
ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

УДК 821.161.1-293.2"17"

DOI 10.31654/2520-6966-2018-10f-91-280-287

Е. Н. Боровская

старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы
факультета иностранной филологии

Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова

Художественное своеобразие комических опер Н. А. Львова

В статье анализируется жанр комической оперы в художественном наследии Н. А. Львова; определяется жанровая специфика комической оперы драматурга, которая проявляется в активном использовании им народного языка, наследовании и трансформации традиции европейской, в частности, французской комедии XVIII века, в синтетичной природе комической оперы Н. А. Львова, инновационный характер которой состоит также в привнесении им на русскую почву, сцену и в литературу практически не представленной в русской культуре художественной практики рококо, в чем с наибольшей силой проявилось влияние на драматурга европейского культурно-литературного опыта.

Ключевые слова: Н. А. Львов, комическая опера, рококо, пасторальная тема.

Поэт, архитектор, композитор, ученый Н. А. Львов, наделенный разнообразными талантами, нередко стремился найти применение всем своим дарованиям в рамках одного произведения. Поэтому синтетические жанры не обходят его вниманием, и среди них особенно близким оказался Львову жанр комической оперы. Все созданное Н. А. Львовым в драматургическом роде представляет собой модификации именно этого жанра.

Одним из первых исследователей, обративших внимание на художественное своеобразие комических опер Львова, был А. Н. Глумов, который считает музыкальность особой чертой творческой индивидуальности Львова-драматурга, обуславливающей высокие

эстетические достоинства его комических опер: "Необходимо обратить внимание на индивидуальную черту творчества Львова, не встречающуюся у многих драматургов, не только современных ему, но и последующих периодов: о его чутком, высокопрофессиональном отношении к музыке" [1, с. 137].

В своей книге А. Глузов обращается к исследованию комических опер Львова и довольно подробно анализирует "Парисов суд" как уникальный опыт перенесения черт ирои-комической бурлескной поэмы в жанр комической оперы, а также указывает на жанровое своеобразие и художественную ценность других комических опер Львова, органично сочетающих в себе опору на народно-песенную традицию с литературной драматургией.

На жанровое своеобразие комических опер Львова указывает и Е. Г. Милюгина, комментируя, в частности, собственно авторское жанровое определение пьесы "Ямщики на подставе" – "игрище невзначай": "Новым предстал и жанр пьесы – "игрище невзначай", определивший специфику сюжета и хронотопа. Действие получило конкретную локальную и временную привязку и стало имитацией реальной действительности. События происходят на станции Крестцы, знакомой всем, кто когда-либо путешествовал по петербургско-московскому тракту, и завершаются проездом через станцию Екатерины II, что рассчитано драматургом с точностью до дня – реально это событие состоялось, согласно "Журналу высочайшего путешествия Екатерины II в полуденные страны России в 1787 году...", 6 июля. Сюжет был переосмыслен как отрезок хроники народной жизни – именно внутренняя его логика, а не внешняя жанровая канва определяла скорость и специфику его развития. Наконец, определение жанра "Ямщиков на подставе" как "игрища" подчеркивает его связь с фольклорными представлениями: забавами простонародья, фарсами ряженых на Святках и Масленице" [3, с. 20].

Солидаризуясь с исследователями, отмечающими своеобразие каждой из комических опер Львова, хотелось бы внести в эти наблюдения некоторые уточнения. Прежде всего, это касается уже упомянутых "Ямщиков на подставе". Как представляется, основной парадокс этой комической оперы состоит в том, что демократически-свободная форма "игрища невзначай", столь подробно и разносторонне осмысленная исследователями Львова, сочетается с достаточно узнаваемой классицистической формой развязки – композиционным приемом "deus ex machina": Львов, как, например, Мольер в финале "Тартюфа", завершает свое действие появлением высокой особы, которая помогает справедливо и быстро решить

проблему, вокруг которой были выстроены сюжет и конфликт оперы. Таким "deus ex machina" предстает, правда, не коронованная особа, а всего лишь офицер, но зато воплощающий в себе просто образцовые благородство и великодушие (за что удостоивается самых восторженных отзывов всех действующих лиц), однако, за его фигурой намеком стоит и фигура императрицы Екатерины, которая уже в самом конце прибывает на станцию, где происходит действие, и которую все бросаются встречать в последней сцене пьесы. Хвалебная песнь добрым командирам плавно переходит в хор, с ликованием встречающий "матушку":

"Хор

(Янька, пустьась вприсядку, свистя и щелкая)

Молодку с милым солучили,

Добрые наши командиры.

Ой ди ди ладо, командиры.

Абрам. Подлинно, кабы не ваше благородие.

Тимофей (привстав и скинув шляпу). Дай Бог, барин, дожить и внучатам твоим до такого светлого дни...

Все ямщики. Давай Бог нам век ераких командиров.

Офицер. Поди-ка сюда, красавица.

Фадеевна. Что твоей милости?.. Пойдем, Абрамач.

Офицер дает им деньги.

Тимофей. На что нам, ваше благородие?..

Абрам. Мы богаты вашей милостью...

Офицер. Нет, я хочу непременно, чтобы вы взяли...

Абрам. Возьмите... А то!.. Возьмите, дети... Да денежку-то эту берегите в великий день, за здоровье его на свечку.

Слышен топот конский и шум, потом марш за театром, вышедший ямщик кричит: "Едут, едут". Ямщики, собрав сбрую, идут по горам, Фадеевна бросилась бежать, ухватя плащ и шляпу, как скоро услышала "едут".

Хор

Вы раздайтесь, расступитесь, добрые люди,

Что на все ли на четыре на сторонки,

Расстилайся ты мать скатертью дорожка,

Погости у нас, матушка, немножко.

От нас со двора никогда не пора!

Никогда не пора, ура! ура! ура! ура!" [2, с. 273–274].

Этот финал не слишком акцентируется в исследованиях "игрища", поскольку противоречит их основному, преимущественно панегирическому относительно демократизма Львова пафосу. Между

тем, хорошо известно, что Львов не был фрондером и по отношению к власти вел себя лояльно. Его карьера вначале строилась вполне успешно под покровительством князя А. А. Безбородко, затем его труды как архитектора были высоко оценены самой Екатериной II, так что представлять Львова как сугубого демократа и даже едкого сатирика под стать Капнисту, которому посвящена была опера Львова "Парисов суд", было бы все же очевидным преувеличением. Как видно из финала "Ямщиков", интерес и уважение к народной культуре вполне соседствовали в мировоззрении Львова с патерналистской идиллической моделью отношений между народом и властью, вследствие чего в его демократическом "игрище" нет и намек на то, чтобы оценить рабское положение его героев как противоестественное и унижительное. Они вполне искренне "богаты... милостью" первого попавшегося "благородия", никак не ставя под сомнение его право распоряжаться их судьбами. Такую же межсословную идиллию можно пронаблюдать и в пьесе "Сильф, или Мечта молодой женщины", где преданные слуги в финале дуэтом уверяют: "Мы счастливы господами, / Наше счастье – их покой" [2, с. 250].

Возвращаясь к "Ямщикам на подставе", сделаем вывод, что сочетание эстетической революционности с идеологической умеренностью создает некоторое противоречие между формой и содержанием этой комической оперы. Хоть автор и использовал живой и точно воспроизведенный народный говор в речах персонажей, хоть и опирался на народные песенные источники в хорах и ариях своей оперы, по содержанию своему она, в сущности, не слишком демократична. Однако художественные открытия Львова со временем, как представляется, затмили консервативную идеологию его пьесы: наверное, именно с нее можно начинать отсчет тех монументальных произведений русской литературы, в которых автоматизирующий жанровый канон оживает и обновляется за счет погружения в народную языковую стихию. Представляется, что от "Ямщиков на подставе" можно провести линию жанрово-стилевой преемственности сначала к поэме Н. А. Некрасова "Кому на Руси жить хорошо?" и даже дальше – к поэме А. Блока "Двенадцать".

Совсем иная стилистика выбрана Львовым для "комедии с песнями" "Сильф, или Мечта молодой женщины". Известно, что пьеса, написанная в 1778 г. по мотивам новеллы Ж.-Ф. Мармонтеля "Муж-сильф", перерабатывалась Львовым уже в 1790-х гг. Представляется, что в окончательном варианте, опубликованном К. Ю. Лаппо-Данилевским, можно обнаружить не только переработку и русификацию сюжета Мармонтеля (в котором, как отмечает комментатор, Львовым

был смещен акцент с мотива испытания мужем верности жены на мотив завоевания мужем любви жены), но также и следы знакомства Львова с комедией Бомарше "Женитьба Фигаро", известной в России еще с 1780-х гг. С Бомарше перекликается, прежде всего, состав персонажей, в котором находим симметричные пары господ и слуг – граф и графиня Альмавива и Фигаро с Сюзанной у Бомарше и Мира с Нелестом и Нина с Андреем у Львова. Подобно Бомарше, выстраивает Львов и сюжетную ситуацию "кви про кво", и мизансцену узнавания / неузнавания мужа / жены: драматический "призрак измены" рассеивается при раскрытии шутки любящего супруга (у Бомарше – розыгрыша не менее любящей, хотя и обиженной жены). Дух французской комедии XVIII в., витающий в "Сильфе", подчеркивает в этой пьесе стилистику рококо, с его атмосферой галантной шутки. Значимость самого понятия шутки особо акцентируется в арии Нелеста, в которой воспевается "велика шутки власть". Стиль рококо подчеркивается и пасторальной обстановкой действия, в которой "театр... представляет дикий сад, посередине которого беседка из плетеных деревьев, в ней софа из дерна. На правой стороне виден простой деревянный мостик через ручей и часть деревенского дома" [2, с. 202]. Вместе с тем, именно наличие пасторального элемента и элементов стиля рококо сближает комедию "Сильф" с другим произведением Львова, полностью выдержанным в духе рококо, – со стихотворением "Идиллия" 1780-го г., и эта автоинтертекстуальная отсылка смещает жанровую природу "Сильфа" в сторону лирики.

С "Сильфом" коррелирует и "пастушья шутка" "Милет и Милета", в которой получает дальнейшее развитие пасторальная тема и стилистика рококо. Представляется, что общность "Сильфа" и "Милета и Милеты" может быть обусловлена биографическими факторами: как полагает К. Ю. Лаппо-Данилевский, "характер изображения любовного чувства в пасторали позволяет говорить о том, что в ней нашла отражение история сватовства Г. Р. Державина к Д. А. Дьяковой" [2]. Женитьба Державина вторым браком на родной сестре жены Львова сделала поэтов-друзей еще и родственниками (так же, как через жен до этого уже породнились Львов и В. В. Капнист). Это радостное обстоятельство, безусловно, привлекало тем, что вносило в жизнь поэтов особого рода "симметрию", как бы "рифмуя" их судьбы. Поэтому и пьесы, в которых в виде пасторалей представлены история собственной женитьбы, а затем и женитьбы Державина, создаются Львовым в едином стилевом русле. Перекликаются в них и "декорации" ("Милет и Милета", как и "Сильф", открывается картиной,

где действие происходит в живописной сельской местности, с непременным пасторальным ручейком), и сюжетные комические ситуации "кви про кво" (в одной пьесе муж выдает себя за сильфа, в другой – Милета притворяется "батюшкой" своего суженого), и мотив помощи одного из влюбленных другому в его попытках разобраться в своем чувстве и научиться любить по-настоящему. Сходство двух пьес, таким образом, может прочитываться как намек на сходство историй браков Львова и Державина.

Эта игра биографическими параллелями также придает своеобразия обеим комедиям, выводя их за рамки жанрового канона свадебной пасторали и превращая в своеобразный мини-цикл, повествующий о двух историях двух друзей-поэтов. В такой корреляции двух пьес друг с другом видится проявление не только лите-ратурного, но и архитектурного дарования Львова – ему было свойственно видеть произведения искусства в единстве с окружающим пространством, мыслить ансамблевыми композициями: например, местоположение сада Безбородко, а первую очередь, увязывается Львовым с окружающим его пространством Москвы. Так же и пьесы о двух счастливых парах составляют "ансамбль", симметрия которого коррелирует с симметрией жизненных ситуаций Львова и Державина. Более того, с помощью интертекстуальных связей мини-цикл из двух комических опер расширяется: аллюзии на высоко ценимую Львовым оперу Дж. Паизиелло "Нина" объединяют их со стихотворением Львова "Ночь в чухонской избе на пустыре". О Паизиелло Львов упоминает в письме к жене, в котором посылает ей это стихотворение: "Вот, мой друг, как ты уехала, а государь меня послал достраивать земляной домик в чухонскую деревню; жил я там один-одинехонек, в такой избе среди поля, в которой во весь мой короткий рост никогда прямо стать нельзя было. Притом погода адская, ветер, а ночью вой безумолкный от волков так расшевелили меланхолию, что мне и мальчики казались; не мог ни одной ночи до конца дожидаться, а волки все воют; я представил, что они и девочку съели, да и ну писать ей песнь надгробную: ничего бы этого не было, кабы ты не уехала, ночь бы себе, а мы себе. Вот как я приеду к тебе в Никольское, то и дам ноты волкам, пусть они поют, как умеют, а мне казаться будет концертом Паизелловым" [2].

Обратим внимание на то, что в письме максимально актуализируется музыкальная доминанта в восприятии автором окружающей действительности. Так, самой яркой характеристикой неблагополучия в его жизни без любимой становится своеобразная "антимузыка" – вой волков, которым буквально наполняется весь

мир. С фразы: "Воют волки..." – начинается стихотворение, и "вой безумолкный от волков" дважды упоминается в письме как главный кошмар жизни автора в гатчинском уединении. Тогда же, когда автор вновь воссоединится с любимой, и волчий вой ему покажется пением, причем не каким-то условным, а совершенно конкретным, разыгрываемым по нотам на музыку Дж. Паизиелло ("дам ноты волкам, пусть они поют, как умеют, а мне казаться будет концертом Паизелловым").

Эта галантная шутка одновременно является и одним из "ключей" к стихотворению: его героиню зовут Нина (как иронически замечает один из комментаторов этого произведения, это не самое употребительное в крестьянской среде имя), а за несколько лет до "Ночи..." Львов перевел либретто оперы Дж. Паизиелло "Нина, или С ума сошедшая от любви". Об этой опере он вспоминает, прямо проецируя на нее свое творчество, в указаниях к постановке "пастушьей шутки" "Милет и Милета", о чем упоминает К. Ю. Лаппо-Данилевский в комментарии к публикации этой пьесы: "Тексту предпослано письмо Н. П. Яхонтову от 10-го сентября 1796 г., к которому сделана следующая приписка, озаглавленная "Задача вместо предисловия": "Сделать в летнее после обеда время пастушью драму для двух дуэтов из хора "Нины" Паизелловой, из одной арии Мартыниевой. Связь сей драмы должна быть основана на песне "Вошел в шалаш мой и проч." сочинения Гаврилы Романовича [Т. е. Державина]" [2]. Называя героиню своей баллады именем героини оперы Паизиелло и указывая с помощью упоминания Паизиелло в письме жене на этот "код", Львов понуждает прочесть свое стихотворение сквозь сюжет данной оперы. В нем мы, прежде всего, обнаруживаем тот же мотив разлуки влюбленных, что и в письме, и в стихотворении Львова. У Паизиелло героиня сначала сходит с ума от тоски по возлюбленному, и это заключается в том, что, считаясь умершим, ею он воспринимается как живой, и она ежедневно в один и тот же час ждет его возвращения. Но затем выясняется, что безумная была права: информация о смерти ее любимого оказывается ложной, он действительно возвращается, а Нина при встрече с ним излечивается, так что сюжет венчается счастливым финалом.

Благодаря имени героини и мотиву всепобеждающей любви стихотворение "Ночь в чухонской избе на пустыре" (в единстве с комментирующим его письмом автора жене) оказывается, таким образом, связано с обеими комическими операми Львова общим претекстом (опера Дж. Паизиелло "Нина"), составляя с ними единый метажанровый "ансамбль", в котором проявило себя дарование Львова – не только поэта, но и музыканта, и архитектора.

Литература

1. Глумов А. Н. Н. А. Львов. Москва: Искусство, 1980. 207 с.
2. Львов Н. А. Избранные сочинения. Кёльн; Веймар; Вена: Беллау-Ферлаг; Санкт-Петербург: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. 422 с. URL: <http://rvb.ru/18vek/lvov/toc.htm>.
3. Милиюгина Е. Г. Н. А. Львов. Художественный эксперимент в русской культуре последней трети XVIII века: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Великий Новгород, 2009. 40 с.

References

1. Glumov A. N. N. A. Lvov. Moskva, Iskusstvo, 1980. 207 s.
2. Lvov N. A. Izbrannyye sochineniya. Keln; Veymar; Vena: Belau; Sankt-Peterburg: Pushkinskiy Dom, RHGI, Akropol, 1994. 422 s. URL: <http://rvb.ru/18vek/lvov/toc.htm>.
3. Milyugina E. G. N. A. Lvov. Hudozhestvennyiy eksperiment v russkoy kulture posledney treti XVIII veka: avtoref. diss. ... d-ra filo-l. nauk. Velikiy Novgorod, 2009. 40 s.

Боровська О. Н.

старший викладач кафедри російської та зарубіжної літератури факультету іноземної філології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

Художня своєрідність комічних опер Н. А. Львова

У статті аналізується жанр комічної опери в художній спадщині М. О. Львова; визначається жанрова специфіка комічної опери драматурга, яка проявляється в активному використанні ним народної мови, у спадкуванні та трансформації традиції європейської, зокрема, французької комедії XVIII століття, в синтетичній природі комічної опери російського автора, інноваційний характер якої полягає також у привнесенні М. О. Львовим на російський ґрунт, сцену і в літературу практично не представлені в російській культурі художньої практики рококо, в чому з найбільшою силою оприявився вплив на драматурга європейського культурно-літературного досвіду.

Ключові слова: М. О. Львів, комічна опера, рококо, пасторальна тема.

Боровська О. Н.

Senior Lecturer, The Department of World Literature and Theory Literature Faculty of Foreign Philology Dragomanov National Pedagogical University

The artistic originality of N. A. Lvov's comic operas

The article analyzes the genre of comic opera in the artistic heritage of N. Lvov; defines the genre specificity of the playwright's comic opera, which manifests itself in the active use of the national language, the inheritance and transformation of the European tradition, in particular, the French comedy of the XVIIIth century, in the synthetic nature of the comic opera by N. Lvov, whose innovative character also consists of bringing practice of rococo to Russian soil, the scene and the literature, that practically was not represented in Russian culture. That was the way in which the influence of the European cultural and literary experience on the playwright with the greatest force was manifested.

Key words: N. Lvov, comic opera, rococo, pastoral theme.