

Ю. С. Семёнова

ЕКАТЕРИНА II КАК ЛИБРЕТТИСТ: ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОМИЧЕСКИХ ОПЕР ИМПЕРАТРИЦЫ

Царствование Екатерины II (1762–1796) по праву названо «золотым веком» российской истории. Этот период отмечен становлением политического могущества России, закрепившей за собой статус великой державы. Определяющую роль в этом сыграла личность императрицы, представившей новый, европейский тип российского правителя — просвещенного монарха, заботящегося о процветании своего государства и народа. Последняя представительница эпохи «императорского матриархата» уже при жизни заслужила от просвещенной Европы титул «Великой»: «Великодушие Екатерины, блеск ее царствования, пышность ее двора, ее учреждения, памятники и войны для России являются тем же, чем век Людовика XIV был для Европы. Но лично Екатерина была более великой, нежели этот король. Французы создали славу Людовика, Екатерина создала славу русских», — писал в конце XVIII в. французский дипломат Ш. Массон [1, с. 46].

В процесс созидания новой российской государственности императрица включила и сферу музыкального искусства. Екатерининская эпоха отмечена особенно активной интеграцией отечественной музыкальной культуры в европейское художественное пространство, начавшейся еще при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне. Главной областью, в которой наиболее интенсивно осуществлялись российско-европейские художественные контакты, стал музыкальный театр. Его роль в русской культуре последней трети XVIII в. и особенно в жизни императорского двора была огромной. Императрица стремилась вывести Санкт-Петербург на уровень европейских столиц — законодательниц художественного вкуса. На содержание музыкального театра при дворе, поражавшего современников своим великолепием, затрачивались огромные материальные средства. В соответствии с эстетическими установками эпохи по пышности придворных театральных представлений судили о богатстве и могуществе государства. Таким образом, музыкальные спектакли при дворе не только представляли собой одну из форм досуга императрицы и ее вельможного окружения, но и репрезентировали общественно-политическую и культурную ситуацию своего времени.

Екатерина II проявила особое внимание к музыкальному театру. Она влияла на его репертуарную политику, участвовала в административной организации, инициировала строительство новых театральных зданий. Во второй половине 1780-х — начале 1790-х гг. императрица включила музыкальный театр в сферу своей творческой деятельности, выступив в качестве либреттиста пяти комических опер: «Февей» (1786, музыка В. Пашкевича), «Новгородский богатырь Боеслаевич» (1786, музыка Е. Фомина), «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (1787, музыка Э. Ванжуры), «Горе-богатырь Косометович» (1789, музыка В. Мартин-и-Солера), «Федул с детьми» (1791, музыка В. Пашкевича и В. Мартин-и-Солера) — и «исторического представления»¹

¹ Жанровое определение Екатерины II.

© Ю. С. Семёнова, 2012

с музыкой «Начальное управление Олега» (1790, музыка К. Каноббио, В. Пашкевича и Дж. Сарти)².

Екатерина обратилась к комической опере на пике популярности этого жанра, когда он занимал одно из ведущих мест в придворной музыкально-театральной жизни. Специфическая особенность русской комической оперы заключалась в принципиальной ориентированности ее на использование национально-самобытных элементов. В отличие от «высокой» стилистики драмы и трагедии, комический жанр позволял свободно вводить фольклорный материал как на словесном, так и на музыкально-языковом уровнях. Усиление национально-русского начала в отечественном музыкальном театре во многом было связано с тяготением к народной культуре самой императрицы. Маркирование русского колорита стало отражением «национальной идеи» екатерининского правления, неотъемлемой частью музыкального оформления официальных придворных церемоний.

В 1770-е гг. в отечественном музыкальном театре начался важный в историко-культурном отношении этап становления оперы на русском языке, ориентированный на новую жанровую модель. Ею стала комическая опера, типологически родственная своим европейским аналогам и пользовавшаяся большой популярностью как у самой императрицы, так и в среде придворной аристократии и у публики городских театров. Екатерининский указ от 12 июля 1783 г. четко определил «оперный вектор» деятельности отечественного театра: отныне он предназначался «не для одних комедий и трагедий, но и для опер» [2, с. 116]. До этого статус оперных имели только иностранные придворные труппы. Вслед за «Анюткой» М. И. Попова (считающейся хронологически первой русской комической оперой) в 1779 г. на петербургской театральной сцене появился «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова с музыкой М. М. Соколовского, ставший самым известным и популярным у публики отечественным произведением в жанре комической оперы³.

Еще в XIX в. отмечалось, что русский музыкальный театр заимствовал «не только готовые формы, но и сущность» театра французского [4, с. 17]. В 1764 г. екатерининский двор познакомился с французской *opera comique*, ставшей жанровым ориентиром для создателей русской комической оперы. Как отмечает Е. Ходорковская, типологическое родство между ними проявилось на разных уровнях: в сюжетике, основных жанровых разновидностях, принципах драматургии⁴. Однако в процессе адаптации к реалиям отечественной культуры французский жанровый прототип значительно изменился. Под наименованием «комическая опера» в русском музыкальном театре XVIII в. понималась прозаическая пьеса с музыкальными номерами (более или менее развитыми), написанными на поэтические тексты. Она представляла собой смешанный музыкально-театральный жанр с неравнозначным соотношением драматического и музыкального компонентов.

² Всплеск интереса Екатерины к драматургии во многом был связан с открытием в 1783 г. нового Эрмитажного театра, специально предназначенного для удовлетворения ее зрелищных вкусов и реализации творческих амбиций.

³ Как свидетельствует «Драматический словарь», эта опера была представлена «много раз у двора, а в случившемся на тогдашнее время Вольном театре у содержателя г. Книппера была играна сряду двадцать семь раз; не только от национальных слушана была с удовольствием, но и иностранцы любопытствовали довольно: кратко сказать, что едва ли не первая русская опера имела столько восхитившихся спектактеров и плескания» [3, с. 78].

⁴ Подробнее об этом см.: [5].

Если обратиться к сюжетике первых комических опер, то можно заметить, что ее источник восходит не к комедийному жанру. Их фабульная основа в большинстве своем носила мелодраматический характер, идущий от «слезной» мещанской драмы, — не случайно понятия «опера комик» и «пастушья драма с музыкой» воспринимались в то время как идентичные. На первых порах комические оперы ограничивались исключительно изображением жизни крестьян, поэтому их жанровая функция нередко осмысливалась в тесной связи с жанром идиллии (пасторали). Традиционная для литературы XVIII в. тема непорочности мирной сельской жизни в ее противопоставлении разврату и суетности жизни города неизменно присутствовала в комической опере. На столкновении морально несовместимых норм жизненного уклада этих двух систем миропредставления и строился по большей части конфликт, определявший драматизм оперного действия.

Музыкальный материал русских комических опер первоначально включал только вставные песенные номера. Инициатива в этом принадлежала драматургам, отмечавшим в тексте ссылки «на голос» соответствующей народной песни, на долю же музыканта оставалась скромная задача аранжировки фольклорных источников⁵. Со временем творческое участие композиторов активизировалось, в спектакль проникли разнообразные оперные формы (арии, ансамбли, хоры), возросла роль инструментального начала за счет введения развернутых увертюр, балетных номеров⁶. Сочетание народно-бытовых элементов и ассимилированных европейских традиций в русской комической опере привело к стилевому «двуязычию» музыкального материала, ставшему специфическим признаком этого жанра.

В творческой деятельности Екатерины II как оперного либреттиста определяющими становятся стилистика народной сказки и древнерусская история, воплощенные в жанрах комической оперы и исторического представления. По замечанию В. Сиповского, она сумела найти новые источники для творчества и «первая указала русским писателям» на народный эпос [4, с. 331]. Из пяти ее оперных либретто четыре имеют сказочную основу: «Февей» и «Горе-богатырь Косометович» написаны по сказкам, сочиненным самой императрицей; «Новгородский богатырь Боеслаевич» — по мотивам былинного эпоса; «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» сюжетно и структурно соответствует жанровым канонам волшебной сказки. Императрица сознательно использовала особенности различных фольклорных жанров и ввела в отечественную музыкально-театральную практику авторское определение — «комическая опера», «составленная из слов сказки, песней русских и иных сочинений» [7, с. 333], подчеркивающее ее жанровую специфику и национальный колорит⁷. Не случайно Н. Финдейзен назвал Екатерину II родоначальницей оригинального и независимого от иностранных влияний жанрового направления в музыкальном театре — русской сказочной оперы [9, с. 240]. В этом она отчасти предвосхитила оперные искания русских композиторов начала XIX в.

⁵ Произведения такого типа в отечественном музыкознании определялись как «песенные» диалогические оперы.

⁶ Это, в свою очередь, привело к возрастанию творческой нагрузки на актеров, являвшихся, по существу, исполнителями универсального типа. Как отмечает Б. Варнеке, «комические оперы, занимавшие такое видное место в репертуаре того времени, требовали от актера, чтобы он умел не только играть и справляться с драматическим текстом, но и петь и танцевать, так как пьесы эти временами ничем не отличались от балета или оперы» [6, с. 173].

⁷ На это, в частности, указывает М. Н. Щербакова [8, с. 15–16].

Обращение к фольклорной стилистике в русском театре наблюдалось и до Екатерины II. Еще в XVII в. в репертуаре придворного театра встречались так называемые «комедии-сказки с песнями и плясками» на различные фольклорные сюжеты: «Яга-баба» (1671), «Горе-богатырь» (1676), «Меч-кладенец» (1679), «Илья, Муромский богатырь и Соловей-разбойник» (1689) и др. Примечательно, что название одной из них совпадает с названием екатерининской оперы. Как свидетельствует И. Носов, в 1731 г. в Санкт-Петербургском театре у Зеленого моста российскими актерами была представлена комедия-сказка «Новгородский богатырь Боеславич» [10, с. 63]. Вполне возможно, что Екатерина, будучи великой княгиней, могла видеть некоторые из подобных спектаклей при дворе Елизаветы Петровны. Так или иначе, с первых лет своего пребывания в России она отчетливо осознавала необходимость познания характера русского народа через приобщение к его обычаям, нравам, традициям, культуре. С этим был связан ее интерес к фольклору (народным сказкам, былинам, песням) и древнерусской истории, на основе которых Екатерина мыслила развитие отечественного театра; этим же объясняется маркирование русской стилистики в либретто ее музыкально-театральных постановок.

Императрица чутко уловила социокультурный и идеологический потенциалы комической оперы и включила ее в жанровую палитру собственного драматического творчества, с успехом реализовав свои политические и художественные амбиции. В опере «Февей» декларировались просветительские принципы образцового воспитания будущего монарха, адресованные великому князю Александру Павловичу; «Новгородский богатырь Боеславич» воплотил идею законности и незыблемости самодержавного правления на Руси; «Горе-богатырь Косометович» стал своего рода политической сатирой на события русско-шведской войны и лично на короля Густава III.

Интересно проследить хронологию создания первых трех опер Екатерины II. Статс-секретарь императрицы А. В. Храповицкий зафиксировал появление либретто «Февея» 27 февраля 1786 г. как уже свершившийся факт, не останавливаясь на процессе работы над ним: «Христиану Ермолаевичу Бразинскому [камердинер Екатерины. — Ю. С.] давали читать в будуаре комическую оперу Февей; для сочинения музыки послали к кн. Г. А. (Потемкину)» [11, с. 7]. В тот же день императрица начинает поиски сюжета для новой оперы, взяв «Бову Королевича» и возвратив «за нелепость» [11, с. 7]⁸. Сведения о ходе постановочного процесса «Февея» у А. В. Храповицкого также отсутствуют, указывается уже день его премьеры, 19 апреля 1786 г.: «Представлена в первый раз на Каменном театре опера Февей» [11, с. 8]. Через три дня, 22 апреля, опера была показана в Эрмитажном театре и, по всей видимости, вполне удовлетворила Екатерину, похвалившую «церемонимейстера и хор о красоте невесты» [11, с. 8]. Менее чем через месяц, 15 мая, А. В. Храповицкий переписывал вторую ее оперу — «Новгородский богатырь Боеславич»⁹, а уже 16-го познакомился с началом третьей — «Иван-царевич» (впоследствии названной «Храбрый и смелый витязь Ахридеич»), либретто которой было закончено к 26 мая. Обе они впервые были представлены на сцене Эрмитажного те-

⁸ Отметим, что Екатерина снова обращается к сказке, изначально избрав и уверенно продолжая именно это стилистическое направление.

⁹ Судя по всему, над ней императрица работала параллельно с постановкой «Февея» или же написала ее в считанные дни после его премьеры.

атра: 27 ноября 1786 г. — «Боеслаевич», 23 сентября 1787 г. — «Ахридеич»¹⁰. Вся эта временная спешка свидетельствует о серьезности намерений императрицы в отношении избранного музыкально-театрального жанра: она настойчиво стремится как можно скорее представить на сцене собственную его концепцию.

Музыкально-сценические творения Екатерины II являлись результатами коллективного творчества. К работе над ними привлекались лица, компетентные, по мнению императрицы, в вопросах искусства. Процесс создания произведений происходил приблизительно следующим образом: Екатерина писала текст разговорных диалогов и сценографических ремарок, распределяла музыкальные номера; сочинением стихов для них и отбором заимствований из других источников занимался статс-секретарь А. В. Храповицкий¹¹; он же переписывал чистовой вариант либретто, которое получало одобрение императрицы и передавалось кому-либо из композиторов, состоящих на службе при дворе; в вопросе выбора того или иного композитора наряду с определяющим мнением Екатерины веское слово часто имел князь Г. А. Потемкин; апробация музыки и контроль за сценической постановкой осуществлялись самой Екатериной, либо поручались графу А. М. Дмитриеву-Мамонову¹². Зачастую императрица лично присутствовала на репетициях, активно включаясь в постановочный процесс с замечаниями в отношении режиссуры, сценографии, музыки¹³; премьеры, на которую затрачивались значительные денежные средства, осуществлялась, как правило, на сцене придворного Эрмитажного театра; в заключение произведение печаталось и преподносилось императрице.

Екатерининские комические оперы стоят несколько особняком от основной линии развития этого жанра. Они представляют собой роскошно оформленные сценические действия, использующие весь арсенал художественных и технических возможностей придворного театра. Их отличали великолепие декораций и богатство костюмов, внешняя зрелищность, рассчитанная на высокий уровень технической оснащенности театра¹⁴. Императрица сочиняла комические оперы параллельно с прозаическими комедиями, поэтому в них проявились определенные драматургические штампы, свойственные драматическому жанру: совпадение социальной принадлежности персонажа

¹⁰ По сравнению с двумя предыдущими, постановка «Храброго и смелого витязя Ахридеича» несколько затянулась. Она могла быть отложена в связи с путешествием Екатерины в Крым, состоявшимся в первой половине 1787 г.

¹¹ В собственных либретто императрице принадлежал текст разговорных диалогов и многочисленных сценографических ремарок. Известно, что Екатерина не могла писать стихи, необходимые для намечавшихся ею вокальных номеров, однако некие попытки к этому, вероятно, предпринимала. Не случайно в 1786 г., во время работы над первой оперой «Февей», А. В. Храповицкий преподнес ей сборник тетрадей так называемого «Лексикона рифм», который императрица внимательно изучала [11, с. 7–8].

¹² При постановке «Горе-богатыря» А. В. Храповицкий, в частности, отметил: «Была проба первого акта в 3-м часу дня при гр. Дмитриеве-Мамонове, который похвалил музыку Мартиния» [11, с. 151].

¹³ 3 января 1791 г. в дневнике статс-секретаря зафиксировано: «При авторе, первая проба Федуду, без платья. Приказано переменить речитатив при вызове детей; в тот же вечер Мартини [Мартин-и-Солер. — Ю. С.] сделал vivace» [11, с. 236].

¹⁴ Так, в «Февее» «массовые сцены были многолюдными и феерическими благодаря исключительному богатству костюмов и декораций... среди русских боярских нарядов с кафтанамы, душегрейками, мишурными бисерными повязками и кокошниками были также многочисленные турецкие янычарские платья из оранжевой крашенины... сам царь был в золотой роскошной глазетовой шубе и мантии» [12, с. 142]. В отношении же сценических эффектов одной из самых сложных стала опера «Храбрый и смелый витязь Ахридеич», в которой изображались лешие, Баба-Яга, морские чудовища, волшебное похищение царевен (вихрь, уносящий их на облаке), битва с Двенадцатиглавым Змеем и проч.

с его психологическими качествами; наличие в сюжете любовной пары героев; «говорящие» имена; элементы крестьянской бытовой речи. Вместе с тем, она всегда выбирала для опер оригинальные сюжеты, наделенные различными смысловыми подтекстами, в которых любовная линия не выходила на первый план, а являлась, скорее, одной из стереотипных составляющих жанра.

Еще одна особенность екатерининских опер заключается в их структуре. В отличие от традиционно трехактной комической оперы, в них чаще всего используется композиция из пяти действий, более характерная для драматических жанров (исключения — четырехактный «Февей» и одноактный «Федул»), с классической схемой драматургии: экспозиция — завязка сюжета — развитие — кульминация — завершение. При этом в масштабном отношении спектакли отличались компактностью и по продолжительности не превышали полутора часов¹⁵. Жанровое обозначение «комическая опера» применительно к произведениям Екатерины в большинстве случаев отражает не образно-содержательную сторону, а композиционный принцип: сочетание разговорных диалогов с музыкальными номерами. Кроме того, их специфический признак — широкое использование балетных сцен, не только ставших декоративным атрибутом оперного спектакля, но и несущих определенную драматургическую нагрузку. Это придавало екатерининским операм черты синтетического вокально-хореографического жанра.

Важной составляющей оперных либретто императрицы являются сценографические ремарки, отразившие ее режиссерское восприятие музыкально-театрального действия. Они многочисленны, разнообразны по содержанию, зачастую развернуты и детализированы. Эти авторские комментарии, на наш взгляд, можно разделить на несколько типов:

- *ремарки — характеристики художественного (декорационного) оформления действия* — «театр представляет рощи и горы, издали видны ворота крестьянского дома» [7, с. 345]; «по окончании балета театр переменяется и представляет думу новгородскую» [7, с. 381]; «театр представляет в чистом поле белокаменные палаты, пред которыми широкий двор» [7, с. 419]; «занавес поднимается и театр представляет каменную кладовую» [7, с. 493];
- *ремарки — характеристики внешнего облика, актерской игры (исполнительской манеры, пластики и миманса) и сценического поведения персонажа* — «барыни и барышни стоят у стены, руки сложа, советуют, что начать; Решемысл в думах» [7, с. 343]; «Февей с твердостью и насмешкой, не возвышая голос» [7, с. 354]; «Вулевполь к стражам, декламирует, а не поет» [7, с. 349]; «Горе-богатырь в латах из картузной бумаги и голубой косой шапочке» [7, с. 496]; «во время хора Василию подносят стопу вина заморского, он пьет и ест мало; он сидит, как красна девушка, не молвит он ни одного слова» [7, с. 385]; «пока сей хор поется, Иван-царевич прощается с царем Ахридеем и с царицей Дарией, на все четыре стороны кланяется, и уходят все с пантомимой печальной, царь же Ахридей и Иван-царевич с пантомимой пренебрегательной к женским слезам» [7, с. 412];
- *ремарки — характеристики балетных и пантомимических сцен* — «здесь следует балет не долее десяти минут» [7, с. 347]; «здесь начинается калмыцкий

¹⁵ Подтверждением тому служит распоряжение императрицы снять с репертуара и сократить ее комедию «Недоразумения», так как она слишком длинна — «продолжается час и $\frac{3}{4}$ » [11, с. 145]. Сохранилась также информация о том, что «Косометович» продолжался полтора часа [11, с. 166], а «Федул с детьми» — менее часа [13, с. 66–67].

балет и поют следующую песню» [7, с. 355]; «татары стараются силой увести Февея, но он, увидя сие, прислонится спиной к дереву, вынет саблю из ножен и говорит» [7, с. 358]; «бирючи, пропев хор, разойдутся врознь по театру, и всякий из них поет то же; потом балет продолжается, и народ приходит пить и поселиться. Во время балета Василий Боеслаевич смотрит с высока терема в окно косячатое» [7, с. 381]; «Иван-царевич развернет на стол скатерть-хлебосолку, и тотчас двенадцать молодцов и двенадцать девиц принесут и наставят на ту скатерть разного кушанья и напитков, и начнут Ивана-Царевича, Царевну Луну и Медведя-молодца подчивать, они же трое сядут за стол; несколько молодцов девиц отделяются от прочих, танцуют балет» [7, с. 423]; «вдовушка приходит с караводом, дети к ней подходят с поклонами, и начинается балет с разными плясками» [7, с. 538].

Сценографические ремарки императрицы, подробнейшим образом конкретизирующие все происходящее на сцене, от описания декораций до последовательности и продолжительности музыкальных номеров, свидетельствуют о серьезном подходе Екатерины к целенаправленному выстраиванию собственного видения музыкально-театрального спектакля, основанного на русской фольклорной сюжетике.

Еще В. Солнцев заметил, что императрица видела суть комической оперы «не в драматической ее части, а в музыкальной и обстановочной стороне» [14, с. V]. Действительно, огромная роль, отводимая Екатериной декорационному, сценографическому и музыкальному оформлению в собственных спектаклях, была, с одной стороны, направлена на усиление зрелищного эффекта и эмоционального воздействия на публику. Художественным произведениям, наделенным разнообразными аллюзиями и смысловыми подтекстами, отражающим определенные идеологические установки и политические планы, это было необходимо. Вместе с тем, обилие музыки в ее операх и пристальное внимание к ее распределению в действии демонстрируют принципиальную установку императрицы на усиление собственно музыкальной составляющей комической оперы, формирование самостоятельной музыкально-драматургической логики ее развития, не сводимой лишь к механическому чередованию вставных музыкальных номеров.

Музыкальный материал екатерининских спектаклей представлен весьма разнообразно: как традиционными для западноевропейской комической оперы увертюрами, ариями и ансамблями, так и более характерными для русской музыкальной традиции хорами; их обязательным компонентом являются также балетные сцены. Обращает на себя внимание продуманное введение музыки в драматургию спектаклей. Так, в «Косометовиче» на протяжении пяти действий оперы музыкальный материал располагается симметрично, в соответствии с сюжетным развитием. В крайних действиях, воплощающих соответственно завязку сюжета и его итог, ведущую роль играют массовые сцены. В связи с этим в них главенствуют хоры, сопровождаемые хореографией (как следует из авторских ремарок, в первом действии это «игрище и пляска», а в пятом действии балет с хором). «Камерные» второе и четвертое действия с наименьшим количеством персонажей выполняют развивающую функцию в драматургии: во втором действии товарищи собирают Горе-богатыря в поход, в четвертом действии хитростью заставляют его вернуться домой. Здесь вполне закономерно преобладают ансамблевые номера. Кульминационным является третье действие, в котором представлены все типы оперных форм. Сюжетно оно делится на две части, завершающиеся соответ-

ственно ансамблем и хором: первая рисует мнимые подвиги Горе-богатыря и, в частности, схватку с безруким стариком; во второй вводится новый персонаж — будущая невеста Горе-богатыря Гремила Шумиловна.

Похожая логика в целом прослеживается и в «Ахридеиче», самой насыщенной музыкальным материалом опере Екатерины. В этой богатой сценическими эффектами зрелищной волшебной сказке ведущим средством музыкальной характеристики становятся арии. Преобладание сольных номеров обусловлено большим количеством действующих лиц и неторопливой повествовательностью драматургического развития оперы. При этом в «массовых» крайних действиях наибольший удельный вес снова приобретают хоры.

Творческим нововведением Екатерины, опробованным в «Боеслаевиче», стало изображение развернутых народных сцен средствами хореографии. Ключевые в драматургическом отношении эпизоды оперы представляют собой массовые пантомимно-балетные номера, предписанные императрицей в сценографических ремарках (кулачный бой в первом действии, празднество у дома Василия Боеслаевича во втором действии, нападение «силы новгородской» в четвертом действии). Подобный прием переноса драматургического акцента из драматической в сугубо музыкальную плоскость и передачи его инструментально-оркестровыми средствами является уникальным примером в русском музыкальном театре конца XVIII в.

Индивидуальное композиционное решение Екатерина демонстрирует в своей последней опере «Фекул с детьми», задуманной «наподобие игрища... в один акт» [11, с. 235]. Императрица отходит в ней от излюбленной фольклорной тематики и обращается к типичному для русской комической оперы семейно-бытовому сюжету, решенному в рамках компактной музыкально-театральной сценки развлекательного типа. Опера лишена какой-либо интриги, сюжет ее сводится к комичным спорам между овдовевшим крестьянином Фекулом, задумавшим жениться второй раз, и его пятнадцатью детьми. Термин «игрище» был зафиксирован А. В. Храповицким не случайно, в спектакле действительно прослеживаются элементы этого раннего фольклорного театрального жанра устной традиции. Отметим среди них следующие: 1) отражение крестьянского быта (семейная игра); 2) на первом плане не сюжет (драматическое действие схематично), а собственно игровой процесс, сводящийся к чисто внешней передаче образов; 3) типичные выразительные приемы — диалог, песня, хор, пляска, хоровод; 4) массовый (общинный) характер действия, строящегося по принципу кругового хоровода с прологом и заключением; 5) выделение индивидуального исполнителя из общего хора (в опере эту функцию выполняет Фекул).

Последний музыкально-театральный опыт в традициях диалогического хороводного игрища открывает новую грань драматических способностей Екатерины-либреттиста, склонной к творческой фантазии и жанровым экспериментам.

При всем разнообразии художественных решений комические оперы российской императрицы объединяет ряд общих признаков с точки зрения музыкальной драматургии: отход от традиционной трехактной структуры; особая роль сценографических ремарок в формировании зрительно-акустической концепции музыкально-театрального действия; балет как неотъемлемый компонент оперного спектакля; закономерности распределения музыкального материала (наибольшая его концентрация в «массовых» актах с доминирующим значением хоров, преобладание сольных и ансамблевых номеров в действиях развивающего характера, балетно-хоровые финалы).

Музыкальные спектакли на либретто Екатерины II можно отнести к особому жанровому типу оперы, возникшему в рамках музыкально-театральной культуры русского императорского двора. Их литературная самодостаточность была обусловлена не только традиционным для комической оперы приоритетом словесного текста над музыкальным, но и совершенно исключительным характером авторской субординации между либреттистом и композитором. Довлеющий высочайший социальный статус Екатерины II обуславливал скромную роль «музыкального оформителя» монаршего текста, главной задачей которого становилось успешное выполнение почетного заказа.

Источники и литература

1. *Массон Ш.* Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 208 с.
2. Архив Дирекции императорских театров / сост. В. П. Погожев, А. Е. Молчанов, К. А. Петров. СПб.: Дирекция имп. театров, 1892. Вып. 1. Отд. II. 668 с.
3. *Драматический словарь, или Показания по алфавиту всех Российских театральных сочинений и переводов...* М., 1787. 166 с.
4. *Ситовский В. В.* Императрица Екатерина II и русская бытовая комедия ее эпохи // *История русского театра* / под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. Т. I. М.: Объединение, 1914. С. 317–340.
5. *Ходорковская Е. С.* Русская комическая опера // *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь* / РИИИ; отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 2000. Т. I. XVIII век. Кн. 3: Р–Я. С. 39–45.
6. *Варнеке Б. В.* История русского театра XVII–XIX веков. М.; Л.: Искусство, 1939. 366 с.
7. *Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А. Н. Пыпина.* Т. 1–12. СПб.: Изд. Императорской Академии Наук, 1901. Т. II. *Драматические сочинения.* 550 с.
8. *Щербакова М. Н.* Музыка в русской драме: 1756 — первая половина XIX в. СПб.: Ut, 1997. 264 с.
9. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. М.; Л.: Госмузиздат, 1929. Т. II. 376 с.
10. *Носов И. С.* Хроника русского театра. С предисловием и новыми разысканиями о первой эпохе русского театра Е. В. Барсова. М.: Изд. Императорского Общества Истории и Древностей Российских при Московском Университете, 1883. 420, 30 с.
11. *Памятные записки А. В. Храповицкого, статс-секретаря Императрицы Екатерины Второй.* М.: В/О «Союзтеатр», 1990. 304 с.
12. *Елизарова Н. А.* Театры Шереметьевых / ред. В. А. Филиппова. М.: Изд. Останкинского дворца-музея, 1944. 520 с.
13. *Камер-фурьерский церемониальный журнал 1791 года.* СПб., 1890. 795 с.
14. *Сочинения императрицы Екатерины II* / ред. и примеч. В. Ф. Солнцева. Т. 1–3. СПб.: Издание Евг. Евдокимова, 1893. Т. II. 288, VIII с.

Статья поступила в редакцию 16 декабря 2011 г.