

Музикознание

1/2011

ISSN: 2072-9979

ment et grave.

(Dance style à la Sorakova
mais sans rythme)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ

ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ

РАБОТЫ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

Музыковедение

1/2011

ISSN: 2072-9979

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

СОДЕРЖАНИЕ

	МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ
Д.В. Ларкович	Г.Р. Державин и пути становления русской оперы 2
М.Н. Тимофеева	О знаках скоморошьего инструментализма в «Петрушке» Стравинского (к вопросу о преемственности явлений) 8
Ж.Б. Пушбарнэк	Проблемы исполнительской критики в трудах музыковедов и исследователей 20-х–30-х годов XX века 14
	ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ
А.А. Михайлова	О канонических основах традиционного наигрыша на саратовской гармонике «Саратовские переборы» 19
	ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ
Т.А. Зенашвили	Клавишные инструменты барокко и клавирная техника: исторический подход 24
	РАБОТЫ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ
Е.А. Канакина	Хенрик Изак: герой своего времени 31
П.В. Осипова	Барочная педаль? Проблемы стиля: концепты музыки барокко и педализация при исполнении клавирных сочинений Баха на фортепиано 37
Е.В. Ровенко	К. Дебюсси и О. Редон: новые черты художественного мышления и его загадки 41
О.В. Озерская	Название и композиция в камерно- инstrumentальной музыке Юрия Воронцова 48
	Правила рассмотрения, публикации и рецензирования статей 55

На второй странице обложки: Дж. Мачетти. Портрет Лоренцо Медичи; А. Дюрер. Портрет императора Максимилиана I; Г. Бургмайр. Триумф императора Максимилиана (иллюстрации к статье Е. Канакиной).

На третьей странице обложки: О. Редон. Возможно, первая попытка зрения осуществилась в цветке (иллюстрация к статье Е. Ровенко).

Учредитель и издатель:
ООО Издательство
«Научтехлитиздат»

Журнал зарегистрирован
в Министерстве РФ по печати,
телерадиовещанию и средствам
массовых коммуникаций
Свидетельство
о регистрации ПИ № 77-15485
Подписной индекс
ОАО «Роспечать» 84126

Главный редактор
Наталья Николаевна ГИЛЯРОВА
Заместитель главного редактора
Татьяна Алексеевна СТАРОСТИНА

Ответственный секретарь
М.А. Казачкова
Редакция: М.А. Казачкова,
О.И. Макаров,
М.А. Моисеева

Редакционный совет
Н.Н. Гилярова, канд. иск.
Л.С. Дьячкова, д-р иск.
Н.В. Заболотная, д-р иск.
Т.А. Зайцева, д-р иск.
К.В. Зенкин, д-р иск.
Т.А. Старостина, канд. иск.

Председатель редакционного
совета – проф. Т.Г. Самхарадзе

Дизайн и верстка М.А. Казачкова
Дизайн обложки О.И. Макаров

Адрес редакции:
107258, Москва, Алымов пер.,
д. 17, стр. 2, комн. 7
Тел.: 8 965 230-20-60
Факс: (495) 231-78-80
E-mail: musicology@tgizd.ru
<http://www.tgizd.ru>

Подписано в печать 20.12.2010 г.
Формат 60x88 1/8. Бумага кн.-журн.
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 10,4.
Уч.-изд. л. 10,21. Зак. № 301.
Тираж 550 экз.

Оригинал-макет, электронная
верстка выполнены и тираж
отпечатан в ООО Издательство
«Научтехлитиздат» 107258,
Москва, Алымов пер., д. 17, стр. 2

Статьи, поступающие в редакцию,
рецензируются.
Материалы, опубликованные в
настоящем журнале, не могут
быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы
и распространены без письменного
разрешения редакции.
За публикацию предоставленных
в редакцию материалов гонорары
не выплачиваются.
Редакция вправе публиковать
любые присланные в свой адрес
произведения, письма и обраще-
ния читателей. Факт пересылки
означает согласие на передачу
редакции всех исключительных
прав на использование произве-
дения в любой форме и любым
способом.



Дмитрий Владимирович Ларкович — кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры литературы и журналистики Сургутского государственного педагогического университета.

Dmitry V. Larkovitch, candidate of philological science, associate professor, doctoral candidate of the Department of Literature and Journalism of Surgut State Teachers' Training University.

Г.Р. Державин и пути становления русской оперы

G.R. Derzhavin and the Ways of Formation of Russian Opera

В статье рассматривается творческая деятельность Г.Р. Державина по созданию оперных либретто в контексте основных тенденций развития русской музыкальной культуры начала XIX века. В ходе анализа державинских сочинений выявляются причины неприятия его оперного наследия современниками и делается вывод о перспективах развития державинских музыкально-драматических принципов.

Ключевые слова: Русская культура, эпоха Просвещения, Г.Р. Державин, опера, либретто.

The article discusses Derzhavin's creativity when he had been writing opera librettos in the context of the basic tendencies of Russian musical culture development on the turn of the 19th century. The reasons of aversion of his opera heritage by contemporaries are revealed during the analysis of Derzhavin's compositions and the conclusion is about the development Derzhavin's musical-drama principles prospects.

Keywords: Russian culture, Enlightenment, G.R. Derzhavin, opera, libretto.

Творчество крупнейшего русского поэта Гавриила Романовича Державина (1743–1816) приходится на период интенсивного развития русской музыкальной культуры. Сама эпоха Просвещения породила особый тип культурного деятеля, который не только остро осознавал свою личную ответственность за результаты развития отечественного искусства, но и активно участвовал в его формировании. В кругу тех, кто непосредственно содействовал становлению русской музыки Нового времени, особое место принадлежит Державину, при жизни которого, по словам Т.Н. Ливановой, «прошел весь путь русской оперы до Верстовского, выдвинулась русская композиторская школа

и родились новые музыкально-поэтические жанры» [7, 151].

Музыка всегда играла важную роль в жизни Державина: объемный пласт его поэтического наследия составляют сочинения, написанные специально для сольного и хорового исполнения; музыку на стихи Державина создавали крупнейшие композиторы рубежа XVIII–XIX веков (Д.С. Бортнянский, О.А. Козловский, С.Р. Нейком, В.А. Пашкевич, Дж. Сарти, В.Ф. Трутовский и др.). Но уже с середины 1780-х годов особое пристрастие «первый поэт России» испытывает к форме музыкально-театрализованного представления, что постепенно приводит его к оперному творчеству.

Как известно, во второй половине XVIII века жанр оперы переживает в России период стремительно го развития и притягивает к себе внимание самой широкой культурной общественности. Его расцвет был во многом подготовлен влиянием итальянской композиторской и исполнительской школы, представители которой (Б. Галуппи, Дж. Паизиелло, Дж. Сарти, Д. Чимароза, В. Манфредини и др.) приняли непосредственное участие в музыкальной жизни российской столицы. В 1770-е годы начинает складываться собственно отечественный оперный репертуар, тяготеющий преимущественно к жанру комической оперы. Его первые образцы — «Анютка» М.И. Попова (1772), «Розана и Любим» Н.П. Николева (1778), «Мельник — колдун, обманщик и сват» А.А. Аблесимова (1779), «Несчастье от кареты» Я.Б. Княжнина (1779) и др. — были тесно связаны с традицией просветительской комедии и ориентированы на воссоздание народного быта в его эстетическом ракурсе. В процессе формирования национальной оперы принимали участие лучшие композиторские силы эпохи (Д.С. Бортнянский, В.А. Пашкевич, М.М. Соколовский, Е.И. Фомин и др.), что обеспечило ей одно из ведущих мест в жанровой иерархии русской музыкальной культуры.

Деятельную склонность к оперному творчеству проявлял и близкий друг Державина — Н.А. Львов, под влиянием которого определился устойчивый интерес Державина к творчеству П. Метастазио [6, 95–96], чьи сочинения привлекли внимание начинаящего либреттиста высоким содержательным пафосом. Вместе с тем, Державин пристально следит и за отечественным театральным репертуаром. Он сочувственно отзывается о ранних образцах комической оперы, особо выделяя «Мельник — колдун, обманщик и сват» А.А. Аблесимова [3, VII, 604], но весьма скептически реагирует на имевшую шумный, но непродолжительный успех на российской сцене оперу К. Генслера «Русалка»: «Теперь вкус здесь — на шуточные оперы, которые украшены волшебными декорациями и утешают более глаза и музыкою слух, нежели ум. <...> Представьте себе сонные грезы. Без всякого соображения и последствия, что видят, то и бредят. Вот в коротких словах описание нынешнего театра» [3, VI, 156]. Как видно, основной упрек Державина в адрес современной оперной драматургии связан с предельной отвлеченностью сценического материала от актуальных жизненных реалий и отечественной культурной традиции. Именно неудовлетворенность текущим состоянием российского театра укрепила решимость поэта всерьез приняться за создание национального оперного репертуара. И уже к середине 1800-х годов имен-

но драматическое творчество он воспринимает как приоритетное и «более других свойственное» [3, IX, 323] ему, а потому напряженно ищет собственные пути в сфере художественной выразительности.

В общей сложности Державиным было написано 7 оригинальных оперных либретто, которые появились в последние полтора десятилетия жизни поэта и в полной мере разделили общую печальную судьбу его драматургии: ни одна из державинских опер не была поставлена на публичной сцене, а их либретто не были опубликованы при жизни автора, что не мешало поэту с увлечением отдаваться новому для него роду деятельности. По всей видимости, им руководило горячее стремление поднять отечественный музыкальный театр на ту высоту общественной значимости, которая позволила бы ему стать «политическим учреждением» [3, VII, 602], способным оказывать влияние на формирование самосознания нации.

Одним из числа ранних опытов Державина по разработке этого жанра является «комическая народная опера в трех действиях» «Дурочка умнее умных», написанная не ранее 1803 года и отмеченная чертами национального колорита. Само действие оперы происходит в российской глубинке — приволжском городке Тетюши, а его жители — мирные обыватели (отставной прапорщик, его жена, ключник, внучка, жених внучки и т. п.), лишь волею обстоятельств попавшие в чрезвычайную ситуацию.

Как было характерно и для русской комической оперы конца XVIII века, основное место в тексте державинского либретто занимают разговорные диалоги и речитативы, оснащенные просторечной (нередко диалектной) лексикой с целью достижения бытовой и этнографической достоверности. Кроме того, демократический характер речевой структуры либретто нередко усиливают пословицы и поговорки, которыми изобилует речь персонажей: «Очень пьян Наум, да берет на ум» [3, IV, 530], «Брось хлеб и соль позади, — очутится впереди» [3, IV, 535], «Часы шатки — берегите шапки» [3, IV, 553] и др.

Важная роль в выражении «народного духа» отводится вокальным партиям, весьма разнообразным по составу и представляющим более 30 сольных и ансамблевых номеров. Компактные по своему текстовому объему вокальные партии державинской оперы отличает высокая степень речевой и ритмической динамики, вполне адекватной авантюрной фабуле либретто. Целый ряд вокальных фрагментов откровенно стилизован под традиционные хороводные и застольные песни. Особенно явно эта ориентация на фольклорные источники ощущима в «Хоре разбойников» (действ. 1, явл. 5), который

сопровождается пометой «бурлацкая песня» и воссоздает интоационный строй и образную структуру, присущие так называемым «удалым» песням о казачьей вольнице:

На закате красна солнышка,
На восходе светла месяца,
Не черный ворон по поднебесью, —
Атаман летал под Тетюшами
С удалой косной дружиною; <...>
О хозяева беспечные!
Отворяйте ваши теремы,
Под окном сидит где девица;
Отмыкайте крепки закромы,
Где лежит сребро и золото [3, IV, 529].

Между тем, на фоне внешней водевильной «легкости» содержание оперы Державина обращено к исключительно серьезной и актуальной проблематике. Так, уже в самом начале текста автор уточняет, что «действие происходит между 1775 и 1780 годов» [3, IV, 514], то есть вскоре после подавления пугачевского бунта. Постепенно выясняется, что ужасные последствия этих событий все еще свежи в памяти очевидцев: «Бывало, что взглянешь, то и видишь: по Волге вниз плывут плоты с виселицами да с висельниками» [3, IV, 537]. Пережитый исторический опыт закономерно приводит их к мысли о недопустимости подобных потрясений впредь и ставит вопрос о путях развития внутренней политики государства.

Основная сюжетная и музыкально-исполнительская линия связана с женским персонажем по имени Лукерья, которой принадлежат почти все ариозные партии оперы. Именно она, бедная невеста и сирота, но получившая воспитание «в благородном девичьем монастыре» [3, IV, 575], сумела одержать верх и в столкновении с разбойниками, и в противостоянии крюкотвору-стряпчему. Благодаря своей широкой образованности, разносторонним знаниям и способности применять эти знания в конкретных жизненных ситуациях «дурочка» Лукерья преподала урок тем «умным», чьи представления о жизни носят отвлеченный и условный характер.

Не менее любопытный опыт разработки жанра комической оперы представляют «Рудокопы». Произведение это, к сожалению, не было по достоинству оценено не только современниками, но и более поздними исследователями, например: «...комическая «опера» Державина «Рудокопы» представляется чуть ли не какой-то бессмыслицей. Кажется даже, что <...> «Рудокопов» сочинял кто-нибудь другой: настолько безвкусна, «ни на что не похожа» [курсив]

мой. — Д. Л.] по своему смешению стилевых и жанровых признаков эта «опера»» [7, 176].

Действительно, в ряду 7-ми оперных сочинений Державина «Рудокопы» отличаются содержательной и стилевой оригинальностью, и в первую очередь — своим местом действия, которое разворачивается на Урале, а потому насыщено чертами горнозаводского быта. Пьеса открывается мизансценой, передающей особенности уральского ландшафта и моделирующей условно-производственную ситуацию: «Театр представляет на разсвете дня замок Златогора, окруженный высокими, дымящимися горами, с которых низвергается шумящий источник, приводящий в движение вододействующие машины; а влеве виден вход в пещеру (или шахту). <...> Слышен колокол и на оный сходятся со всех сторон работники, всякий со своим орудием, надевая на себя горные платья» [3, IV, 641].

Уральский антураж подкрепляется и за счет включения в текст либретто хоровых и речитативных партий, задуманных автором как аналог горнозаводского песенного фольклора. Для них характерны коллективная форма исполнения, различные виды вокально-хоровой фактуры (хор, перекличка, молитва), особая стилистическая маркировка. Подобно песням горнорабочих, в державинских хорах приводятся некоторые общие сведения о трудовых процессах добычи полезных ископаемых и самих условиях труда горняков:

Нас колокол сюда сзывает,
Да огнь горы разрывает.
Мы ночь и день живем
В шахтах здесь с огнем.

Мы горы можем разрубать,
Доставать,
Сребро, медь, золото добывать,
Все копать
И, на Бога положась,
В подземну тень
И в ночь, и в день
Ничего лезть не страшась [3, IV, 712–713].

В основе сюжета «Рудокопов» конфликт, основанный на несоответствии мнимого и подлинного сословного достоинства. Центральный персонаж оперы Златогор, нечестным путем завладев крупным состоянием, стал «владельцем рудных заводов и почетным членом горного начальства» [3, IV, 640]. Обуравляемый страстью сословной спеси, он стремится и к формальному возвеличению посредством обретения дворянского титула, ради чего

грубо попирает интересы других, в том числе и своих близких (присваивает состояние своей воспитанницы Лизы, не признает своего сына, третирует его мать и т. п.). И лишь благодаря активному противодействию Лизы, последовательно отстаивающей свое право на личное счастье с Миловзором, Златогор осознает разрушительные масштабы своих злодеяний, раскаивается и духовно возрождается.

Примечательно здесь то, что на фоне мелодраматической интриги в тексте либретто особым образом сочетаются идея нравственного преображения личности с идеей промышленного развития державы. Характеризуя жанровую природу «Рудокопов», В. Данилевский утверждал, что Державин создал первую в русской драматургии «"индустриальную" оперу, отвечая тем самым мыслям самых передовых русских деятелей, мечтавших видеть всю свою страну покрытой рудниками, заводами, мануфактурами» [1, 69]. Отсюда и подчеркнутый ее этнографизм, и детализированные картины горнозаводского быта, и различные формы поэтизации созидательного труда, и непривычное ее название.

В последние годы жизни Державин осуществлял свой давний замысел по созданию «важной», героической оперы. Следует отметить, что этот вид оперного искусства, восходящий к итальянской *opera seria* и получивший развитие в творчестве крупнейших европейских композиторов (А. Скарлатти, Г. Ф. Генделя, К. Глюка, Б. Галуппи и др.), к началу XIX столетия в России только зарождался. Война с Наполеоном привела к бурному росту патриотических настроений в русском обществе и невольно сыграла роль импульса в формировании жанрового канона отечественной героической оперы. В числе сочинений, предшествующих собственно ее появлению, следует назвать оперы Д.Н. Кашина по пьесам С.Н. Глинки «Наталья, боярская дочь» (1806) и «Ольга Прекрасная» (1809), основанных на условно-исторических событиях, где любовно-сентиментальная фабула выступала на фоне идей гражданской патетики. В годы самой Отечественной войны на русской сцене с большим успехом прошел ряд музыкально-патриотических спектаклей смешанного типа: «Казак стихотворец» А.А. Шаховского (1812, муз. К.А. Кавоса), «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» П.А. Корсакова (1813, муз. К.А. Кавоса и Д.Н. Кашина), «Торжество России, или Русские в Париже» П.А. Корсакова (1814, муз. К.А. Кавоса) и др., которые, по оценке современного исследователя, соединяли «элементы танца, пения и разговора с очень незамысловатой сюжетной основой, отвечающей текущему политическому моменту» [4, 35].

Поэтому, когда в 1814 году Державин готовил к публикации оперу в трех действиях «Грозный, или Покорение Казани», с полным основанием он мог квалифицировать ее как «опыт, каковы должны быть в новейшем вкусе отечественные героические оперы» [3, IV, 582] и ощущать себя в числе первоходцев в области данного жанра. Декларируя авторитет Метастазио, Державин тем не менее проявил высокую степень авторской самостоятельности при разработке жанровой модели героической оперы. Так, в отличие от итальянского либреттиста, сторонника строгих музыкальных форм, стилевой монолитности и жесткой содержательной регламентации, автор «Грозного» делает ставку на многообразие впечатлений, которое, на его взгляд, достигается благодаря соединению разнородных художественных элементов в одно музыкально-драматическое целое: «... достоинство большой героической оперы есть чудесные вымыслы поэзии, несмотря на невероятность их или несходство с природою, — очарование взора живописью и зодчеством, слуха музыкой и пением, вообще же ума и сердца самыми даже науками, согласно действующими к единой трогательной, нравственной или забавной цели, которую предъязыбирает себе сочинитель» [3, IV, 581–582].

И, действительно, «чудесные вымыслы поэзии» представлены в «Грозном» весьма разнообразно. Несмотря на то, что в основу оперного либретто были положены реальные исторические события, связанные со взятием Казани в 1552 году русскими войсками, предводительствуемыми Иоанном IV, драматург достаточно вольно интерпретирует их и откровенно подчиняет заявленной задаче «очаровать» воображение зрителя. Сам замысел оперного спектакля поражает своей масштабностью, грандиозным размахом, не имеющим аналогов в современной Державину сценической практике. Внушителен уже сам состав участников, который помимо 12 основных персонажей насчитывает многочисленные группы певцов, воинов, участников массовых действий и т. п. По ходу спектакля перед зрителем должны были предстать войсковые парады, шествие каравана паломников на ослах и верблюдах, воинский лагерь с осадным вооружением, дворец казанских царей, торговая площадь, где проходили «воинские игры, борьба, кулачный бой, мечами и палицами, скакание через людей и проч.» [3, IV, 617], мрачная пещера, объятый пламенем бор, кладбище казанских царей и т. п. Помимо того, что реализация подобного авторского замысла требовала весьма масштабных декораций, специальной пиротехники, особой сценической механики, оригинальных инженерных решений, к которым русский оперный театр

начала XIX века вряд ли был готов, она кардинально противоречила классицистическому правилу трех единства, еще вполне актуальному для современной Державину драматургической практики.

«Удержать разнообразие» поэт стремится и посредством вокальной палитры оперы, в связи с чем включает в состав либретто более 20 сольных и ансамблевых номеров, обозначая их в тексте соответствующими пометами («ария», «дуэт», «трио», «квартет»). В этом ряду примечательны дуэты персонажей-антагонистов, чьи вокальные выступления превращаются в своего рода идеологические поединки, придающие действию оперы драматический накал и эмоциональное напряжение. Но особая роль в «Грозном» отводится хорам, многочисленность и функциональное многообразие которых имеет принципиальный характер. Их состав может быть не только деперсонифицирован («хор русских», «хор юношей», «хор дев», «хор молельщиков» и др.), но и представлен основными персонажами фигурами, попутно с пением нередко выполняющими определенные сценарные действия. В результате хор перестает быть сугубо статическим элементом либреттной структуры, его смысловое содержание утрачивает свою самодостаточную значимость, а за счет соединения вокального исполнения и хореографической пластики он приобретает дополнительные выразительные возможности. Примером такого «синтетического» хора может служить фрагмент, изображающий несостоявшиеся переговоры русской и татарской сторон, перешедшие в открытое вооруженное столкновение (действ. II, явл. VIII), который в тексте либретто сопровождается авторскими ремарками: «Хор. Сперва тревожный, бешеная фуга, потом умеренный и тихий. Поют все вместе, всяк свое», «Секутся мечами и отступают от нападающих Татар» [3, IV, 618].

Если разнообразия впечатлений Державин стремился достигнуть за счет масштабности пространственных образов, синтеза пластических и вокальных форм, исполнительской динамики, то чудесность происходящего призван был подчеркнуть комплекс мифологических образов и сюжетных ситуаций, заимствованных из «баснословных казанских преданий» [3, IV, 594]. Так, в числе действующих лиц весьма существенная роль отведена злому чародею Нигрину, в котором персонифицирована идея хаотических природных стихий, враждебных освободительной миссии русского престола. Эпизод, где Нигрин насыщает лютую стужу на русское воинство, пытаясь предотвратить его наступление, вырастает в особую сюжетную линию символического уровня значимости. Само намерение Нигрина

заморозить русский стан (то есть лишить его возможности двигаться) следует здесь понимать как попытку враждебных сил остановить стремительное развитие русской цивилизации и самой русской государственности, а решительная победа над его темным воинством предстает как доказательство величия и могущества России, верности выбранного ею исторического пути.

В этом контексте Грозный предстает именно как подлинный покоритель Казани. Важно отметить, что, вопреки жанровой традиции, он отнюдь не идеализирован, глубоко противоречив по своей сущности. Уже буквально в первом действии он предстает перед зрителем как жестокий самодержец, тианичный, жаждущий мщения, способный лишь карать врагов. Однако вскоре выясняется, что жесткая позиция царя есть вынужденная мера и результат осознания заблуждений своей юности: «Был видом царь, а делом раб» [3, IV, 586]. Грозный понимает, что слабый самодержец, пребывающий во власти страстей и находящийся под влиянием корыстного окружения, — источник несчастий всего народа, и поэтому он намерен «Отечеству служить / И день и ночь, душой и телом» [3, IV, 587] во имя грядущего его процветания, не взирая на сиюминутные мнения и оценки современников.

Кроме того, по мере развития событий образ Грозного претерпевает очевидные метаморфозы: победа над врагом не только не ожесточает его, но, наоборот, возвращает ему утраченную способность к великодушию и милосердию. Следует полагать, что с этим образом Державиночно связывает представление о подлинных качествах самодержца. Несмотря на то, что сюжет оперы, написанной в год победы над наполеоновской Францией, представлен в ракурсе исторической ретроспекции, прямые аналогии с современностью здесь совершенно очевидны.

Возвращаясь к характеристике «Рудокопов» как оперы «ни на что не похожей», мы невольно обнаруживаем связь с той оценкой, которая принадлежит одному из младших современников Державина и во многом объясняет причину устойчивого неприятия его оперных опытов. Так, В.И. Панаев, в молодости разделявший общее скептически-насмешливое отношение к державинской драматургии, по прошествии лет отмечал, что трагедии и оперы Г.Р. Державина не могли в свое время получить адекватную оценку «по предубеждению, по привычке к строгим классическим правилам [курсив мой. — Д. Л.]» [8, 126]. Думается, что именно инерция читательского и исследовательского восприятия долго не позволяла увидеть в музыкально-драматических

опытах Державина оперу нового типа, где традиционная жанровая форма наполнялась новым, непривычным содержанием; оперу, далеко выходящую за пределы сугубо эстетической сферы, вторгающуюся в пределы государственной идеологии и стремящуюся стать «лабораторией стиля человеческой интонации эпохи» (Б.В. Асафьев). Державинские оперные сочинения не просто опередили свое время, но и предвосхитили логику развития отечественного

музыкально-драматического искусства более чем на сто лет. Гениально прозорливый и не понятый современниками, в своих исканиях Державин пошел по тому пути, который впоследствии получил мощное развитие в творчестве таких крупнейших композиторов XX века, как А. Онеггер, С. Прокофьев, А. Мосолов и др., путем смелого творческого эксперимента и поиска новых смыслопорождающих возможностей искусства.

Список литературы

1. Данилевский В.В. Русская техника. Л., 1947.
2. Демин А.О. Корпус драматических сочинений Г.Р. Державина: издания и рукописи // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1998–1999 год. СПб., 2003. С. 2–23.
3. Державин Г.Р. Сочинения. С объяснительными прим. Я. Гро-та. Тт. I–IX. СПб., 1864–1883.
4. Келдыш Ю.В. Оперный театр // История русской музыки: В 10-ти тт. Т. 4. 1800–1825. М., 1986. С. 25–61.
5. Кокшенёва К.А. Драматические сочинения Г.Р. Державина // Г.Р. Державин и русская литература. М., 2007. С. 139–160.
6. Лаппо-Данилевский К.Ю. Комическая опера Н.А. Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины» и традиции русской любительской сцены // XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 95–113.
7. Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века и ее связи с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. Т. I. М., 1952.
8. Панаев В.И. О Державине. (Из моих воспоминаний) // Братчина. Ч. 1. СПб., 1859. С. 107–128.

E-mail: dvl10@yandex.ru