, направление их на путь истинный. Показательно, что практически во всех сказочных операх XVIII века за исключением одной («Горебогатырь Косометович» – в связи с сатирической направленностью на высмеивание политики шведского короля Густава III) возникает персонаж, так или иначе соотносящийся с фигурой монарха, возвышающийся над другими героями вне зависимости от их сословной принадлежности и обладающий правом при помощи магических или политических сил вершить гуманное правосудие. Таковы Волшебник («Перерождение»), Волшебница («Точильщик»), Калиф Гарун Аль-Рашид («Калиф на час»), Дух Незрад («Счастливая тоня») и т.д.[[195]](#footnote-195)

Не вдаваясь в подробности, заметим, что одной из функций подобного «добродетельного монарха» была трансляция со сцены «морали» постановки и основных нравственно-идеологических установок эпохи в простом виде – т.е. «просвещались» не только персонажи, но и сами зрители. В качестве примера такого просвещающего монолога[[196]](#footnote-196) приведем одну из реплик Духа Алфурака (опера «Красавица и привидение») к Арабской царице Ураде:

*Знай, Урада, вся мудрость человеков, если она не проистекает от Аллы[[197]](#footnote-197), есть единое буйство, всякой глагол их ложь есть, если пророк верных им не поможет… И для того почитай свято Аллу и его пророка, они одни в состоянии прямо мудрствовать, они одни могут счастливыми сделать смертных, они одни защитят невинность. Словом, все, что ты ни видишь, все дела рук их. Вот наставления тебе, Урада,* ***будь всегда добродетельна, не презирай никого, вспомоществуй бедным*** *и* ***ты будешь счастлива.***

Подобного рода монологи можно найти практически во всех сказочных операх за исключением пьес самой Екатерины II. Можно предположить, что императрица, будучи сама просвещенным правителем, действовала более тонкими методами. Ведь факта собственного авторства перечисленных опер она не скрывала[[198]](#footnote-198). И введение персонажа, подобного возникающему в другой опере Благодетельному духу, вещающему правильные нравственные установки самому Калифу и грозящему ему карой за несоблюдение этих установок (отказ от многоженства, помилование влюбленных друг в друга героев – опера «Финикс» Н. П. Николева), могло быть расценено как создание панегирика самой себе – что, конечно, для мудрой и скромной «Фелицы», каковой она стремилась казаться, было недопустимо.

**2.3.** Вообще важно отметить, что авторами русской **сказочной** оперы преимущественно являлись лица высокопоставленные, привилегированные, принадлежащие к дворянскому сословию – из тех, кто нам, разумеется, известен. Только М. А. Матинский происходил из семьи крепостных графа С. П. Ягужинского, однако учился на средства графа в гимназии про Московском университете, для изучения музыки побывал в Италии (1783 год), в 1785 году получил отпускную, а к 1815 году занимал уже пост надворного советника. Замечательно при этом, что Матинский известен совсем не сказочно-пасторальной оперой «Перерождение» (исследователи зачастую даже не упоминают ее в биографических справках, однако Т. Н. Ливанова атрибутирует эту оперу именно ему[[199]](#footnote-199) – видимо, опираясь на труды С. Ф. Светлова и В. В. Стасова[[200]](#footnote-200)), а оперой народно-бытовой направленности «Санкт-Петербургский гостиный двор», которую, наряду с «Мельником» Аблесимова и «Несчастьем от кареты» Княжнина, исследователи XIX и XX веков признавали вершиной жанра комической оперы вообще. В числе же других авторов видим лиц дворянского происхождение, которым принадлежит абсолютное большинство опер из перечня сказочных (10 текстов) – это граф Д. П. Горчаков, Б. К. Бланк, сама императрица Екатерина II. Об И. Михайлове, авторе оперы «Любовь опровергает союз дружества», сведений мало – известно только, что в 1791 году он сам себя называл студентом философии (видимо, Славяно-греко-латинской академии), а в 1800 году – подпоручиком, и что прославился он преимущественно переделками-переложениями древнерусской литературы[[201]](#footnote-201). Прочие авторы нам не известны.

Некоторые исследователи приписывают авторство опер «Добродетельный волшебник» и «Рыбак и дух» Я. Б. Княжнину, ничем, однако, не доказывая такую атрибуцию; наконец, считается, что оперу «Хлор Царевич» написал либо граф Д. И. Хвостов, опираясь на сказку Екатерины, либо сама императрица – аргументов, впрочем, и здесь никто не приводит. Мы уже высказывали сомнения в том, что авторство данной оперы принадлежит Екатерине, однако еще раз обратим внимание, что вопрос атрибуции текстов требует особого внимания и в цели настоящей работы не входит.

Вместе с тем, перечисленных здесь имен достаточно, чтобы увидеть, что к опере сказочной обращались преимущественно лица высших сословий, которые, по всей видимости, видели в этом жанре инструмент просветительского воздействия на общество, что тоже характеризует и отражает настроения, царившие в русском обществе последней трети XVIII столетия.

**2.4.** Апелляцией же к просвещенческим идеологемам можно объяснить не раз упоминавшуюся в настоящей работе «реакционность» сказочной оперы, связанной достаточно сильно с классицистической комедией. Несмотря на то, что комическая опера как свободолюбивый жанр, ориентирующийся в первую очередь на традицию французской opera comique (а не итальянской оперы-буфф, о чем скажем далее), стремилась к разрушению условностей на сцене и введению даже отчасти провокационного элемента в постановки (см. главу о языке персонажей), опера-сказка в большей степени тяготела к традиции. Так, в сказочных операх присутствует фигура резонера (ср. «добродетельный монарх»), в них велика роль дидактического начала, важна линия трагических перипетий, в финале опер мир и человеческие отношения обязательно гармонизируются – достойные персонажи вознаграждаются, недостойные наказываются (исключением является лишь «Горебогатырь Косометович» по все той же причине своей жанровой специфики – это сатира на конкретного человека).

В отличие от опер народно-бытовой направленности, в операх-сказках главным героем практически никогда не является плут: это либо **наивный** бесхитростный крестьянин (*Макар* в «Точильщике», *Абдалла* в «Калифе на час»[[202]](#footnote-202), *Вукол Панкратьич* в «Рыбаке и духе»), либо сын высокопоставленного лица (*царевич Февей* в «Февее», *сын княгини Василий Боеславич* в «Новгородском богатыре Боеславиче», *царевич Хлор* в «Хлоре Царевиче», *Иван Царевич* в «Храбром и смелом витязе Ахридеиче», *принц Агип* в «Добродетельном волшебнике», *царь Славурон и царь Гарпаг* в «Любовь опровергает союз дружества», *сын государыни Горебогатырь* в «Горебогатыре Косометовиче», *калиф Гассан* в «Красавице и привидении», *царский преемник Зелим* в «Пленире и Зелиме»), либо просто несчастные трогательные влюбленные (*Миловида и Зелимен, Темизора и Волшебник* в «Перерождении», *Миловзор и Пленира* в «Счастливой тоне», *Любим и Прелеста* в «Бабе Яге», *Селим и Заира* в «Финиксе»). Как было показано во второй главе, действующими лицами в большинстве случаев являются лица привилегированных сословий. В этом отношении сказочная опера также в определенной степени традиционна, даже архаична по отношению к магистральной линии развития русской комической оперы, опирающейся, как было уже сказано, в большей степени на французскую opera comique.

**3.1.** Следует заметить, что в ряду основных источников русской комической (в широком терминологическом значении – т.е. легкой) оперы исследователи называют именно французскую и итальянскую разновидности данного музыкально-драматического жанра. Существовали и другие национальные типы комической оперы (английская балладная опера, испанская тонадилья, немецкий и австрийский зингшпиль и др.), но именно эти два типа оказали на русскую комическую оперу, возникшую несколько позже, наиболее существенное влияние. Итальянская опера-буфф (или опера-буффа) возникла в 30-е годы XVIII века как жанр, близкий комедии дель арте и неаполитанской диалектальной[[203]](#footnote-203) комедии; характерными ее чертами были речитативы, высокая ариозность и динамические ансамбли[[204]](#footnote-204).

Уже в самом начале 1730-х годов этот тип музыкально-драматических постановок был известен в России, хоть и в достаточно узком придворном кругу, в виде опер Перголези и Метастазио. Русских подражаний себе он на тот момент не вызвал: очевидно, было слишком рано, музыкального театра в России еще не существовало. Более того – еще была неизвестна серьезная опера-сериа, которая пришла также из Италии в 1736 году в качестве постановок пьес Ф. Арайи. Первая же собственно русская серьезная опера появилась, как принято считать, в 1755 году – это «Цефал и Прокрис» А. П. Сумарокова. Эти факты важны для нас по той причине, что «легкая опера» в любой из национальных своих разновидностей возникала как *ответ* опере-сериа. На русской же почве сложилась очень интересная ситуация – «в Петербурге *раньше* [курсив автора] прозвучала насмешка над оперой seria с ее условностями и безразличием к тексту, а *затем* уже сама опера-seria»[[205]](#footnote-205). Русская публика исторически познакомилась с итальянской оперой-буфф намного раньше, чем с ее французской «товаркой», поэтому отрицать значимость итальянского комического музыкального театра на русский комический музыкальный театр не приходится – первый является базой, от которой отталкивался второй.

**3.2.** Во Франции opera comique сформировалась к середине века и во многом сближалась со спектаклями ярмарочного театра; как и зингшпиль, в отличие от речитативной итальянской оперы, французская комическая опера между ариями использовала разговорные диалоги. Структурно русская комическая опера, появившаяся в 70-е годы XVIII века, больше походила на оперу французскую. Именно к этому источнику возводит Е. С. Ходорковская такие ее черты, как «модные просветительские и сентименталистские идеи <…>, фигуры протагонистов, принадлежащих к непривилегированным слоям общества <…>, основные жанровые разновидности <…> и принципы драматургии (чередование разговорных диалогов с сольными вок<альными> номерами, небольшие ансамбли, преим<ущественно> дуэты) и – не всегда, но часто – финальный водевиль»[[206]](#footnote-206).

Однако еще одна существенная черта пришла из итальянской «легкой» оперы в оперу русскую (по крайней мере народно-бытовой направленности) – тенденция к использованию народного языка в довольно грубом его варианте. Хотя к социальному просторечию обращалась и французская opera comique, ко времени возникновения комической оперы в России она уже серьезно «эволюционировала»: «Поначалу она [opera comique] была связана с шутовскими сценами, говорила простонародным языком и порой использовала непристойные сюжеты, однако постепенно ей удалось освободиться от этих недостатков и приобрести изысканность. Главная заслуга в этой трансформации принадлежала Симону Фавару – автору, актеру и директору парижского театра, на сцене которого **вплоть до середины XVIII в.** шли постановки различных комических опер <…>»[[207]](#footnote-207). И здесь, в вопросе языка и изысканности, **сказочная опера** довольно парадоксальным образом находится ближе именно к французской легкой опере (см. главу 4), что также заставляет нас хотя бы задуматься о правомерности отнесения этого типа постановок к **комическим операм**. Таким образом, обе традиции – и итальянская, и французская – генетически важны для понимания специфики исследуемого жанра – русской оперы-сказки XVIII столетия. Возможно, в ходе дальнейших научных изысканий обнаружатся и другие, даже более тесные связи с аналогичными жанрами Италии, Франции и других стран.

**3.3.** Развитие жанра на русской почве проходило стадии, схожие с теми, что проходила комическая опера в широком смысле термина в других странах: «в Италии опера-буфф прошла путь от веселой буффонады (Дж. Перголези) через сентиментально-морализирующую комедию (Н. Пиччини) <…> к сатирической комедии (Дж. Россини). Во Франции – от бытового жанра через сентиментальную бурж<уазную> мелодраму (Г. А. Монсиньи, А. Гретри) <…> к «опере спасения» (Л. Керубини, Ж. Ф. Лесюэр) <…>»[[208]](#footnote-208). Русская комическая опера шла приблизительно тем же путем, хотя ее массив более разнороден и гетерогенен и в нем сложнее проследить указанные тенденции.

Впрочем, здесь нужно быть осторожными в формулировках – сопоставление русских комических опер и опер иностранных (доступных хотя бы в виде переводов) не входит в задачи настоящего исследования – к этой теме мы планируем обратиться уже в магистерской работе будущего года. Пока же в общих чертах заметим, что те или иные разновидности и тенденции в развитии жанра могли с легкостью в достаточно свободном порядке проявляться в развитии «поджанра» комической оперы или жанра, смежного с ней, – в опере сказочной. Так, чисто «развлекательные» (т.е. без ярко выраженного комического или даже сатирического начала) пьесы в рамках русской сказочной оперы появились во множестве ближе к закату жанра («Добродетельный волшебник», 1787, «Любовь опровергает союз дружества», 1787, «Финикс», 1788, «Красавица и привидение», 1789, «Пленира и Зелим», 1791). Пьесы, в которые обильно введено комическое/сатирическое начало, появлялись более-менее равномерно на протяжении всего существования оперы-сказки («Точильщик», 1783, «Калиф на час», 1784, «Счастливая тоня», 1786, «Баба Яга», 1786, «Рыбак и дух», 1788, «Горебогатырь Косометович», 1789), а опера же в чисто сентиментальном духе была и вовсе одна («Перерождение», 1777) – возможно, в связи с тем, что пасторальные музыкальные постановки довольно быстро выделились в отдельную группу и перестали примыкать к поджанру (или жанру) сказочных русских опер – при сохранении отдельных сентиментальных черт и в операх-сказках.

Также есть ряд музыкальных пьес, которые сложно отнести хоть к одной из перечисленных выше стадий развития комической оперы. Совершенно неясно, куда следует причислять оперы императрицы Екатерины, существующие в данном массиве текстов довольно обособлено и вместе с тем серьезно повлиявшие на саму концепцию формирования жанра[[209]](#footnote-209). В качестве промежуточного вывода можно сказать, что вопрос генезиса русской сказочной оперы и ее связей с аналогичными зарубежными жанрами требует своей разработки – в общих энциклопедических изданиях типа шеститомной «Музыкальной энциклопедии» сказочная опера не выделяется как особый жанр или хотя бы поджанр музыкального театра, существовавший в рамках оперного искусства; между тем, вполне очевидно, что существовали не только аналоги сказочных опер в других странах, но и, возможно, прямые источники русских сказочных либретто. Это гипотеза, требующая внимательного изучения материала, и ее проверкой мы также займемся в рамках уже магистерской работы.

**4.1.** Последнее, о чем необходимо упомянуть в связи со спецификой положения русской сказочной оперы XVIII века в литературном процессе эпохи – это ее формирование на «литературном перепутье». Дело в том, что опера-сказка XVIII века довольно причудливым образом объединила в себе тенденции довольно противоречиво настроенных в отношении друг друга направлений, а именно классицизма и сентиментализма/преромантизма. О классицистических чертах мы подробнее говорили выше в связи с ориентацией сказочной оперы на идеологию эпохи Просвещения. Нужно заметить, что, хотя именно в «классицистичности» данных пьес исследователи, по всей видимости, и видели реакционность оперы-сказки по сравнению с операми-пасторалями, операми – слезными комедиями и операми народно-бытовой направленности, данный жанр был закономерным порождением своего времени – в самом своем дидактизме и постоянном обращении к образу «добродетельного монарха». Т. В. Саськова отмечает, что «в советское время чрезмерно преувеличивались радикализм этого движения [Просвещения] и реалистическая направленность просветительских произведений»[[210]](#footnote-210). Исследователь, правда, говорит здесь о комической опере вообще, но сказанное применимо и к опере сказочной, взятой как самостоятельный объект.

**4.2.** Что же касается влияния идей зарождающегося сентиментализма, то и здесь веяние времени более чем очевидно: помимо того, что одна опера в целом строится вокруг пасторали (уже неоднократно упоминавшееся «Перерождение»), а в ряде текстов действуют персонажи-крестьяне (отражение интереса общества к жизни своих непривилегированных слоев), во всех либретто, за исключением «Хлора Царевича», в том или ином виде как дань жанровой традиции присутствует любовная линия (Приложение 5); а влюбленные персонажи зачастую изъясняются любовными сентенциями в сентиментальном, а то и почти романтическом духе. Это и приводившийся в прошлой главе диалог крестьянки Аграфены и охотника Трофима (наглядная иллюстрация карамзинского «И крестьянки любить умеют!»), и, к примеру, восклицания принцессы Амины из оперы «Добродетельный волшебник», которая во время битвы со злодеем теряет сознание, а после грозится спасшему ее Добродетельному волшебнику Аксалону покончить с собой, если он попытается добиваться ее любви:

*Ах, Принц! Сколь велико желание с тобою видеться, но сомневаюсь… <…> Для имени богов, я соглашаюсь иттить с тобою, и ежели найду что противное себе, то при твоих глазах окончаю свою жизнь*.

Для преромантизма же характерен живой интерес к фольклору, который, безусловно, находит отражение в обильном использовании народных песен, в использовании народного просторечия (в том виде, в котором его представляли себе дворяне, писавшие данные тексты – т.е. в виде сентенций «чрезвычайной лингвистической экстравагантности»[[211]](#footnote-211)) и, наконец, в самом обращении к сказочным сюжетам – поскольку в основу сказочной оперы ложится не литературная стихотворная сказка XVIII века[[212]](#footnote-212), больше напоминающая басню, а сказка фольклорная – или, по крайней мере, претендующая на то, чтобы казаться фольклорной (за исключением аллегорической сказки Екатерины о «Хлоре Царевиче», которая легла в основу одноименного иносказательного зрелища).

**4.3.** В заключение можно сказать, что, несмотря на противоречивые оценки исследователей, русская сказочная опера XVIII века была во всех отношениях порождением своей эпохи, то есть эпохи Просвещения и эпохи смены двух литературных парадигм, их стыком, попытавшимся примирить старое и новое. Возможно, эта попытка примирения с художественной точки зрения далеко не всегда была удачной и оказалась в течение какого-то времени невостребованной русским театром, но не стоит забывать, что корни признанных шедевров мировой оперной классики – опер «Руслан и Людмила» и «Садко» – лежат именно в этом жанре. И, на наш взгляд, ограничивать его специфику только внешним роскошным оформлением и богатыми декорациями – это путь ложного искажающего упрощения. Вся данная работа демонстрирует многоуровневость, сложность и богатство внутренней структуры русской оперы-сказки XVIII века.

# Заключение

Проведенное в рамках настоящей выпускной квалификационной работы исследование позволило достаточно многогранно описать специфику русской сказочной оперы XVIII века. При помощи анализа конкретных текстов удалось скорректировать, уточнить и расширить ряд общих положений о русской опере-сказке, которые были сделаны ранее предшествующими учеными и базировались на общих и достаточно смутных представлениях об особенностях данного музыкально-драматического явления. Впервые был составлен список всех известных на сегодняшний день русских сказочных опер XVIII века (Приложение 1). Данный список нельзя назвать полным и окончательным в силу трудностей работы с материалами – возможно, впоследствии он будет уточнен, пересмотрен и/или расширен при обнаружении новых источников. Однако уже представленный и описанный здесь массив текстов (16 опер), без сомнения, формирует единую группу, организованную по специфическим (т. е. особым, присущим только операм-сказкам) закономерностям разных уровней. В первую очередь важным – по крайней мере с точки зрения современного исследователя – является использование в данных пьесах сказочных сюжетов[[213]](#footnote-213).

Ряд сделанных нами наблюдений (в частности, предпринятая в главе 2 попытка классификации сказочных опер) позволил выявить неоднородность, многообразие и пестроту русской оперы-сказки XVIII века. В главах 2, 3, 4 и 5 было продемонстрировано, что сказочная опера в России могла тяготеть по разным своим признакам – от композиционных и структурных до чисто языковых и от собственно заложенных в тексте до обусловленных историко-культурным контекстом своего возникновения и бытования – к различным жанрам не только музыкального театра, но и театра вообще, использовать черты разных языковых стилей, вбирать в себя и реализовывать черты разных литературных направлений – от классицизма до преромантизма. Все вышесказанное позволило выдвинуть в конце исследования гипотезу, опровергающую гипотезу исходную: если в начале мы, вслед за принятым в научной среде мнением, предполагали, что русская сказочная опера XVIII века является подтипом русской комической оперы XVIII века, то к концу исследования разнородность текстов и тяготение их к совершенно разным, порой противопоставленным друг другу явлениям эпохи навели нас на мысль, что условный знак равенства между этими явлениями вовсе не обязателен.

Вполне вероятно, что собственно **комической** оперой правомернее было бы называть только оперу народно-бытовую, которая сейчас считается наиболее новаторской, центральной линией развития жанра. В то же время опера-сказка могла в большей или меньшей степени сближаться как с именно такого типа легкой оперой (ср. «Рыбак и дух») или же, напротив, оказываться ближе к опере серьезной и даже отчасти к высокой трагедии (ср. «Любовь опровергает союз дружества»). Выдвинутое предположение требует масштабного сопоставительного анализа опер-сказок с операми, ныне относимыми к другим жанровым разновидностям комической оперы, а также с русскими текстами других драматических жанров (серьезной оперой, трагедией, комедией) и с музыкальными постановками аналогичного типа и структуры, существовавших за рубежом. Последнее направление исследований представляется наиболее перспективным – возможно, сравнение репертуара и специфики функционирования иностранных музыкальных театров прольет свет на закономерности уже собственно русской театральной истории XVIII века.

Несмотря на упомянутую разнородность массива сказочных опер XVIII столетия, анализ ремарок разного типа в данных музыкальных пьесах, приведенный в главе 3, дает возможность говорить о том, что сказочные оперы все-таки составляли единый по своей специфике реализации (т. е. постановки на сцене) класс постановок, отличающийся не только от более «серьёзных» пьес этой эпохи (т. е. от высокой комедии и трагедии), но и от опер народно-бытовых, пасторальных и т.п. Это также наводит на мысль о достаточно высокой степени самостоятельности данного явления и говорит в пользу признания оперы-сказки если не полноценным самостоятельным жанром музыкального театра, то жанром, входящих в группу промежуточных (оперы семи-сериа).

Русская сказочная опера XVIII века, несмотря на отклонение от наиболее популярных в этот период социальных тем (по сравнению с операми, к примеру, народно-бытовыми), стала важной вехой в развитии русского музыкального театра. На наш взгляд, оперу-сказку нельзя считать побочным, неважным ответвлением жанра комической оперы или даже просто не слишком существенным явлением театральной жизни эпохи и ее литературного процесса – как было показано в третьей главе, в сказочных операх было много нового по сравнению с более ранней драматургией и даже по сравнению с рядом других музыкально-драматических текстов данного периода. Отчасти это было связано с большей свободой – легкая, не серьезная опера в XVIII веке считалась жанром средним, если не низким (за счет включения бытовых эпизодов и разговорной – а иногда даже грубой – речи, а также использования считающихся несерьезными), направленным скорее на развлечение публики, нежели на ее просвещение и поучение, с чем и связана, видимо, большая популярность **народно-бытовой** комической оперы (см., к примеру, «Драмматический словарь», в котором содержится много восторженных отзывов о различных **комических** операх, особенно об операх народно-бытовой направленности – «Мельнике» Аблесимова[[214]](#footnote-214) и ему подобных). В этом отношении сказочная разновидность оперы действительно оказывается в некотором смысле традиционной, архаичной по сравнению с новаторской народно-бытовой оперой – как было показано в главе 2, практически во всех текстах группы опер-сказок прослеживается достаточно сильное дидактическое, нравоучительное начало, тогда как начало собственно комическое может отсутствовать либо отходить на второй план. Вместе с тем, считать такой отход от характерных черт народно-бытовой оперы регрессом, насильственным затормаживанием свободного развития жанра комической оперы, как это было свойственно советским исследователям, все-таки не приходится – как показано в главе 5, дидактическая, нравоучительная направленность русских сказочных опер XVIII века была тесно связана с идеологией Просвещения и реализацией доктрины просвещенного абсолютизма.

Наряду со всем сказанным, сказочная опера остается новаторской и в рамках русской драматургии XVIII века в целом и ярко иллюстрирует ее развитие – ремарки разных типов в опере-сказке становятся более развернутыми (особенно в ряде наиболее крупных, 5-актных либретто), включается все больше указаний не только на конкретные действия персонажей, но и на их эмоционально-психологическую характеристику, возникают предпосылки для развития в дальнейшем ремарки паузы и молчания, которая в пьесах уже XIX века становится средством создания особой психологически маркированной окраски атмосферы постановки и инструментом воздействия на зрителя. Для более развернутых выводов о месте сказочных опер в истории русской и зарубежной музыкальной драматургии требуется сопоставительный анализ описанных в настоящей работе текстов и других музыкально-драматических текстов исследуемой эпохи, как русских, так и зарубежных, в т.ч. переводных, как комических, легких, так и более или менее серьезных, что, как мы уже и отмечали, и может стать предметом дальнейшей разработки темы.

Помимо приведенных здесь выводов ценность настоящего исследования представляют материалы, приложенные к дипломной работе. Данные таблицы (Приложения 3–5) могут служить опорой для описания сказочной оперы как единого, но пестрого явления музыкально-театральной жизни XVIII столетия, использоваться как материал для сопоставления с другими операми и текстами иных театральных и собственно литературных жанров и для дальнейшего, более глубокого изучения затронутых в данной работе вопросов.

# Библиография

***Тексты произведений***

1. Бланк Б. К. Красавица и привидение. М., 1789. 56 с.
2. Бланк Б. К. Пленира и Зелим // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 37. С. 31–88.
3. Горчаков Д. П. Баба-Яга // Горчаков Д. П. Сочинения. М., 1890. С. 86–111.
4. Горчаков Д. П. Калиф на час // Горчаков Д. П. Сочинения. М., 1890. С. 10–52.
5. Горчаков Д. П. Счастливая тоня // Горчаков Д. П. Сочинения. М., 1890. С. 54–83.
6. Добродетельный волшебник. М., 1787. 83 с.
7. Екатерина II. Горебогатырь Косометович // Екатерина II. Сочинения: в 12 т. Т. 2. СПб., 1901. С. 471–520.
8. Екатерина II. Новгородский богатырь Боеславич // Екатерина II. Сочинения: в 12 т. Т. 2. СПб., 1901. С. 371–401.
9. Екатерина II. Февей // Екатерина II. Сочинения: в 12 т. Т. 2. СПб., 1901. С. 333–370.
10. Екатерина II. Храбрый и смелый витязь Ахридеич // Екатерина II. Сочинения: в 12 т. Т. 2. СПб., 1901. С. 403–468.
11. Матинский М. А. Перерождение // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 27. С. 39–66.
12. Михайлов И. Любовь опровергает союз дружества // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 27. С. 67–144.
13. Николев Н. П. Точильщик // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 22. С. 219–268.
14. Николев Н. П. Финикс // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 22. С. 137–218.
15. Рыбак и дух. М., 1788. 118 с.
16. Хлор Царевич, или Роза без шипов, которая не колется // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 24. С. 195–232.

***Сопутствующие тексты XVIII века (источники сюжетов, фрагментов, отзывов)***

1. Драмматический словарь или Показания по алфавиту всех Российских театральных сочинений и переводов с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах, и где и в которое время напечатаны: в пользу любящих театральные представления. М., 1787. 166 с.
2. Николев Н. П. Розана и Любим // Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.; Л., 1950. С. 169–216.

Стихотворная сказка (новелла) XVIII–начала XIX века. Л., 1969. 720 с.

Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. 577 с.

Тысяча и одна ночь: в 2 книгах. Книга первая: Ночи 1–270 / пер. с араб. М. Салье. М., 2020. 1184 с. Книга вторая: Ночи 271–710 / пер. с араб. М. Салье. М., 2020. 1200 с.

1. Тысяча и одна ночь: Сказки арабские: в 12 т. / пер. с франц. А. Филатьева. [М.], 1763–1774.

***Критические и научные работы XIX – XXI веков***

Алексеев А. А. Русский литературный язык в XVIII в.// Алексеев А. А. Очерки и этюды по истории литературного языка в России. СПб., 2013. С. 65–80.

1. Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977. 394 с.

Бессонов П. А. О влиянии народного творчества на драмы императрицы Екатерины II и о цельных русских песнях, сюда вставленных // Заря. 1870. № 4. Отд. 2. С. 1–19.

1. Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М., 1960. 586 с.

Бороздин А. К. История русской литературы: в 2 т. Т. 1. М., 1908. 464 с.

1. Брикнер А. Г. Комическая опера Екатерины II «Горе–богатырь» // Журнал Министерства Народного Просвещения. СПб., 1870. № 12. Отд. 2. С. 172–186.
2. Веселова А. Ю., Гуськов Н. А. Комедии Я. Б. Княжнина // Княжнин Я. Б. Комедии и комические оперы. СПб., 2003. С. III–LII.
3. Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков: пособие для высших педагогических учебных заведений. М., 1934. 288 с.
4. Волькенштейн В. М. Драматургия. М., 1929. 271 с.
5. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Краткий курс истории русского театра. М., 1936. 211 с.
6. Галахов А. Д. История русской словесности, древней и новой: в 3 т. Т. 1. Отдел 2. СПб., 1880. 330 с.

Ганцовская Н. С., Дмитрук Л. А. Семантизация лексики комической оперы А. О. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват» в «Словаре русского языка XVIII века» // Вестник Костромского государственного университета. 2015. № 2. С. 110–113.

Геннади Г. Н. Еще о драматических сочинениях Екатерины II: библиографические заметки // Библиографические записки. М., 1858. № 16. С. 498–508.

1. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. Л., 1959. 781 с.

Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века: учебник для высших учебных заведений. М., 1939. 529 с.

Дмитрук Л. А. Лексика духовной культуры пьесы А. О. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват» как один из источников «Словаря русского языка XVIII века» // Вестник Костромского государственного университета. 2009. № 3. С. 64–68.

1. Жихарев С. П. Записки современника. Воспоминания старого театрала: в 2 т. Т. 1. Л., 1989. 311 с.
2. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Саратов, 2010. 36 с.
3. Зотов Р. М. Театральные воспоминания. СПб., 1859. 117 с.

История русского драматического театра: в 7 т. Т. 1. М., 1977. 485 с.

История русской литературы: в 4 т. Т. 1. Л., 1980. 813 с.

История русской музыки в 10 т. Т. 3. М., 1985. 424 с.

История русской поэзии: в 2 т. Т. 1. Л., 1968. 560 с.

Кнышева Д. В. Стилистика языка первых русских комических опер // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. № 2(5). 2011. С. 1261–1263.

1. Кони Ф. А. Театральная летопись // Репертуар и Пантеон. СПб., 1847. Т. 11. Отд. 2. С. 43–70.

Кубачева В. Н. «Восточная» повесть в русской литературе XVIII – начала XIX века // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 295–315.

1. Кукушкина Е. Д. Драматургия русской комической оперы XVIII века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1981. 24 с.

Кукушкина Е. Д. Русская комическая опера XVIII века и демократизация литературы // Русская литература. Л., 1980. № 2. С. 134–143.

Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. Т. 1. М., 1952. 536 с. Т. 2. М., 1953. 476 с.

1. Лонгинов М. Н. Русские писатели XVIII века. Князь Д. П. Горчаков // Русская старина. СПб., 1871. № 12. С. 681–682.
2. Макаров М. Екатерина II, императрица русская, на поприще драматическом // Репертуар и Пантеон. СПб., 1844. № 1. Отд. 1. С. 172–179.

Максимова А. Е. «Ахридеич» – опера-сказка Эрнеста Ванжуры на либретто Екатерины II // Opera musicologica. СПб., 2012. № 4 (14). С. 25–73.

Малэк Э. Сон наяву, или Комическая опера князя Д. Горчакова «Калиф на час» // Художественный перевод и сравнительное изучение культур: памяти Ю. Д. Левина. СПб., 2010. С. 213–223.

Мерзляков А. Ф. Об изящной словесности, ее пользе, целях и правилах // Литературная критика 1800 – 1820-х годов. М., 1980. С. 133–150.

Мерзляков А. Ф. Разбор оперы «Мельник» // Вестник Европы. М., 1817. № 6. С. 113–126.

1. Мещерский Н. А. История русского литературного языка. Л., 1981. 279 с.

Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 112–175.

Михневич В. О. Исторические этюды русской жизни: в 3 т. Т. 1. СПб., 1879. 359 с.

1. Мочульский В. Н. Комические оперетты XVIII в. Одесса, 1911. 40 с.
2. На рубежах эпох: стиль жизни и парадигмы культуры: Сборник научных трудов. Вып. 2. М., 2005. 201 с.
3. Немировская И. Д. От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.): автореферат диссертации на соискание научной степени доктора филологических наук. М., 2009. 39 с.
4. Немировская И. Д. Поэтика русской комической оперы XVIII века // Учен. зап. Казан. гос. ун-та. Казань, 2008. Т. 150. Кн. 6. С. 38–47.
5. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М., 2001. 192 с.
6. Пропп В. Я. Поэтика фольклора. М., 1998. 352 с.

Проскурина В. Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006. 328 с.

1. Пыпин А. Н. История русской литературы: в 4 т. Т. 4. СПб., 1903. 647 с.
2. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948. 271 с.
3. Семенова Ю. С. Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. СПб., 2012. № 1. С. 255–263.
4. Семенова Ю. С. Комическая опера Екатерины II «Февей»: наставление к воспитанию будущего монарха // Музыка как национальный мир искусства: материалы Международной научной конференции. Казань, 2015. С. 157–165.
5. Семенова Ю. С. Музыкально-театральная деятельность Екатерины II: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Казань, 2011. 26 с.
6. Семенова Ю. С. «Оперные феерии» Екатерины II в русском придворном театре // Наука о музыке. Слово молодых ученых: материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Казань, 2009. С. 5–19.
7. Серман И. З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. 284 с.

Сиповский В. В. История русской словесности. Ч. 2. Пг., 1908. 340 с.

1. Собиратель. Комедия Екатерины II «Горе–богатырь Косометович» // Русская старина. СПб., 1874. № 9. С. 154–157.

Толстой Н. И. Некоторые вопросы текстологии и публикации русских литературных памятников XVIII века // Толстой Н. И. Избранные труды: в 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 464–482.

Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1929. 376 с.

Шиян А. В. К проблеме жанрового определения русской сказочной комической оперы второй половины XVIII века // E-Scio [Электронный ресурс]: Электронное периодическое издание «E-Scio.ru». URL: <http://e-scio.ru/wp-content/uploads/2022/03/Шиян-А.-В.pdf>. Дата обращения: 19.05.2022.

Шиян А. В. Образ «добродетельного монарха» в русской сказочной опере XVIII века // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания. № 37. 2022. URL: <https://new-journal.ru/nomer/37-nomer/>. Предполагаемая дата публикации: 31.05.2022.

Шиян А. В. Русские комические оперы: история восприятия во второй половине XVIII века // Молодой ученый. № 29 (319). Июль 2020. С. 195–200.

Щебальский П. К. Екатерина II как писательница. Статьи ученого и вообще серьезного содержания // Заря. 1870. № 3. Отд. 2. С. 1–39.

***Справочные материалы***

1. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. М., 1962–1978 // Feb-Web [Электронный ресурс]: ФЭБ (Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»). URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>. Дата обращения: 20.05.2022.
2. Литературная энциклопедия: в 11 т. М., 1929–1939 // Feb-Web [Электронный ресурс]: ФЭБ (Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»). URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/>. Дата обращения: 20.05.2022.
3. Мир Просвещения: Исторический словарь. М., 2003. 668 с.
4. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2. М., 1974. 960 с. Т. 4. М., 1978. 974 с.
5. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 1. Кн. 3. СПб., 2000. 326 с.
6. Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии: в 3 ч. Ч. 3. СПб., 1821. 500 с.
7. Словарь Академии Российской: в 6 ч. Ч. 1. СПб., 1789. 1150 с. Ч. 2. СПб., 1790. 1200 с. Ч. 3. СПб., 1792. 1388. Ч. 4. СПб., 1793. 1272 с. Ч. 5. СПб., 1794. 1084 с. Ч. 6. СПб., 1794. 1068 с.
8. Словарь русских писателей XVIII века: в 4 вып. Вып. 1. Л., 1988. 357 с. Вып. 2. СПб., 1999. 508 с. Вып. 3. СПб., 2010. 471 с. Вып. 4. М.; СПб., 2020. 425 с.
9. Словарь русского языка XVIII века: Вып. 2. Л., 1985. 247 с. Вып. 5. Л., 1989. 256 с. Вып. 6. Л., 1991. 256 с. Вып. 10. СПб., 1998. 256 с. Вып. 11. СПб., 2000. 256 с.

# Приложение 1

**Таблица 1**

Ниже представлена таблица со всеми известными нам на сегодняшний день русскими сказочными операми XVIII века в хронологическом порядке по дате постановки (постановка обычно предшествовала публикации). Таблица составлена по материалам следующих работ:

1. *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1977. 391 с.
2. *Ельницкая Т. М.* Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы: 1750 – 1800 // История русского драматического театра: в 7 т. Т. 1. С. 435–473.
3. История русской литературы: в 4 т. Т. 1. Л., 1980. 813 с.
4. *Кукушкина Е. Д.* Драматургия русской комической оперы XVIII века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1981. 24 с.
5. *Кукушкина Е. Д.* Русская комическая опера XVIII века и демократизация литературы // Русская литература. Л., 1980. № 2. С. 134–143.
6. *Ливанова Т. Н.* Начало русской оперы // Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. Т. 2. М., 1953. С. 105–207.
7. *Немировская И. Д.* Поэтика русской комической оперы XVIII века // Учен. зап. Казан. гос. ун-та. Казань, 2008. Т. 150. Кн. 6. С. 38–47.
8. *Рабинович А. С.* Русская опера до Глинки. М., 2020. 242 с.

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Дата первой постановки** | **Название** | **Жанровое определение** | **Автор текста** | **Композитор** | **Год издания** |
| 8 января 1777 г. | Перерождение | Опера в 1 д. с музыкою из русских песен | М. А. Матинский[[215]](#footnote-215) | Д. Зорин | 1779 |
| 27 апреля 1783 г. | Точильщик | Опера в 2 д. | Н. П. Николев | - | 1788 |
| 1784 г. (Москва) | Калиф на час | Комическая опера в 4 д. | Д. П. Горчаков | - | 1786 |
| 14 января 1786 г. | Счастливая тоня | Комическая опера в 4 д. | Д. П. Горчаков | М. Стабингер | 1786 |
| 19 апреля 1786 г. | Февей | Комическая опера в 4 д. с хорами и балетами. «Составлена из слов сказки, песней русских и иных сочинений» | Екатерина II | В. А. Пашкевич | 1786 |
| 27 ноября 1786 г. | Новгородский богатырь Боеславич | Комическая опера в 5 д. «Составлена из сказки, песней русских и иных сочинений» | Екатерина II | Е. И. Фомин | 1786 |
| - | Хлор Царевич, или Роза без шипов, которая не колется | Иносказательное зрелище в 3 д. | Екатерина II/ Д. И. Хвостов (?) | - | 1786 |
| 2 декабря 1786 г. | Баба-Яга | Комическая опера в 3 д. с балетом | Д. П. Горчаков | М. Стабингер | 1788 |
| 23 сентября 1787 г. | Храбрый и смелый витязь Ахридеич | Комическая опера в 5 д. с хорами и балетами | Екатерина II | Э. Ванжура | 1787 |
| - | Добродетельный волшебник | Драматическая опера в 5 д. | Я. Б. Княжнин (?) | А. Буллант | 1787 |
| - | Любовь опровергает союз дружества | Опера в 5 д. | И. Михайлов | - | 1787 |
| - | Рыбак и дух | Комическая опера в 3 д. | Я. Б. Княжнин (?)[[216]](#footnote-216) | - | 1788 |
| - | Финикс (Феникс) | «Драма с голосами» в 3 д. | Н. П. Николев | - | 1788 |
| 29 января 1789 г. | Горебогатырь Косометович | Комическая опера в 5 д. | Екатерина II | В. Мартин-и-Солер | 1789 |
| - | Красавица и привидение | Опера в 1 д. | Б. К. Бланк | - | 1789 |
| - | Пленира и Зелим | Опера в 3 д. | Б. К. Бланк | - | 1791 |

# Приложение 2

1. Цит. по: *Бланк Б. К.* Пленира и Зелим: Опера в 3 д. М., 1789. С. 3–6.

***Милостивому государю и любезному другу, Сергею Сидоровичу его высокоблагородию Попову, дружеское приношение***

Любезный друг! Вы охотно желали, или лучше сказать, некоторым образом приказывали мне сочинить для Вас оперу. Вот она. Прочтя ее, Вы увидите, сколь великую имел я причину от того отговариваться… Но что делать! Дружба Ваша взяла верх над моею несклонностию.

Примите благосклонно, любезный друг, сей мой труд, чем я буду награжден за мое старание. Я себя довольно счастливым почту, если Вы, на прочтение сея оперы употребя несколько времени, не будете жалеть об утрате оного.

Простите снисходительно, любезный друг, мне те ошибки, кои увидите в сем сочинении; оно есть еще первое, которое я сделал; а Вы, я думаю, слыхивали пословицу: «***Первую песенку зардевшись спеть***» [выделение авторское].

Впрочем, оставя все это, взирайте Вы только на одну мою к Вам любовь и почтение, с которыми я во всю мою жизнь пребуду к Вам,

Ваш верный друг

и покорный слуга

Б… Б…

1. Цит. по: *Бланк Б. К.* Красавица и привидение: Опера в 1 д. М., 1789. С. 5–6.

***Любезному другу, Петру Афанасьевичу Долгову, дружеское приношение***

Любезный друг!

Разбирая библиотеку одного моего родственника, нашел я сию книжку на арабском языке. Полюбопытствуя узнать, какого она содержания, дал я ее прочитать живущему у нас арабу. Он сказал мне, что она есть рода оперы и сочинена для одного принца, имевшего отвращение от женитьбы. «Не можешь ли ты ее перевесть на наш язык?» – спросил я его. «Нет, – отвечал он, – я не очень еще силен в оном; но если вы возьмете труд и будете писать, а я сказывать вам содержание, то мы и переложим оную». Я, чувствуя также свою слабость в российском языке, долго было не хотел взяться за оную, однако ж решился напоследок, слыша его о ней похвалы, перевести; хотя она прославляет Магомеда, однако ж тем не менее нравоучительна; всякий ясно увидит, кого тут надлежит почитать. Довольным я себя и награжденным за труд свой почту, ежели тебе, любезный друг, она понравится. Ты, конечно, увидишь в ней очень много недостатков в рассуждении краснописания; но я прошу тебя более взирать на усердие моей к тебе дружбы, чем на приятность слога. Прощай, любезный Друг! Всякой раз, как тебе попадется на глаза сия книжка, то ты вспоминай о моей к тебе нелицемерной дружбе, с которою я во всю мою жизнь пребуду,

Твой верной друг

Б… Б…

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| Приложение 3 **Таблица 2. Маркеры национального колорита**  Жирным шрифтом выделены элементы, указывающие на конкретный определенный колорит; курсивом отмечены те детали, которые, напротив, не позволяют определить национальную специфику оперы. | | | | |
|  | **Колорит** | **Имена героев** | **Место действия** | **Детали** |
| Перерождение | Смешанный | Темизора  Миловида  Зелимен  Ликомир | Деревня, в финале – «прозрачная торжественная зала» | Работники идут с *некими полевыми орудиями*, Миловиду называют *пастушкой*, Ликомир возвращается *с некого городского гулянья*, в финале Темизора и волшебник предстают в *некой «богатой одежде»* |
| Точильщик | Русский | **Макар**  **Улита**  **Параша**  **Лука**  **Антроп** | Деревня, **крестьянский двор** | Герои живут в **избах**; в начале оперы Макар сидит за **точилом**, Параша **прядет**; барин Луки (жениха Параши) должен вскоре приехать **из Москвы**; герои употребляют то, что Э. Малэк назвала «**сочным просторечием**» в «Калифе на час» Горчакова[[217]](#footnote-217) («Ох уж эти мне долгоносые черти», «Что в них смаку-то, ни сыту, ни сласти», «Видно, что подкуликал[[218]](#footnote-218) добрым мастерством», «Подай-ка <…> тавована», «Эка бестолковая дура», «Тьфу какая фетинья, урочит отца» и т.д.); Улита ругается, что Макар **не запас сена** и **не покормил корову**; Лука зовет Макара **тестем**, Антроп называет Макара **сватом**, говорит, что затевается **девичник** (атрибуты русского свадебного обряда); Улита, узнав о трех желаниях, которые ей подарила волшебница, обещает не давать Макару и **полушки**; когда Улита и Макар проваливаются в ад, их окружают *фурии и дьяволы*, которые упоминают мучения *Сизифа и Иксиона*; |
| Калиф на час | Восточный | **Гарун-Аль-Рашид[[219]](#footnote-219)**  **Зобеида**  **Гьяфар**  **Мезрур**  **Абдалла**  **Фатьма**  **Гассан**  **Роксана**  **Абульфидар** | **Багдад** | Сошлемся здесь на исследование Э. Малэк: «… герои, проживающие в столичномБагдаде, носят одежды, порой смахивающие на русские (**чалма** спокойно уживается с полукафтаньем и верхнейшубой, мебель явно взята если не из русского (вино держится в **поставце** [выделение авторское – А.Ш.]), то из европейского быта (софа)). Такой же разнобой наблюдается в титуловании действующих лиц. Так, например, попеременно употребляются титулы “калиф” и “царь”, военные, охраняющие калифа, - то гвардия, то янычары и т.д. Подобный разнобой наблюдается и в описании этикетных форм поведения персонажей, а также в их речевом поведении. “Восточная” образность речи (ср., например, обращения чиновников к мнимому калифу <…>) перемежаются с сочным просторечием Фатьмы и Абдаллы»[[220]](#footnote-220) |
| Счастливая тоня | Русский | Незрад  Скопидом  Пленира  Миловзор  Старолет  Чертополох | Деревня без конкретной национальной специфики | Скопидом назван **заживным мещанином**; Миловзор использует **русское просторечие** («Кой черт так тяжело», «какая-то чаша, кой ли черт!» и т.д.); дух одет в «странное великолепное одеяние»; Миловзор сравнивает изначальный огромный рост духа с **колокольней Ивана Великого**; духа посадил в чашу *князь Соломон*; Незрад дает Миловзору волшебный жезл, который призывает **Беса**; Миловзор, представляя себя как колдуна, называет себя «**ворожея**»; предсказывая судьбу нечестному судье, Миловзор говорит: «Возвышенного себя / На **амвоне** у столба с надписью увидишь»; диалог с петиметром нарочно стилизован под *французский галантный стиль* («Un elegant comme moi в Магистрат! фи, фи! – Так, Monsieur l’elegant, кто не платит своих долгов, тех за дело в магистрат сажают. – По крайней мере, не должно этого говорить en face, ты не умеешь жить»); диалог со стихотворцем Чертополохом стилизован под *одический стиль* («Я есмь Чертополох, / Всему известный миру, / Парнасский мудрый Бог / Вручил свою мне Лиру…» и т.д.) |
| Февей | Восточный (Сибирь) | **Тао-Ау**  **Февей**  **Данна**  Решемысл  Вулевполь  **Мия, Ная, Тина**  Оглед  Ледмер | **Сибирь** | Много русских деталей – **титулы** героев (царь, царица, царевич, царевна, барин, барыни, барышни, вельможи), **стилизации** под русский фольклор («Ах! ты батюшко светел месяц, / Что ты светишь не по-старому…», «Ах ты солнце, ты солнце красное! / Ты к чему рано за лес катишься?», «государь родный батюшка», «государыня родна матушка» и т.д.), царевичу обещают сшить «**шубу богатую**, / На **собольем меху** золотую, /Из лавочки товары все Сибирские <…>», палаты называют **горницами**, **светлицами**; царь дарит своему первому барину Решемыслу «**шапку** высокую с золотою кистью»; Вулевполь называет царя «**державным**»; калмыцкие послы в качестве подарков привозят **саблю**, лук, коня, «белую новую **кибиточку**» (скорее татарский колорит), «*соболиное одеяльчико*», «шестьдесят **аршин** *китайки*[[221]](#footnote-221)», «пятьдесят **аршин** *грезету*[[222]](#footnote-222) голубого, дорогого», «*шапочки собольи*, верхи бархатные», «**астраханские кушаки** полушелковые, «*золотой водки два штофа*»; родственник матери царицы – **монгольский князь Агрей**; во время калмыцкого балета исполняется ария, в которой много деталей калмыцкого быта («В народе во Калмыцком / Кушают **каймак**, / **Сульяк** и **турмак**, /Табак курят, / **Кумыс** варят» и т.д.); Февей вынимает из ножен **саблю**; в свадебной арии Вулевполя появляются **древнегреческие боги** (Гимен, Аполлон со скрипкой и смычком), **корнукопия** (рог изобилия), **купидоны** (видимо, отсылка к общеевропейской традиции) |
| Новгородский богатырь Боеславич | Русский | **Амельфа Тимофеевна**  **Василий Боеславич**  **Фома Ременников**  **Потанюшка**  **Чудин**  **Сатко**  **Рагуил Добрынин**  Умила | **Новгород** | **Титулы**: княгиня, богатыри, посадники, барин дворецкий; действие начинается на улице **Рогатице** в Новгороде, где происходит **кулачный бой**, в толпе в это время находится **чернь**; речь всех героев стилизована под русскую **былинную и сказочную традицию[[223]](#footnote-223)** («Положим между собою слово крепкое, чтоб быти нам братьями, не щадить друг за друга буйных голов. Один остался добрый молодец, / Еще нету с ним товарища <…>» и т.д.); дальше действие переносится в **теремы Тайницкие**; Амельфа Тимофеевна угощает посадников **чаркой вина и водки и братиной хмельного пива**; Василий обещает матери, что ему поклонится «**земля Славенская и Старорусская**»; далее действие продолжается у **широких ворот белокаменного дворца** Василия, где разыгрывается балет («Балет, в котором **чаны дубовые**, наливают в них **зелена вина и пива пьяного**»); Василий приказывает **бирючам**[[224]](#footnote-224) объявить его приглашение на пир, при этом сам он стоит у «**окна косящатого**[[225]](#footnote-225)»; Амельфа Тимофеевна запирает сына в **погребе** и велит Громогласу поднести посадникам **каменья самоцветные** на **золотых блюдах**; девочка в 4 действии, когда начинается битва с Боеславичем Новгородской силы, идет от **Волхова** и **несет коромыслице**; Василий сражается «**осью дубовой необделанной**»; Амельфа Тимофеевна **благословляет** сына принять княжение и жениться на Умиле |
| Хлор Царевич, или Роза без шипов | Восточный | Фелица  Честность  Правда  Хлор  Рассудок  **Лентяг Мурза** | **Киргиз-Кайсацкая орда** | Титулы и этнонимы восточного колорита (**вельможи** **Хана** **Татарского**, народы **Татарские**); действие начинается в **стане** Хана Татарского, вдали видны роща и большой **зверинец**; Фелица приказывает народу идти в **кибитки**; Хлор называет Фелицу премудрой **ханшей**; окружение Лентяг Мурзы и сам он говорят в **подчеркнуто витиеватом «восточном» стиле** («Повелитель сих мест владыко мой, **паша** Лентяг Мурза, уведав, что вы во зверинце находитесь, приказал просить для отдохновения к себе» и др.); Лентяг Мурза окружен «восточной» роскошью («**лежит** на **диване** посреди пуховых **подушек**, покрытых старинною парчею»), предлагает Хлору и Рассудку выпить **кофе** и выкурить **трубку с табаком**, приказывает танцовщицам опрыскивать **ковры** **благовониями**; сцена с крестьянами носит **«русский» колорит** («Театр представляет **поле**, **крестьянский дом**, и несколько **десятин** <…> земли, вдали **пасущие стада**, хозяин в огороде **поливает огурцы и капусту**, жена и дочь **щиплют траву** негодную из овощей»), живут они в **избе**, под дубом возле избы «широкая чисто выскобленная **лавка**, **покрытый стол**, на столе **простокваша**, **яичница**, блюдо **блинов** горячих <…>» и др.; **барин**, живущий близ них, по словам дочери, «век только по лесам со псарями гаркает[[226]](#footnote-226)»); Хлор предлагает Рассудку спать прямо под дубом, расстелив *епанчи*; начало третьего действия разворачивается на **рынке**, «где **татары** меняют меха на хлеб и прочая» (здесь есть **татарин, купец, лавочники, мужик** – т.е. как русские, так и татары); в последнем явлении представлен «**храм Магометанкий**» |
| Баба-Яга | Русский | **Влас**  **Митрофан**  **Маланья**  **Улита**  Любим  Взяткин (он же **Естифеич**)  **Баба-Яга**  Прелеста | **Русская изба, затем лес** | Влас и Митрофан названы **мещанами**, Взяткин – подъячий; Любим вырос у **воеводы**; завещание названо **духовной**; Влас, Митрофан, Маланья и Улита пользуются **русским просторечием** («этот плут», «дельно мы смекнули», «набивать себе мошну», «Долго ли вам бражничать?» и т.д.); Баба-Яга и Прелеста живут в **избушке на курьих ножках** посреди леса; Баба-Яга ездит в **ступе**, «имея в одной руке **пест волшебный**, и **помело**, которым заметает след», причем автор оставляет примечание, как должна быть одета волшебница: «Баба-Яга должна быть одета в **черном полушубке с волшебным поясом и перевязью, на голове подкапок**»; Любим носит *шляпу* (неизвестно, какого кроя), Прелеста – *лук и колчан со стрелами*; деньги Любима хранятся в **скрынке**; деньги называют **круглевичками** |
| Храбрый и смелый витязь Ахридеич | Русский | **Ахридей**  **Дария**  **Иван Ахридеич**  **Баба-Яга** | Сказочное пространство | **Титулы, сказочные наименования** и **персонажи** **русского** колорита (царь, царица, царевич, царевны, няни и мамки, Царь-Девица; Медведь Молодец, Морское Чудо Молодец, Колдун Молодец, лешие); **сказочные предметы** из русских сказок (сапоги-скороходы, шапка-невидимка, скатерть-хлебосолка); **формулы русских народных сказок** («Избушка-избушка, стань к лесу задом, а ко мне обернись передом», «Фу, фу, фу, как доседева русского духу слыхом не слыхано, а ныне русский дух воочию совершается» и т. д.); дворцы, где живут сестры Ивана Царевича, названы **палатами**; Ивану Царевичу куют **меч-кладенец** и **боевую палицу** для битвы с 12-главым чудовищем; есть ряд анахронизмов их реального мира (морские чудовища держат на плечах *пушки*; Иван-Царевич достает *карманные часы*; люди слетаются на свадьбу Ивана и Царь-Девицы на *воздушных шарах*); |
| Добродетельный волшебник | Смешанный (с намеками восточный) | **Ханзер**[[227]](#footnote-227)  **Амина**[[228]](#footnote-228)  Агип  **Гангас**[[229]](#footnote-229)  Дуфан  Аксалон  **Сафи**  **Факма**  **Иерон[[230]](#footnote-230)**  Кандит | Остров без конкретного национального колорита, в финале - **Туркомания** | Титулы героев (**Царь Туркоманский**, *Принц острова Млакона*, **визирь, календер**, **чиновники**); на острове, где оказывается Агип, стоит «*истукан, изображающий человека, сидящего на коне, имея одежду красную*», в которого Агип должен трижды попасть *стрелой из закопанного под горой волшебного лука*; Аксалон будит Агипа при помощи *жезла*; Агип собирается драться с Аксалоном при помощи **кинжала**; Аксалон исчезает, *уходя в землю*; чтобы выбраться с острова, необходимо *сесть в лодку, которая приплывет после свержения истукана и которой будет управлять один человек, и не говорить при этом ни слова*; когда Агип нарушает запрет, лодка превращается в *розовый куст*; второе действие происходит в **саду календеров**, огражденном с одной стороны железной с большими воротами решеткой, позади которой стоят *скамейки*, возле ворот находится *канапе*; календеры, *слепые на один (правый) глаз, трут лицо некой смесью из тазов*; Агипа провожают к *волшебнице, которая зашивает его в баранью кожу и кладет на скалу, откуда его уносит «ужасная величиною птица, называемая Рок» на свою гору, но улетает, испугавшись его*, когда Агип вылезает наружу; Дуфан собирается заколоть Амину **кинжалом**, но благодаря Аксалону *бесы заковывают его в цепи и уводят в ад*; четвертое действие происходит в *зале в тремя дверьми и одними большими и богатыми воротами*; множество девушек с **Факмой** во главе просят Агипа быть их **господином** (своего рода гарем); для Агипа приносят стол с **конфетами**; когда девушкам приходится уйти, они оставляют Агипу **три ключа от дверей, но просят не отворять больших ворот**; за одной дверью *прекрасный сад с птицами, за другой сокровищница с золотыми украшениями и драгоценными камнями* (в арии упоминается *Плутус*: «… и всякой металл, / Знать, Плутус собирал»); за большими воротами находится *пегас*, который уносит Агипа из этого места; Аксалон вылечивает Агипу *правый глаз при помощи волшебства*; пятое действие происходит в *«малоосвещенных царских чертогах»*, где стоит *стол, покрытый красным сукном*, Ханзер сидит в *царском кресле*. |
| Любовь опровергает союз дружества | Мифологический с элементами восточного | Славурон  **Гарпаг[[231]](#footnote-231)**  Энглея  Венестр  Лизетта  **Венера**  **Гименей**  Густрун  Авзистр | **Персия, затем некий город Славенск** | В **Персии** действие начинается в роще, где в заколдованное дерево заключен Славурон; под корнем этого дерева находится некий *волшебный талисман (доска, охраняющая от духов)*, Гарпаг дерется **саблей**; Славурон одет в *некую царскую одежду*; действие перемещается в *некую степь со множеством хижин*; из одной из хижин выходит волшебник в *«приличном платье»* с **саблей** и волшебной палочкой; появляются **античные мотивы** (Славурон заключен был в дерево за то, что отказал в любви **Венере**; Гарпага он называет **Сатурном** за избавление от плена; по возвращении в свое царство приказывает «**Тучны жертвы приность** / И богов о том просить», чтобы Гарпага наградили сами боги, причем жертвы эти должны приноситься «**во храме молниеносного Юпитера**»); действие переносится в *царские палаты, «украшенные наивеликолепнейшим образом»*, Славурон и Гарпаг предстают *в «царской одежде»*; на голову Славурона возлагают *сплетенный из роз венок*; после первого празднества Славурон ложиться отдыхать на **софу** (европейский элемент); Гарпаг называет *город Славенск «прекрасно сооруженным» и полным разных редкостей*, но не уточняет, каких; подчиненные Славурона – *министры, чиновники, генерал*; подчиненный Гарпага – **Великий Визирь**; для увеселения Гарпага исполняется **«Турецкий балет»**; сам Гарпаг называет свой сан *«порфирой»*; **Венера** начинает покровительствовать Славурону, он приносит ей жертвы, она (Венера) благословляет его на брак с Энглеей, спустившись на облаке; злой волшебник Густрун получил свою власть от **Плутона**; Гарпаг далее одет *в «волшебническое платье» и держит «волшебное зеркало»*; в финале на свадьбе Славурона и Энглеи появляется **Гименей**, посланный неким **«чернобогом» с Олимпа** (вероятно, Юпитером) |
| Рыбак и дух | Русский | **Вукол Панкратьич**  **Авдотья Степановна**  **Аграфена (Груняша, Грунюшка)**  **Трофим**  **Симон Пафнутьич Изобилов (**прозвище**)**  **Лукерья**  **Якрв Евстратьич** | Берег реки у города | **«Профессии»** и **семейные отношения** (рыбак, охотник, купец, заводчик, мельничиха, лавочник, стряпчий; кума, теща, тесть); действие начинается возле избы Вукола; постоянно вводится **русское просторечие и экспрессивные конструкции** («И рад бы уж работал, да как нет спарыньи, так что ты сделаешь?», «Эка махина!», «Я думал что все рыба, ан все дрянь», «с слона выросла, а ума не вынесла», «сиди как мед кисни» и т.д.); упоминаются герои русского фольклора (**водяной**); на третий раз закинув сети, Вукол вытаскивает некую *медную запечатанную кубышку*; дух отдает Вуколу *волшебный перстень*; Вукол выбирает, кем ему пожелать стать, и называет несколько вариантов (**дворянин, купец, судья**); Вукол достает вино **из-за пазухи**, надеясь, что от него «лучше дело на ум поедет»; Авдотья жалуется, что Вукол живет ее **приданым**; бутылка вина также называется **скляницей**; Вукол сравнивает духа по росту с **колокольней Ивана Великого**; Трофим зовет Аграфену **венчаться**, но Авдотья уже **помолвила** ее за купца Симона; Авдотья мечтает *наряжаться в чепцы, ездить в карете, носить жемчуг и бриллиантовые серьги, надевать длинное платье с хвостом*; **меры веса** (семь четвертей муки), **денежные единицы** (долг просят возвращать в рублях – золотом, серебром или медью); Аграфена собирается **бить дочь по щекам**; Вукол просит, чтобы жена «промыслила» им «**бражки**», вино пьют **по чаркам** (**рюмкам**); в финале дух переносит *на облаке* всех героев *в замок* |
| Финикс | Восточный | **Ахмет[[232]](#footnote-232)**  **Заира**  София  **Аделайда**  Роза  **Пальмира**  **Фатима**  **Селим** | **Близ Константинополя** | Действие происходит в **серале**; Ахмет лежит на **диване**; шут султана зовется **евнухом**; фаворитка султана зовется **султаншей**; Ахмет в моменты волнения восклицает: **«Великий Магомет!»**; София (европейская невольница) рассуждает о том, как именно она переменит **восточный «варварский» обычай** держать женщин взаперти; Селим, путешествуя в поисках Заиры, плыл **в Каир**, но по пути был захвачен разбойниками и продан в **невольники**; Заиру купил **некий Паша** для султанского сераля; Селим был продан **греку**, который за услугу освободил его |
| Горебогатырь Косометович | Русский | **Горебогатырь Косометович**  Локтмета  **Гремила Шумиловна**  **Степанида Даниловна**  Громкобай  Кривомозг  Тороп | Сказочное пространство (действие начинается в сказочном городе Арзамасе) | Наименования **должностей** (казначей, конюший, щитоносец), **титулов** (барские барыни, барышни, баре); действие начинается с «**игрища и пляски**»; Горебогатырь таскает изюм из **погреба**, затем играет в **свайку**; отец Горебогатыря играл в **бабки** (плохо, за что и получил прозвище Косомет); Горебогатырь выбирает себе «**мезенскую клячку**» в качестве коня; ему предлагают в качестве доспехов **шишак Еруслана Лазаревича, меч-кладенец Ивана Ахридеича, палицу двенадцатинудовую Петра Златых Ключей**, вместо них он выбирает *латы из картузной бумаги* и *«косую пушистую шапочку на хлопчатой бумаге с журавлиными перьями»*; во время путешествия Горебогатырь, Кривомозг и Тороп хотят заехать в **избушку**, чтобы поесть; есть **русские этикетные формулы** («Матушка, государыня Локтмета», «Любезное чадо» и т.д.) и устойчивые **русские фольклорные формулы** («буду вас потчивать из своих рук богатырских яствами сахарными на столах дубовых, покрытых скатертями браными», «богатырский конь», «красно солнышко», «За тридевять земель в тридесятом царстве» и т.д.); встречаются **русские пословицы** («Не взбесясь, собака не пропадет», «Синица за море летела и море зажигать хотела»); есть ряд **общеевропейских**[[233]](#footnote-233) деталей – Горебогатырь собирается надеть «*шишак*» и «*рыцарские доспехи*» и ехать «*на вест, на зюйд, на ост и норд*»; в арии старика появляется *Стикс* («Бессмертия не покупают, / Героев в Стиксе не купают <…>»); |
| Красавица и привидение | Восточный | **Гассан**  **Гюзарада**  **Келон**  **Урада**  **Алфурак** | **Багдад** | **Титулы и должности** (калиф, арабская царица); «**восточные**» **многословные этикетные формулы**, в которых подчеркивается **ничтожность** говорящего при обращении к **калифу** («но не прогневайся, Государь, на низшего из рабов твоих, и дозволь сказать себе <…>» и др.), хотя калифа называют иногда «*Монархом*» («О светлейший Монарх жизни моей!» и т.д.); также постоянно упоминается **Пророк** (Магомед), **Аллах** («Пророк, я умоляю тебя, исполни мою просьбу <…>», «О Алла… где девалась Гюзарада…», «Да простит тебя Алла» и т.д.); Келон упоминает, что калифу придется странствовать «по степным местам, каменистой **Аравии**»; калиф оказывается в **пустыне**; калиф встречает **гурию** Гюзараду, приводится примечание о природе происхождения гурий («**Лжепророк Магомед** <…> обещал доставить им [арабам] после их смерти <…> каждому **мусульману** по две **гурии**, то есть по две девушки неописанной красоты»); Урада впервые появляется на сцене в образе **Арабки**, а дух Алфурак, сопровождающий ее в этот момент, - в образе **черного невольника**; Алфурак, давая наставления Ураде, обращается к **мусульманской религии** («И для того почитай свято **Аллу** и его **пророка** <…>» и т.д.); Алфурак в финале приказывает распустить **гарем** калифа; Алфурак спускается в начале и поднимается в финале на *облаке* |
| Пленира и Зелим | Смешанный с элементами восточного | **Зелим**  Златовлас  Златокрыл  Злояд  Пленира  Миловид  **Селит**  **Роксана**  **Калимбер** | Остров без конкретного национального колорита | *Определения* (титулы и должности) **лиц** (волшебник, царевна, она же принцесса, царский преемник, корабельщик); на острове находятся *лес, утес каменистой горы*; Златовлас спускается на *облаке*, вручает Зелиму *скляночку с неким волшебным зельем*; Злояд держит Плениру в *замке*, который стережет *дракон*; Зелим обладает **магическим перстнем Соломона**; Злояд заключает Златовласа в *темницу*, которую запечатывает **печатью Соломона**; Зелим оказывается в **пустыне**, откуда возвращается с Златокрылом на *облаке*; освободить Златовласа можно только с помощью **меча Соломона**; Зелим побеждает Злояда вновь в **пустыне**, где тот отдыхает в пещере; Злояд проваливается в *ад*; в финале действие происходит в *чертогах* Златовласа |

# Приложение 4

**Таблица 3. Соотношение трех начал в сказочных операх**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Под мелодраматическим сюжетом здесь будем понимать такой сюжет, в котором любовная линия является центральной и действия главного героя направлены на воссоединение с возлюбленной (встречу либо – далее – свадьбу); причем этот сюжет не является сказочным сам по себе, а опера отнесена к сказочным потому, что в ней действуют волшебные силы.  В сказочном сюжете может реализовываться любовная линия, но она не является центральной; такой сюжет часто заканчивается свадьбой, однако преимущественно введенной механически.  Сказочно-мелодраматический сюжет подразумевает, что в центре повествования находится любовная коллизия, однако она тесно вплетена в сюжет волшебной сказки (в понимании В. Я. Проппа).  Жирным шрифтом в таблице выделены те элементы, которые являются ключевыми для отнесения конкретной оперы к определенному типу (комическому, дидактическому и развлекательному соответственно). Опера «Горебогатырь Косометович», как это оговаривается в тексте самой дипломной работы, выделяется в отдельную особую группу (сатирическая сказочная опера). При этом наличие комического начала почти всегда является основанием для отнесения оперы к типу комических (наличие «Да» во втором столбце). Если комический элемент отсутствует, а дидактический и развлекательный представлены в одинаковом объеме («Да» в последних двух столбцах), то опера признается дидактической, поскольку развлекательный элемент является базовым для всех драматических текстов по их природе. К числу развлекательных же опера относится лишь в тех случаях, когда комическое начало отсутствует, а дидактическое отсутствует либо представлено минимально («Отчасти»). | | | |
|  | | | |
| **Опера** | **Комическое начало** | **Дидактическое начало** | **Развлекательное начало** |
| «Перерождение» | Нет | Отчасти (опровержение мысли о том, что нынешняя образованная молодежь никуда не годится) | **Да** (мелодраматический сюжет) |
| «Точильщик» | **Да** (речевые характеристики героев, пьянство Макара) | Отчасти (нравоучительные речи Волшебницы и наказание Улите и Макару) | Отчасти (сказочный сюжет – три желания) |
| «Калиф на час» | **Да** | Да (наказание нерадивому кади) | Да (сказочный сюжет) |
| «Счастливая тоня» | **Да** (речевые характеристики, зеркало, встречи со старухой, судьей, петиметром и лирическим стихотворцем) | Да (встречи со старухой, петиметром и лирическим стихотворцем) | Да (сказочно-мелодраматический сюжет) |
| «Февей» | **Да** (ария калмыков, ария Вулевполя из Тредиаковского) | Отчасти | Да (эпизод пленения Февея ханом калмыцким, сказочный сюжет) |
| «Новгородский богатырь Боеславич» | Нет | **Да** (смирение силы монарха, покорность народа законному монарху) | Да (былинный сюжет) |
| «Хлор-царевич или Роза без шипов, которая не колется» | Нет | **Да** | Отчасти (сказочный сюжет) |
| «Баба-Яга» | **Да** (речевые характеристики братьев и их жен, пьянство братьев в первом действии) | Да | Да (мелодраматический сюжет) |
| «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» | Отчасти (намеренно введены фрагменты стихотворений Тредиаковского)[[234]](#footnote-234) | Отчасти (необходимость послушания старшим) | **Да** (сказочный сюжет) |
| «Добродетельный волшебник» | Нет | Отчасти (речь визиря Гангаса; проповедь счастья семейной жизни, которую произносит Ханзер) | **Да** (мелодраматический сюжет) |
| «Любовь опровергает союз дружества» | Нет | Вероятно (нельзя покушаться на чужую жену; нужно отдавать предпочтение любви, а не дружбе) | **Да** (мелодраматический сюжет) |
| «Рыбак и дух» | **Да** (речевые характеристики ряда героев, пьянство Вукола) | Отчасти (радость отречения от личного счастья ради благополучия и счастья других людей) | Да (сказочный сюжет) |
| «Финикс» | Отчасти (речевая характеристика евнуха, его склонность к пьянству) | **Да** (восхваление истинной любви, порицание многоженства) | Да (мелодраматический сюжет) |
| «Горебогатырь Косометович» | **Да** (высмеивание шведского короля Густава и всех его кампаний в ходе русско-шведской войны) | Отчасти (проявляется в том же – сатира на шведского короля Густава) | Да (сказочный сюжет) |
| «Красавица и привидение» | Нет | **Да** (восхваление истинной, а не мнимой добродетели, покорность воле Бога) | Да (мелодраматический сюжет) |
| «Пленира и Зелим» | Нет | **Да** (восхваление дружбы, вознаграждение добродетели) | Да (мелодраматический сюжет) |

# Приложение 5

**Таблица 4. Место любовной линии в сюжете оперы**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Опера** | **Место любовной коллизии** | |
| **Центральное** | **Побочное** |
| Перерождение | Две пары влюбленных персонажей: Темизора отказывается выдавать дочь Миловиду замуж за Зелимена прежде, чем сама помолодеет (что ей обещал влюбленный в нее Волшебник) |  |
| Точильщик |  | Улита, жена Макара, не хочет выдавать дочь Улиту замуж за простого егеря Луку после того, как Волшебница дарит ей три желания. Однако Макар на свадьбу дочери согласен, и действие сосредотачивается вокруг этих трех желаний и устранения их последствий и никак не касается свадьбы Улиты и Луки |
| Калиф на час |  | Роксана боится, что не сможет выйти замуж за своего жениха Гассана из-за болезни его матери; дальше до самого финала эта линия никак не фигурирует в тексте оперы, и лишь в самом финале оказывается, что мать Гассана поправилась, а калиф дает благословение на свадьбу молодых людей; действие же сосредоточено на отце Роксаны чеботаре Абдалле, который становится «калифом на час» |
| Счастливая тоня | Скопидом не хочет отдавать дочь Плениру за бедного рыбака Миловзора, а намерен выдать ее за богатого Старолета. Миловзор, найдя тоню с духом Незрадом, хочет получить клад, чтобы жениться на Пленире, но Незрад все устраивает хитрее; Старолет отказывается от Плениры по собственному желанию, уступая ее Миловзору |  |
| Февей |  | Данна, царевна Лийская, появляется к концу оперы, когда царь Тао-Ау и его жена решают женить сына, чтобы он не уезжал никуда от них. Февей легко соглашается, опера заканчивается свадьбой |
| Новгородский богатырь Боеславич |  | Василий Боеславич стремится добиться руки Умилы, дочери посадника Рагуила; в 5 действии его мать Амельфа Тимофеевна охотно устраивает их свадьбу, попутно благословляя еще одну пару на свадьбу – Фому, богатыря-друга Василия, и девочку, дочь приспешника (пара появляется в самом финале); большую часть оперы занимает борьба за власть между посадниками и Василием |
| Хлор Царевич, или Роза без шипов, которая не колется | **Отсутствует** | |
| Баба-Яга | Действие начинается с того, что дядья Любима, Влас и Митрофан, желая получить деньги, присваивают себе завещание, а племянника прогоняют; Любим же больше тоскует от того, что уже три дня не может найти прекрасную незнакомку, в которую влюбился. Незнакомка оказывается внучкой Бабы-Яги Прелестой; Любим случайно спасает ее от медведя, выдерживает испытание Бабы-Яги (она предлагает убить Власа и Митрофана) и получает благословение на свадьбу с возлюбленной; побочная «бытовая» линия сюжета заканчивается покаянием дядьев и их жен наказанием подъячего Взяткина за корыстолюбие |  |
| Храбрый и смелый витязь Ахридеич |  | Иван Царевич (Ахридеич) ходит по свету, чтобы найти своих сестер Царевну Луну и Царевну Звезду, похищенных Медведем Молодцем и Морским Чудом Молодцем; чтобы вызволить сестер, он побеждает Змея о двенадцати головах, женится на Царь Девице, которая и освобождает Луну и Звезду при помощи Колдуна Молодца |
| Добродетельный волшебник | Оказавшись на необитаемом острове, принц Агип знакомится с царевной Аминой, похищенной злым духом Дуфаном дочерью царя Ханзера, и без памяти влюбляется в нее. Пройдя с помощью доброго волшебника Аксалона множество испытаний, он воссоединяется с любимой и, вернувшись с ней в царство Ханзера (Туркоманию) женится на ней |  |
| Любовь опровергает союз дружества | Персидский государь Гангас во время прогулки по саду случайно освобождает из волшебного плена славенского царя Славурона, тот в благодарность забирает его в свою страну и устраивает пир; однако Гангас страстно влюбляется в невесту Славурона Энглею и всеми способами (включая обращение к злому волшебнику Гурструну) пытается добиться ее любви. Когда она отказывает ему, Гарпаг желает себе провалиться под землю, что с ним и случается. Опера заканчивается словесным осуждением коварства Гарпага и свадьбой Славурона и Энглеи |  |
| Рыбак и дух |  | Любовная линия «вписана» в основной сюжет спора между женой и мужем о трех желаниях, подаренных одному из них Духом; Аграфена, дочь рыбака Вукола и его жены Авдотьи, любит охотника Трофима, но на ней должен жениться богатый купец Симон; после разговоров с несколькими персонажами Симон решает добровольно уступить Аграфену Трофиму, за что его все горячо благодарят; в конце он дает деньги на их свадьбу, чтобы Вукол и Авдотья также не противились счастью дочери |
| Финикс | Заира, невеста Селима, оказывается невольницей турецкого султана Ахмета; Селим стремится найти и вызволить ее, что ему в финале и удается; Ахмет, который был не в силах уговорить Заиру полюбить его и колеблющийся между собственно Заирой и другой невольницей, Софией, выбирает последнюю и выполняет ее просьбу – распустить гарем, чтобы состоять в браке лишь с одной женщиной. В финале оперы две счастливые воссоединившиеся пары влюбленных |  |
| Горебогатырь Косометович |  | Чтобы вернуть Горебогатыря домой с «богатырских странствий», его мать, Локтмета, решает женить сына на девушке Гремиле Шумиловне, которая приехала к ней в гости вместе с матерью Степанидой Даниловной. Опера заканчивается совместной арией Горебогатыря и Гремилы, которые выражают друг друга взаимную склонность (5 действие). В остальных действиях повествуется о комических странствиях Горебогатыря |
| Красавица и привидение | Калиф Гассан без памяти влюбляется в гурию-привидение Гюззараду и, когда рассердившаяся арабская царица Урада, на которой он должен был жениться, убивает Гюззараду, Гассан, убитый горем, просит духа Алфурака построить гробницу для Гюззарады. По прошествии определенного времени он, опомнившись, просит прощения у духа и у Урады и, влюбившись в последнюю, клянется ей в любви. Благодаря Алфураку все оказываются в покоях калифа, гарем распускают, начинаются приготовления к свадьбе |  |
| Пленира и Зелим | Зелим путешествует по морю со своими друзьями Миловидом и Селитом, чтобы спасти свою похищенную злым волшебником Злоядом невесту Плениру. Корабль разбивается, товарищи оказываются на необитаемом острове, где при помощи благодетельного волшебника Златовласа и его сына Златокрыла спасают побеждают Злояда, спасают Плениру и возвращают ее Роксане и Калимберу, ее родителям, которые благословляют Плениру и Зелима на свадьбу |  |

1. Водевиль в данном случае имеет значение «заключительный ансамбль с поочередным исполнением куплетов всеми участниками»: *Левашева О. Е.* Начало русской оперы // История русской музыки: в 10 т. Т. 3. М., 1985. С. 18. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Ходорковская Е. С.* Русская комическая опера // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 1. Кн. 3. СПб., 2000. С. 39. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Ливанова Т. Н.* Опера комическая // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 4. М., 1978. С. 889. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Кукушкина Е. Д.* Драматургия русской комической оперы XVIII века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1981. С. 3. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.): автореферат диссертации на соискание научной степени доктора филологических наук. М., 2009. С. 18–20. [↑](#footnote-ref-5)
6. Наименование данной жанровой разновидности также нельзя считать удачным: представляется, что любой театральный жанр является в первую очередь ***развлекательным***. [↑](#footnote-ref-6)
7. Под «легким сюжетом» здесь понимается сюжет, присущий «легкой опере» вообще (опере-буфф в широком смысле – не итальянская национальная разновидность комической оперы, а легкий жанр музыкального театра) как противопоставленной серьезной опере-сериа (подробнее см. главу 5). Разумеется, определить, является сюжет «легким» или «серьезным» очень сложно, как сложно в целом разграничивать жанры русского музыкального театра екатерининской эпохи; однако, строго говоря, вопрос «легкости» сюжета в настоящей работе не будет играть существенной роли, поскольку объектом исследования является сказочная опера XVIII века, а не комическая опера как таковая. Сказочные же сюжеты в XVIII веке еще, по-видимому, не считались действительно «серьезными» – по сравнению с сюжетами, к примеру, чисто историческими, о чем будет сказано далее. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Немировская И. Д.* Там же, С. 26. [↑](#footnote-ref-8)
9. В данной работе не предусмотрено выведение такой идеальной жанровой модели комической оперы, поскольку для этого требуется проведение сопоставительного анализа всех русских комических опер, которые составляют довольно объёмный массив текстов (более 60). Речь идёт об основных закономерностях жанра, которые принимаются исследователями за базовые характеристики (см. выше описание Е. С. Ходорковской). [↑](#footnote-ref-9)
10. *Кукушкина Е. Д.* Драматургия русской комической оперы XVIII века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1981. С. 6–7. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Николев Н. П.* Розана и Любим // Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.; Л., 1950. С. 172. [↑](#footnote-ref-11)
12. Подробнее – в статье: *Шиян А. В.* К проблеме жанрового определения русской сказочной комической оперы второй половины XVIII века // E-Scio [Электронный ресурс]: Электронное периодическое издание «E-Scio.ru». URL: <http://e-scio.ru/wp-content/uploads/2022/03/Шиян-А.-В.pdf>. Дата обращения: 04.05.2022. [↑](#footnote-ref-12)
13. Немировская атрибутирует этот текст Д. И. Хвостову: *Немировская И. Д.* Поэтика русской комической оперы XVIII века // Учен. зап. Казан. гос. ун-та. Казань, 2008. Т. 150. Кн. 6. С. 44. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Семенова Ю. С.* Музыкально-театральная деятельность Екатерины II: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Казань, 2011. С. 13. [↑](#footnote-ref-14)
15. Т. е. операм, главными действующими лицами в которых являются представители низших сословий, а само действие разворачивается в привычной характерной для них обстановке (деревня, город); большое внимание уделяется бытовым подробностям жизни крестьян и мещан, стилизации их речи. [↑](#footnote-ref-15)
16. Подробнее о полемике – в главе 4 и в статье: *Шиян А. В.* Русские комические оперы: история восприятия во второй половине XVIII века // Молодой ученый. № 29 (319). Июль 2020. С. 195–200. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Драмматический словарь*, или показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов, с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах и где и в которое время напечатаны: в пользу любящих театральные представления. СПб., 1787. С. 148, 152–153. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Зотов Р. М.* Театральные воспоминания. СПб., 1859. С. 52, 73 и др. [↑](#footnote-ref-18)
19. К примеру, *Мерзляков А. Ф.* Об изящной словесности, ее пользе, целях и правилах // Литературная критика 1800–1820-х годов. М., 1980. С. 137; *Макаров М.* Екатерина II, императрица русская, на поприще драматическом // Репертуар и Пантеон. СПб., 1844. № 1. Отд. 1. С. 176. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Михневич В. О.* Исторические этюды русской жизни: в 3 т. Т. 1. СПб., 1879. С. 255. [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же, С. 258. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Мочульский В. Н.* Комические оперетты XVIII в. Одесса, 1911. С. 11–13. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Галахов А. Д.* История русской словесности, древней и новой: в 3 т. Т. 1. Отдел 2. СПб., 1880. С. 234. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Бороздин А. К.* История русской литературы: в 2 т. Т. 1. М., 1908. С. 397. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Пыпин А. Н.* История русской литературы: в 4 т. Т. 4. СПб., 1903. С. 84. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Сиповский В. В.* История русской словесности. Ч. 2. Пг., 1908. С. 193. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Геннади Г. Н.* Еще о драматических сочинениях Екатерины II: библиографические заметки // Библиографические записки. М., 1858. № 16. С. 498–508. [↑](#footnote-ref-27)
28. Лонгинов М. Н. Русские писатели XVIII века. Князь Д. П. Горчаков // Русская старина. СПб., 1871. № 12. С. 681–682. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Горчаков Д. П.* Сочинения. М., 1890. 189 с. [↑](#footnote-ref-29)
30. К примеру, в 1870-х годах появляется ряд статей, посвященных обсуждению комической оперы «Горебогатырь Косометович», в которых исследователи пытаются установить, на кого была направлена эта сатира, сравнивая хронологию русско-шведской войны 1788 года и поведение короля Густава III с событиями оперы и поведением ее главного героя: *Брикнер А. Г.* Комическая опера Екатерины II «Горе–богатырь» // Журнал Министерства Народного Просвещения. СПб., 1870. № 12. Отд. 2. С. 172–186; *Собиратель*. Комедия Екатерины II «Горе–богатырь Косометович» // Русская старина. СПб., 1874. № 9. С. 154–157. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Щебальский П. К.* Екатерина II как писательница. Статьи ученого и вообще серьезного содержания // Заря. 1870. № 3. Отд. 2. С. 1–39.

    [↑](#footnote-ref-31)
32. *Бессонов П. А.* О влиянии народного творчества на драмы императрицы Екатерины II и о цельных русских песнях, сюда вставленных // Заря. 1870. № 4. Отд. 2. С. 1–19.

    [↑](#footnote-ref-32)
33. В русских комических операх зачастую использовались русские народные песни, помещенные в сборниках Чулкова, Трутовского, Прача и др. или же подражания им. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. Л., 1959. С. 164. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Ливанова Т. Н.* Начало русской оперы // Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. Т. 2. М., 1953. С. 105–207.

    [↑](#footnote-ref-35)
36. История русской литературы: в 4 т. Т. 1. Л., 1980. С. 682.

    [↑](#footnote-ref-36)
37. И. М. Ямпольский отмечает, что Керцелли – семья музыкантов, по всей видимости, чешского происхождения: *Ямпольский И. М.* Керцелли // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2. М., 1974. С. 781–782. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Краткий курс истории русского театра. М., 1936. С. 59–60. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века: учебник для высших учебных заведений. М., 1939. С. 287–290.

    [↑](#footnote-ref-39)
40. *Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1960. С. 311. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Рабинович А. С.* Русская опера до Глинки. М., 1948. С. 80.

    [↑](#footnote-ref-41)
42. *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. Т. 2. М., 1953. С. 155. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. Л., 1959. С. 156. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С. 259. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Максимова А. Е.* «Ахридеич» – опера-сказка Эрнеста Ванжуры на либретто Екатерины II // Opera musicologica. СПб., 2012. № 4 (14). С. 25–73.

    [↑](#footnote-ref-45)
46. *Семенова Ю. С.* Музыкально-театральная деятельность Екатерины II: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Казань, 2011. 26 с.

    [↑](#footnote-ref-46)
47. *Семенова Ю. С.* Там же. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Максимова А. Е.* Там же. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Малэк Э.* Сон наяву, или Комическая опера князя Д. Горчакова «Калиф на час» // Художественный перевод и сравнительное изучение культур: памяти Ю. Д. Левина. СПб., 2010. С. 213–223.

    [↑](#footnote-ref-49)
50. *Кукушкина Е. Д.* Драматургия русской комической оперы XVIII века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1981. 24 с.

    [↑](#footnote-ref-50)
51. *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к "раннему" водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.): автореферат диссертации на соискание научной степени доктора филологических наук. М., 2009. С. 26–27.

    [↑](#footnote-ref-51)
52. *Левашева О. Е.* Начало русской оперы // История русской музыки в 10 т. Т. 3. М., 1985. С. 33.

    [↑](#footnote-ref-52)
53. Под сказочным сюжетом здесь подразумеваются ***прямые указания*** на обращение к сказке (к примеру, установлено, что «Калиф на час» написан на сюжет одно сказки из сборника «Тысяча и одна ночь»; в комментариях Храповицкого к операм Екатерины II есть пояснения, что сюжеты брались либо из авторских сказок самой императрицы («Февей»), либо из известных народных сказок («Храбрый и смелый витязь Ахридеич») или былин («Новгородский богатырь Боеславич»), либо из псевдо-народных сказок («Горебогатырь Косометович»); вместе с тем, понимание сказки в самом XVIII веке, похоже, существенно отличалось от нашего современного понимания сказки, о чем будет сказано далее. Мы используем здесь понимание ***современное, принятое исследователями***. Нельзя при этом отрицать, что критерий этот является очень спорным: если учитывать разные типы сказок по классификации В. Я. Проппа (волшебные, новеллистические и пр.), то может оказаться, что почти любую комическую оперу можно счесть сказочной – если не волшебной, то новеллистической, если не новеллистической, то анекдотической и т. д. Однако здесь мы сочли возможным ограничиться операми, апелляция к сказочному сюжету в которых уже доказана либо самими авторами, давшими на это прямое указание, либо исследователями, давшими аргументированное обоснование (к примеру, *Малэк Э.* Сон наяву, или Комическая опера князя Д. Горчакова «Калиф на час» // Художественный перевод и сравнительное изучение культур: памяти Ю. Д. Левина. СПб., 2010. С. 213–214). В дальнейшем планируется пересмотреть этот критерий, по возможности уточнить или даже полностью его видоизменить, вследствие чего итоговый список текстов, по всей вероятности, претерпит определенные изменения. [↑](#footnote-ref-53)
54. Речь идет о волшебниках, духах и прочих персонажах, наделенных магической силой. Наличие ***только*** мифологических персонажей (античных богов, сатиров, фавнов) ***не является*** основанием для отнесения оперы к числу сказочных – представляется, что мифологические оперы образуют особую группу, подразумевают в том числе использование мифологических же сюжетов и требуют отдельного изучения, и смешивать эти жанры (или поджанры) не следует. По этой причине в конечный список сказочных опер не вошли такие тексты, как «Радость Душеньки», «Клорида и Милон», «Золотое яблоко» и пр. По данному критерию в список сказочных ***не включались*** также пьесы, в которых действует не настоящий маг, а плут («Мельник-колдун, обманщик и сват», «Колдун, ворожея и сваха» и т.п.) [↑](#footnote-ref-54)
55. *Пропп В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // Пропп В. Я. Поэтика фольклора. М., 1998. С. 29 – 32. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Словарь* Академии Российской: в 6 ч. Ч. 3. СПб., 1792. С. 385. [↑](#footnote-ref-56)
57. Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии: в 3 ч. Ч. 3. СПб., 1821. С. 148. [↑](#footnote-ref-57)
58. Там же, С. 150–151. [↑](#footnote-ref-58)
59. В предисловии к опере Бланк развивает эту мистификацию, сообщая другу П. А. Долгову, что переводить текст ему помогал один знакомый араб (см. Приложение 2, п. 2). [↑](#footnote-ref-59)
60. Выводы сделаны на основе репертуарной сводки музыкально-драматических произведений, поставленных в XVIII веке на сценах Петербурга и Москвы: *Ельницкая Т. М.* Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы: 1750 – 1800 // История русского драматического театра: в 7 т. Т. 1. С. 435–473.

    [↑](#footnote-ref-60)
61. *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.): автореферат диссертации на соискание научной степени доктора филологических наук. М., 2009. С. 29. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Семенова Ю. С.* Комическая опера Екатерины II «Февей»: наставление к воспитанию будущего монарха // Музыка как национальный мир искусства: материалы Международной научной конференции. Казань, 2015. С. 157–165.

    [↑](#footnote-ref-62)
63. *Семенова Ю. С.* Музыкально-театральная деятельность Екатерины II: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Казань, 2011. С. 13. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Семенова Ю. С.* Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. СПб., 2012. № 1. С. 260. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Семенова Ю. С.* Там же. [↑](#footnote-ref-65)
66. *Кукушкина Е. Д.* Драматургия русской комической оперы XVIII века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1981. С. 21. [↑](#footnote-ref-66)
67. *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к "раннему" водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.): автореферат диссертации на соискание научной степени доктора филологических наук. М., 2009. С. 19. [↑](#footnote-ref-67)
68. *Семенова Ю. С.* «Оперные феерии» Екатерины II в русском придворном театре // Наука о музыке. Слово молодых ученых: материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Казань, 2009. С. 5–19.

    [↑](#footnote-ref-68)
69. *Семенова Ю. С.* Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. СПб., 2012. № 1. С. 260.

    [↑](#footnote-ref-69)
70. К примеру, *Рабинович А. С.* Русская опера до Глинки. М., 1948. С. 47; *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. Т. 2. М., 1953. С. 135; *Кнышева Д. В.* Стилистика языка первых русских комических опер // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. № 2(5). 2011. С. 1261. и др. [↑](#footnote-ref-70)
71. Пунктуация изменяется на современную также в силу того, что в некоторых изданиях допускается достаточно большое количество ошибок, затрудняющих восприятие (например, в издании оперы Б. К. Бланка «Красавица и привидение» или оперы неизвестного автора «Рыбак и дух»). [↑](#footnote-ref-71)
72. *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.): автореферат диссертации на соискание научной степени доктора филологических наук. М., 2009. С. 29. [↑](#footnote-ref-72)
73. *Семенова Ю. С.* Комическая опера Екатерины II «Февей»: наставление к воспитанию будущего монарха // Музыка как национальный мир искусства: материалы Международной научной конференции. Казань, 2015. С. 160. [↑](#footnote-ref-73)
74. *Малэк Э.* Сон наяву, или Комическая опера князя Д. Горчакова «Калиф на час» // Художественный перевод и сравнительное изучение культур: памяти Ю. Д. Левина. СПб., 2010. С. 220–221.

    [↑](#footnote-ref-74)
75. Определить точное место действия, однако, не представляется возможным – оно в тексте не указано. Можно было бы предположить, что Сибирь – это земли, лежащие за Уралом, однако тогда встает вопрос, почему за Уралом оказались и калмыки, которые кочевали около Астрахани («Калмыки кочевали около Астрахани. МИГ 1791 19» – по данным «СРЯ XVIII века»). [↑](#footnote-ref-75)
76. *Семенова Ю. С.* Комическая опера Екатерины II «Февей»: наставление к воспитанию будущего монарха // Музыка как национальный мир искусства: материалы Международной научной конференции. Казань, 2015. C. 160. [↑](#footnote-ref-76)
77. Титулы «царь», «царица» и «царевич» не всегда можно считать «русскими» - иногда они обозначают верховного правителя страны вообще (ср., к примеру, «Урада, Царица Арабская» из «Красавицы и привидения Б. К. Бланка). Однако в данном случае можно, вероятно, отнести их к группе «русских» обозначений в силу того, что другие должности при дворе являются уже действительно собственно русскими. [↑](#footnote-ref-77)
78. В том, что Екатерина намеренно стремилась ввести в текст оперы и русские, и калмыцкие мотивы, свидетельствует выдержка из ее письма к Гримму от 12 октября 1786: «<…> j'y ajouté celui de l'opéra comique de Fevey, tout composé d'airs et chansons et motifs russes; ceci est l'ouvrage d'un des chanteurs de ma chapelle d'église; entre autre il y a un air kalmuck qui a fait grande fortune ici, de même que toute cette babiole que votre trés humble serv. a accomodée» (цит. по: *Храповицкий А. В.* Примечания к опере Екатерины II «Февей» // Екатерина II. Сочинения: в 12 т. Т. 2. СПб., 1901. С. 365) – «<…> я прилагаю к этому [к опере Сарти, которую отправляет Гримму] комическую оперу «Февей», полностью составленную из русских арий, песен и мотивов; ария в начале написана одним из певчих моей церковной капеллы; среди прочего есть калмыцкая ария, которая имела здесь большой успех, такой же, как и вся эта безделушка, которую сочинила ваша покорная слуга» [перевод мой – А.Ш.]. [↑](#footnote-ref-78)
79. Рог изобилия.

    [↑](#footnote-ref-79)
80. *Тредиаковский В. К.* Стихи эпиталамические на брак его сиятельства князя Александра Борисовича Куракина и княгини Александры Ивановны // Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 62–63. [↑](#footnote-ref-80)
81. *Тредиаковский В. К.* Описание грозы, бывшия в Гааге // Тредиаковский B.K. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 95–96.

    [↑](#footnote-ref-81)
82. К примеру: *Рассказ первого календера (ночи 11–12)* // Тысяча и одна ночь: в 2 книгах. Книга первая: Ночи 1–270 / пер. с араб. М. Салье. М., 2020. С. 122–129.

    [↑](#footnote-ref-82)
83. Птица Рок или Рух появляется также в сказках «Тысячи и одной ночи» в истории о Синбаде: *Пятьсот сорок четвертая ночь* // Тысяча и одна ночь: в 2 книгах. Книга вторая: Ночи 271–719 / пер. с араб. М. Салье. М., 2020. С. 653–654. [↑](#footnote-ref-83)
84. Под смешанным колоритом здесь понимается такая ситуация, когда в опере нет особенностей, которые позволяли считать ее полностью или преимущественно «окрашенной» в определенный колорит, т.е. когда совокупность деталей (в широком смысле – от имён и места действия до предметов утвари) является слишком разнородной и нельзя выявить доминирующий элемент. [↑](#footnote-ref-84)
85. Подробнее о соотнесении жанровых определений и трех начал в сказочных операх – в статье: *Шиян А. В.* К проблеме жанрового определения русской сказочной комической оперы второй половины XVIII века // E-Scio [Электронный ресурс]: Электронное периодическое издание «E-Scio.ru». URL: <http://e-scio.ru/wp-content/uploads/2022/03/Шиян-А.-В.pdf>. Дата обращения: 04.05.2022. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Левашева О. Е.* Начало русской оперы // История русской музыки в 10 т. Т. 3. М., 1985. С. 33. [↑](#footnote-ref-86)
87. *Храповицкий А. В.* Примечания к опере Екатерины II «Горебогатырь Косометович» // Екатерина II. Сочинения: в 12 т. Т. 2. СПб., 1901. С. 514–515. [↑](#footnote-ref-87)
88. *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии: в 3 ч. Ч. 3. СПб., 1821. С. 150. [↑](#footnote-ref-88)
89. *Остолопов Н. Ф.* Там же. [↑](#footnote-ref-89)
90. *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии: в 3 ч. Ч. 3. СПб., 1821. С. 151–152. [↑](#footnote-ref-90)
91. Не стоит забывать, что для некоторых сказочных опер использовались тексты авторских сказок Екатерины II («Февей», «Хлор Царевич»; отчасти написан или обработан Екатериной текст сказки о Фуфлыге-богатыре, который лёг в основу сюжета оперы «Горебогатырь Косометович»), однако это были сказки прозаические, стоящие всё-таки ближе к народным, нежели к кратким стихотворным. [↑](#footnote-ref-91)
92. С оговоркой о присутствии слабо выраженного (не сильно акцентированного комического начала) за счет использования для арии нянюшек стихотворения В. К. Тредиаковского. [↑](#footnote-ref-92)
93. Сапожник. [↑](#footnote-ref-93)
94. Подробнее – в статье: *Шиян А. В.* Образ «добродетельного монарха» в русской сказочной опере XVIII века // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания. № 37. 2022. URL: <https://new-journal.ru/nomer/37-nomer/>. Предполагаемая дата публикации: 31.05.2022. [↑](#footnote-ref-94)
95. Даже, вероятно, шире – во всех комических операх в целом, однако эта гипотеза требует проверки всех известных комических опер, что не является нашей задачей в настоящей работе. [↑](#footnote-ref-95)
96. *Семенова Ю. С.* Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. СПб., 2012. № 1. С. 260. [↑](#footnote-ref-96)
97. *Ельницкая Т. М.* Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы: 1750–1800 // История русского драматического театра: в 7 т. Т. 1. С. 435–473. [↑](#footnote-ref-97)
98. Такое предположение сделано нами на основе названий этих опер. [↑](#footnote-ref-98)
99. Гурия - вечно юная красавица, услаждающая праведников в магометанском рае (*Гурия* // Словарь русского языка XVIII века: в 18 т. Т. 6. Л., 1991). [↑](#footnote-ref-99)
100. Еще один аргумент в пользу отрицания атрибуции этой оперы Екатерине II – во всех остальных операх императрицы любовная коллизия так или иначе (чаще механически, но все же) представлена. [↑](#footnote-ref-100)
101. *Семенова Ю. С.* Музыкально-театральная деятельность Екатерины II: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Казань, 2011. С. 13 [↑](#footnote-ref-101)
102. *Ельницкая Т. М.* Там же. [↑](#footnote-ref-102)
103. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. М., 2001. С. 84–110. [↑](#footnote-ref-103)
104. *Семенова Ю. С.* Там же. С. 12. [↑](#footnote-ref-104)
105. Любопытно, что это делает не Агип и не в четвертом, предпоследнем действии, когда обычно ликвидируется недостача, а сам Добродетельный волшебник Аксалон в третьем, срединном действии – своего рода преждевременная развязка основного конфликта. [↑](#footnote-ref-105)
106. В тексте явление 11 не обозначено, за 10 сразу следует 12, однако 10 явление почти в два раза превышает по объему все остальные, что дает нам основания думать, что разбиение этого явления на два было просто пропущено. [↑](#footnote-ref-106)
107. *Бояджиев Гр.* Ремарка // Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 9. М., 1935 // Feb-Web [Электронный ресурс]: ФЭБ (Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»). URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/>. Дата обращения: 20.05.2022. [↑](#footnote-ref-107)
108. *Бен Г. Е.* Ремарка // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 6. М., 1971 // Feb-Web [Электронный ресурс]: ФЭБ (Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор»). URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>. Дата обращения: 20.05.2022. [↑](#footnote-ref-108)
109. *Зорин А. Н.* Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Саратов, 2010. 36 с. [↑](#footnote-ref-109)
110. *Зорин А. Н.* Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Саратов, 2010. С. 19. [↑](#footnote-ref-110)
111. *Волькенштейн В. М.* Драматургия. М., 1929. С. 84–85. [↑](#footnote-ref-111)
112. Там же, С. 4. [↑](#footnote-ref-112)
113. Там же, С. 3. [↑](#footnote-ref-113)
114. Там же, С. 15. [↑](#footnote-ref-114)
115. Там же, С. 15–16. [↑](#footnote-ref-115)
116. Т. е. заглавия, подзаголовки и жанровые определения, эпиграф. [↑](#footnote-ref-116)
117. Список действующих лиц, их характеристика (облик персонажей в таких ремарках в сказочных операх XVIII века не описывается, указывается лишь их титул/профессия/семейное положение, т.е., к примеру, «Абдалла, чеботарь», «Фатьма, жена его»). [↑](#footnote-ref-117)
118. Там же, С. 16. [↑](#footnote-ref-118)
119. *Кукушкина Е. Д.* Драматургия русской комической оперы XVIII века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1981. С. 21. [↑](#footnote-ref-119)
120. *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.): автореферат диссертации на соискание научной степени доктора филологических наук. М., 2009. С. 29. [↑](#footnote-ref-120)
121. А также, вероятно, опираясь на сложившуюся традицию – родоначальницей новой жанровой разновидности комической оперы Екатерину II называл уже Н. Ф. Финдейзен (*Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1929. С. 240), на которого прямо ссылается другая современная исследовательница оперного творчества императрицы – Ю. С. Семёнова (*Семенова Ю. С.* Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. СПб., 2012. № 1. С. 257) [↑](#footnote-ref-121)
122. *Немировская И. Д.* Там же. [↑](#footnote-ref-122)
123. *Семенова Ю. С.* «Оперные феерии» Екатерины II в русском придворном театре // Наука о музыке. Слово молодых ученых: материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Казань, 2009. С. 5–19. [↑](#footnote-ref-123)
124. *Семенова Ю. С.* Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. СПб., 2012. № 1. С. 259. [↑](#footnote-ref-124)
125. *Семенова Ю. С.* Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. СПб., 2012. № 1. С. 260–261. [↑](#footnote-ref-125)
126. По нашим наблюдениям, хоровое исполнение в большинстве русских комических опер всегда включается в финальный водевиль, но внутри основного действия появляется достаточно редко. [↑](#footnote-ref-126)
127. Кукушкина называет оперы, в которых изображается «условный буколический мир», пасторалями: *Кукушкина Е. Д.* Русская комическая опера XVIII века и демократизация литературы // Русская литература. Л., 1980. № 2. С. 142. [↑](#footnote-ref-127)
128. Можно было бы даже несколько усомниться в возможности постановки этой оперы на сцене, если бы в издании «Российского театра» (26 часть), где она была издана, не было бы дано пояснение «Опера “Перерождение”, игранная на Московском Российском театре 1777 года, Января 8 дня»: *Матинский М. А.* Перерождение // Российский театр или Полное собрание всех российский театральных сочинений: в 43 ч. Ч. 27. С. 39. [↑](#footnote-ref-128)
129. Хотя правомерность выведения текстов Екатерины II как каноничных для других пьес в рамках русской сказочной оперы XVIII века вызывает серьезные сомнения. Вполне вероятно, что оперы императрицы стоит выделять вовсе как отдельную группу и рассматривать их закономерности внутри себя, тогда как другие русские оперы-сказки вполне могли в большей степени ориентироваться на западноевропейские образцы жанры – однако этот вопрос требует сопоставления с иностранными текстами, что планируется сделать в рамках уже будущей работы. Здесь же мы пока будем отталкиваться от уже существующих в науке концепций, постепенно их уточняя или внося более или менее серьезные коррективы. [↑](#footnote-ref-129)
130. Настолько объемного, что хор **трижды** меняет припев. [↑](#footnote-ref-130)
131. Стихотворная сказка XVIII века – жанр, больше соотносящийся с притчей или басней, нежели собственно со сказкой в современном понимании; часто в них использовались скорее сюжеты анекдотов – см. вводную главу и 1 главу, где приведены определения из словаря Остолопова. [↑](#footnote-ref-131)
132. *Сумароков П. П.* Три желания // Стихотворная сказка (новелла) XVIII–начала XIX века. Л., 1969. С. 286–290. [↑](#footnote-ref-132)
133. Немировская называет народно-бытовые оперы «комедиями с песнями»: *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. – первая треть XIX в.): автореферат диссертации на соискание научной степени доктора филологических наук. М., 2009. С. 28. [↑](#footnote-ref-133)
134. *Зорин А. Н.* Там же, С. 14. [↑](#footnote-ref-134)
135. В «Добродетельном волшебнике» Принц Агип решается последовать совету волшебника, «несколько помолчав» после его исчезновения в конце 2 явления 1 действия; затем в 7 явлении 4 действия, оказавшись за большими запретными воротами и будучи не в силах их открыть изнутри, он жалуется на свою судьбу, вновь *«несколько помолчав»*; аналогичная ремарка есть в опере «Любовь опровергает союз дружества»: Гарпаг, рассуждая вслух о своей любви к Энглее, прерывает свой монолог, *«помолчав несколько»*. [↑](#footnote-ref-135)
136. *Кукушкина Е. Д.* Русская комическая опера XVIII века и демократизация литературы // Русская литература. Л., 1980. № 2. С. 139. [↑](#footnote-ref-136)
137. Наряду с такими ремарками, которые указывают на типично «идиллические» действия влюбленных пастуха и пастушки: *«Она [Миловида] прикалывает ему [Зелимену] цветок к груди»*, *«Он целует ей руку», «Она дает ему цветок, садятся оба под деревом и плетут венки»*. [↑](#footnote-ref-137)
138. *Малэк Э.* Сон наяву, или Комическая опера князя Д. Горчакова «Калиф на час» // Художественный перевод и сравнительное изучение культур: памяти Ю. Д. Левина. СПб., 2010. С. 221. [↑](#footnote-ref-138)
139. Иными словами, это не значило, что оперные крестьяне будут говорить как крестьяне реальные – скорее что они будут выражаться так, как, *по мнению авторов опер* (а это зачастую были дворяне), должны выражаться низшие слои населения. [↑](#footnote-ref-139)
140. В отличие от французской opéra comique, русская комическая опера изначально и сразу была признана высшими кругами населения: «В отличие от своей французской родственницы, русская комическая опера никогда не рассматривалась в качестве оппонента культурной политике двора»: *Немировская И. Д.* Поэтика русской комической оперы XVIII века // Ученые записки Казанского государственного университета. 2008. Т. 150. Кн. 6. С. 38. Первая же комическая опера – «Анюта» М. Попова – была показана самой императрице [↑](#footnote-ref-140)
141. Речь об «Анюте» Попова и «Мельнике» Аблесимова. А. Ю. Веселова и Н. А. Гуськов предполагают, что опера «Несчастье от кареты» была написана как раз в ответ Попову и являлась в некоторой степени пародией на его произведение: *Веселова А. Ю., Гуськов Н. А.* Комедии Я. Б. Княжнина // Княжнин Я. Б. Комедии и комические оперы. СПб., 2003. С. XXXVII. [↑](#footnote-ref-141)
142. *Веселова А. Ю., Гуськов Н. А.* Комедии Я. Б. Княжнина // Княжнин Я. Б. Комедии и комические оперы. СПб., 2003. С. XXXVI. [↑](#footnote-ref-142)
143. Вместе с тем, и Я. Б. Княжнин, и сам Н. А. Львов сами были авторами комических опер, однако считали, что данный жанр должен быть представлен более «облагороженными» пьесами, чем те постановки, которые предлагали представители первой группы. [↑](#footnote-ref-143)
144. Подробнее – в статье: *Шиян А.* *В.* Русские комические оперы: история восприятия во второй половине XVIII века // Молодой ученый. № 29 (319). Июль 2020. С. 195–200. [↑](#footnote-ref-144)
145. К примеру: *Дмитрук Л. А.* Лексика духовной культуры пьесы А. О. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват» как один из источников «Словаря русского языка XVIII века» // Вестник Костромского государственного университета. 2009. № 3. С. 64–68; *Ганцовская Н. С., Дмитрук Л. А.* Семантизация лексики комической оперы А. О. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват» в «Словаре русского языка XVIII века» // Вестник Костромского государственного университета. 2015. № 2. С. 110–113. и т. д. [↑](#footnote-ref-145)
146. *Николев Н. П.* Розана и Любим // Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.; Л., 1950. С. 172. [↑](#footnote-ref-146)
147. В трудах критиков и ученых (в особенности досоветского периода, но и советского периода тоже) «Мельник» приводится как вершина жанра, лучшее его порождение, к примеру: *Мерзляков А. Ф.* Разбор оперы «Мельник» // Вестник Европы. М., 1817. № 6. С. 113–126; *Пыпин А. Н.* История русской литературы: в 4 т. Т. 4. СПб., 1903. С. 123; История русской литературы: в 4 т. Т. 1. Л., 1980. С. 686. и др. [↑](#footnote-ref-147)
148. *Жихарев С. П.* Записки современника. Воспоминания старого театрала: в 2 т. Т. 1. Л., 1989. С. 43. [↑](#footnote-ref-148)
149. *Жихарев С. П.* Там же. [↑](#footnote-ref-149)
150. *Кони Ф. А.* Театральная летопись // Репертуар и Пантеон. СПб., 1847. Т. 11. Отд. 2. С. 61. [↑](#footnote-ref-150)
151. *Пыпин А. Н.* История русской литературы: в 4 т. Т. 4. СПб., 1903. С. 77–79. [↑](#footnote-ref-151)
152. *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков: пособие для высших педагогических учебных заведений. М., 1934. С. 141. [↑](#footnote-ref-152)
153. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История русского драматического театра: в 7 т. Т. 1. М., 1977. С. 241. [↑](#footnote-ref-153)
154. *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века: учебник для высших учебных заведений. М., 1939. С. 237. [↑](#footnote-ref-154)
155. *Рабинович А. С.* Русская опера до Глинки. М., 1948. С. 47. [↑](#footnote-ref-155)
156. *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. Т. 2. М., 1953. С. 135. [↑](#footnote-ref-156)
157. *Кнышева Д. В.* Стилистика языка первых русских комических опер // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. № 2(5). 2011. С. 1261. [↑](#footnote-ref-157)
158. Е. С. Ходорковская пишет: «Не имея точных представлений об особенностях какого-либо определенного говора, драматурги стремились к условному крестьянскому социолекту, подчас достигая в этом стремлении крайней лингвистической экстравагантности: *Ходорковская Е. С.* Комическая опера // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 1. Кн. 3. СПб., 2000. С. 40. [↑](#footnote-ref-158)
159. Еще раз отметим, что речь идет именно о «социальной» стилизации, а не о стилизации под конкретный национальный колорит – в опере «Февей» обильно используются формулы и даже целые жанры русского фольклора, но совершенно не звучит условная крестьянская речь. [↑](#footnote-ref-159)
160. Цит. по: Словарь русского языка XVIII века (далее – СРЯ XVIII века). [↑](#footnote-ref-160)
161. Так Э. Малэк обозначила речевую характеристику Абдаллы и Фатьмы в опере Горчакова «Калиф на час»: *Малэк Э.* Там же. [↑](#footnote-ref-161)
162. Подробнее – в статье: *Шиян А. В.* Образ «добродетельного монарха» в русской сказочной опере XVIII века // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания. № 37. 2022. URL: <https://new-journal.ru/nomer/37-nomer/>. Предполагаемая дата публикации: 31.05.2022. [↑](#footnote-ref-162)
163. *Драмматический словарь*, или показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов, с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах и где и в которое время напечатаны: в пользу любящих театральные представления. СПб., 1787. С. 148, 152–153. [↑](#footnote-ref-163)
164. *Мерзляков А. Ф.* Об изящной словесности, ее пользе, целях и правилах // Литературная критика 1800–1820-х годов. М., 1980. С. 137. [↑](#footnote-ref-164)
165. *Макаров М.* Екатерина II, императрица русская, на поприще драматическом // Репертуар и Пантеон. СПб., 1844. № 1. Отд. 1. С. 176. [↑](#footnote-ref-165)
166. *Мерзляков А. Ф.* Разбор оперы «Мельник» // Вестник Европы. М., 1817. № 6. С. 114. [↑](#footnote-ref-166)
167. *Михневич В. О.* Исторические этюды русской жизни: в 3 т. Т. 1. СПб., 1879. С. 258. [↑](#footnote-ref-167)
168. *Мочульский В. Н.* Комические оперетты XVIII в. Одесса, 1911. С. 11. [↑](#footnote-ref-168)
169. *Мочульский В. Н.* Там же, С. 13. [↑](#footnote-ref-169)
170. *Мочульский В. Н.* Там же, С. 12. [↑](#footnote-ref-170)
171. *Галахов А. Д.* История русской словесности, древней и новой: в 3 т. Т. 1. Отдел 2. СПб., 1880. С. 234. [↑](#footnote-ref-171)
172. *Бороздин А. К.* История русской литературы: в 2 т. Т. 1. М., 1908. С. 397. [↑](#footnote-ref-172)
173. *Пыпин А. Н.* История русской литературы: в 4 т. Т. 4. СПб., 1903. С. 84. [↑](#footnote-ref-173)
174. *Сиповский В. В.* История русской словесности. Ч. 2. Пг., 1908. С. 193. [↑](#footnote-ref-174)
175. *Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1960. С. 311. [↑](#footnote-ref-175)
176. *Рабинович А. С.* Русская опера до Глинки. М., 1948. С. 80. [↑](#footnote-ref-176)
177. *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. Т. 2. М., 1953. С. 155. [↑](#footnote-ref-177)
178. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. Л., 1959. С. 156. [↑](#footnote-ref-178)
179. *Семенова Ю. С.* Музыкально-театральная деятельность Екатерины II: автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. Казань, 2011. С. 15. [↑](#footnote-ref-179)
180. *Левашева О. Е.* Начало русской оперы // История русской музыки в 10 т. Т. 3. М., 1985. С. 33. [↑](#footnote-ref-180)
181. *Соловьева Т. Н.* Опера-семисериа // История русской музыки в 10 т. Т. 4. М., 1978. С. 50. [↑](#footnote-ref-181)
182. *Шиян А. В.* Образ «добродетельного монарха» в русской сказочной опере XVIII века // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания. № 37. 2022. URL: <https://new-journal.ru/nomer/37-nomer/>. Предполагаемая дата публикации: 31.05.2022. [↑](#footnote-ref-182)
183. *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 116–118. [↑](#footnote-ref-183)
184. *Серман И. З.* Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л., 1973. С. 88–89. [↑](#footnote-ref-184)
185. *Толстой Н. И.* Некоторые вопросы текстологии и публикации русских литературных памятников XVIII века // Толстой Н. И. Избранные труды: в 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 475. [↑](#footnote-ref-185)
186. *Мещерский Н. А.* История русского литературного языка. Л., 1981. С. 121–122. [↑](#footnote-ref-186)
187. *Алексеев А. А.* Русский литературный язык в XVIII в.// Алексеев А. А. Очерки и этюды по истории литературного языка в России. СПб., 2013. С. 77. [↑](#footnote-ref-187)
188. Следует оговориться, что нами, возможно, были учтены не все существовавшие в XVIII веке музыкально-драматические постановки с «легким» сюжетом; однако при подсчете мы использовали все доступные нам на сегодняшний день источники (в т.ч. те, которые использовались для составления списка сказочных опер XVIII века – см. Приложение 1). [↑](#footnote-ref-188)
189. Подробнее – в статье: *Шиян А. В.* К проблеме жанрового определения русской сказочной комической оперы второй половины XVIII века // E-Scio [Электронный ресурс]: Электронное периодическое издание «E-Scio.ru». URL: <http://e-scio.ru/wp-content/uploads/2022/03/Шиян-А.-В.pdf>. Дата обращения: 04.05.2022. [↑](#footnote-ref-189)
190. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. Л., 1959. С. 164. [↑](#footnote-ref-190)
191. *Левашева О. Е.* Начало русской оперы // История русской музыки в 10 т. Т. 3. М., 1985. С. 33. [↑](#footnote-ref-191)
192. *Страда В.* Россия // Мир Просвещения: Исторический словарь. М., 2003. С. 417. [↑](#footnote-ref-192)
193. *Хосе М. Портильо Вальдес.* Политика // Мир Просвещения: Исторический словарь. М., 2003. С. 129. [↑](#footnote-ref-193)
194. *Проскурина В.* Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006. С. 205. [↑](#footnote-ref-194)
195. Подробнее – в статье: *Шиян А. В.* Образ «добродетельного монарха» в русской сказочной опере XVIII века // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания. № 37. 2022. URL: <https://new-journal.ru/nomer/37-nomer/>. Предполагаемая дата публикации: 31.05.2022. [↑](#footnote-ref-195)
196. Помимо «просвещающих» монологов мораль сказочных опер и выводы, которые должен был сделать из просмотра постановки зритель, повторялись в самом финале пьес – в т.н. финальных водевилях (куплетах, которые исполняли все или почти все персонажи и хор). Однако специфика финальных водевилей требует отдельного комментария и в рамках данной работы освещена не будет. [↑](#footnote-ref-196)
197. Т. е. Аллаха. Разумеется, в идеологических установках европейского Просвещения не было поклонения Аллаху, и имя магометанского Бога возникает здесь в связи со стилизацией оперы в восточном духе. Вместе с тем, как представляется, здесь можно провести довольно ясную параллель с российской идеологической системой: как Дух Алфурак является «транслятором» воли Аллаха на земле, так монарх (вообще и конкретно Екатерина II) является «транслятором» воли христианского Бога и поэтому обладает полным правом вершить судьбы своих подданных. Говорить об отсылке к самой фигуре императрицы допустимо говорить в связи именно с данной оперой, поскольку ее автор Б. К. Бланк вращался в придворном кругу и его пьесы ставились в Эрмитажном театре – т.е. в основном для сравнительно узкого круга привилегированных лиц. [↑](#footnote-ref-197)
198. Но и не подчеркивала: оперы Екатерины II ставились в Эрмитажном театре для «домашнего» просмотра и лишь спустя некоторое время могли перейти на сцены других, городских театров Петербурга, как это случилось с «Храбрым и смелым витязем Ахридеичем». О той же скромности императрицы свидетельствует «Драмматический словарь», в котором представлены рецензии на ряд комических опер эпохи с указанием автора текста и особенностей постановки – в рецензиях на оперы Екатерины имя монархини отсутствует: *Драмматический словарь*, или показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов, с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах и где и в которое время напечатаны: в пользу любящих театральные представления. СПб., 1787. С. 148, 152–153.

     [↑](#footnote-ref-198)
199. *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. Т. 2. М., 1953. С. 111. [↑](#footnote-ref-199)
200. На это в комментарии к статье о М. А. Матинском указывает Е. Д. Кукушкина: *Кукушкина Е. Д.* Матинский // Словарь русских писателей XVIII века: в 4 вып. Вып. 2. СПб., 1999. С. 278. [↑](#footnote-ref-200)
201. *Творогов О. В.* Михайлов // Словарь русских писателей XVIII века: в 4 вып. Вып. 2. СПб., 1999. С. 293. [↑](#footnote-ref-201)
202. Э. Малэк обратила внимание, что Д. П. Горчаков, по всей видимости, намеренно выпустил второй сказочный сюжетный ход, который был в новелле из сборника «Тысяча и одна ночь», – а именно **подшучивание** простолюдина **над Калифом** **в отместку** за шутку над собой. У Горчакова же образ Калифа ничто не снижает: *Малэк Э.* Сон наяву, или Комическая опера князя Д. Горчакова «Калиф на час» // Художественный перевод и сравнительное изучение культур: памяти Ю. Д. Левина. СПб., 2010. С. 214. [↑](#footnote-ref-202)
203. Т. е. использующей характерный диалект. [↑](#footnote-ref-203)
204. *Ливанова Т. Н.* Комическая опера // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2. М., 1974. С. 888–889. [↑](#footnote-ref-204)
205. *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. Т. 2. М., 1953. С. 118. [↑](#footnote-ref-205)
206. *Ходорковская Е. С.* Комическая опера // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 1. Кн. 3. СПб., 2000. С. 39. [↑](#footnote-ref-206)
207. *Лафарга Ф.* Театр // Мир Просвещения: Исторический словарь. М., 2003. С. 220. [↑](#footnote-ref-207)
208. *Ливанова Т. Н.* Комическая опера // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2. М., 1974. С. 888–889. [↑](#footnote-ref-208)
209. *Шиян А. В.* К проблеме жанрового определения русской сказочной комической оперы второй половины XVIII века // E-Scio [Электронный ресурс]: Электронное периодическое издание «E-Scio.ru». URL: <http://e-scio.ru/wp-content/uploads/2022/03/Шиян-А.-В.pdf>. Дата обращения: 04.05.2022. [↑](#footnote-ref-209)
210. *Саськова Т. В.* Парадигмы культуры и проблема интерпретации: На примере русских комических опер XVIII в.) // На рубежах эпох: стиль жизни и парадигмы культуры. Вып. 2. М., 2005. С. 61. [↑](#footnote-ref-210)
211. *Ходорковская Е. С.* Там же, С. 40. [↑](#footnote-ref-211)
212. См. подробнее о жанре литературной стихотворной сказки XVIII века: *Соколов А. Н.* Стихотворная сказка (новелла) в русской литературе // Стихотворная сказка (новелла) XVIII – начала XIX века. Л., 1969. С. 5–42. [↑](#footnote-ref-212)
213. В данной работе мы не задавались вопросом, являлся ли однородным массив обнаруженных нами текстов с точки зрения зрителей и собственно писателей XVIII века – вполне возможно, что тогда опера-сказка как отдельный жанр или поджанр комической оперы не выделялась, как не выделялась и не осознавалась как цельный жанр *комическая опера*, о чем свидетельствует упоминавшаяся в главе 1 разнородность в выборе жанровых определений для конкретных текстов самими драматургами. [↑](#footnote-ref-213)
214. *Драмматический словарь* или Показания по алфавиту всех Российских театральных сочинений и переводов с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах и где и в которое время напечатаны: в пользу любящих театральные представления. М., 1787. С. 77–78. [↑](#footnote-ref-214)
215. По данным Т. Н. Ливановой: *Ливанова Т. Н.* Начало русской оперы // Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. Т. 2. М., 1953. С. 111. [↑](#footnote-ref-215)
216. В настоящее время оперы «Добродетельный волшебник» и «Рыбак и дух» нельзя считать атрибутированными: хотя современный музыковед Ю. С. Семенова упоминает Княжнина в числе авторов «оперных феерий» (*Семенова Ю. С.* «Оперные феерии» Екатерины II в русском придворном театре // Наука о музыке. Слово молодых ученых: материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Казань, 2009. С. 9), современные литературоведы, исследующие комедийное творчество Я. Б. Княжнина, не выделяют ни одну из этих двух сказочных опер в качестве принадлежащих этому автору: *Веселова А. Ю., Гуськов Н. А.* Комедии Я. Б. Княжнина // Княжнин Я. Б. Комедии и комические оперы. СПб., 2003. С. III–LII. [↑](#footnote-ref-216)
217. *Малэк Э.* Сон наяву, или Комическая опера князя Д. Горчакова «Калиф на час» // Художественный перевод и сравнительное изучение культур: памяти Ю. Д. Левина. СПб., 2010. С. 221. [↑](#footnote-ref-217)
218. Куликать (простореч.) – пить вино, пьянствовать (Словарь русского языка XVIII века – далее СРЯ XVIII века). [↑](#footnote-ref-218)
219. Вопрос об источниках, по которым можно было бы точно определить восточный колорит имен остается открытым, а наши предположения – достаточно зыбкими, поскольку, с одной стороны, специальных исследований на эту тему нам обнаружить не удалось, а с другой, как пишет В. Н. Кубачева в статье «”Восточная” повесть в русской литературе XVIII – начала XIX века», у русской «восточной» литературы была довольно сложная основа: «В нее вошли произведения более ранней эпохи, дошедшие к нам через Византию, новые переводы истинно восточного фольклора, переводы французских подделок и модной ориентальной литературы и, наконец, оригинальные произведения» (*Кубачева В. Н.* «Восточная» повесть в русской литературе XVIII – начала XIX века // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 298). В связи с тем, что вопрос источников текстов в настоящей работе не затрагивается, эти моменты будут уточняться в дальнейшем по мере изучения текстов. [↑](#footnote-ref-219)
220. *Малэк Э.* Там же, С. 220–221. [↑](#footnote-ref-220)
221. Китайка – дешевая хлопчатобумажная ткань (первоначально привозимая из Китая) (СРЯ XVIII века). [↑](#footnote-ref-221)
222. Грезет – шелковая однотонная материя с мелким тканым узором (фр. grisette) (СРЯ XVIII века). [↑](#footnote-ref-222)
223. Как отмечают исследователи, жанры былины и сказки в конце XVIII – начале XIX века не разграничивались: «Необходимо отметить, что научные представления о жанре народного творчества в эту эпоху еще не были выработаны. Сказка, легенда, былина еще не дифференцировались в глазах литератора начала XIX века» (*Лотман Ю. М.* Русская поэзия 1800–1810 гг. // История русской поэзии: в 2 т. Т. 1. Л., 1968. С. 204). [↑](#footnote-ref-223)
224. Бирюч – вестник, глашатай в Московском государстве (СРЯ XVIII века). [↑](#footnote-ref-224)
225. Косящатый – состоящий из косяков (СРЯ XVIII века). [↑](#footnote-ref-225)
226. Гаркать – здесь в нейтральном спец. значении, т. е. поощрять гончих собак криком га-га-га (СРЯ XVIII века). [↑](#footnote-ref-226)
227. В тексте указано «Царь Туркоманский». [↑](#footnote-ref-227)
228. Дочь Ханзера. [↑](#footnote-ref-228)
229. Визирь Ханзера. [↑](#footnote-ref-229)
230. Календер – бродячий монах. Такое «звание» появляется в нескольких сказках «Тысячи и одной ночи» (например: *Рассказ первого календера (ночи 11–12)* // Тысяча и одна ночь: в 2 книгах. Книга первая: Ночи 1–270 / пер. с араб. М. Салье. М., 2020. С. 122–129). [↑](#footnote-ref-230)
231. Царь Персидский. [↑](#footnote-ref-231)
232. Султан Турецкий. [↑](#footnote-ref-232)
233. Видимо, для того, чтобы сатира на шведского короля была более явной. [↑](#footnote-ref-233)
234. Некоторые исследователи, рассматривающие комические оперы Екатерины II, обращают внимание на то, что императрица стремилась сделать свою третью оперу – «Горебогатырь Косометович» – в первую очередь смешной, тогда как другие ее оперы называются комическими только в силу своей структурной организации (*Семенова Ю. С.* Музыкально-театральная деятельность Екатерины II: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Казань, 2011. С. 13). Однако нельзя полностью согласиться с этим утверждением: так, нам представляется, что в опере «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» хор матушек и нянюшек исполняет арию на текст «Описания грозы, бывшия в Гааге» В. К. Тредиаковского именно с намерением рассмешить зрителя. [↑](#footnote-ref-234)