

УДК 75
ББК 85.103(3)

Левашев Евгений Михайлович

Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник,
заведующий сектором академических музыкальных изданий,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0001-8918-1423
levashev_e@mail.ru

Ключевые слова: В.И. Майков, Екатерина II, Д. Дидро, Смольный
институт, комическая опера, «Любовник-колдун», XVIII век.

Левашев Евгений Михайлович

Забывтый шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

Статья посвящена драматургическому и стихотворному анализу либретто комической оперы В.И. Майкова «Любовник-колдун», впервые сыгранной ученицами Смольного института благородных девиц в 1772 году. В.И. Майков заслужил похвалу из уст Д. Дидро, который назвал автора наиболее самобытным из числа российских поэтов. Художественно-дидактическая функция пьесы обязывала поэта-драматурга, прибегнув к незамысловатому сюжету и ограниченному числу действующих лиц, дать юным воспитанницам понимание форм русской драматической поэзии. Музыкальные номера (арии, хоры, ансамбль в жанре imbrogljo) свидетельствовали о присоединении к традициям европейского классицизма. Не исключено, что это сочинение было хронологически первым в жанре русской комической оперы.

Levashev Yevgeny M.

Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of Academic
Music Publications Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8918-1423
levashev_e@mail.ru

Keywords: V. I. Maykov, Catherine II, D. Diderot, Smolny Institute,
comic opera, "Lover the Sorcerer", 18th century.

Levashev Yevgeny M.

Forgotten Masterpiece: V.I. Maykov's Opera *Lover the Sorcerer* (1772) and the Problems of Efficient Poetry in Russian Musical Theatre

This article is devoted to the dramaturgical and poetry analysis of the libretto of V. I. Maykov's comic opera *Lover the Sorcerer*, first played by Smolny Institute for Noble Maidens' students in 1772. V.I. Maykov earned praise from D. Diderot, who called the author the most distinctive among Russian poets. The artistic and didactic function of the play obliged the poet-playwright to give young pupils an understanding of the forms of Russian dramatic poetry, using a simple plot and a limited number of characters. Musical numbers (arias, choirs, an ensemble in the imbrogljo genre) were the testimony to joining the traditions of European classicism. It is possible that this artwork was chronologically the first in the genre of Russian comic opera.

Забывший шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

Подходя к рассмотрению историко-эстетической проблемы, которая впервые для музыкознания и театроведения сформулирована в заголовке, автор настоящей статьи уже в силу своей профессии не только намерен, но и просто обязан в процессе рассмотрения материала начинать работу прежде всего с целого комплекса задач: придиричливо-кропотливых уточнений принципиально важных для нас датировок, в наиболее типичных именно для названной эпохи взаимосвязях, во взаимодействиях между собой различных видов искусств, в совокупности жанров, в разных манерах художественного изложения материала, с учетом близких и заметно различающихся традиций.

Разумеется, не нужно уточнять, что перечисленные выше параметры вводного изложения далее будут в виде концепционной основы преимущественно подразумеваться, а в самом тексте уточняться довольно редко и в исключительных случаях, дабы расширить простор для максимально близкого знакомства читающей публики с шедевром отечественного искусства и художественной культуры.

Приступая к рассмотрению вопроса в историческом аспекте, начнем с уточнения и заметим, что вопреки повсеместно распространенному еще с екатерининской эпохи суждению, будто первой русской комической оперой была «Анюта» драматурга и поэта Михаила Ивановича Попова, премьера которой состоялась в Царском Селе 26 августа 1772 года [7, с. 7], хронологический приоритет должен быть по справедливости отдан его современнику и творческому сопернику — Василию Ивановичу Майкову: оперу «Любовник-колдун» воспитанницы Смольного института сыграли на три-четыре месяца ранее, в конце апреля 1772 года, в полном соответствии с православной традицией — по окончании поста — в первую седмицу после Пасхальной недели⁽¹⁾.

Названная пара русских комических опер обозначила диаметрально противоположные, а по историческому значению магистральные линии всего дальнейшего развития жанра в Российской империи XVIII века, а в репертуарном отношении захватывая и следующий двенадцатилетний период — вплоть до наполеоновского нашествия и Отечественной войны 1812 года.

Известно, что либретто одноактной комической оперы В.И. Майкова «Любовник-колдун» создавалось по высочайшему заказу и в тесном содружестве с кем-то из семьи композиторов Керцелли (1772)⁽²⁾ [14, с. 215–265; 15]. Однако при сопоставлении разрозненных сведений выявляются перспективы уточнения нескольких смысловых линий:

- о создании этой оперы и ее художественно-дидактических функциях;
- о бытовании сочинения Майкова в пансионах российских губерний;
- о восприятии произведения зрителями и оценке знатоками;
- о роли народных российских песен в драматургии;
- о мере влияния изданного оперного либретто на поэтов-драматургов.

Начнем рассмотрение источников с фиксации негативных моментов.

Известно, что материалы фондов Смольного института⁽³⁾ сохранились далеко не полностью. Важные письма Екатерины II французским энциклопедистам при переводе на русский язык оказались в их большинстве тенденциозно фрагментарными, а в ряду многих деталей — крайне далекими от текстологической конкретности. О судьбах нотных записей Керцелли даже упоминаний никаких не осталось. Либретто Майкова, анонимно изданное дважды, в 1779 и 1788 годах, содержит много погрешностей. Газетные сокращения заголовка — «Колдун» часто вели к ошибке, и речь при пересказах шла тогда уже об опере «Мельник — колдун, обманщик и сват». Сведения о постановках чаще всего выглядят поверхностно разрозненными.

Однако парадоксальным образом такая информативная разрозненность подавляющего большинства источников помогает ощутить и зафиксировать некий общий для каждого из ракурсов момент: на переднем плане внимания поэта-драматурга стояла задача *педагогическая* — в процессе репетиций дать юным воспитанницам

(1) Заключение о хронологическом приоритете сочинения В.И. Майкова сделано автором настоящей статьи.

(2) П.Н. Берков в книге «История русской комедии XVIII в.» пишет, что «пьеса была издана анонимно в 1779 г., но принадлежность ее Майкову несомненна» (Л.: Издательство «Наука», Ленинградское отделение, 1977. С. 189).

(3) Первоначальное название Смольного института благородных девиц было иным — «Императорское воспитательное общество благородных девиц».

художественно наглядное и целостное представление о всех формах русской драматической поэзии.

При таком векторе исследования до поры до времени отодвигаются в сторону важные, но в данном контексте дополнительные линии характеристики материалов, а научный интерес последовательно заостряется по преимуществу на цепочке конкретных исторических неясностей.

Когда начались театральные представления в Смольном институте?

Точного ответа не находится... но его и в принципе быть не могло, поскольку учебный театр поначалу предполагалось открыть весной 1776 года, в торжественный день первого выпуска большой группы 18-летних девушек. Собственно говоря, в точности так и произошло: в заранее назначенную дату — 30 апреля — более 700 гостей после окончания официальной части прошли в зрительный зал, где выпускницы (достигшие совершеннолетия смолянки) и воспитанницы еще трех «младших возрастов» продемонстрировали всем свое мастерство в исполнениях «большой комедии» и «малой оперы с балетом» [22; 13; 10; 11; 17; 9].

Между тем официально и помпезному «Акту открытия театра Смольного института» предшествовали многие десятки блестящих спектаклей. Самые ранние из них относились к трехлетнему периоду (1770–1772). Именно тогда талантливые девочки во второй из четырех возрастных групп (10–12 лет) обнаружили редкие способности в сфере театрального искусства. По воспоминаниям, они на французском и русском языках без видимого труда возглашали на сцене философские идеи трагедий Вольтера («Заира») и Сумарокова («Семира»); на итальянском исполняли речитативы и арии, порой и танцевали в операх-буффа Киампи («Капризы любви, или Нинетта при дворе»)⁽⁴⁾ и Дж. Перголези («Служанка-Госпожа»)⁽⁵⁾; затем в репертуар ввели даже испанский фарс («Честолюбец и Нескромная») [18, с. 200–204].

В январе 1772 года Екатерина II справедливо написала Вольтеру о том, что «эти девушки превосходят наши ожидания: они делают удивительные успехи. <...> Вот уже вторая зима, как их заставляют

разыгрывать трагедии и комедии; они исполняют свои роли лучше здешних актеров», но тотчас же императрица добавила слова о главной театральной заботе — репертуаре для смолянок: «число пьес, пригодных для наших девиц, слишком ограничено» [3, с. 3–4].

Эта мысль стала исходной для создания оперы «Любовник-колдун». Более того, она обусловила собой абсолютно все творческие тенденции в подходе Майкова к общему выбору и детализированной реализации задач:

- основной фабулы явилась тема пламенной и юношески-возвышенной любви;
- хитрость в достижении влюбленным его цели была чиста и целомудренна;
- возраст героя и героинь не противоречил возрасту актрис учебного театра;
- театральные эффекты «волшебных гаданий» соответствовали размерам камерной сцены;
- число действующих лиц ограничивалось лишь пятью исполнительницами;
- центральная роль юноши наверняка трактовалась по традиции «травести»⁽⁶⁾.

Критерии доскональной художественно-дидактической продуманности относились и к процессу творческой работы Майкова над прозаическими и поэтическими текстами. В прозе, по общепринятому тогда для комических опер обычаю, излагались диалоги всех действующих лиц. Поэтические формы предназначались для певческого озвучивания в ариях, речитативах, вокальных ансамблях и хорах. Напомним, что слово «хор» в театральном контексте XVIII века понималось в двух различных значениях: как совместное пение исполнителей всех ролей или как исполнение номера особой группой хористов. Подобное разграничение понятий, даже при полном сходстве названий, очень существенно для осмысления драматургии.

(4) Сцена из оперы-буффа Киампи запечатлена в двойном портрете двух смолянок (Е.Н. Хрущовой и Е.Н. Хованской), выполненным Д.Г. Левицким (1773).

(5) Искусствоведы считают, что знаменитый портрет Е.И. Нелидовой кисти Д.Г. Левицкого (1773) изображает смолянку в костюме Сербины из оперы Перголези.

(6) По этому поводу Екатерина II писала Вольтеру: «Те, которые исполняют мужские роли в комедиях, надевают на себя нечто вроде длинного торока, называемого нами модным костюмом этой страны. <...> Роли стариков для нас самые затруднительные и наименее удачно исполняемые: большой парик и палки недостаточно старят юность, и потому роли эти были до сих пор немного бесцветны» [3, с. 5].

Забывший шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

Обратим внимание также на типичную для оперного сочинения Майкова педагогическую идею: с максимальной простотой и наглядностью выявить кардинальный принцип соотношения трех видов эстетического общения: *общение в прозе, общение в поэзии, общение в музыке*.

По сюжету, стареющая тетушка трех сестер — старшей Мениды, средней Тани и младшей Лизы, — будучи их наставницей, да еще с «фонвизинской фамилией» Стародумова, разъясняет своим племянницам (а стало быть, и самим юным актрисам, и публике), почему их гость — волшебник («превеликой угадчикъ, хироманшикъ, астрономъ и профессоръ»), не говорит, а «безпрестанно почти поет, и так нам надобно ему песнями отвечать, чтоб он лучше нас выразумел», то есть лучше нас понял.

Именно так сталкиваются, сплетаются, наслаиваются друг на друга не только жизненные ситуации, расхожие мнения и привычки героев пьесы, но и все три пласта театральной драматургии. Самые важные из таких сложных и трудно предсказуемых взаимодействий отображены и во многом систематизированы в той «иронически-колдовской» по образному строю опере, каковая в новой и древней столицах, а еще более в российской глубинке стала рассматриваться едва ли не с прагматичной стороны — как наилучшее средство для обучения и работы актрис и актеров.

Система эстетических воззрения автора — В.И. Майкова — характеризуется европейскими взглядами на классицизм, включая и приметы сентиментализма. Причем опирается она на две категории: *сценический образ* и *эмоциональный стереотип*. Взаимодействие драматургических факторов, определяемых этими понятиями, раскрывает цельную, а в масштабах театральной России той эпохи очень во многом обобщающую и наглядно-детализированную картину. Художественно-историческое ее значение определяется довольно редкими для театроведов возможностями: при анализе превосходного поэтического материала зафиксировать, в какой степени конкретные творческие находки Майкова в драматической поэзии намечали столь же конкретные решения сценических проблем в нескольких ракурсах постановки спектакля: манеры исполнения ролей, выбора декораций, костюмов, бутафории...

Проведем частичный анализ либретто «Любовника-колдуна» с опорой на структуру стихов, по мере необходимости дополняя рассказ историко-теоретическими комментариями.

В безукоризненном соответствии с эстетикой классицизма одноактный опус Майкова включает семь разграниченных традиционных разделов: *зачин — экспозиция — завязка — развитие — кульминация — развязка — финал*. Уточним, что поскольку нотный материал не найден, то о существовании *оркестрового вступления* мы можем говорить лишь предположительно. Однако учитывая, что «малые оперы» обычно исполнялись после «большой комедии», само звучание увертюры служило тогда символом начала второго — музыкального представления.

Зачин, обозначенный в издании 1788 года как «Хор», на самом деле представляет собой элегическое вокальное трио сестер, которые, сидя, «упражняются въ разныхъ домовыхъ работахъ, и поють». Пение объединено сходным для всех трех девушек настроением — тщательно скрываемого друг от друга одиночества и общей их мечтой об избраннике.

Какъ трава увянетъ въ полѣ,
Листъ когда желтѣть начнетъ;
Нѣтъ въ поляхъ веселья болѣ,
Въ рощахъ утѣшенья нѣтъ.

Такъ мы страждемъ и горчимся.
Такъ не чувствуемъ утѣхъ,
Съ тѣмъ когда мы разлучимся,
Кто для насъ миляе всѣхъ [14, с. 217–218].

Экспозиция, включающая три каватины — три «выходные арии» сестер, дает намек на возможность драматического развития сюжета, исподволь затрагивая тему тайной любви девушек к красавцу Миловидову и оттого острой, хотя всеми силами их девичьих душ сдерживаемой ревности. Эта эмоциональная константа по замыслу поэта-драматурга была призвана обусловить константность поэтического размера — четырехстопного хорея.

Ария Тани, обращенная к Лизе, написана в этом стихотворном размере:

Видно изъ твоихъ очей,
Будто есть въ груди твоей,
Есть какая-то кручина;
И любовь тому причина [14, с. 220].

Следующая ария Мениды есть упрек Тане за бестактность, все в том же четырехстопном хорее:

Стыдно нѣжность въ сердцѣ крыть;
Но стыднѣй за то журить,
Кто влюбляется въ кого;
Зависть пагубнѣй всего [14, с. 220].

Внимательный читатель уже заметил, что в начальных двух разделах — *зачин* и *экспозиция* — Майков обращался только к поэтической традиции четырехстопного хорее. Действительно, поэт-драматург выбрал этот размер в качестве очень важной исходной точки для всех метрических разветвлений. Однако мало кто в наши дни может понять и тем более эмоционально ощутить, в какой мере смелым был этот художественный выбор. Ибо таковой противоречил авторитетной французской школе в лице Мольера, Корнеля, Расина, опиравшихся на принципы прямо противоположные, когда во главу угла ставился шестистопный ямб.

Самое важное и для той эпохи беспрецедентное, что сделал Майков в своей опере, можно охарактеризовать как системно-целостный охват совокупности возможных тогда в России поэтических размеров [6, с. 129–259; 8]. Поэтом был найден убедительный в историческом плане и простой для учебного усвоения способ показать, как один вид стопности с полной естественностью возможно преобразовать в другой, а вдобавок отобразить по образцу того, как это происходит в народной певческой культуре и в детских песнях. Таким примером завершается *экспозиция*, а новый раздел — *завязка* — открывается арией-просьбой Лизы, написанной в простодушной манере:

Забывтый шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

Поучиться я хочу, я хочу,
Что за выигрышь получу, получу,
Какъ ково я полюблю, полюблю?
Я себя ли погублю, погублю;
Или щастье соберу, соберу? [14, с. 221]

Сколько стоп в хорее: четыре или шесть? Считать ли повторения глаголов? И что будет, если ритм глаголов повторять, но слова в стопах заменить? Кстати сказать, тут Майков отвесил галантный поклон Екатерине II. Императрица любила такие повторы в австрийских народных мелодиях, однако более всего в детских песнях, например «Ах, мой милый Августин, Августин...»

Для уточнения драматургической категории следует сказать, что новый раздел нужно осмысливать не по принятой театральной традиции, не как *завязку действия* (ибо персонажи на сцене не действует, а застывают), но как *завязку интриги* (поскольку вдруг возникает ситуация для раздумий). Тетушка-наставница, как становится ясно публике, сама тоже влюбленная в Миловидова, нежданно и якобы в интересах своих племянниц пригласила в дом прославленного колдуна. Ведь «этотъ гость стоитъ многихъ гостей. Это, сударыня, превеликой угадчикъ, хиромантикъ, астрономъ и профессоръ, которой узнаеть все, что съ начала свѣта было, что будетъ, а лучше всего узнаеть, что у кого на умѣ. <...> Ну, племянницы, ежели вы хотите его спрашивать, скажите, чего вы потребуете отъ него?» [14, с. 222–223] Кстати, здесь встретился образец прозаического монолога, завершающегося вопросом.

Естественно, что ответы на вопрос звучат в пении, в следующих друг за другом ариях трех сестер. О своих личных предпочтениях — богатство или любовь? — поет Таня.

О богатствѣ кто радѣеть,
Тотъ пускай и богатѣеть;
Мы довольны и одѣты,
Есть и мушки и манжеты;
Есть платки у насъ цвѣтныя,
Есть каменя дорогіе;
Много есть всево другова,
Только нѣтъ лишь дарагова,

Съ кѣмъ бы сердце я дѣлила,
 Кѣмъ бы душу веселила;
 Съ кѣмъ же быть хочу я вмѣстѣ,
 Лъзя ль о томъ сказать невѣстѣ? [14, с. 224]

Либреттист снова обращается здесь к размеру четырехстопного хорея. Но смысловое разделение стихотворного текста на две строфы (по 6 строчек) может дать композитору основания обратиться к резко контрастным жанрам: как, например, к ехидной скороговорке (2/4 с акцентами в начальном куплете) и к элегической сицилиане (6/8 с распевом слогов в завершающем куплете). Как поступил в данном случае Керцелли — ничего не известно, но даже сама гипотетическая возможность разрастания числа версий музыкального ритма, при соотношении со стилем эпохи, обогащает научную картину.

Стихотворный размер следующей арии Мениды об участи одиноких девушек и незамужних женщин определяется в наши дни термином *логаэд* — соединение в одной строфе, а порой даже в одной строке разных размеров.

Стихотворная метрика арии представляется уникальной при разбиении стихотворных строк на фразы с акцентами четырехстопного ямба (полужирный шрифт) и стопы амфибрахия (курсив).

Погибельна дѣвичья жизнь, *въ ней скука, печаль;*
Такую жизнь перемѣнить *не стыдно, не жаль;*
Въ тоскѣ, въ слезахъ, въ отчаяннѣ *весь вѣкъ нашъ течетъ*
Затѣмъ, что дѣвушкамъ судьей *быть хочетъ весь свѣтъ;*
За каждый шагъ, за каждый взглядъ *дѣвицу бранятъ;*
За что одни похвалятъ насъ, *другія винятъ.*
Но думаю не грѣхъ, не грѣхъ *о томъ воровить,*
Какъ вѣкъ намъ свой установить, *съ кѣмъ вѣкъ прожить.*
 [14, с. 225]

При визуальном восприятии текста возникает ощущение непомерно резкого стиливого контраста, усугубляемого неожиданной сменой темпоритма. Первая половина каждой строки невольно читается в замедленном темпе, тогда как вторая — выглядит скороговоркой. Если данную особенность стиха безоговорочно воспринять в значении успешно осуществленного творческого замысла поэта-драматурга,

Забывтый шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

такое его решение передает нервозность старшей из родных сестер, которая почти уже утратила надежду выйти замуж. Коли эту особенность толковать как контрастное противопоставление крупных традиций стихосложения — профессиональной силлабо-тонической (начальные части строк) и народной пятисложности (завершающие их части) — в таком случае придется, во-первых, заметно расширить категорию *логаэда*, а во-вторых, не затрагивать тему противоречий с теориями стиха той эпохи.

Если же попытаться на всякий случай проверить, в какой мере стихи арии Мениды соответствуют нормам русской силлабики рубежа XVII—XVIII веков, подсчитав для того количество слогов в каждой из строчек, тогда неожиданно выяснится, что без малейшего отступления здесь везде реализован силлабический идеал тринадцатисложного размера. Сделано это Майковым с таким искусством, что данный фрагмент легко отнести к творениям классиков силлабической манеры, включая имена Симеона Полоцкого, Антиоха Кантемира и Василия Тредиаковского.

Причем и в названном варианте — психологического толкования роли — можно говорить о драматургической функции обращения поэта к отошедшей в прошлое стилистике. Возраст Мениды не называется, однако она остается старшей в компании трех родных сестер, а потому ее образование (на момент премьеры 1772 года) может восходить ко временам «еще до Ломоносова».

Тем не менее перечисленные версии, в их противопоставлении либо в дополняющем взаимодействии, служат лишь смысловыми оттенками для решения задачи первостепенной эстетической важности. Решения вопроса о том, как замысловатая структура *логаэда* могла быть органично воплощена в музыкальной ткани оперы. За неимением партитуры, вокальных партий и клавира ответ приходится искать в области жанрово-ритмических аналогий, то есть обращаясь к тем сохранившимся оперным источникам, которые идентичны по стихотворному ритму этой арии Мениды, а нотные материалы которых дошли до наших дней. Ответ оказывается довольно простым: авторы музыки обычно писали мелодию в размере 4/4 (по одной четверти на слог), но в начальном разделе строк сильные доли такта выделялись акцентами, а в следующем разделе — для ритмически ключевого слога — выделение осуществлялось растягиванием гласных

(а—а...и—и...о—о...у—у...ы—ы...я—а), что опиралось на популярную тогда концепцию «античного стихосложения» и очень часто использовалось при работе авторов в жанре оперного либретто.

Осмысливая ритм в соответствии с этим методом, получим следующее:

По|г|и|б|ель|на де|в|и|ч|ья ж|и|з|нь,
в ней | ску—ука, пе|ча—аль [пауза]:
Та|кую ж|и|з|нь пе|р|е|м|е|н|и|ть
не | сты—ыдно, не | жа—аль [пауза].

Распространенность подобных преобразований в российской вокальной музыке второй половины XVIII века была вызвана несколькими причинами:

- удобной возможностью, при формальной опоре на нормы квантитативной античной поэзии, вводить выразительные распевы слогов в партии солистов;
- заманчивой перспективой обогатить стихосложение приемом ритмических модуляций с плавным переходом стиха от одного размера к другому;
- широтой музыкально-драматического выбора для поэтов и композиторов разных ритмических пропорций в формах оперных арий, ансамблей и хоров;
- структурной функцией органичного согласования пары антагонистических тенденций внутри силлабо-тонической версификации;
- мечтами о достижении целостности «изначального синкретизма» в заново воссоздаваемой триаде музыкального, поэтического, театрального искусства.

Преобразование хорей в ямб и ямба в хорей, амфибрахия в анапест или дактиль, двусложных размеров в трехсложники (и в обратном направлении); растягивание ритмической цепочки *до 12 слогов* на стихотворную строку, хотя порой и эффектное сжатие строки *до одного единственного слога*, но тогда непременно кульминационного; образно-смысловое и драматургически мотивированное обращение к контрастным методам силлабического либо тонического стихосложения, затем с их совмещением в силлабо-тонике, — все это раскрывается на страницах майковского либретто.

Забывтый шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

И в силу того изложенные выше краткие тезисы, которые объединяют малоизученную область взаимодействия *драматической поэзии* с традициями музыкального классицизма, должны предшествовать дальнейшему рассмотрению материала.

Две арии (младшей и старшей из действующих лиц оперы) исполняются почти без перерыва одна вслед за другой и тем подчеркиваются в темпоритме и стиле коренные отличия двух возрастов и двух психологий. Ария Лизы с котенком (пример скороговорки четырехстопного хорей):

Льзя ли, чтобы могъ ребенокъ
Могъ инова пожелать;
Былъ бы живъ лишь мой котенокъ,
Чтобы Лизѣ съ кѣмъ играть.
Чтобы птички воспѣвали
У меня передъ окномъ,
Чтобъ игрушки мнѣ давали,
Все мое хотѣнье въ томъ [14, с. 225–226].

В арии тетушки Стародумовой в единой метрике совмещаются принципы степенного силлабического пятисложника XVII века и двухстопного дактиля второй половины XVIII столетия:

Скучень обычай,
Скучны мнѣ нравы,
Лестъ и лукавство
Гдѣ заведутся.
Въ нынѣшни вѣки,
Всѣ человекѣ
Стали притворны,
Видомъ покорны;
Видомъ покорны;
Горды сердцами,
Льстивы, упорны,
Хитры, упрямы;
Всѣ мы недружны;
Виды наружны
Все замѣняютъ,
Дружбы не знаютъ [14, с. 227–228].

Если безусловно следовать драматургическим стандартам классицизма, то сразу за тем, как действующие лица оперы изложили по отдельности свои собственные, в чем-то различающиеся (в соответствии с возрастом героинь) взгляды на проблему «любви и замужества», поэт-драматург с композитором должны были ввести в действие обобщающий вокальный номер — квартет, где выявленные образные различия обозначились почти в одновременности, показав столкновение характеров, темпераментов, пристрастий, привычек.

Достиг ли этого Майков в своем либретто?

Лишь частично и сдержанными намеками, выраженными не только лексикой, но и тонкой символикой ритмики: прямолинейный азарт в любви Лизы (дактиль); лукавство Тани (неопределенность стихотворного размера — то ли трехстопный хорей, то ли двустопный амфибрахий); эмоциональная уравновешенность Тетки (амфибрахий); многословие Мениды (пятистопный хорей). Пятистопный хорей, помимо этого, стал главным размером и для общих высказываний всей женской группы. Однако в любом случае — это смысловой слой исчезающе далекого плана.

Гораздо более важной для *стихотворного размера, ритма, темпа* является здесь функция нарочитой нестабильности названных компонентов, поскольку непредвиденная читателями (а некогда слушателями и зрителями) их периодическая резкая смена создавала нужный эмоциональный эффект беспокойства, доходящего вплоть до тревоги, вызванной близящимся приходом в отдаленную деревенскую усадьбу могущественного колдуна.

В старинном издании либретто (1788) при взгляде на стихотворный текст вокального квартета оперы «Любовник-колдун» у подавляющей части даже опытных читателей возникает ощущение, будто музыкальная форма этого номера распалась на чрезмерно длинный ряд изолированных друг от друга мелких кусков и потому вряд ли могла избежать раздробленности.

Умозрительный ракурс позволяет нам разделить форму на две части — обмен репликами и совместное пение. Размер пятистопного хорей можно уподобить рефрену. Но как быть с эклектичной россыпью мелких возгласов?

Забывший шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

Метрические соотношения между стихотворными строчками, а порой и внутри строк, настолько замысловаты, что тут не обойтись без их нумерации [14, с. 228–229].

	МЕНИДА	
(1)	Въ чемь признаться нам	[трехстопный хорей]
(2)	Тетушка велишь?	[трехстопный хорей]
	ЛИЗА	
(3)	Все я сказала вамъ.	[двустопный дактиль]
	ТАНЯ	
(4)	Нѣтъ, ты все таишь.	[трехстопный хорей]
	ТЕТКА	
(5)	Изъ вашихъ глазъ видно,	[двустопный амфибрахий]
(6)	Вамъ вымолвить стыдно,	[двустопный амфибрахий]
(7)	То, что вы въ сердцахъ своихъ таите.	[пятистопный хорей]
	ВСЕ ТРИ СЕСТРЫ	
(8)	Что же свѣдать вы отъ насъ хотить.	[пятистопный хорей]
	ЛИЗА	
(9)	Все то сказала я,	[двустопный дактиль]
(10)	Что сказать могла;	[трехстопный хорей]
(11)	Тайная мысль моя,	[двустопный дактиль]
(12)	Въ сердцѣ не легла.	[трехстопный хорей]
	ТЕТКА	
(13)	Инь станемъ таиться,	[двустопный амфибрахий]
(14)	Другъ друга стыдиться.	[двустопный амфибрахий]
	ВСѢ ЧЕТЫРЕ	
(15)	Кто о чемь теперь изъ насъ ни мыслить,	[пятистопный хорей]
(16)	Вѣрно ето все колдунъ изчислить.	[пятистопный хорей]
(17)	Какъ ни стараемся	[двустопный дактиль]
(18)	Жарь скрывать въ крови,	[трехстопный хорей]
(19)	Скоро признаемся	[двустопный дактиль]
(20)	Въ нашей мы любви;	[трехстопный хорей]
(21)	Мы вѣрно то знаемъ,	[двустопный амфибрахий]
(22)	Что ею мы таемъ;	[двустопный амфибрахий]
(23)	Но другъ другу намъ въ любви открыться,	[пятистопный хорей]
(24)	Есть причина намъ того стыдиться.	[пятистопный хорей]

Европейская историческая наука связывает закрепление именно такой формы оперных номеров с именами Карло Гольдони и Бальдассаро Галуппи. Это неоднократно подтвержденное суждение дает нам все основания не ограничиваться лишь самой констатацией важного исторического факта, но при рассмотрении проблематики — в контексте нескольких оперных европейских школ (итальянской, французской, германской и отчасти испанской) — выявлять скрытые закономерности. Прежде всего те, что в стиховых строках квартета Майкова запечатлели приметы русской композиторской техники.

Стереотипный для западноевропейской комической оперы прием в настоящем случае воплощен именно в русском сочинении, в той уникальной метрической форме, которая дает возможность без перемены трехдольного размера $3/4$ (то есть не дробя вокальный номер на отдельные куски, ни в чем не изменяя ни метра, ни ритма, ни темпа, но сохраняя цельность движения) включать в нотные тексты стихотворные строки как трех, так и двухдольные.

Покажем далее принцип распределения стихотворных строк по долям тактов.

1. Стихотворные строки трехдольные (дактиль, амфибрахий, анапест)

1.1. Дактиль. Размер $3/4$, движение по четвертям, начиная с первой доли такта:

ЛИЗА: Все я ска|зала вам...

ЛИЗА: Та́йная | мысль моя...

ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Ка́к ни ста|ра́емся...

ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Ско́ро при|зна́емся...

1.2. Амфибрахий. Размер $3/4$, движение по четвертям, начиная с третьей доли такта:

ТЕТКА: из | ва́ших глаз | видно...

ТЕТКА: вам | вымолвить | стыдно...

Забывтый шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

2. Стихотворные строки двухдольные (хорей и ямб)

2.1. Хорей. Размер $3/4$, движение по восьмым длительностям.

2.1.1. Трехстопный хорей. Размер $3/4$, начиная с первой либо третьей доли такта:

ЛИЗА: Чтó сказать могла;

ЛИЗА: В се́рдце не легла;

ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Все колдун изчислит;

ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Жар скрывать в крови;

ВСЕ ЧЕТЫРЕ: В нашей мы любви...

2.1.2. Пятистопный хорей. Размер $3/4$, лучше всего начиная со второй доли такта):

ТАНЯ: То, что вы в серд|цах своих таите.

ТРИ СЕСТРЫ: Что же сведать | вы от нас хотите.

ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Кто о чем те|перь из нас ни мыслит,

ВСЕ ЧЕТЫРЕ: [Стыдно нам], что | все колдун изчислит,

ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Но друг другу | во любви открыться,

ВСЕ ЧЕТЫРЕ: Есть причина | нам того стыдиться.

Странным образом, как раз группа цитированных строчек (1–24), выполнившая в развитии сюжета лишь функцию промежуточного номера, — именно она предоставляет драгоценную возможность психологически приобщаться к ушедшей эпохе, видеть ее одновременно в нескольких измерениях: будто бы переводя свой взгляд снизу вверх — от мелких ощутимо конкретных деталей к всеохватывающей архитектурной гармонии.

Одно из направлений, представленное текстами оперы В.И. Майкова, выразило тенденцию присоединения нашей страны к театральным традициям Западной Европы, где нормативы общеевропейского классицизма способствовали выявлению национально-художественной специфики, одновременно препятствуя их обособленности.

Разговорные диалоги в опере «Любовник-колдун», написанные прозой и исполнявшиеся без музыкального сопровождения, отвечали традициям русских прозаических комедий той же эпохи, что было почти наверняка предопределено, среди прочего, учебной функцией пьесы.

Забывший шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

Принципиально другая идея, заявленная М.И. Поповым в либретто оперы «Анюта», отобразила иную навязчивую мечту россиян: волевыми творческими усилиями убыстрить темпы развития отечественной культуры и преодолеть социальную несправедливость, отдав должное простонародным говорам и решительно вставив в диалоги высокой комедии вызывающе грубую лексику провинциально-ярмарочного фарса. Тенденции подобного рода вообще-то типичны для истории театров самых разных народов, однако в лексических формах максимально смягченных и драматургически мотивированных. Тогда как в «Анютe» на слушателей оперы буквально обрушивается рассыпчатая груда фактов непотребного поведения персонажей: «страмецъ, дуракъ, уродъ <...> Пошоль же прочь, скотина! <...> всегда на лешова похожь <...> Я чаю и свинья тобою не польститя <...> Ах, ты мерзавецъ! плуть! <...> Какая харя! <...> Что твоя дурная рожа / В женихи ко мне не гожа», — этими фразами нежная героиня оперного сочинения выражает все свои неудовольствия при виде безответно влюбленного в нее жениха-крестьянина, да и все прочие ничуть не лучше [19, с. 157–158]. Отец Анюты, например, дал твердое слово жениху не менять своего решения о замужестве дочери, однако моментально отступился, получив деньги от богатого барина, а затем на тех же условиях отступился и жених от невесты [16; 12].

Трудность постижения драматургического замысла Майкова может в настоящем случае значительно уменьшиться, пусть и не полностью, если мы, словно бы по нисходящей исторической лестнице, направимся в прошлое — от 70-х годов XIX столетия к 70-м годам XVIII столетия — и в ретроспекции учтем этапы изменения взглядов на роль стиха в опере.

В наши дни любители и знатоки поэзии, обогащенные длительным опытом изучения отечественного и западного стихового искусства, вполне возможно сумеют внутренне воспринять и даже публично продекламировать текст квартета как некую целостность, не только смысловую, но и структурную. Проницательные теоретики в сфере версификации, при знакомстве с текстом квартета, наверняка оценят виртуозность и впечатляющий объем использованных Майковым стихотворных размеров. Но за пределами рассмотрения остаются три капитально связанные между собой проблемы: теоретическая (принципы координации темпоритмов в музыке и в поэзии); практи-

ческая (достижимость задачи для русских композиторов XVIII века); социальная (отображение данного процесса от центра до периферии страны).

С 1874 года в Петербургской консерватории приступил к занятиям по дисциплинам «История и теория музыки» Николай Феопемптович Соловьев. На его лекциях и прозвучал столь нужный нам сейчас термин — *imbroglio*. Этот термин теоретик относил к приемам камерно-инструментальной музыки, говоря, что *imbroglio* (путаница, расстройство) «служит для обозначения быстрой, неожиданной для слушателя, перемены ритма или такта [то есть смены размера, например, с 2/4 на 6/8 и т.п. — Е.Л.]; примеры Имбролио встречаются у Й. Гайдна, в симфонических менюэтах Бетховена». Завершает цитируемый текст фраза, позволяющая отнести рассматриваемое понятие к поздней (по эпохе его возникновения) и необычной (по ориентации на проблемы темпоритма) разновидности риторических фигур: «Имбролио должно быть непродолжительно, во избежание получения дисгармонии» [21, с. 955].

Для камерных жанров прошлого это уточнение вполне справедливо. Между тем в иной жанровой области, например в поэзии, при согласовании стихотворных текстов либретто с театральнo-музыкальной драматургией комических опер — диапазон выразительных средств был несоизмеримо более широк, в соответствии с чем периодически требовалась подчеркнутая опора на антагонистический принцип изложения. Тогда, при обострении конфликтной фабулы, на передний план намеренно выдвигался многозначный по его смыслу *оттенок дисгармоничности* происходящего.

Выделенная функция, семантически суммирующая в исконно итальянском слове *imbroglio* целый спектр ответвляющихся понятий, сродни и выразительным кратким возгласам, и устойчивым словосочетаниям: нервная суета при всеобщей растерянности, неразбериха и запутанность, хитрое надувательство, сумятица, кавардак, хаос, истинно сумасшедший дом.

Впрочем, любые из названных выше слов или фраз, если они выступают по отдельности, хотя и смогут явиться символом драматургической линии, но отнюдь не достигнут обобщающей мощности имбролио. Поскольку такой эффект, будучи близок приему *полифонического стретто* в хоровых опусах Баха и Генделя, дополняется на

театральных сценах факторами наглядности и остротой ситуаций, подсмотренных, кажется, где-то тут, сразу за порогом... Показательно, что германский музыковед и лексикограф Хуго (Гуго) Риман, досконально знакомый с материалами музыкознания и театроведения стран Западной Европы, в «Музыкальном словаре» (Санкт-Петербургское издание 1901–1904 годов в переводе Ю.Д. Энгеля, при участии Н.Ф. Финдейзена) с гораздо большей проницательностью, чем Соловьев, определил суть итальянского термина *imbroglio* как «сложные ритмические комбинации, спутывающие чувство такта» [20, с. 568].

Эта сжатая и емкая формулировка позволила органично связать факты и явления, располагающиеся в различных плоскостях, а в структурном аспекте выявить сходные процессы в разных искусствах — от соединения нескольких мелодий в звучании полифонической стретты до сплетения драматургических линий в кульминационных номерах спектакля. Музыковеды, театроведы, искусствоведы вдруг обнаружили, что в жанровом ракурсе слово *imbroglio* уже довольно давно применяется публицистами для характеристики факторов контрастных по масштабу и непривычных по сферам их приложения: функция отрывка из пьесы, основное направление сочинения, ориентация репертуара и, наконец, — синоним ярмарочного театра.

Термин «имбролио» в 1844 году был перенесен из локальных пластов итальянской музыкальной публицистики и оперной критики на обширные пространства русской художественной литературы. Такое перемещение жанровых наклонений и художественных структур было осуществлено Владимиром Федоровичем Одоевским в его рассказе с декларативным названием *Imbroglío* с подзаголовком-травелогом: «Из записок путешественника».

Сочинение Одоевского — итоговый этап в нашей картине эволюции жанра, который в своих ранних истоках восходит к 1725 году в интермедии «Пимпине» Телемана («дуэты ссор» престарелого мужа с молодой женой), а в комической опере Майкова «Любовник-колдун» переплетает уже четыре линии пения — трех девушек и старой девы («квартет возрастов»).

Уточнение исторического места вокального квартета из оперы Майкова «Любовник-колдун» в общеевропейском контексте творчества композиторов и либреттистов-поэтов, драматургов и прозаиков, —

подобного рода ракурс позволяет, прежде всего, отчетливо охарактеризовать суть эстетического феномена, ранее безлико определявшегося только его структурной принадлежностью к финальным сценам комедийных пьес. Тогда как распространение жанровой категории *imbroglio* на все виды и все масштабы драматургического изложения и обобщения — от мелкой детали до кардинально важной особенности художественной культуры — порой сообщает театральному термину качество некоей всеохватности.

Тем не менее даже все вышеизложенное, взятое само по себе, отнюдь не разрешает проблемы для гипотетической музыкальной реконструкции женского вокального «квартета возрастов». Тому препятствует совокупность следующих обстоятельств, которые определяют картину переплетающихся сведений:

- не сохранилось ни нотных материалов, ни отзывов о музыке квартета;
- в российских операх будущего времени точных аналогий не находится;
- в разных национальных культурах связь стихов с музыкой различались;
- во Франции важную роль имели ударения на последнем слоге строки;
- наиболее близки к русскому были нормы немецкого стихосложения;
- однако Майков не владел ни одним из иностранных языков;
- и вот парадокс: именно его комическая опера «Любовник-колдун» не только представила целостную систему органичных связей нескольких видов искусства в контексте театрального спектакля, но и на раннем этапе становления отечественной силлабо-тонической версификации воплотила идею изначально синкретичного единства — метрики драматической поэзии с метрикой вокальной музыки.

Поэт-драматург заслужил похвалу из уст самого Дени Дидро, который после посещения оперного спектакля в Смольном институте благородных девиц назвал Майкова наиболее самобытным из числа российских поэтов: «на обеде петербургских литераторов у графа Григория Григорьевича Орлова говорил он [Дидро. — Е.Л.] через переводчика Майкову, не знавшему никакого иностранного

языка, что особенно его сочинения желал бы он прочесть» [1, с. 421; 4, с. 136–137; 5, с. 490].

Этой похвальной характеристике большинство историков-стиховедов не придают сколько-нибудь серьезного значения, аргументируя свой скепсис такими доводами, как незнание французским философом русского языка и — будто бы — его убеждениями, что интерес к иноземному нивелирует качество самобытности. Хотя совокупность их аргументов утрачивает убедительность, отступая перед фактами биографии гениального мыслителя. Известно также, что Дидро привез во Францию произведения русской литературы числом в 53 книги. В списке третьим номером, после изданий Ломоносова и Сумарокова, значатся «творения Майкова» в количестве четырех книг [2, с. 19–57].

Дидро был редкостно одаренным полиглотом, до мелких деталей знавшим особенности нескольких языков Западной Европы, владел несколькими наречиями итальянского, испанского, английского, немецкого и голландского. Многолетняя работа над статьями энциклопедии требовала его обращения к материалам и других иноязычных стран. Постоянная деятельность журналиста-обозревателя в области театрального искусства дополняла лингвистические знания тонкой художественной интуицией. Принимая во внимание названные обстоятельства в соединении с активным интересом философа к российской культуре, почти пятидесятилетний период его пребывания в Санкт-Петербурге (с октября 1773 по март 1774 года) следует назвать достаточным временем для овладения основами русской поэтической речи, равно как и для нашего уважительного доверия к высказанному им эстетическому суждению.

Целесообразно напомнить о бескомпромиссной, а также во многом централизующей для большинства его соратников позиции, каковую занял Дени Дидро в восьмилетней «Войне буффионов» (1752–1760), когда творческое соперничество двух выдающихся оперных школ — обновленной итальянской (Перголези) и авторитетной французской (Рамо) — вызвало длительную и всеохватывающую череду непримиримых дискуссий в диапазоне от социальных проблем до вопросов технологии творчества. Все это в итоге закономерно привело к становлению общего почти для всей европейской музыкально-театральной культуры жанра «комической оперы». В отличие от подавляющего

Забывтый шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

большинства российских театралов, Дидро имел о том к началу 1774 года отчетливое, но главное — целостное представление.

Такого же рода целостность структурного восприятия (даже при неизбежном упущении стилевых тонкостей поэзии на не родном для него языке) могла направить внимание Дидро на систему технологических факторов в драматургической организации стихотворных текстов либретто Майкова, что проявляется в каждом из вокальных номеров оперы «Любовник-колдун», но в концентрированном виде выступает в квартете, начинающемся восклицанием: «Въ чемъ признаться нам Тетушка велишь?»

Д. Дидро был во многом прав, называя В.И. Майкова лучшим из русских поэтов, во всяком случае в отношении действенной поэзии в музыкальном театре.

Забывтый шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772) и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

Список литературы:

- 1 *Алексеев М.П.* Дидро и русские писатели его времени // XVIII век. Сб. статей и материалов. Т. 3. М.; Л.: Наука, 1958. С. 416–431.
- 2 *Алексеев М.П.* Дидро о русской литературе // Русская литература на Западе. Ст. и материалы / Под ред. М.П. Алексеева. М.; Л., 1948. С. 19–57.
- 3 *Антонова О.А.* Театральные постановки в учебных заведениях Санкт-Петербурга XVIII века // Мир человека. 2007. № 4. С. 1–11.
- 4 *Бильбасов В.А.* Дидро в Петербурге. СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1884. 325 с.
- 5 *Бильбасов В.А.* Екатерина II и Дидро // Русская старина. 1884. Июнь. С. 445–494.
- 6 *Вишневский К.Л.* Русская метрика XVIII в. // Вопросы литературы XVIII века. Пенза, 1972. С. 129–259.
- 7 *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Алфавитный указатель пьес представленных, а также изданных в России в XVII и XVIII вв. // Сборник историко-театральной секции. Т. 1. Петроград: Первая Государственная типография, 1918. 164 с.
- 8 *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984. 319 с.
- 9 *Гончарова А.В.* Своеобразие портретов «смолянок» как «новой породы» людей русского искусства XVIII века в творчестве Дмитрия Левицкого // Современное технологическое образование. Материалы III Регионального научно-практического семинара. 2018. Комсомольск-на-Амуре: Амурский гуманитарно-педагогический государственный университет, 2018. С. 138–145.
- 10 *Данилова А.* Благородные девицы. Воспитанницы Смольного института: биографические хроники. М.: ЭКСМО, 2008. 462 с.
- 11 *Жерихина Е.И.* Остров благотворительности. Смольный. СПб.: Алаборг, 2009. 239 с.
- 12 *Кнышева Д.В.* Стилистика языка первых русских комических опер // Известия Самарского научного центра Российской Академии наук. 2011. Т. 13. № 2–5. С. 1261–1263.
- 13 *Лихачева Е.О.* Материалы для истории женского образования в России. [Т. 1–4]. СПб., 1890–1901.
- 14 *[Майков В.И.]* Любовник колдун: опера комическая в 1 действии. Сочинена для Благородного Общества, и представлена в 1772 году // Российский феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений. СПб.: При Императорской Академии Наук, [1786] – [1794]. Часть XVIII : [либретто опер и балетов, драмы]. 1788. С. 215–265.
- 15 *[Майков В.И.]* Любовник колдун, опера комическая в одном действии; сочинена для благородного общества, и представлена в 1772 году. [М.]: Типография Императорского Московского университета [у Н. Новикова], 1779. 36 с.
- 16 *Митяш С.А.* Из истории полиметрии XVIII века (стиховая форма комической оперы М.И. Попова «Анюта») // Studia Metrica Et Poetica. Сб. статей памяти П.А. Руднева. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С. 80–90.
- 17 *Первушина Е.В.* Петербургские женщины XVIII века. М.: Центрполиграф; СПб.: Русская тройка–СПб, 2012. 444 с.
- 18 *Петровская И.Ф.* Воспитательное общество благородных девиц (Смольный институт) // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Книга 1. СПб.: «Композитор» – Санкт-Петербург, 2000. С. 200–204.
- 19 *Попов М.И.* Анюта, комическая опера в одном действии // Российский феатр, или Полное собрание всех Российских Феатральных сочинений. СПб.: При Императорской Академии Наук, [1786] – [1794]. Часть XXVIII : [либретто опер]. 1790. С. 145–184.
- 20 *Риман Г.* Музыкальный словарь / Г. Риман ; пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отд., сост. при сотрудничестве П. Веймарна [и др.] ; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, [1901–1904]. 1531 с.
- 21 *Соловьев Н.Ф.* Имбролио // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. XIIa. СПб., 1894. С. 955.
- 22 *Черепнин Н.П.* Императорское воспитательное общество благородных девиц: исторический очерк, 1764–1914. Петроград: Государственная типография, 1914. Т. 1. 620 с.

Забывтый шедевр: опера В.И. Майкова «Любовник-колдун» (1772)

и проблемы действенной поэзии в русском музыкальном театре

References:

- 1 Alekseev M.P. *Didro i russkie pisateli ego vremeni* [Diderot and Russian Writers of His Time]. 18th century. Collection of papers. Vol. 3. Moscow; Leningrad, Nauka Publ., 1958, pp. 416–431. (In Russ.)
- 2 Alekseev M.P. Didro o russkoy literature [Diderot on Russian literature]. *Russkaya literatura na Zapade* [Russian Literature in the West]. Ed. M.P. Alekseev. Moscow; Leningrad, 1948, pp. 19–57. (In Russ.)
- 3 Antonova O.A. Teatral'nye postanovki v uchebnykh zavedeniyah Sankt-Peterburga XVIII veka [Theatrical Performances in Educational Institutions of St. Petersburg in the 18th Century]. *Mir cheloveka*, 2007, no. 4, pp. 1–11. (In Russ.)
- 4 Bil'basov V.A. *Didro v Peterburge* [Diderot in St. Petersburg]. St. Petersburg, Tipografiya I.N. Skorohodova Publ., 1884. 325 p. (In Russ.)
- 5 Bil'basov V.A. Ekaterina II i Didro [Catherine II and Diderot]. *Russkaya starina*, 1884, June, pp. 445–494. (In Russ.)
- 6 Vishnevskij K.L. Russkaya metrika XVIII v. [Russian Metrics of the 18th Century]. *Voprosy literatury XVIII veka*. Penza, 1972, pp. 129–259. (In Russ.)
- 7 Vsevolodskij-Gerngross V.N. *Alfavitnyj ukazatel' p'ies predstavlenykh, a takzhe izdannykh v Rossii v XVII i XVIII vv.* [Alphabetical Index of Plays Presented and Published in Russia in the 17th and 18th Centuries]. Collection of the historical and theatrical section. Vol. 1. Petrograd, Pervaya Gosudarstvennaya tipografiya Publ., 1918. 164 p. (In Russ.)
- 8 Gasparov M.L. *Ocherk istorii russkogo stiha: Metrika, ritmika, rifma, strofika* [Essay on the history of Russian verse: Metrics, rhythm, rhyme, stanza]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 319 p. (In Russ.)
- 9 Goncharova A.V. Svoeobrazie portretov "smolyanok", kak "novoj porodny" lyudej russkogo iskusstva XVIII veka v tvorchestve Dmitriya Levickogo [The originality of "Smolyanki" portraits as a "New breed" of people in the 18th century Russian art in the artworks by Dmitry Levitsky]. *Sovremennoe tekhnologicheskoe obrazovanie. Materialy III Regional'nogo nauchno-prakticheskogo seminar* [Modern technological education. Materials of the III Regional Scientific and Practical Seminar]. 2018. Komsomol'sk-na-Amure, Amurskij gumanitarno-pedagogicheskij gosudarstvennyj universitet Publ., 2018, pp. 138–145. (In Russ.)
- 10 Danilova A. *Blagorodnye devicy. Vospitannicy Smol'nogo instituta: biograficheskie hroniki* [Noble girls. Students of the Smolny Institute: Biographical Chronicles]. Moscow, EKSMO Publ., 2008. 462 p. (In Russ.)
- 11 Zherihina E.I. *Ostrov blagotvoritel'nosti. Smol'nyj* [Charity Island. Smolny]. St. Petersburg, Alaborg Publ., 2009. 239 p. (In Russ.)
- 12 Knysheva D.V. *Stilistika yazyka pervykh russkikh komicheskikh oper* [The Stylistics of the Language of the First Russian Comic Operas]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj Akademii nauk*, 2011, vol. 13, no. 2–5, pp. 1261–1263. (In Russ.)
- 13 Lihacheva E.O. *Materialy dlya istorii zhenskogo obrazovaniya v Rossii* [Materials for the History of Female Education in Russia]. [Vols. 1–4]. St. Petersburg, 1890–1901. (In Russ.)
- 14 [Majkov V.I.] *Lyubovnik koldun: opera komicheskaya v 1 dejstvii. Sochineniya dlya Blagorodnago Obshestva, i predstavlena v 1772 godu* [The Lover Sorcerer: Comic Opera in 1 act. Composed for the Noble Society, and Presented in 1772]. *Rossijskij featr, ili Polnoe sobranie vsekh Rossijskikh Featral'nykh sochinenij* [Russian Theater, or Complete Collection of All Russian Theatrical Works]. St. Petersburg, Pri Imperatorskoj Akademii Nauk Publ., [1786] – [1794]. Part XVIII: [libretto oper i baletov, dramy], 1788, pp. 215–265. (In Russ.)
- 15 [Majkov V.I.] *Lyubovnik koldun, opera komicheskaya v odnom dejstvii; sochineniya dlya blagorodnago obshestva, i predstavlena v 1772 godu* [The Lover Sorcerer, a Comic Opera in 1 act; Composed for a Noble Society, and Presented in 1772]. [Moscow]: Tipografiya Imperatorskago Moskovskago universiteta [u N. Novikova] Publ., 1779. 36 p. (In Russ.)
- 16 Mityash S.A. Iz istorii polimetrii XVIII veka (stihovaya forma komicheskoy opery M.I. Popova "Anyuta") [From the History of Polymetry of the 18th Century (Verse Form of the Comic Opera "Anyuta" by M.I. Popov)]. *Studia Metrica Et Poetica*. Collection of articles in memory of P.A. Rudnev. St. Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo "Akademicheskij projekt" Publ., 1999, pp. 80–90. (In Russ.)
- 17 Pervushina E.V. *Peterburgskie zhenshchiny XVIII veka* [Petersburg Women of the 18th Century]. Moscow, Centrpoligraf; St. Petersburg, Russkaya trojka—SPb Publ., 2012. 444 p. (In Russ.)
- 18 Petrovskaya I.F. *Vospitatel'noe obshchestvo blagorodnykh devic (Smol'nyj institut)* [Educational Society for Noble Maidens (Smolny Institute)]. *Muzykal'nyj Peterburg* [Musical Petersburg]. Encyclopedic dictionary. 18th century. Book 1. St. Petersburg, "Kompozitor" – Sankt-Peterburg Publ., 2000, pp. 200–204. (In Russ.)
- 19 Popov M.I. Anyuta, komicheskaya opera v odnom dejstvii [Anyuta, Comic Opera in 1 Act]. *Rossijskij featr, ili Polnoe sobranie vsekh Rossijskikh Featral'nykh sochinenij* [Russian Theater, or Complete Collection of All Russian Theatrical Works]. St. Petersburg, Pri Imperatorskoj Akademii Nauk Publ., [1786] – [1794]. Part XXVIII: [libretto oper], 1790, pp. 145–184. (In Russ.)
- 20 Riman G. *Muzykal'nyj slovar'* [Music Dictionary]. Transl. from German by B. Yurgenson, eds. P. Vejtmann, Yu. Engel [et al]. Moscow; Lejpcig, P. Yurgenson Publ., [1901–1904]. 1531 p. (In Russ.)
- 21 Solov'ev N.F. Imbrolio [Imbrogljo]. *Enciklopedicheskij slovar' F.A. Brokgauza i I.A. Efrona* [F.A. Brockhaus and I.A. Efron Encyclopedic Dictionary]. Vol. XIII. St. Petersburg, 1894, p. 955. (In Russ.)
- 22 Cherepnin N.P. *Imperatorskoe vospitatel'noe obshchestvo blagorodnykh devic: is-toricheskij ocherk, 1764–1914* [The Imperial Educational Society for Noble Maidens: A Historical Study, 1764–1914]. Petrograd, Gosudarstvennaya tipografiya Publ., 1914. Vol. 1. 620 p. (In Russ.)