

ЖАНРОВЫЕ МОДЕЛИ РУССКОЙ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ: «МЕЖСОСЛОВНАЯ СЕЛЬСКАЯ ДРАМА» И «ЧАСТНО-СЕМЕЙНАЯ ИДИЛЛИЯ»

© 2009 И.Д.Немировская

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия

Статья поступила в редакцию 09.11.2009

В статье анализируются две из шести жанровых моделей русской комической оперы XVIII века – «межсословная сельская драма» и «частно-семейная идиллия».

Ключевые слова : XVIII век, русская комическая опера, поэтика, жанровые модели.

Известно, что русская комическая опера последней трети XVIII в. отличалась заметной жанровой «пестротой». Анализ эволюции жанра русской комической оперы позволяет выделить несколько опер-вершин, дающих своими новыми идеями импульс для следующего витка его развития. Речь идет о шести операх, инициирующих собой рождение шести различных жанровых моделей. Это «Анюта» М.И.Попова (1772), «Сильф, или Мечта молодой женщины» (1778) Н.А.Львова, «Мельник – колдун, обманщик и сват» (1779) А.О.Аблесимова, «Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостинный двор» М.А.Матинского (1781), «Февей» (1786) Екатерины II и «Песнолюбие» (1790) А.В.Храповицкого. Соответственно, за тридцать лет существования жанра русской комической оперы (1770 – 1800 гг.) в нем сменили друг друга шесть следующих жанровых моделей. Это – «межсословная сельская драма», «частно-семейная идиллия», «комедия с песнями», «бытовая хроника», «помпезная сказка с балетом» и «опера с пародийными элементами».

В статье рассматриваются две жанровые модели: «межсословная сельская драма» и «частно-семейная идиллия». Первой жанровой моделью русской комической оперы стала «межсословная сельская драма». Опера «Анюта» (1772) М.И.Попова была написана вольными стихами. По классицистической традиции в ней сохранено единство места, времени и действия. Все действие оперы происходит в течение одного дня в деревне или около нее. На титульном листе первого издания «Анюты» зафиксировано четкое жанровое определение – «опера комическая». Несмотря на это «комического» в опере «Анюта» мало, скорее здесь можно обнаружить признаки межсословной драмы. В опере «Анюта» исследователи (Т.Н.Ливанова, П.Н.Берков) часто подчеркивали антикрепостнические мотивы. Но в ней все так одно-

значно. Обратив внимание на реплики крестьянина Мирона, мы обнаружим, что, несмотря на тяжелую работу, он называет свою жизнь не только проклятой, но и благой, сетует, что жизнь в деревне хоть трудновата, но лучше городской. Мирона привлекает вольность этой жизни, он отмечает, что крестьяне всегда честны – у них, что на словах, то и на деле. Очевидно, что в «Анюте» раскрывается не только крестьянская тематика. Абсолютно равноправно в опере звучит тема дворянства – как противопоставление крестьянству. Отмечается «сладкая жизнь» дворянина, его достаток, наследство, передающееся из рода в род, легкое отношение к незаработанным деньгам. Глубокого осмысления проблемы «крестьянство-дворянство» нет. Слушателя все время не покидает ощущение некоторой недоговоренности, половинчатости. Тема дворянства, заявленная уже в первом явлении, сначала растворяется в общей теме боярской заботы «пить, есть, гулять и спать», противопоставленной ежедневной заботе крестьянина о том, «как свой век докоротать», а затем плавно переходит на тему горожан, которые больше говорят, чем делают. Злободневные темы почти незаметно «проскальзывают» в репликах героев. В опере есть упоминание знаменательного Юрьева дня, но и оно поставлено в неожиданный контекст известия о том, что Анюта на самом деле является дворянкой. В этом смысле Анюта, как и крестьяне в этот особенный день, переходит от одного хозяина к другому – из дома приемного отца, крестьянина Мирона – в дом к родному отцу – дворянину, полковнику Цветкову. Такая осторожность драматурга М.И.Попова не случайна, напомним, что опера «Анюта» была написана и издана с разрешения и под покровительством Екатерины II для ее придворного театра. Двухтемность оперы отразилась и на ее лексической составляющей. Крестьяне Мирон и Филат говорят с использованием диалектной речи, а дворяне Анюта и Виктор, напротив, используют высокопарные выражения из романов и романсов.

Система персонажей комической оперы «Анюта» – парная (Мирон+Филат, Анюта+Виктор),

^o Немировская Ия Дмитриевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории музыки.
E-mail: nemirovskiy@yandex.ru

что напрямую соответствует заявленной выше тематике оперы о крестьянстве и дворянстве. Причем каждая пара персонажей дифференцирована. Крестьянская пара делится на персонажа положительного (Мирон) и персонажа отрицательного (Филат). Другая пара персонажей, имеющая отношение к дворянскому сословию, также дифференцирована – это дворянин Виктор и «тайная» дворянка Аня. Виктор хорошо воспитан, очень находчив, активен, его врожденное благоразумие позволяет мирно разрешить все возникающие жизненные проблемы. Аня, несмотря на то, что ей, собственно, посвящена вся опера, является самым пассивным персонажем. Все, что случается в опере, происходит вокруг Ани и не по ее воле. Она лирична, задумчива, терзается любовью к Виктору. Его появление в деревне нарушило миропорядок в душе Ани, и теперь окружающие ее крестьяне-крестьяне кажутся ей невежливой толпой по сравнению с образованным и умным дворянином (здесь внешний конфликт дополняется внутренним конфликтом в душе Ани).

Оперой, продолжившей линию «межсословной сельской драмы» стала опера («драма с голосами») «Розана и Любим» Н.П.Николева (1776, пост. в 1778 г. в Москве, в 1780 г. – в Санкт-Петербурге). Отличительной чертой оперы «Розана и Любим» является тема бунта крестьянина против барина (возможно, это было основной причиной задержки постановки оперы), причем тема бунта проходит в репликах многих действующих лиц оперы, представляя тем самым не частное, а общественное мнение. В опере Н.П.Николев жестко пишет о приказчицах, сравнивая их с хищными щуками, которые ничего кроме своего брюха не любят, отмечает коварство, ложь и лесть, царящие в городе, причуды господ, которые ночью шатаются, а днем «дрыхнут» и, предпочитая «любовь на час», охотятся на девушек, как на зайцев. Обратим внимание, что относительно нейтральный тон используется в тексте оперы, а самые жесткие обличения находят отражение именно в музыкальных номерах.

Очевидно, что опера «Розана и Любим», подобно «Ане», построена на развитии межсословного конфликта. Но в ней намечены новые черты – черты пасторальности и яркой комедийности. Элементы пасторальности оперы «Розана и Любим» отразились в сцене завтрака главных героев в шалаше и загадке о чувстве любви, которую загадывает Любиму Розана. Обратим внимание, что загадки (про однодворцев) будет загадывать и Мельник в опере А.О.Аблесимова, а пристальное внимание к теме любви и деликатности любовного признания проявится в комических операх Н.А.Львова.

Комическое начало оперы «Розана и Любим» нашло проявление в развитии образа Лесника Семена, готового за глоток горячительного напитка на любую подлость. Лесник, цинично комментируя происходящее на сцене, становится посредником между персонажами пьесы и зрителями. Лесник в «Розане и Любиме», как и Мирон в «Ане», все время занят рубкой дров. Он – «мужичок с затеями» (таким же позже будет и Мельник у А.О.Аблесимова). Лесник «тянет время», «морочит» собеседников, делает вид, что не понимает вопросов барина и вместо того, чтобы рассказать о том, где находится Розана, он во всех подробностях сообщает барину о кобыле, которая заблудилась и забрела в соседнюю деревню. Этот традиционный комический прием непонимания собеседников будет использован в опере дважды, создавая напряженность сценической ситуации. Лесник в опере Н.П.Николева во многом превосходит Мельника А.О.Аблесимова. На русской сцене появляется новый яркий комический образ сметливого, находчивого, веселого (или «навеселе») лукавого балагура, который много поет и тешит себя и зрителя тем, что «разыгрывает» всех присутствующих. В Леснике / Мельнике, в отличие от русских комедий, нет ничего грубого, невежественного, отрицательного, негативного. Еще один драматургический прием, впервые встречающийся у Н.П.Николева, а затем повторяющийся в «Мельнике...» А.О.Аблесимова и других русских операх – это «венки песен» – смена одной песни следующими, как правило, двумя или тремя песнями.

Сопоставляя первые оперы 1770-х гг. (М.И.Попова, Н.П.Николева), написанные раньше аблесимовского «Мельника...», мы можем отметить разные векторы движения драматургов к поставленной цели, моменты экспериментирования с новым жанром русской комической оперы. И, тем не менее, в них можно заметить общие жанровые признаки: компактность опер; яркие национальные черты (сцены из народной жизни, лексика, фольклор); легкую, завуалированную критику общественных явлений; противопоставление города и деревни, крестьянства и дворянства; чередование стихов, песен, загадок; изображение жизни на лоне природы; случайность разрешения конфликта; использование «венка» песен; чередование сольных и ансамблевых музыкальных номеров; введение заключительного водевиля; наличие лирической пары персонажей и одного комического персонажа («с затеями»). Удачно найденные в 1770-х гг. темы и драматургические приемы будут затем растиражированы в десятках опер, написанных по жанровой модели «межсословной сельской драмы». Элементы пасторальности, проявившиеся в «Розане и Любиме», были уже известны русским зрителям.

Французско-итальянская пастораль, появившись на русской сцене, нашла массу поклонников, но, помимо простого копирования, она способствовала рождению на русской почве абсолютно оригинальной жанровой модели «частно-семейной идиллии». Нарочитая манерность, «условность» пасторали сменилась в России подчеркнутой интимностью. 1780-е гг. в эволюции жанра русской комической оперы отмечены интересом к домашней камерности, проявившейся в операх интимно-автобиографических (с главенством в них семейной тематики). Жизненное пространство такой пьесы было ограничено родным домом, усадьбой (опера часто игралась в естественных декорациях). Оперу сочиняли и исполняли, обычно, одни и те же лица – это был круг любимых и близких друзей хозяев дома, он был оторван от всего окружающего мира, но жизнь в этом изолированном мире была богата чувствами и событиями. Часто причиной создания таких пьес служили дни свадеб, помолвок, именин. Сама опера в этом случае становилась подарком. Возможно, что именно эта новая черта приведет в дальнейшем к появлению в России «бенефисных пьес», написанных водевилистами в подарок артистам в честь их творческих именин. В такой пьесе обязательно учитывались индивидуальные особенности исполнителя, пьеса была направлена на раскрытие дарований именинника-бенефицианта.

Цикл русских комических опер, написанных по модели «частно-семейных идиллий», был иницирован оперой Н.А.Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины» (1778). По жанровым признакам опера «Сильф...» приближается к европейскому типу лирико-комической оперы с намечавшейся в ней тенденцией к углублению психологического начала, интересом к личности человека и его интимному миру. Пружина драматического действия заключается в неоднократном использовании типичного приема комедии, когда одно принимается за другое (мы видим, как Мира принимает Нелеста за Сильфа, Андрей принимает Нину за барина, а затем за черта).

Основная идея пьесы – прославление супружеского счастья (автобиографическая тема для Львова, вынужденного даже от друзей в течение 4-х лет скрывать факт своего тайного венчания с М.А.Дьяковой). В опере пересекаются несколько сюжетных линий. Главная линия – это любовь умного супруга Нелеста к своей молодой жене Мире (даме с тонкой душевной организацией) и настойчивое стремление завоевать ее взаимность. Тоскующий Нелест пытается найти специфический подход к мечтательной Мире (им окажется просто шутка), стремится угадать ее желания, он терпелив и разумен. Нелест – настоящий рыцарь. Но все, что он делает, отвергается Мирой, считающей, что за этим стоит наружная учтивость и

притворные ласки, которые она считает отвратительными. Вместо реального мира и реального супруга впечатлительная девушка Мира живет в мире снов и любит Сильфа. На фоне двух внешних основных сюжетных линий прослеживается непростая внутренняя борьба в душе Миры – она, выйдя замуж за Нелеста, никак не может привыкнуть к своему новому статусу-состоянию, она не умеет любить и быть искренней. Мира убеждена в том, что мужа и в нежности имеют что-то грубое, низменное и отвратительное. Она понимает, что должна быть женой, но она хочет быть женой-другом, а не рабой своему мужу. Мира не верит в искренность своего супруга, она уединяется, избегает встречи с мужем, общается с ним подчеркнуто холодно, часто плачет. Причиной является ее предубеждение (возникшее, возможно, из прочитанных любовных романов) о пороках мужчин и властолюбии мужей. Дисбаланс семейных отношений Мира оправдывает удобной современной схемой, когда супруги «живут по моде и друг друга не беспокоят».

В «Сильфе...» Львовым создается идеальный образец идиллической атмосферы семейной жизни в дворянской усадьбе. Тема супружеской любви в опере является лишь частью абсолютной любви рядом живущих людей друг к другу, на любви и строится идиллия Львова. Тема семьи понимается Львовым широко, шире, чем просто супружество. Так, дворник деревенского дома Андрей (он же кучер, лакей, конюх, казначей, садовник и декоратор), несмотря на свое подневольное состояние, искренне сочувствует своему барину, потерявшему покой. Ему вторит служанка Нина, главная помощница барина в «завоевании» супруги, и в «низкой доле» готовая помогать своим господам. Более того, Нина сама влюблена в барина, ее чувство нашло отражение в арии «О, когда бы мне женою удалось твоею быть». Атмосфера всеобщей любви витает в воздухе и Львов обращает на это внимание зрителей, начиная оперу «Сильф...» с речитатива Нелеста, вслушивающегося в звучание льющей издали песни, дополняющей идиллическую картину тихого летнего вечера в деревне: «Все любовь изображает». В опере Львова «Сильф...» заметна метаморфоза, произошедшая в отношении драматургов к любовной тематике. Здесь место фривольных французских стихов и песенок, вместо «любви по-сельски» в виде «тулумбасов для своей любушки» («Анюта» М.И.Попова) впервые так явно, так многообразно, так серьезно раскрывается тема любви, показывается множество граней этой любви, подготавливая почву для появления в России лирической оперы.

Жанровая модель «частно-семейной идиллии» встречается не только в операх Н.А.Львова. По своему «семейными» были представления, кото-

рые устраивались в Павловске и Гатчине благодаря артистическим наклонностям второй жены наследника Павла Петровича – Марии Федоровны и окружающих ее талантливых аристократов. Мария Федоровна любила музицировать, играла на клавесине, училась играть на арфе. Среди участников «павловских вечеров» были выпускники Смольного института благородных девиц Е.И.Нелидова и Н.С.Борцова, отличившиеся еще в годы своего обучения в нем как одаренные актрисы и певицы, арфистка-любительница Г.И.Алымова, а также представители самых известных аристократических фамилий – П.М.Волконский, Н.А.Голицын, И.М.Долгоруков. Здесь сложилась своя жизнь, образовался, как и в доме Львова, постоянный круг посетителей и приближенных. Большое место во времяпрепровождении «малого двора» занимала музыка и театр. Ко дню рождения супруга (1786) Мария Федоровна задумала устроить театральное празднество, включив в него помимо обязательной драмы легкую комическую оперу с ариями, куплетами и балетом. Это была опера «Празднество сеньора», написанная на либретто библиотекаря Ф.Г.Лаферьера (с музыкой Д.С.Бортнянского) как «аллегорическая пастораль», ставящая целью несколько смягчить суровый нрав своего супруга, в последнее время несколько забывшего семью. В этой опере сквозь общеизвестные положения французской лирической комедии следовало усмотреть узнаваемые черты персон, составлявших тесный придворный кружок, поделенный рампой на зрителей и исполнителей.

Жанровая модель, обозначенная как «частно-семейная идиллия» и занявшая довольно длительный исторический промежуток в двенадцать лет (1778 – 1790), значительно расширила возможности русской комической оперы, дополнив ее следующими элементами: частно-семейной тематикой; введением элементов «высокой» эротики, предвосхитившими поиски Н.К.Батюшкова; введением образа женщины с глубоким внутренним миром; введением в жанр оперы образа муж-

чины-рыцаря; темой любви, которая становится центральной; использованием приемов аллегии; отказом от внешних эффектов и вниманием к внутреннему миру героев; применением простых музыкальных средств, вплоть до заимствования музыки из других опер («пастиччо»); отказом от «почвенности» – диалектной речи и народности музыки; закрытостью показов от посторонних лиц; постановкой оперы силами любителей; участием детей в постановке опер.

При анализе опер, написанных по одной жанровой модели, обнаруживается следующая практика: драматургом создается пьеса-образец, на протяжении нескольких лет эта жанровая модель с разной степенью успешности тиражируется профессиональными авторами и любителями по всей России. Оперы, написанные по одной жанровой модели, могут быть хронологически далеки друг от друга, но внутреннее содержание их будет узнаваемым. Как правило, такой цикл завершался оперой, отчасти напоминающей первоисточник, отчасти направленной в сторону последующего жанрового отклонения. Как новое звено в цепи ее сменяет следующая жанровая модель. Все жанровые модели генетически тесно связаны между собой, так как внутри каждой из них содержится зародыш следующего переломного жанрового изменения. Причины, по которым жанровые модели, отвечающие единой тематической группе, сменяли друг друга, зависели от целого комплекса обстоятельств: от времени создания, особенностей замысла оперы, изначальной ориентации на определенную аудиторию (на зрителя придворного, демократического или семейно-домашнего).

Подробное изучение эволюции жанра комической оперы в России дает возможность проследить насущные духовные тенденции XVIII в., ибо законы искусства, в том числе и развитие жанров – это «слепок» с истории общества, следствие процесса социальных преобразований художественной культуры.

GENRE MODELS OF RUSSIAN COMICAL OPERA: «MIXED SOCIAL CLASSES COUNTRYSIDE DRAMA» AND «DOMESTIC IDYLL»

© 2009 I.D.Nemirovskaya^o

Samara State Academy of Social Sciences and Humanities

This article analyses two out of the six genre models that have been discovered and originally categorized by the author within the Russian comical opera of the 18th century: mixed social classes countryside drama and domestic idyll.

Key words: 18th century, Russian comical opera, poetic, genre models.

^o *Nemirovskaya Iya Dmitrievna, Candidate of Philology, Associate professor of History and Theory of Music Department. E-mail: nemirovsky@yandex.ru*