



Кряжева Ирина Алексеевна

**ПЕТЕРБУРГСКИЕ ОПЕРЫ БУФФА
В. МАРТИН-И-СОЛЕРА: ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

Творческое наследие Висенте Мартин-и-Солера представлено разными музыкально-театральными жанрами, ведущее место среди которых занимает опера буффа. Испанский композитор, весьма успешно построивший музыкальную карьеру за пределами своей страны – в Италии, Австрии – при дворе Иосифа II, а затем в России – при дворе Екатерины II, обогатил это прекрасное детище итальянского драматического и музыкального театра яркими и своеобразными красками.

Особенности жанровой трактовки оперы буффа отчетливо обозначились в его венских произведениях, созданных в сотрудничестве с Л. Да Понте: в операх «Благодетельный грубиян», «Редкая вещь» и «Древо Дианы»¹, где либреттист и композитор пошли по пути от комедии характеров к пасторальной музыкальной комедии. Причем, последняя предстает как в виде классической аркадийской пасторали («Древо Дианы»), так и обновленной демифологизированной *pastorale rustique*, характерной для просветительской эпохи, намеченной еще в либретто Гольдони² («Редкая вещь»).

¹ Подробнее об интерпретации мифа о Диане в европейском искусстве, и в частности в опере В. Мартин-и-Солера см.: [9].

² О либреттистике К. Гольдони см.: [4; 5].

Музыкальный театр: поэтика жанров

В России композитор создал четыре оперы: это «Горе-богатырь Косометович», «Федул с детьми» (либретто Екатерины II), «Песнолюбие» (либретто Александра Храповицкого) и «Деревенский праздник» (предположительно, автор либретто Ф. Моретти). В данной статье основное внимание будет сфокусировано на первых двух, написанных на тексты Екатерины.

В русских операх жанровые типы оперы буффа выступают в роли неких опорных моделей, которые получают индивидуальную трактовку, обусловленную воздействием разнообразных «местных» факторов: музыкально-эстетических, социально-культурных, идеологических и, наконец, политических. Таким образом, многие жанровые и стилистические особенности этих произведений, написанных на русскоязычные либретто (прежде всего, принадлежащие самой Екатерине) и русские сюжеты связаны с весьма своеобразными условиями их появления – и это необходимо учитывать в первую очередь.

Приехав в 1788 году в Петербург на правах очередной европейской знаменитости, призванной императорским двором, Мартин-и-Солер оказался в весьма сложной и непривычной для европейского композитора ситуации. То, с чем пришлось столкнуться здесь недавнему фавориту Иосифа II, который, как известно, был тонким ценителем и знатоком итальянской комической оперы, в корне отличалось от предшествующих условий работы. Вместо сотрудничества с чутким и дипломатичным Да Понте, угадывавшим самые сильные и яркие стороны дарования композитора, здесь на его долю выпала иная участь – стать фактически подневольным участником больших идеологических и политических проектов императрицы, которая жестко регламентировала и ограничивала творческий процесс композитора.

Музыкальный театр: поэтика жанров

В 1770-х и в начале 80-х годов Екатерина достаточно активно занималась литературным творчеством. Она вроде бы и относила его к области «безделок», однако по существу отводила ему важную роль в государственной просветительской программе. В ряду ее многочисленных и разножанровых литературных трудов, среди которых есть и исторические драмы, и нравоучительные комедии, и сказки, особое место занимают пять оперных либретто³. К их музыкальному воплощению она намеревалась привлечь именитых итальянцев. Именно они, вероятнее всего, должны были поставить на должную ступень российский музыкальный театр, который начала целенаправленно созидать просвещенная монархиня. Известно, что от этого предложения отказался Дж. Паизиелло, со скандалом покинувший Россию, музыка Д. Чимарозы резко не понравилась самой императрице, а вот Мартин-и-Солер, а также Дж. Сартти поучаствовали в проектах Екатерины. Так появилось несколько опер. Две из них были написаны Мартин-и-Солером, в создании «Федула» принял участие Василий Пашкевич, сочинивший увертюру и три хора.

Как известно, Екатерина не любила музыку. «Музыка в конце концов для моих ушей редко что-нибудь другое, чем простой шум» [2, 8], – говорила она. Однако, имея качественное музыкальное образование⁴ и опыт придворной жизни во время правления Елизаветы

³ Среди них: «Февей» (1786, музыка В. Пашкевича), «Новгородский богатырь Боеслаевич» (1786, музыка Е. Фомина), «Храбрый и смелый витязь Архидеич» (1787, музыка Э. Ванжуры), «Горе-богатырь Косометович» (1789, Музыка В. Мартин-и-Солера), «Федул с детьми» (1791, музыка В. Мартин-и-Солера, В. Пашкевича), а также историческое представление «Начальное управление Олега» (1790, музыка К. Каннобио, В. Пашкевича, Дж. Сартти).

⁴ Игре на клавесине ее обучал итальянский композитор, служивший придворным капельмейстером в Петербурге, Франческо Арайя. Также она занималась пением и танцами.

Музыкальный театр: поэтика жанров

Петровны, она, в соответствии с новыми веяниями, проявляла умеренный интерес к комической опере и в первую очередь итальянской опере буффа. Именно с этим связаны ее симпатии к музыке таких композиторов, как Б. Галуппи, а позже Дж. Паизиелло. Вместе с тем, придавая большое значение имиджу двора, руководимого просвещенным монархом, который покровительствует развитию искусства, науки и просвещения, заботится о воспитании нравов своих подданных, она видела в музыке и опере важное средство для осуществления этих целей.

Вмешательство Екатерины в «оперное дело», где долгое время единолично властвовали иностранцы, в первую очередь итальянцы, конечно, не было спонтанным актом, а имело определенные, важные в ее понимании, государственные задачи, которые отчасти были декларированы в императорских указах 1783 года, связанных с реорганизацией придворного театра. Так, Указ от 12 июля фиксирует явно изменившиеся приоритеты двора и очевидную смену курса, отныне направленного на развитие и поддержку российской оперы: «Российский театр нужно чтоб был не для одних комедий и трагедий, но и для опер» [1, 116].

Поэтому неудивительно, что в контракте Мартин-и-Солера, который был подписан в 1790 году, первым пунктом было обозначено: сочинять музыку для новой *русской* и итальянской оперы [3, 39] – факт беспрецедентный для иностранного придворного капельмейстера, но в общем-то понятный в контексте протекционистского подхода Екатерины к развитию национального драматического и музыкального театра и желания переодеть в национальные одежды идеи европейского и, в первую очередь, французского Просвещения. Ее оперные либретто, населенные смелыми витязями, новгородскими богатырями, горе-богатырями, крестьянами и т.д. в большой мере калькировали модель французской комической оперы руссоистского образца, особенно по

Музыкальный театр: поэтика жанров

части драматургии и композиции. Разговорные диалоги чередовались в них с компактными сольными и ансамблевыми номерами. Таким образом возникла почва для жанрового взаимодействия французской комической оперы (в качестве прямого прототипа русской разновидности) и итальянской музыкальной комедии, в результате которого появляется опера буффа с разговорными диалогами вместо речитативов. Эту своеобразную смешанную модель иллюстрируют русские оперы Мартин-и-Солера.

Напомню, что к моменту подписания вышеупомянутого контракта уже состоялась нашумевшая премьера оперы-сатиры, как указывается практически во всех источниках, «Горе-богатырь Косометович», в которой Екатерина использовала образы и стилистику сказок Василия Левшина, имевших широкое хождение в ту пору [7, 44]. Уже стало общим местом соотносить главного героя этой оперы – Горе-богатыря и историю его карикатурного военного похода с одиозной фигурой шведского короля Густава III и событиями русско-шведской войны 1788–90 годов, видя в этой истории исключительно сатирический подтекст.

Однако, если взглянуть на нее под другим углом зрения, мы увидим, что история тщедушного и тщеславного Горе-богатыря, то есть богатыря наоборот, богатыря наизнанку, по сути комического двойника настоящего героя, представляет собой не что иное как травестированный с элементами бурлеска вариант эпического повествования, имеющего фольклорные корни. Такие смешные и даже пародийные перелицовки известных мифологических, эпических или «высоких» сюжетов были характерны для русской комической поэмы второй половины XVIII – начала XIX века и представлены в творчестве В.И. Майкова, М.Д. Чулкова, И.Ф. Богдановича и др. Этот литературный жанр, хотя и

Музыкальный театр: поэтика жанров

не принадлежал к числу магистральных, стал своего рода лабораторией жанрово-стилистических экспериментов в процессе развития русской литературы этого периода. И Екатерина, интересовавшаяся литературой и последними новинками, не могла не знать их. Ключ для такого понимания жанровой специфики текста либретто она дала сама, обозначив его как бурлеск, который «надобно играть живее и развязнее...» [6, 143].

И действительно, комизм, пародийный дух возникает здесь из несоответствия «высокой» героико-эпической темы и ее нарочито «сниженной» травестийной интерпретации с многочисленными ключами, то есть зашифрованными намеками не только на Густава III, но и на недавнего фаворита Григория Потемкина, и на нелюбимого сына Павла Петровича [7, 46]. Иными словами, бурлескная сказка в стиле *a la russe*, написанная столь чтимым Екатериной «забавным слогом»⁵, призванным галантно смешить и развлекать, насыщенная аллюзиями и отсылками (от «косой шапочки» Потемкина до изнеженности, мечтательности и увлечения рыцарством Павла), в аллегорической форме высмеивала людей из ближайшего окружения императрицы. И только один персонаж избежал пародийного «снижения» – мудрая мать героя Локтмета, снисходительно вззирающая на свое нерадивое дитя.

Кроме того, травестирование эпических клише, имеющих ярко выраженную национальную природу, обусловило очевидный фольклорный колорит, необходимый как форма утверждения национальных ценностей. Это в первую очередь заметно на языковом уровне – в применении «сниженной» лексики, просторечных оборотов, пословиц, которые парадоксально сочетаются с элементами «высокого» литературного стиля. И вместе с тем, этот «забавный слог» никогда не выходит за

⁵ Об особенностях литературной стилистики Екатерины см.: [8].

Музыкальный театр: поэтика жанров

рамки допустимого просвещенным вкусом, сохраняя изящество и элегантность.

Пародийная доминанта либретто, характерное бурлескное столкновение разных манер и стилей неизбежно должны были спроецироваться на музыку. Как и в предыдущих венских операх, Мартини-Солер разрабатывает три стилевых пласта (серьезный, комический-буффонный и лирико-песенный, связанный с пасторальным модусом), однако характер их использования совершенно иной. В условиях заданной жанровой модели музыкальный стиль также становится предметом переиначивания, что и создает собственно музыкальный комический эффект.

Показательный пример – первая выходная ария Горе-богатыря «Геройством надуваясь и славою прельщаясь», где «сниженный» пародийный текст вступает в явное противоречие со стилистикой героической арии с характерными тиратами, восходящими утвердительными возгласами, чеканным пунктирным ритмом и пр. Похожий типично бурлескный прием характеризует его же соль-минорную арию из III действия, в которой псевдогерой жалуется на страшный голод (герой в негероической ситуации): *«Богатырско сердце ноет / И когда в желудке воет / Хочется тогда мне есть, Хочет тоже спесь и честь»*. Она решена в стилистике арии *lamento* с подчеркиванием вводного тона и малосекундовых нисходящих интонаций. Подобных примеров здесь достаточно много, и все они свидетельствуют о тонком понимании композитора комедийно-бурлескной жанровой специфики текста. Лишь в двух проникновенных ариях Локтметы нет никакого комизма и пародии, и это неудивительно. Партия героини, вызывающей ассоциации с самой императрицей, строится на совершенно иных принципах, отсылающих скорее к серьезной опере.

Музыкальный театр: поэтика жанров

Музыкальный стиль оперы не остался индифферентным к «местному колориту» текста, что находит свое выражение в увертюре, где использованы цитаты – три русские песни из сборника Львова-Прача «Собрание русских народных песен с их голосами» («Вы раздайтесь, разступитесь добрые люди», «Во лесочке комарочков много уродилось» и «Мне моркотно молоденьке»). Они весьма естественно вписались в легкий и динамичный стиль композитора. Аранжируя эти мелодии, Мартин-и-Солер идет вслед за утвердившейся практикой русской комической оперы включать так называемые «голоса», то есть народные или в духе народных песни из печатных сборников, например, того же Львова-Прача.

Уместно вспомнить, что это не первый контакт Мартин-и-Солера с фольклорно-бытовой стихией, которую вполне органично перерабатывает опера буффа. Опыт подобного рода был в венской «Редкой вещи»: в финале II акта добродетельные горянки Лилла и Гита по всем эстетическим канонам жанра «сельской комедии» поют и танцуют сегидилью, которая привносит в музыку финала топографическую определенность. Эту же роль играет цитатный материал увертюры первой петербургской оперы, декларативно начинающейся с русской плясовой.

Вторая опера – «Федул с детьми» – при всем сходстве драматургического решения (опера с разговорными диалогами) имеет иное жанровое наклонение. В ней смешиваются черты пасторали и бытовой комедии. Екатерининский текст перелицовывает на русский манер самые животрепещущие просветительские идеи о преимуществах сельской жизни, противопоставляя ее порочной городской, о нравственности героев «низкого» происхождения. Да и сами эти герои – в первую очередь крестьянка Дуняша – воплощают добродетель, изначально присущую

Музыкальный театр: поэтика жанров

«естественному» человеку. Именно Дуняша защищает прочность устоявшихся в деревне семейно-бытовых отношений. Все эти особенности позволяют увидеть здесь черты «сниженной» пасторальной комедии бытописательской направленности. Нравоучительный дух этого произведения воплощен в тексте, составленном по большей части из пословиц и цитат, самая известная из которых – песня «Во селе, селе Покровском» также является зашифрованным текстом с ключом.

(«Я крестьянкой родилась / Так нельзя быть госпожой; / Я в деревне жить привыкла, / А там буду привыкать. / Я советую тебе иметь равную себе... А у нас та вишь в деревне / Здесь прямая простота. / Вот чему я веселюсь, / Чему радуюсь теперь, / Что осталась жить в деревне, / А в обман не отдалась»).

Авторство этой популярной в свое время песни приписывается императрице Елизавете Петровне. В ней деревенская девушка Дуняша рассказывает, как она устояла и не поддавалась уговорам «санкпитерского детинки», соблазнявшего ее богатством и городской жизнью. Весьма вероятно, что в этом тексте сама Елизавета Петровна, будучи еще в опале и до восхождения на престол, в иносказательной форме поведала о своей судьбе, когда отказала немецкому принцу Леопольду, за которого ее пыталась выдать замуж Анна Леопольдовна. Так или иначе, но такое очевидное утверждение традиционных и национальных ценностей, скорее всего, привлекло Екатерину, тем более, что в пост-елизаветинскую эпоху эта песня бытовала как народная.

Ее почвенность и назидательный смысл весьма органично вписались в оперу в духе «народного игрища», но в целом ориентированную на принципы музыкальной комедии пасторального типа, которая приспособлялась к новому российскому историко-культурному контексту. Мелодия песни, тонко и деликатно переработанная и развитая

Музыкальный театр: поэтика жанров

композитором в колоритный оперный номер, обладающий своей драматургией и логикой развития, дает пример ассимиляции «песенного стиля», укоренившегося в итальянской комической опере. Причем Мартин-и-Солер акцентировал именно лирические песенные черты мелодии, изменив лад (мажор на минор), что сразу привнесло некий меланхолический оттенок. Доминирование лирической составляющей в музыкальной характеристике Дуняши и в то же время очень чуткая работа с текстом заставляют вспомнить об изысканной музыкальной характеристике горянки Лиллы из «Редкой вещи». Как и в других операх композитора, «песенный стиль» гибко сочетается с приметам буффонной стилистики, например, в виртуозном *Vivace*, где очень эффектно применяется комическая скороговорка, когда Федул пересчитывает своих 15 детей.

В заключении следует отметить, что в творчестве Мартин-и-Солера опера *buffa* предстала в разнообразных жанровых наклонениях, впитав различные национальные традиции: итальянские, испанские, французские, русские. В этом взаимодействии рождались оригинальные образы, нередко опиравшиеся на жанрово-бытовую музыкальную стилистику, что привносило в оперу своеобразный акцент, за которым угадывались национальные черты. На закате развития столь популярного и любимого в Европе оперного жанра обозначился путь, который станет магистральным в грядущий романтический век.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Дирекции императорских театров. Сост.: В.П. Погожев, А.Е. Молчанов и К.А. Петров. Вып. 1. Отд. II (1746–1801). СПб.: Издание Дирекции императорских театров, 1892.

Музыкальный театр: поэтика жанров

2. Записки императрицы Екатерины Второй. СПб.: Издание А.С. Суворова, 1907.
3. *Кряжева И.А.* Капельмейстер Екатерины II // Старинная музыка. 1998. № 1. С. 38–42.
4. *Луцкер П.В.* Традиция итальянской комической оперы в XVII - первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров. Автореферат дис... доктора искусствоведения. М., 2015.;
5. *Луцкер П.В.* Итальянская комическая опера и ее место в западноевропейской театральной традиции // Старинная музыка. 2015. №4. С. 1–8.
6. Памятные записки А.В. Храповицкого, статс-секретаря Императрицы Екатерины Второй / изд. полное, с прим. Г.Н. Геннади. М.: В/О Союзтеатр, 1990.
7. *Погосян Е.А.* Богатырская тема в творчестве Г.Р. Державина // Классицизм и модернизм. Сб. статей / Сост.: кафедра русской литературы Тартусского университета. Тарту, 1994. С. 38–54.
8. *Проскурина В.Ю.* Империя пера Екатерины II: литература как политика. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
9. Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica. A cura di Giovanni Barberi Squarotti. Firenze: Olschki, 2018.

BIBLIOGRAPHY

1. Arhiv Direkcii imperatorskih teatrov. Sost.: V.P. Pogozhev, A.E. Molchanov i K.A. Petrov. Vyp. 1. Otd. II (1746–1801). SPb.: Izdanie Direkcii imperatorskih teatrov, 1892.
2. Zapiski imperatricy Ekateriny Vtoroj. SPb.: Izdanie A.S. Suvorova, 1907.

Музыкальный театр: поэтика жанров

3. *Kryazheva I.A.* Kapel'mejster Ekateriny II // *Starinnaya muzyka.* 1998. № 1. S. 38–42.
4. *Lutsker P.V.* Tradiciya ital'yanskoj komicheskoj opery v XVII - pervoj polovine XVIII veka: genezis i poehtika zhanrov. Avtoreferat dis... doktora iskusstvovedeniya. M., 2015.;
5. *Lutsker P.V.* Ital'yanskaya komicheskaya opera i ee mesto v zapadnoevropejskoj teatral'noj tradicii // *Starinnaya muzyka.* 2015. №4. S. 1–8.
6. Pamyatnye zapiski A.V. Hrapovickogo, stats-sekretarya Imperatricy Ekateriny Vtoroj / izd. polnoe, s prim. G.N. Gennadi. M.: V/O Soyuz-teatr, 1990.
7. *Pogosyan E.A.* Bogatyrskaya tema v tvorchestve G.R. Derzhavina // *Klassicism i modernizm. Sb. statej / Sost.: kafedra russkoj literatury Tartusskogo universiteta.* Tartu, 1994. S. 38–54.
8. *Proskurina V.YU.* Imperiya pera Ekateriny II: literatura kak politika. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.
9. Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica. A cura di Giovanni Barberi Squarotti. Firenze: Olschki, 2018.

