

На правах рукописи

**СЕМЁНОВА Юлия Сергеевна**

**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЕКАТЕРИНЫ II**

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

**Казань – 2011**

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова

Научный руководитель

доктор искусствоведения, профессор **Александр Львович Маклыгин**

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения **Марина Павловна Рахманова**

кандидат искусствоведения, доцент **Александр Владимирович Кудрявцев**

Ведущая организация

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

Защита состоится 8 декабря 2011 года в 11 часов  
на заседании Диссертационного совета К 210.027.01 при Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Большая Красная, д. 38.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова.

Автореферат разослан 3 ноября 2011 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения



С. Л. Федосеева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В последние десятилетия отечественное музыковедение все чаще обращается к русскому музыкальному искусству последней трети XVIII века, по праву названной «золотым веком» российской истории. Это был период царствования Екатерины II (1762 – 1796), представившей новый, европейский тип монарха в России – просвещенной императрицы, стоящей во главе великой державы. Феномен личности Екатерины поражал современников: принцесса из небольшого немецкого княжества, взойдя на трон, превратилась в истинно русскую государыню, создавшую могущественную империю, при жизни заслужив титул «Великой».

В процесс созидания новой российской государственности императрица включила и сферу искусства. Екатерининская эпоха отмечена особенно активной интеграцией отечественной музыкальной культуры в европейское художественное пространство, начавшейся еще при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне. Развивая музыкальное искусство при собственном дворе, Екатерина стремилась не просто подражать ведущим европейским государствам, но и успешно конкурировать с ними. Одним из главных объектов художественного внимания императрицы стал музыкальный театр, занимавший лидирующие позиции в придворной культуре европейских столиц. Особое значение он имел и в жизни русского императорского двора. Придворные спектакли представляли собой не только одну из форм досуга императрицы и ее вельможного окружения. Часто они репрезентировали общественно-политическую и культурную ситуацию своего времени. Активное функционирование музыкального театра при екатерининском дворе во многом инспирировалось самой императрицей, влиявшей на его репертуарную политику, участвовавшей в административной организации, инициировавшей строительство новых театральных зданий.

Во второй половине 1780-х – начале 1790-х годов Екатерина включила музыкальный театр в сферу своей творческой деятельности, выступив в каче-

стве либреттиста пяти комических опер и «исторического представления»<sup>1</sup> с музыкой. Однако непосредственное участие императрицы в реализации ее сценических замыслов выходило далеко за пределы традиционных функций автора литературного текста, охватывая практически весь процесс создания и постановки спектакля. Екатерина распределяла музыкальный материал в представлении, указывая последовательность, характер и продолжительность номеров; являлась автором многочисленных сценографических ремарок; участвовала в выборе композиторов и оценивала качество их музыки; влияла на постановочный и репетиционный процесс; финансировала издание готовых произведений. По существу, императрица выступала главным автором собственных музыкально-театральных «проектов».

Музыкально-сценические творения Екатерины II – уникальные явления русской художественной жизни конца XVIII века. Исключительный социальный статус монаршего автора предопределил их особое место в музыкально-историческом процессе. Екатерининские спектакли представляют интерес как художественно-политические документы своего времени: в них отразились популярные просветительские воззрения, конкретные исторические события, великодержавные идеи и монархические принципы российской императрицы. Назревшие государственные задачи и грандиозные геополитические планы, поражавшие современников своим размахом, обретали в этих зрелищных феериях форму хорошо продуманной декларации, выраженной в художественной форме.

В эпоху Просвещенного абсолютизма многие европейские правители интенсивно развивали музыкальное искусство при своих дворах, лично участвуя в этом процессе как композиторы, музыканты-исполнители и искушенные ценители. В этой связи музыкально-театральная деятельность Екатерины II стала неотъемлемой частью создаваемого ею имиджа просвещенной монархини, способствуя утверждению в европейском политическом пространстве. Однако екатерининские спектакли являлись не только способом удовлетворения ее творческих амбиций, но и одной из форм гуманитарной ретрансляции политических идей российской императрицы.

---

<sup>1</sup> Жанровое определение Екатерины II.

Музыкально-театральное наследие Екатерины II представляет собой самобытный художественный феномен, раскрывающий важные аспекты русской музыкальной культуры конца XVIII века. В нем специфически проявилась проблема профессионального взаимодействия либреттиста и композитора, обусловленная особой социальной субординацией авторского тандема; отразился феномен коллективной работы русских и иностранных мастеров над «музыкальным оформлением» монарших текстов, ведущей к своеобразному сочетанию в одном произведении различных музыкальных традиций. В екатерининских спектаклях раскрывается особое амплуа придворного композитора, формат его творческого поведения в строго иерархических условиях.

Обращение к музыкально-сценическим творениям Екатерины II создает более полное представление о русской музыкальной истории XVIII века, необходимое для адекватного современного восприятия культуры прошлого. Оно способно внести коррективы в существовавшее долгое время отношение к екатерининской эпохе, прежде всего, как к этапу формирования отечественной композиторской школы. На сегодняшний день актуально научно аргументированное выявление художественных феноменов, по-новому репрезентирующих музыкальную культуру отмеченного периода. Этим обусловлен и выбор темы данной работы, **объектом** исследования которой является музыкально-театральная деятельность Екатерины II.

**Предметом** рассмотрения становятся музыкальные спектакли на либретто императрицы.

**Цель** диссертации – представить музыкально-театральную деятельность Екатерины II как самобытный художественный и общественно-политический феномен русской культуры последней трети XVIII века.

Названной целью обусловлен ряд основных **задач**:

- 1) осветить картину музыкально-театральной жизни при екатерининском дворе в аспекте художественных вкусов императрицы;
- 2) обозначить особенности функционирования придворного музыкального театра и участия Екатерины в его административном устройстве;
- 3) рассмотреть деятельность российской императрицы как либреттиста;

- 4) определить специфику художественного поведения композиторов при дворе как музыкальных соавторов Екатерины II;
- 5) представить музыкальный материал екатерининских комических опер и исторического представления «Начальное управление Олега» с позиций соотношения типизированного и индивидуального в контексте развития отечественного музыкального театра последней трети XVIII века.

В музыкальной историографии последних десятилетий наблюдается активизация интереса к екатерининской эпохе. В орбиту исследовательского внимания постепенно включаются разные жанровые направления и художественные явления. В работе М. Щербаковой рассматривается музыка в отечественном драматическом театре второй половины XVIII – первой половины XIX веков<sup>1</sup>, в связи с чем затрагивается аспект музыкальной сценографии в исторических представлениях Екатерины II. Уникальным изданием последнего времени является энциклопедический словарь «Музыкальный Петербург. XVIII век»<sup>2</sup>. Отдельные статьи его авторов – А. Порфирьевой, Е. Ходорковской, Л. Березовчук, Г. Добровольской, И. Петровской, Л. Бутира, А. Крюкова – содержат ценную научную и фактологическую информацию о музыкальной культуре екатерининской эпохи. Особый интерес представляет работа Н. Огарковой<sup>3</sup>, посвященная сравнительно мало изученной области отечественного музыкального искусства – музыке в церемониальной и частной жизни русского двора. Балетный жанр при дворе Екатерины II является предметом исследования А. Максимовой<sup>4</sup>. В книге А. Лебедевой-Емелиной рассматривается русская хоровая культура второй половины XVIII века<sup>5</sup>.

**Методологическая основа.** Избранный ракурс исследования потребовал широкого научного подхода: наряду с музыковедческим взглядом при-

---

<sup>1</sup> Щербакова М.Н. Музыка в русской драме. 1756 – первая половина XIX века. СПб., 1997.

<sup>2</sup> Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. / РИИИ; Отв. ред. А.Л. Порфирьева. Т. 1: XVIII в. СПб., 2000. Кн. I – IV.

<sup>3</sup> Огаркова Н.А. Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII – начало XIX века. СПб., 2004.

<sup>4</sup> Максимова А.Е. Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад: Дис... канд. искусствоведения. М., 2008.

<sup>5</sup> Лебедева-Емелина А.В. Хоровая культура России екатерининской эпохи. М., 2010.

менялись литературоведческий и исторический аспекты рассмотрения. В связи с этим, в диссертации активно привлекались культурологические, исторические, филологические и лингвистические труды (Ю. Лотмана, В. Живова, Б. Успенского, Р. Уортмана, А. Зорина, В. Проскуриной, А. Каменского, В. Проппа, Ю. Сорокина, Г. Князьковой, В. Виноградова и др.); работы по истории театра в России (В. Всеволодского-Гернгросса, П. Арапова, Б. Асеева, Н. Евреинова, А. Гозенпуда); исследования второй половины XX – начала XXI веков в отечественном музыкознании (Б. Асафьева, Ю. Келдыша, В. Конен, Е. Левашева, Т. Крунтяевой, В. Брянцевой, М. Черкашиной, О. Комарницкой, Э. Федосовой, Л. Кириллиной, П. Луцкера, И. Сусидко, Ю. Бочарова, Т. Кюрегян).

**Научная новизна** диссертации состоит в следующем:

- 1) музыкальные спектакли на либретто российской императрицы впервые становятся предметом комплексного рассмотрения с позиций музыкознания, литературоведения и истории;
- 2) определяются литературно-языковые, жанровые и стилистические особенности екатерининских либретто; выявляются их общественно-политические подтексты;
- 3) прослеживается специфика творческого сотрудничества императрицы с русскими и иностранными придворными композиторами;
- 4) в музыке екатерининских комических опер выделяются типизированные и индивидуальные жанрово-стилистические черты;
- 5) историческое представление «Начальное управление Олега» рассматривается как наиболее яркий пример художественного воплощения общественно-политической атмосферы своего времени, уникальный образец проявления различных музыкальных традиций, стилистических и жанровых смешений;
- 6) раскрывается многосторонняя деятельность Екатерины II в придворном музыкальном театре.

**Источниковая база** работы включает в себя:

- 1) энциклопедические, справочные и библиографические издания;
- 2) многочисленные мемуарные источники – дневники, записки, воспоминания, эпистолярное наследие современников екатерининской эпохи;

- 3) документальные и хроникально-исторические материалы – «Полное собрание законов Российской империи», «Архив Дирекции императорских театров», сборники Русского Императорского исторического общества, Камер-фурьерские церемониальные журналы и др.;
- 4) обширный фонд периодики XVIII – XIX веков – газеты и журналы «Вечера», «Зеркало света», «Новые ежемесячные сочинения», «Санкт-Петербургские ученые ведомости», «Нива», «Русский Архив», «Русская Старина», «Русский Вестник», «Отечественные записки», «Старина и Новизна», «Пантеон», «Старые годы», «Музыкальный и театральный вестник» и др.;
- 5) литературное наследие Екатерины II – тексты сочинений, либретто, а также ее записки и письма;
- б) нотные издания музыкально-театральных сочинений на екатерининские либретто, опубликованные в XVIII – XIX вв.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на заседании кафедры теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории и была рекомендована к защите. Содержание работы нашло отражение в ряде публикаций, перечень которых приведен в конце автореферата. Основные положения диссертации введены автором в лекционные курсы истории русской музыки на исполнительских и теоретико-композиторском факультетах Казанской государственной консерватории.

**Практическое применение.** Предлагаемый в работе ракурс исследования может способствовать дальнейшему изучению отечественного музыкального театра последней трети XVIII века. Материал диссертации может быть использован в педагогической практике – в учебных курсах по истории русской музыки, истории музыкального театра, оперной драматургии, истории русской хоровой музыки.

**Структура.** Работа включает в себя введение, три главы, заключение, список использованной литературы, приложение и нотные примеры (в факсимильном виде и современной нотации).



## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяется общая проблематика работы, анализируется исследовательская литература, излагаются методологические позиции диссертации и ее структурное решение.

**Глава I «Музыкальный театр при дворе Екатерины II». 1. О музыкальной жизни екатерининского двора.** Личные вкусы и пристрастия императрицы во многом определяли ее планы относительно развития отечественного музыкального театра. Екатерина заявляла о равнодушии к музыке, но при этом сделала чрезвычайно насыщенной музыкальную жизнь собственного двора, следуя просвещенной западноевропейской моде. Музыка участвовала в различных формах придворного быта: официальных церемониях и празднествах, куртагах и концертах, балах и маскарадах. Особое значение в придворной музыкальной жизни приобрели *эрмитажные собрания* – следствие увлечения французской культурой эпохи Просвещения и вместе с тем, средство удовлетворения художественных потребностей императрицы. Они делились на большие, средние и малые по количеству приглашенных на них лиц и их социальному статусу. Различные описания придворных эрмитажных собраний находятся в многочисленных мемуарных источниках – записках и воспоминаниях современников екатерининской эпохи. Императрица выступала их непосредственным организатором и постоянной участницей, установив особые правила поведения для своих гостей. Именно в рамках придворных эрмитажей осуществлялись постановки музыкально-театральных новинок того времени и премьерные показы блестящих оперных феерий Екатерины II.

**2. Придворная музыкально-театральная инфраструктура.** Ведущие позиции в ней занимала *итальянская оперная труппа*. В первые годы екатерининского царствования был обновлен и расширен ее состав. Наибольший интерес императрица проявляла к комическим представлениям, вследствие чего в 1770-е годы господство оперы-серия в придворном театре сменилось доминированием буффонного жанра. Безоговорочное лидерство итальянской оперы при российском дворе закончилось в 1789 году, когда императрица издала указ о прекращении деятельности итальянской театральной труппы.

Вероятно, одной из причин такого кардинального шага послужил поворот художественных вкусов Екатерины к русской комической опере и реализация ее собственных музыкально-сценических проектов в этом жанре. Однако именно итальянские композиторы, как непревзойденные профессионалы в своем деле, неоднократно привлекались императрицей к сочинению музыки в спектаклях на ее либретто.

В отношении *французского музыкального театра* Екатерина высказывалась порой довольно резко, однако ориентированность на просвещенную Европу не допускала отсутствия его в придворной театральной жизни. Не случайно, как указывает «Архив Дирекции императорских театров», почти сразу после своего воцарения императрица распорядилась вернуть ко двору французскую оперную труппу Ж.П. Рено, распущенную ее предшественником Петром III. В 1774 году этот коллектив сменила новая французская музыкально-театральная кампания, продолжавшая свою деятельность до конца екатерининского царствования. Воспоминания современников свидетельствуют о том, что русскую аристократическую публику, воспитанную на изысканных итальянских спектаклях, не слишком привлекала легкость и неприятельность стиля французской *opéra comique*. Однако именно этот жанр послужил типологической основой для русской комической оперы.

С восшествием на престол Екатерины II началась новая пора в деятельности *русской придворной труппы*. Взяв под личный патронаж русскую оперу, императрица активно занялась ее продвижением как с помощью различных административных мер, так и в собственном драматическом творчестве. Если в театральном Штате 1766 года, появившемся в первые годы екатерининского царствования, российский театр занимал последнее место (и по сумме финансовых вложений, и по уровню профессионализма), то в известном указе 1783 года он фигурировал сразу за итальянскими певцами «для концертов <...> и для большой оперы»<sup>1</sup>. Этот весьма значительный иерархический скачок стал результатом последовательно проводимой стратегии императрицы, связывавшей с русским музыкальным театром определенные

---

<sup>1</sup> Архив Дирекции императорских театров / Сост. В.П. Погожев, А.Е. Молчанов, К.А. Петров. СПб., 1892. Вып. 1. Отд. II. С. 113.

культурно-политические планы. Собственные музыкально-сценические творения, исполняющиеся силами отечественной театральной труппы, императрица включила в репертуар придворных театральных постановок, придав им статус официальных церемоний.

При Екатерине появились новые, специально оборудованные здания, необходимые для полноценного функционирования музыкального театра. В начале ее царствования был открыт новый Оперный дом, долгое время являвшийся единственным постоянно действовавшим государственным театром в Санкт-Петербурге. В 1783 году роль главной придворной сцены взял на себя вновь построенный Эрмитажный театр, доступ в который императрица строго регламентировала. Екатерина использовала эрмитажную сцену для активного продвижения русской комической оперы. Сочинения императрицы занимали особое место в его репертуаре.

### **3. Екатерина II в управлении придворным музыкальным театром.**

Императрице принадлежала инициатива реформирования системы руководства разросшейся и усложнившейся структурой придворного театра. Результатом этого стал составленный И.П. Елагиным в 1766 году «Стат всем к театрам и к камер, и к бальной музыке принадлежащим людям» – первая попытка установить нормативный состав всех придворных театральных трупп и суммы их материального содержания. Ознакомившись с ним, Екатерина издала указ, разъясняющий основные положения «Штата». Следующим административным шагом императрицы явилось учреждение Комитета по управлению зрелищами и музыкой Высочайшим указом 1783 года. Этот важнейший документ в истории отечественного театра екатерининской эпохи содержал развернутую программу усовершенствования организации придворной театральной инфраструктуры под коллегиальным руководством. Деятельность императрицы в сфере управления придворными «зрелищами и музыкой» преследовала несколько основных целей: упорядочение их структуры; повышение профессионального уровня, творческое развитие; эффективное финансирование. В сфере внимания Екатерины так или иначе находились различные стороны этого процесса: приглашение капельмейстеров и солистов трупп, репертуарная политика, строительство новых театральных зданий,

управленческая деятельность. Активное участие императрицы в развитии отечественного музыкального театра проявилось как на уровне серьезных законодательных инициатив, так и в собственных творческих опытах в качестве оперного либреттиста.

**Глава II «Екатерина II как либреттист». 1. Общая характеристика литературно-драматического творчества императрицы.** Следуя идеологии просвещенного абсолютизма, Екатерина заботилась об активной пропаганде своих самодержавных принципов, используя для этого культуру и искусство. При этом императрица постоянно стремилась лично участвовать в данном процессе и оставила потомкам обширное литературное наследие. Оно представляет интерес как одна из форм продолжения политической деятельности Екатерины художественными средствами в нем нередко были заключены конкретные монаршие директивы.

В творчестве российской императрицы особое место занимают произведения, получившие музыкально-сценическое воплощение. В историю отечественного музыкального театра конца XVIII века она вошла как автор либретто к пяти комическим операм – «Февей» (1786, муз. В. Пашкевича), «Новгородский богатырь Боеслаевич» (1786, муз. Е. Фомина), «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (1787, муз. Э. Ванжуры), «Горе-богатырь Косометович» (1789, муз. В. Мартин-и-Солера), «Федул с детьми» (1791, муз. В. Пашкевича и В. Мартин-и-Солера) и историческому представлению «Начальное управление Олега» (1790, муз. К. Каноббио, В. Пашкевича и Дж. Сарти). Как либреттист Екатерина обратилась в них к стилистике русских фольклорных жанров и древнерусской истории. Четыре ее либретто 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 определяла их как комические оперы, составленные «из слов сказки, песней русских и иных сочинений». Екатерина чутко уловила социокультурный и идеологический потенциал, содержащийся в комической опере, и включила ее в жанровую палитру собственного драматического

творчества, с успехом реализовав свои политические и художественные амбиции. Сценические представления являлись для нее зрелищной формой саморепрезентации монаршей власти. В ее оперных либретто раскрываются взаимосвязи с общественно-политическими событиями своего времени.

**2. «Февей»: наставление к воспитанию будущего монарха.** Стремясь к последовательному воплощению идеального образа просвещенного монарха, Екатерина придавала особую важность воспитанию наследников престола. Ее внуки, великие князья Александр и Константин, должны были представлять образец гуманного правителя в духе просвещения. Свои воспитательные принципы она изложила в литературной сказке – популярном в то время жанре, предоставляющем возможность иносказательно выражать различные философские и критические мысли. На ее основе императрица составила либретто своей первой оперы «Февей», наполненное различными намеками и аллюзиями. Прототипом одного из ее персонажей, барина Решемысла, современники считали Г.А. Потемкина; в образе изнеженной сказочной царицы усматривался шуточный намек на императрицу Елизавету Петровну. Специфический «дух иносказания» подчеркивался экзотическим колоритом сказки: Екатерина ввела в ее сюжет калмыков, воспринимающихся в тот период как обобщенный символ Востока, и тем самым напомнила о политических событиях своего времени – отмене у калмыков ханского правления и подчинении их российской власти. Уже в первом музыкально-театральном опыте Екатерина проявила себя и как драматург, и как сценограф. Она отчетливо представляла композиционную схему оперы; ввела подробные сценографические ремарки, отражающие особенности декорационного оформления спектакля, а также расположение, характер и даже продолжительность музыкальных номеров. С постановкой «Февей» было связано появление одних из первых критических заметок в периодической печати 1786 года.

**3. «Храбрый и смелый витязь Ахридеич»: волшебная сказка в русском музыкальном театре.** Это в чистом виде сказочная опера Екатерины, насыщенная волшебными-фантастическими элементами. Она является исключением из идеологически нагруженных екатерининских спектаклей, поскольку свободна от каких-либо связей с реалиями современности. Особенность

этой оперы заключается во внутренней структуре ее либретто, соответствующей жанровым канонам волшебной сказки. В данном разделе предпринята попытка морфологического анализа литературного текста оперы, включающего несколько составляющих: прозаическую (текст разговорных диалогов), стихотворную (текст вокальных номеров) и сценографическую (текст авторских ремарок, отражающих режиссуру оперного спектакля). В качестве методологической основы избрано фундаментальное исследование В.Я. Проппа «Морфология волшебной сказки».

В либретто «Ахридеича» выявляются две структурные модели, типичные для волшебной сказки – временная последовательность действий и действующие лица. Первая реализуется в так называемых постоянных элементах волшебной сказки, к которым относятся *функции действующих лиц* (среди них – отлучка из дома, вредительство, начинающееся противодействие, получение волшебного средства, пространственное перемещение, борьба, победа, свадьба). Вторая воплощается в неизменном для волшебной сказки *наборе действующих лиц*, между которыми распределяются все персонажи со своими атрибутами и функциями (герой, антагонист, отправитель, помощник, даритель, царевна). Типичным для подавляющего большинства волшебных сказочных сюжетов является также *композиционный стержень* оперы, схематически включающий в себя: нанесение ущерба или вреда (похищение), отправку героя из дома, встречу с дарителем (получение волшебного средства), поединок с противником (змеборство), возвращение.

Музыкальная драматургия оперы согласуется с ее сюжетной схемой. В крайних действиях сосредоточены ключевые события и основная часть музыкальных номеров, среди которых преобладают хоры. В развивающих драматургическую линию II, III и IV действиях значительную часть занимают разговорные диалоги, чередующиеся с ариями и ансамблями. «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» демонстрирует пример того, что жанр музыкального произведения могут определять его внемузыкальные характеристики. Либретто оперы, на стилистическом, морфологическом, структурном уровне подчиняющееся закономерностям волшебной сказки, становится жанрообразующим элементом спектакля как его внемузыкальная составляющая.

**4. «Горе-богатырь Косометович»:** музыкально-театральный памфлет Екатерины II. Появление этой оперы стало художественным отражением одного из политических событий государственной жизни России – войны со Швецией 1788 – 1790 гг. Оскорбленная внезапным нападением шведского короля Густава III, российская императрица сочинила на него своеобразную «театральную карикатуру» – оперу-сатиру «Горе-богатырь Косометович». В разделе подробно прослеживается история создания произведения, ход работы над ним и активное участие Екатерины в этом процессе. Императрица долго искала имя главного героя, которое должно было быть максимально метким и комичным, работающим на усиление пародийного эффекта, чего в итоге ей вполне удалось достичь. Также тщательно она продумывала и драматургию будущего спектакля, его «музыкальный облик», определяя расположение музыкальных номеров и тщательно корректируя их стихотворные тексты. В работе над своей четвертой комической оперой Екатерина впервые была озабочена тем, насколько смешной она покажется публике. В трех ее предыдущих музыкально-театральных постановках определение «комическая опера» отражало жанровую структуру (разговорные диалоги с музыкальными номерами), но не имело отношения к содержанию. Опера «Горе-богатырь Косометович» стала в этом смысле исключением. Сюжетные перипетии либретто во многом отразили реальные события шведской войны и конкретные действия Густава III: особое пристрастие короля к ярким нарядам и украшениям; его приглашение на бал в Петергофе шведских придворных дам; поражение шведов при попытке взять крепости Нейшлот и Фридрихсгам, несмотря на незначительные оборонительные возможности русских; внутренний раздор в шведском лагере, вызванный нежеланием большинства продолжать эту бессмысленную войну. По причине политического подтекста представления этой оперы в Санкт-Петербурге происходили только на скрытой от широкой публики сцене придворного Эрмитажного театра.

**5. «Начальное управление Олега»:** российская история и внешняя политика на музыкально-театральной сцене. Екатерина обратилась к жанру исторической хроники с целью укрепления идеологической незыблемости прерогатив собственной монаршей власти и художественного вопло-

щения важнейших тенденций российской внешней политики конца XVIII века. В историческом представлении «Начальное управление Олега» символически отразился знаменитый «греческий проект» императрицы – самая масштабная и амбициозная идея, заключающаяся в завоевании Константинополя и восстановлении новой Греческой империи на территории древней Византии. Сюжет «Олега», основанный на истории правления первых древнерусских князей рода Рюриков, вызывал прямые аллюзии с конкретными событиями современности. Князь Олег Урманский, назначенный Рюриком опекуном своего сына Игоря и занявший русский княжеский трон, разворачивает свою государственную деятельность, основывает новые города на русской земле и укрепляет ее внешнеполитическое положение, достигая превосходства над Константинополем. Императрица описывала реальное историческое событие – поход князя Олега в Царьград (907 г.), маркируя мысль о неоспоримом превосходстве русского войска. Идея безоговорочного русского могущества достигает наивысшей эмоциональной точки и окончательно утверждается в заключительном «греческом» акте представления. Ее апофеозное звучание создают различные художественные средства, образующие здесь единый выразительный комплекс: роскошное декорационное оформление, сценография, торжественно-гимническая хоровая музыка, хореография и драматургический прием «театра в театре». Финал спектакля максимально нагружен греческой атрибутикой – действие его происходит в Константинополе, на сцене показаны олимпийские игры и отрывок из трагедии Еврипида «Алкеста». Стилизация древнегреческого спектакля, завершающая «Олега», определила итоговую точку в воплощении ключевой идеи исторического представления: Россия устанавливает безоговорочное господство в Византии и наследует древние традиции античной культуры.

В «Олеге» отразилась европейская концепция монарха как установителя социальной гармонии и блюстителя общественного блага. Фигура князя Олега, центральная в произведении, вызывает неизбежные ассоциации с самой Екатериной. Герой древнерусской истории наделяется качествами образцового правителя, характеризуясь как в собственных высказываниях, так и в репликах его приближенных. Характерной является и тема обусловленно-



го историческими обстоятельствами перенесения столицы государства, также воспринятая Екатериной от французских просветителей. В самом начале представления показан эпизод закладывания Москвы – новой столицы, которая должна перенять эту функцию у Киева. Обращение императрицы к древнерусской истории было связано со стремлением обосновать необходимость самодержавия как наиболее разумной политической системы в России и показать его либеральный характер. В сюжете «Олега» эта мысль получает панегирическое воплощение.

**6. Отражение литературного языка русской комической оперы в либретто Екатерины II.** Ко второй половине 1780-х годов утвердившимся стилистическим признаком литературного языка русской комической оперы стало использование *народной разговорной речи*, что не могло не повлиять на почерк императрицы-либреттиста. 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. Герои большинства ее произведений – богатыри, царевицы с их многочисленным окружением, фантастические существа и другие типичные представители сказок. Просторечные элементы используются в их репликах как некий декоративный штрих, акцентирующий русский колорит спектакля. В общем же лексико-стилистический состав этих опер представляет собой своеобразное смешение книжной манеры, просторечия, народно-поэтической лексики и фразеологии (цитирование текстов народных песен, пословиц, поговорок), подражания складу былинной речи, заимствований из современной классицистской поэзии. В использовании императрицей народной разговорной речи нами выделяется ряд приемов, типичных для словесного языка русской комической оперы конца XVIII века: «разговорная орфография», лексика нейтральной окраски и экспрессивно окрашенная лексика, элементы простонародной (крестьянской, низкословной) лексики, пословицы, поговорки, идиоматические выражения. Просторечие не являлось определяющим компонентом языковой структуры литературных текстов императрицы, однако вводилось в них, вне всяких сомнений, осознанно.

**Глава III «Музыка «екатерининских спектаклей». 1. Жанровые особенности комических опер Екатерины II.** Одна из особенностей 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»). При этом в масштабном отношении спектакли отличались компактностью и по продолжительности не превышали полутора часов. 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, ставших не только 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 видение музыкально-театрального действия. Эти авторские комментарии можно разделить на несколько типов: характеристики художественного (декорационного) оформления действия; характеристики внешнего облика, актерской игры (исполнительской манеры, пластики и миманса) и сценического поведения персонажа; характеристики балетных и пантомимических сцен. Сценографические пояснения императрицы свидетельствуют о последовательном выстраивании Екатериной собственной концепции оперного спектакля. Обилие музыки 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.

**2. Придворные композиторы – музыкальные соавторы императрицы.** В числе творческих сотрудников Екатерины, рассматривающихся в данном разделе, оказались различные отечественные и иностранные композито-

ры, в силу определенных причин и обстоятельств приближенные к высочайшей персоне. Субординация между монаршей либреттисткой и ее музыкальными соавторами выстраивалась как на основе субъективных факторов – личных симпатий и художественных вкусов, так и исходя из объективных предпосылок – профессионального мастерства, европейского авторитета, творческой одаренности. Однако на первом плане всегда была личность императрицы и выстраиваемая ею художественная концепция музыкально-сценического действия, перед композиторами же стояла задача чуткого ее восприятия и адекватного музыкального воплощения. Таким образом формировалось особое амплу придворного композитора, тип его творческого поведения в строго иерархических условиях. Неудивительно, что успешная придворная карьера ждала, скорее, композиторов не с ярким талантом и индивидуальностью, стремившихся к профессиональным новациям, а тех, кто обладал особой интуицией на вельможные музыкальные вкусы. Поэтому среди творческих соавторов Екатерины II одни получили возможность дальнейшего сотрудничества с императрицей (как Пашкевич и Мартин-и-Солер) и успешного продолжения профессиональной карьеры при дворе (как Ванжура, Каноббио и Сарти), а другим, проявившим излишнюю самостоятельность (как Фомин), путь в придворный театр оказался закрыт.

**3. Сольные оперные жанры: трактовки Мартин-и-Солера и Пашкевича.** Арии и ансамбли в екатерининских операх рассматриваются на примере нравоучительно-сентиментального «Февея» с музыкой Пашкевича и политически-пародийного «Горе-богатыря Косометовича» с музыкой Мартин-и-Солера, отличающихся не только в своей содержательной основе, но и как примеры работы с оперными формами композиторов различных музыкальных традиций. Мартин-и-Солер основывается на специфически буффонных средствах музыкальной драматургии, Пашкевич усиливает национально-самобытный колорит музыки и вводит элемент «чувствительной стилистики», отражая смысловой посыл либретто. Типы арий ориентированы на две образно-интонационные сферы – героическую и лирическую. Среди них выделяются: «блестящая» виртуозная ария; «героическая» ария; «ария гнева»; «патетическая» ария; созерцательно-идиллическая ария; буффонная ария;

танцевально-жанровая ария; народно-жанровая ария. Ансамбли соотносятся с жанровыми разновидностями арий, что было типично для комической оперы. Преобладающее значение имеют дуэты и терцеты – ансамбли согласия, музыкальная драматургия которых основана на принципе совместного пения. Реже используются квартеты (два в «Февее», один в «Косометовиче» в значении ансамблевых финалов) и более многочисленные ансамбли (квинтет в сцене с послами из «Февея» – центральный номер III действия). В формообразовании композиторами используются как простые песенные формы, так и сложные контрастно-составные структуры. У Пашкевича обнаруживается система тематического единства оперы, основанная на нескольких группах интонационных связей. Путем органичного взаимопроникновения песенного фольклора и авторского материала композитором был достигнут тот русский музыкальный колорит, который особенно ценила в «Февее» императрица.

**4. Хоровые жанры в комических операх.** В екатерининских операх хоровые номера концентрировались, главным образом, в наиболее массовых актах, сопровождая важные сюжетные события, отражая реакцию на происходящее, а иногда выполняя декоративную или фоновую функцию. Классификацию хоровых номеров в спектаклях на либретто императрицы можно представить следующим образом: панегирические (славильные) хоры; радостные хоры; танцевально-жанровые хоры; народно-песенные хоры; «экзотические хоры»; «чувствительные хоры»; декламационно-речевые хоры. Использование хоровой музыки в этих произведениях в целом соответствовало сложившимся традициям русской комической оперы: хор как воплощение национальной характерности; хор как важный элемент в формировании музыкальной драматургии, сценографии и архитектоники спектакля; хор как смысловое обобщение этапов развития действия и оперы в целом; хор как область претворения эмоционально-содержательных, музыкально-языковых, фактурных и композиционных находок композиторов. Вместе с тем, обнаруживаются и специфические примеры индивидуальной трактовки хора, обусловленные особенностями екатерининских либретто: хор как непосредственный участник сценического действия, главное «действующее лицо» оперы (респонсорный диалог солистов и хорового ансамбля в «Федуле с деть-

ми»); хор как отражение экзотического колорита («калмыцкий хор в «Фее»); хор как одна из составляющих «вокально-хореографического» синтеза в оперном жанре (балетно-хоровые сцены).

**5. Музыка «Начального управления Олега». 5.1 Свадебные хоры Пашкевича.** В историческое представление Екатерина включила сцену свадебного обряда, посвятив ей весь третий акт и сделав драматургическим центром спектакля. Тем самым она продемонстрировала индивидуальный подход к претворению обрядового фольклора в музыкальном театре. Типичная для комической оперы бытописательная функция свадебного обряда переросла у Екатерины в восприятие его как носителя традиций национальной культуры. Впервые в русском музыкальном театре обрядовая сцена участвовала в раскрытии серьезной политической подоплеки сюжета, став важным стилистическим компонентом «Начального управления Олега». В музыкальной реализации замысла императрицы Пашкевич опирался на стилистику обрядово-бытовых эпизодов русской комической оперы. Цикл из трех свадебных хоров («Переكاتно красно солнышко», «По сенечкам, сенечкам» и «Ты расти, расти, чадо милое») отличает ряд характерных приемов, ранее опробованных композитором в музыке аналогичной сцены из оперы «Санктпетербургский гостиный двор»: сопоставление трех фольклорных жанров – протяжного, хороводного и плясового; народно-песенная основа мелодики; гармоническое трехголосие кантового типа в фактуре; куплетно-вариационный принцип композиции.

**5.2 «Оды в славу добрых государей»: хоры Сарти.** По замыслу Екатерины, финальное действие «Олега» должно было стать апофеозом выражения его главной идеи – прославления монаршей власти и государственного величия России. Определяющая роль в этом отводилась музыке. Четыре торжественных хора на стихи «похвальных од» М.В. Ломоносова («Коликой славой днесь блистает», «Царей и царств земных отрада», «Необходимая судьба» и «Война плоды свои растит») стали своего рода музыкальными панегириками мудрому князю Олегу и могучей Российской державе. Одические хоры Сарти в екатерининском спектакле являются продолжением кантатно-ораториального творчества композитора. В них прослеживаются тра-

диции русского хорового пения, идущие от панегирических кантов. Композитор использует в хорах стилевые признаки гимнического «канта-марша»; демонстрирует разнообразие типов хоровой фактуры, дифференцирует хор в темброво-динамическом отношении; в инструментальном сопровождении стремится к созданию относительно самостоятельной оркестровой партии. Контрастируя с камерными хорами Пашкевича, монументальный хоровой цикл Сарти, связанный драматургической идеей помпезного славения, раскрывает героико-патриотическую образность спектакля.

**5.3 Музыка «во вкусе древнем греческом»: мелодрама из «Алкесты» Еврипида.** Отрывок из античной трагедии был введен во вторую часть финального акта «Олега» в качестве вставного номера, создающего своеобразный сценический эффект «театра в театре» и выполняющего декоративную функцию в спектакле. Однако в его сюжете прослеживалась аллюзийная параллель с историческим представлением, вовлекающая сцену из «Алкесты» в единое драматургическое развитие театрального действия и наделяющая ее современно-политическими коннотациями. В музыкальном сопровождении этой сцены Сарти предпринял гипотетическую попытку воспроизведения характерных особенностей античного театра. Композитор использовал жанровые принципы мелодрамы, чередуя речь действующих лиц с краткими музыкальными построениями (декламационно-речевые фразы и хоровые унисоны в сопровождении инструментальных ансамблей и оркестра). Стилиевой особенностью музыки «Алкесты» стало, по словам Сарти, использование античных ладов в строгом соответствии «греческим музыкальным правилам», то есть принципиальное воспроизведение монодических ладовых красок. Композитор осуществил его весьма своеобразно: на основе звукоряда того или иного лада он строит вокальную мелодию хора, а в оркестровом сопровождении гармонизирует ее в рамках классической тональности. Таким образом, вся музыка мелодрамы написана, по существу, в классической мажоро-минорной системе. Это подтверждает общую закономерность, на которую указывает Л. Кириллина, – «неслышание музыкантами XVIII века модально-

сти»<sup>1</sup>. Мелодрама из «Алкесты» Еврипида составила в «Олеге» один из важнейших компонентов художественного целого, акцентировав его синтетическую жанровую природу.

**5.4 Историческое представление Екатерины II: жанровый микст в отечественном музыкальном театре.** «Начальное управление Олега» занимает особое место в русском музыкальном театре конца XVIII века во многом в силу своей жанровой неоднозначности и исключительности. В нем трудно говорить о последовательно выстроенной линии музыкальной драматургии, так как его композиторы работали обособленно друг от друга, выполняя поставленные перед ними конкретные задачи. Однако крещендирующий принцип распределения музыкального материала (узловыми этапами в нем являются III и V акты, в которых сосредоточена большая часть музыкальных номеров) позволяет говорить об определенной динамике в драматическом действии, связанной с постепенным усилением роли музыки к концу представления, в результате чего финал становится наивысшей, апофеозной точкой музыкально-сценического действия.

Неповторимое сочетание элементов различных музыкально-театральных жанров (драмы с музыкой, русской комической оперы, кантатно-ораториального жанра, мелодрамы) образует в «Олеге» некий «жанровый микст», не поддающийся формальному обозначению. С одной стороны, «Олег» – типичный пример спектакля полижанровой структуры, которую М. Щербакова называет «устойчивой стилевой чертой» в развитии отечественных музыкально-театральных жанров конца XVIII – первой половины XIX века<sup>2</sup>. Однако музыкально-стилистическая микстовость «Олега» имела, по нашему мнению, и немусикальные предпосылки, оставшиеся в целом за пределами внимания исследователей, а между тем, сыгравшие едва ли не определяющую роль в формировании индивидуального жанрового облика этого произведения. Во многом она стала следствием многозначного идеологического подтекста, пронизывающего историческое представление Екатерины. В

<sup>1</sup> Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М., 2007. С. 27.

<sup>2</sup> Щербакова М.Н. Музыка в русской драме: 1756 – первая половина XIX в.: Автореф. дис... докт. искусствоведения. СПб., 1997. С. 8.

нем соединились отзвуки внешнеполитических замыслов «греческого проекта», популярных просветительских представлений об образцовом правителе, декларация исторической исконности монархической системы государственного устройства, подчиненные единой, ключевой в произведении идее прославления мощи, величия и процветания Российской державы под скипетром мудрой императрицы Екатерины II. Синтетический характер политического манифестирования обусловил соответствующее музыкально-жанровое решение, направленное на достижение максимального эффекта в публичном восприятии. Примечательно, что все известные представления «Олега» состоялись не на узко ориентированной придворной сцене, а в городском Каменном театре, доступном для широкой публики.

**6. Инструментальные жанры в трактовке придворных композиторов.** Среди инструментальных жанров, представленных в музыкальных спектаклях на либретто Екатерины II увертюрами, оркестровыми антрактами и вставными инструментальными номерами (марш из III д. «Начального управления Олега»), ведущая роль принадлежит увертюрам. В них композиторы по-разному попытались перевести в «музыкальную плоскость» одну из определяющих установок екатерининских либретто – маркирование русской стилистики. Для Мартин-и-Солера (в «Косометовиче») и Каноббио (в «Олеге»), как для музыкантов инациональной традиции, наиболее доступным оказалось цитирование популярных фольклорных мелодий по принципу «инкрустации» – внедрения русского материала в тематизм общеевропейского типа. Народно-песенные цитаты звучат в главных темах их увертюр, соединяясь с построениями «нейтрального», фонового характера. «Природный» русский композитор Пашкевич (в «Февее» и «Федуле с детьми») проявил бóльшую свободу и органичность в обращении с фольклорным материалом. Степень владения им проявилась в авторских темах, представляющих собой сплав интонаций различных народно-песенных мелодий. Народно-жанровый тематизм увертюр сочетается с общеевропейскими нормами его разработки. В этом отношении композиторы действуют аналогично, используя типовые интонационно-ритмические, гармонические и фактурные формулы классицистской инструментальной музыки. Музыкальный материал komponуется из



отдельных частиц на основе свободного сочетания тематических и интермедийных элементов. В композиционном отношении ориентиром для композиторов стала старосонатная или предклассическая сонатная форма (термин дТ. Кюрегян). Сходства и различия в формообразовании их оркестровых вступлений заключаются в следующем: форма – старосонатная (во всех увертюрах); экспозиция – однотемная («Февей», «Олег») или двутемная («Федул», «Косометович»); разработка – на основе темы-эпизода, отличающаяся минимальным тональным движением («Февей», «Федул», «Косометович») или на основе построения развивающего типа («Олег»); реприза сокращенная – на основе главной партии («Косометович», «Олег») или на основе объединения тем («Февей», «Федул»). В екатерининских спектаклях прослеживаются два типа старосонатных композиций оперных увертюров: первый можно условно обозначить как статический, характеризующийся отсутствием разработочности, а второй – как динамизированный, наделенный развивающим элементом, активизирующим слушательское восприятие.

В принадлежащих Каноббио инструментальных номерах «Начального управления Олега» (оркестровых антрактах и свадебном марше) выявляются аналогичные увертюрам принципы работы с музыкальным материалом: цитирование народно-песенных мелодий и компоновка их с типовыми классицистскими фигурационными формулами. Однако композитор проявил в них определенную творческую изобретательность, поиск возможного синтеза национально-характерного тематизма и принципов европейского инструментального письма.

**Заключение.** Последняя треть XVIII века не случайно названа екатерининской эпохой: личность императрицы наложила на нее особый отпечаток. Этот период представляет богатый материал для изучения музыкальной культуры, являясь важнейшим этапом в истории русского музыкального театра на пути формирования национального оперного искусства. Особое место в этом процессе занимают музыкально-сценические творения Екатерины II – репрезентативные явления отечественной культуры, художественно-политические документы своего времени, которые вряд ли должны находиться на периферии интересов исследователей. Как либреттист императрица

инициировала новые жанровые направления в отечественном музыкальном театре – сказочной оперы и исторического представления с музыкой, основанные на русской стилистике. В этой связи отдельного внимания в дальнейшем заслуживает вопрос влияния музыкальных спектаклей Екатерины II на развитие отечественного музыкального театра начала XIX века. Представляется перспективным более широкое рассмотрение феномена придворного музыкального театра в целом, не ограничиваясь рамками екатерининской эпохи и отечественной культурной традиции. Это может привести к постановке проблемы взаимоотношения искусства и власти, выявлению новых аспектов в вопросах психологии художественного творчества, способствующих полноте современного восприятия смысла музыкально-исторического процесса.

#### ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Семёнова Ю.С. Музыкально-театральный памфлет Екатерины II: комическая опера «Горе-богатырь Косометович» // Музыкаведение. 2010. № 6. С. 21-27.

Баканова (Семёнова) Ю.С. «Начальное управление Олега» как образец музыкально-театрального творчества императрицы Екатерины II // Российская культура глазами молодых ученых: Сб. трудов молодых ученых. Вып. 12. СПб., 2002. С. 35-42.

Баканова (Семёнова) Ю.С. «Музыкальное фаворитство» при дворе Екатерины Великой // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: Материалы международной научной конференции: В 2-х частях. Ч.1. Гродно, 2002. С. 206-208.

Семенова Ю.С. Музыкальный театр при дворе Екатерины II // Музыкальная культура народов России и зарубежных стран: Страницы истории: Сб. научных трудов аспирантов и соискателей. Казань, 2003. С. 119-125.

Семёнова Ю.С. «Оперные феерии» Екатерины II в русском придворном театре // Наука о музыке: Слово молодых ученых: Материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Вып. 3. Казань, 2009. С. 5-19.

*Семёнова*