Санкт-Петербургская государственная

академия театрального искусства

Либретто А. Я. Княжнина (1771 – 1829):

оперы «Ям», «Посиделки», «Девичник».

Композитор А. Н. Титов (1769 – 1827).

Контрольная работа

в семинаре по истории русского театра

студентки II курса

театроведческого факультета

(дневное отделение)

Журавлёвой С. М.

Руководитель семинара

Чепуров А. А.

Санкт-Петербург, 2011

Работа вычитана и исправлена автором в 2021 г.

Знание и понимание традиций и закономерностей развития русской оперы немыслимо без изучения истории. Жанры и стили сменяют друг друга, перетекают один в другой, порой преображаясь до неузнаваемости. И, прежде чем подарить миру творения Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского русская опера прошла долгий путь, на котором были открытия, небезынтересные для современных композиторов и либреттистов.

Но, поскольку нельзя объять необъятное, здесь мы попытаемся набросать лишь несколько штрихов к портрету нашего музыкального театра и обратим внимание на эпизод из истории комической оперы – творчество драматурга Александра Яковлевича Княжнина и композитора Алексея Николаевича Титова и их знаменитую в своё время трилогию «Ям» (1805), «Посиделки» (1808) и «Девичник, или Филаткина свадьба» (1809).

Анализируя репертуар русских комических опер от истоков до 1825 года,[[1]](#footnote-1) я обнаружила, что немногие произведения могли сравниться по популярности с трилогией Княжнина – Титова.

Первая её часть, комическая опера «Ям» была благосклонно принята зрителями своего времени. Со дня премьеры по 1825 год она исполнялась в Петербурге 84, в Москве – 62 раза.[[2]](#footnote-2) Ставилась и в провинции. Появились продолжения: комические оперы «Посиделки, или следствие «Яма» и «Девичник, или Филаткина свадьба, следствие Яма и Посиделок». Они так же пользовались успехом.

Несмотря на то, что были произведения не менее популярные, например, волшебно-комическая опера «Русалка» и её продолжения, или уже упомянутый «Мельник…» во всём репертуаре того времени не встречается больше примера такого долгого и плодотворного сотворчества, какое было у А. Я. Княжнина и А. Н. Титова. Именно поэтому их деятельность заслуживает отдельного исследования, несмотря на все недостатки, которые могут быть отмечены в произведениях данных авторов. Мы остановим внимание на творчестве либреттиста, немного поговорив о композиторе.

Надо сказать, более известен Яков Борисович Княжнин, отец героя нашей работы. Он входит в число классиков литературы начала XIX века, в том числе, как автор либретто популярных комических опер «Несчастье от кареты» с музыкой В. А. Пашкевича и «Сбитенщик» с музыкой Бюлана (у неё даже было продолжение – комедия П. А. Плавильщикова «Мельник и Сбитенщик соперники»).

Но мы поговорим о сыне. Александр Яковлевич Княжнин родился 29 марта (9 апреля) 1771 года в Петербурге. Принадлежал к творческой семье: не только его отец был литератором. Его мать - Екатерина Александровна, дочь Александра Петровича Сумарокова, одна из первых русских поэтесс.

Первоначальное образование Александр Яковлевич получил дома. С детства был записан в лейб-гвардейский Преображенский полк, в 1785 г. переведен в Измайловский, в кадетскую роту которого и поступил для окончательного образования. В начале 1795 г. был выпущен из гвардии капитаном в 1-й Литовский полк, а отсюда перешел в, Тенгинский мушкетерский, расположенный в Петербурге. В 1802 г. вышел в отставку с чином надворного советника для поступления на гражданскую службу[[3]](#footnote-3).

Вместе со своими братьями Владимиром и Борисом Александр Княжнин рано приобщился к литературной и театральной среде. В 1790-е годы стал печатать стихи в журнале «Санктпетербургский Меркурий». Сотрудничал также в "Приятном и полезном препровождении времени" 1796 г. и в "Новостях русской литературы" 1802 г. В 1790-е гг. появились и первые его комедии «Влюбился невпопад или Принуждённое согласие», перевод комедии М. Гюйе де Мерваля (поставлена в 1797 г.) и другие. Опубликован прозаический перевод с немецкого «Журнал Шоберта Мизантропа» и лирико-прозаический фрагмент «Розы» («Новости русской литературы», 1802 г., части 2 и 3).

Жена Княжнина, Варвара Александровна (урождённая Караулова), как и его мать, одна из первых русских писательниц, поэтесса. Была тесно связана с салонной культурой. В зрелом возрасте увлекалась декламацией в светском кругу. Всю жизнь дружила с матерью великого русского поэта Натальей Осиповной Пушкиной.

Брат, Борис Яковлевич Княжнин тоже сочинял стихи, но их не печатал. Несколько стихотворений Владимира Яковлевича Княжнина опубликовано.

В середине 1790-х годов с братьями Княжниными познакомился Александр Александрович Шаховской (о присутствии Александра Княжнина в его кружке упоминает Жихарев[[4]](#footnote-4)).

А в 1802 г. началось сотрудничество Княжнина и Титова, который написал музыку к его «мелодрамам в стихах» «Андромеда и Персей», «Цирцея и Улисс» [[5]](#footnote-5)

В том же году Александр Яковлевич поместил своё «Краткое начертание жизни Я. Б. Княжнина» во 2-м издании собрания сочинений отца. Позже он переделал либретто Якова Борисовича «Мужья – женихи своих жён» в одноактную комедию, которая предваряется стихотворным «Приношением праху отца моего».

В 1803 году Княжнин снова поступил на военную службу в Кексгольмский мушкетёрский полк. Участвовал в сражениях 1805 – 1806 гг. и 1807 г. В 1808 г. получил назначение полковым командиром. В марте 1810 г. Княжнин был переведён в Преображенский полк в чине полковника.

Затем, в 1811 г., Александр Яковлевич был назначен командиром 1-й бригады формировавшейся 27-й пехотной дивизии. В 1812 г. сражался под Красным, Смоленском. При схватке с французами за Шевардинский редут во время контратаки был «жестоко ранен в обе ноги пулями». 21 ноября 1812 г. за проявленное мужество получил чин генерал-майора, но из-за ран в боевых действиях участия больше не принимал. С 1816 по 1823 г. исполнял обязанности вице-директора Инспекторского департамента Военного министерства, затем являлся членом Совета Военного министерства. 1 января 1826 г. удостоен производства в генерал-лейтенанты. Кавалер многих орденов.

Умер Александр Яковлевич в 1829 году, как сказано в биографической справке, от ранений при Бородино. Похоронен на Смоленском кладбище.[[6]](#footnote-6)

А. Н. Титов принадлежал к семье, широко известной в истории музыкальной жизни России, о которой исследователь В. С. Прокофьев написал так:

«Первой, ранее всех заявившей себя и едва ли не самой значительной в эпохе русского музыкального просвещённого дилетантизма является целая семья Титовых, насчитывающая пять музыкальных представителей…»[[7]](#footnote-7)

Родоначальник этой династии – столбовой дворянин и статский советник Николай Сергеевич Титов (год рождения неизвестен, умер в 1776 году) – поэт, драматург и композитор. Большой любитель театра, автор нескольких комедий, в 1766 г. основал в Москве театральное предприятие, из которого вырос первый московский публичный театр. В 1769 г. детище Н. С. Титова перешло в руки иностранных предпринимателей Бельмонти и Чинти. Потом театр был передан князю П. В. Урусову и, наконец, англичанину Меддоксу. Известно, что спектакли ставились и на домашнем театре Н. С. Титова, силами его дворовых.

Старший сын Николая Сергеевича Титова, Павел, был драматургом и переводчиком театральных пьес, а также хозяйственным членом театральной дирекции.

Другие сыновья Н. С. Титова - Сергей и Алексей - были видными музыкантами конца XVIII - начала XIX в. Первый хорошо играл на фортепиано, альте, виолончели и сочинял музыку. Он – композитор «трагического балета из современной действительности» «Новый Вертер», оперы-водевиля А. Шаховского «Крестьяне, или Встреча незваных».

Дети Сергея и Алексея Титовых - Николай Сергеевич (1798 - 1843), Николай Алексеевич (1800 – 1875) и Михаил Алексеевич (1804 – 1853) тоже стали композиторами.

Жена Сергея Николаевича, Елизавета Ивановна Титова, была драматической писательницей.[[8]](#footnote-8) Ей принадлежит драма «Густав Ваза, или торжествующая невинность» (1809), часть музыки к которой написал её деверь Алексей Николаевич Титов.

Он родился 12 июля 1769 года, вероятнее всего, в Москве. В начале 1790-х годов поселился в Петербурге, был близок ко двору: первые его сочинения ставились в Эрмитажном театре.

Службу начал в 1781 году в Преображенском полку, откуда в 1784 году переведен из сержантов в вице-вахмистры в Конную гвардию. В том же году назначен вахмистром и в 1791 году назначен полковым секретарем с производством в корнеты, в 1795 году произведён в секунд-ротмистры. 4 января 1797 года переведен в Кавалергардские эскадроны; находясь в Москве на коронации, 11 апреля произведен в ротмистры.

При расформировании Кавалергардских эскадронов уволен от службы надворным советником. В 1799 году назначен кригс-комиссаром, в 1802 году произведен из военных советников в генерал-майоры[[9]](#footnote-9).

Был женат на уроженке Екатеринбурга, дочери владельца золотых приисков и медных рудников Елизавете Алексеевне Турчаниновой. У А. Н. Титова родилось три дочери (Елизавета, Екатерина, Анна) и пятеро сыновей: Петр, Фёдор, Александр, Михаил и Николай.

В доме Титовых часто проходили музыкальные вечера, на которых хозяева и гости исполняли романсы и квартеты. Ансамбли составляли братья Алексей и Сергей Титовы (первый, по словам сына, «превосходно играл на скрипке»), братья Дмитрий и Александр Михайловичи Дубянские (один был директором придворной певческой капеллы, другой имел свой хор певчих), приезжие знаменитости (скрипач Лафон, виолончелист Ромберг). Здесь постоянно бывали пианист и композитор Д. Штейнбельт, танцовщицы Анастасия Николаевна Новицкая, Мария Николаевна Иконина, Евгения Ивановна Колосова, актрисы Нимфадора Семёновна Семёнова, Елизавета Семёновна Сандунова. Вечера Титовых также посещали тенор Василий Михайлович Самойлов, актёр Алексей Семёнович Яковлев, масон, философ и литератор Александр Фёдорович Лабзин (он перевёл «Женитьбу Фигаро» Бомарше) с женой Анной Евдокимовной, братья Павел, Александр и Андрей Андреевичи Карнеевы, братья Борис и Александр Княжнины.

Сам хозяин салона, по словам его сына Николая Алексеевича Титова, "был редкой доброты, мастер жить и угощать; образованный, умный, он в обществе всегда был весел и чрезвычайно любезен, имел дар красноречия и даже писал проповеди".[[10]](#footnote-10)

Под своими опусами Алексей Николаевич неизменно подписывался как «amateur» (любитель). Имена педагогов Титова неизвестны, но «факт их существования не вызывает сомнений»[[11]](#footnote-11)

После 1811 года в творческой биографии Титова наступил перерыв – с мая 1812 по июль 1815 года он находился на военной службе. В 1819 году будучи членом комиссии для окончания нерешенных дел военного ведомства, генерал-майор А. Н. Титов награждён орденом святого Владимира 3-й степени

Умер он 8 ноября 1827 года.

В таблице (Приложения, №1) автор данной работы приводит перечень произведений для театра, созданных Княжниным и Титовым вместе и по отдельности. Количество сыгранных спектаклей приблизительно и подсчитано по репертуарной сводке Ельницкой. Материал, в основном, взят из этого источника и дополнен сведениями из репертуарной сводки музыкальных театров Корженьянц,[[12]](#footnote-12) статей В. С. Прокофьева[[13]](#footnote-13), А. Н. Орловой[[14]](#footnote-14), Музыкальной энциклопедии, Хронографа в книге Глумова «Музыка в русском драматическом театре», «Летописи русского театра» Арапова и Отдела рукописей и редкой книги СПБГТБ.

В данной таблице указан материал, необходимый для полного исследования.

Но автор работы решила остановиться на оперной трилогии, как на одной из ярких страниц в истории развития творческого союза Княжнина и Титова.

Существуют достаточно объёмные исследования, посвящённые творчеству Я. Б. Княжнина. А о деятельности Александра Яковлевича, похоже, никто всерьёз не писал. И, рассматриваемые в данной работе его пьесы, насколько нам известно, полностью переиздавались только в 1809 и 1826 годах, ещё при жизни драматурга.[[15]](#footnote-15) В 1941 году были напечатаны отрывки «Яма», с уничижительной характеристикой всей трилогии в начале.

«С литературной стороны все три пьесы – посредственные произведения: Александр Княжнин не унаследовал и десятой доли таланта своего отца. Их недолговечный внешний успех в большей мере объясняется сочетанием сентиментального сюжета с различного рода напыщенными фразами в духе официального патриотизма. Безусловно лучше текста музыка, написанная одним из даровитых представителей дворянского музыкального любительства начала XIX века.»[[16]](#footnote-16)

Та же ситуация сложилась вокруг музыкального творчества соавтора А. Я Княжнина. Вот цитата:

«К сожалению, рукописи старшего представителя многочисленных музыкантов из рода Титовых, Алексея Николаевича Титова, до сих пор были мало исследованы. Опубликован всего лишь один небольшой историко-биографический очерк В. А. Прокофьева; творчеству Титова посвящены также полторы страницы в работе «Русская опера до Глинки» А. С. Рабиновича, который даёт уничтожающую характеристику всем произведениям Титова».[[17]](#footnote-17)

В музыкальной энциклопедии дан более полный список литературы, касающейся данного композитора, куда входят исследования указанных Глумовым авторов. Но, даже судя по названиям, это, в основном работы обзорного, общего характера. Анализирует оперную трилогию Княжнина и Титова А. А. Гозенпуд в своём труде «Русская опера от истоков до Глинки», правда с отрицательных позиций.[[18]](#footnote-18)

В «Истории русской музыки», изданной в 1986 году, есть отдельная статья, посвящённая А. Н. Титову.[[19]](#footnote-19) Некоторое внимание творчеству композитора уделено и в книге «Музыка в русском драматическом театре» М. Н. Щербаковой. [[20]](#footnote-20) Надо полагать, есть и другие авторы, в своих работах хотя бы вскользь касавшиеся творчества Княжнина и Титова, но подробного исследования, посвящённого их совместной деятельности, пока нет. Так же никто не интересовался трилогией «Ям», «Посиделки» и «Девичник» в качестве спектаклей, хотя успешными были именно они, а не сами пьесы (судя по тому, что либретто не ходили в списках и не заучивались наизусть). Хотя были рецензенты, неплохо знавшие текст и делавшие замечания актёрам, от него отступающим.[[21]](#footnote-21)

Приведём рассуждения некоторых исследователей.

Вот что говорит В. С. Прокофьев.

«А. Н. Титов, получив хорошую композиторскую технику, и не будучи уже стеснён необходимостью следовать образцам придворной русской оперы, не обладал, однако, какими-либо особыми дарованиями и потому не мог создать что-либо совершенно новое. Кроме того, он не был профессионалом музыкантом, т. е. не имел прочной технической базы».[[22]](#footnote-22)

У А. А. Гозенпуда есть такое высказывание.

«Трилогия Княжнина выделяется своей фальшью и лицемерием даже на фоне консервативно-сентиментальной драматургии начала века, изображавшей взаимоотношения между помещиками и крестьянами в духе пасторали».[[23]](#footnote-23)

А так отзывается о композиторе и его соавторе-либреттисте Ю. В. Келдыш.

«Линия народно-бытовой оперы из крестьянской жизни, как уже отмечалось ранее, не получила широкого развития в первой четверти XIX века. Немногочисленные произведения этого направления художественно слабы и проникнуты реакционными тенденциями в изображении закрепощённого крестьянства. Таковы три связанные между собой сюжетно одноактные оперы А. Н. Титова на тексты посредственного драматурга А. Я Княжнина <…>. Крестьянский быт представлен здесь в ложном, идеализированном свете. Беспечные «поселяне», не знающие забот, пляшут, поют и веселятся, живя в мире и согласии со своими господами. Успех опер Титова основывается на живости действия и мелодичности музыки, окрашенной в народные тона».[[24]](#footnote-24)

В том же издании другой автор, Л. А. Орлова, приводя похожие цитаты, отмечает заслуги Княжнина и Титова.

«Эти суровые упрёки справедливы лишь отчасти. Идейно-эстетическая и художественная стороны либретто Княжнина действительно не выдерживают никакой критики. «Райская жизнь» крепостных и солдат, оглуплённая «чернь», в уста которой вложены карикатурные речения, - всё это прямо напоминает о пресловутой екатерининской опере «Федул с детьми» и ей подобных оперных спектаклях XVIII века. Нельзя не согласиться и с тем, что шаблонность либретто далеко не всегда перекрывается качеством музыки, довольно пёстрой по стилю.

Но если вспомнить, с каким трудом пробивала себе путь на сцену русская комическая опера в Александровскую эпоху, то заслуги Титова как композитора предстанут совсем в ином свете. Пусть его внимание привлекла лишь внешняя сторона русского крестьянского быта – народные праздники, обряды, обычаи. Но самый интерес к этой поэтической стороне народной жизни, к художественному наследию русского народа уже показателен. Обратившись к жанру народно-бытовой комической оперы, Титов и его либреттист явно стремились поддержать национальные традиции русского оперного театра, хотя черты грубоватого «простонародного» комизма указывают на известное снижение жанра по сравнению с лучшими сочинениями Пашкевича и Фомина».[[25]](#footnote-25)

Интересная картина. С одной стороны, констатация посредственности, фальши, лицемерия, низкого жанра, с другой – заслуги в поддержании русских традиций и успех произведений.

Анализируя эту ситуацию, я задалась вопросом: а были ли Княжнин и Титов бездарными творцами для *своего* времени? Являлась ли оперная трилогия глупой и грубой в эпоху «коцебятины», в эпоху, когда сентиментальные излияния, уже осмеянные Шаховским в «Новом Стерне» (1805), ещё воспринимались всерьёз?

И, если трилогия Княжнина и Титова действительно глупа и груба, первое: чем вызвана её популярность - волей «сверху» или достоинствами спектаклей? Если достоинствами спектаклей, то какими? И второе: почему композитор, достаточно одарённый, чтобы многому научиться, так долго сотрудничал с автором, у которого исследователи не отмечают драматургического мастерства? Попробуем разобраться.

Прежде всего, приведём свидетельства успеха изучаемой нами трилогии. Пусть они пестры и немногочисленны, но мы можем сказать, что в своё время произведения Княжнина и Титова были действительно интересны хотя бы части публики.

А. А. Гозенпуд отмечает:

«Горячим поклонником трилогии был Александр I. По его желанию «Ям» и «Посиделки» исполнялись в Эрмитаже.» «Одна за другой ставятся оперы, дивертисменты интермедии и водевили: «Филатка на игрище» (1812), «Филатка с Федорой на качелях под Новинским» (1815), «Сват Гаврилыч, или сговор на яму» (1830), «Филатка в маскараде, или Митавская ярмарка» (1831), «Филатка с детьми на деревенском празднике» (1831), «Филатка и Мирошка - соперники, или Четыре жениха и одна невеста» (1831) и т. д. Кроме того, Филатка выступал в бесчисленных дивертисментах под различными «псевдонимами», сохраняя все свойства своего «характера». Страстным поклонником Филаток и Мирошек был Николай I, и нередко актёрам, в том числе Мартынову, приходилось потешать царя в его излюбленном репертуаре.» [[26]](#footnote-26)

Один из современников-рецензентов написал:

«Г. Лисицын, который играет Филатку, по требованию публики должен был повторить песню *таво воно как оно* и после вызван был на сцену».[[27]](#footnote-27)

Значит простому зрителю нравились хотя бы отдельные номера.

Арапов в своей «Летописи русского театра указал:

«…Имели успех: комедия «Вся ночь в приключениях», в 3-х дейст., перев. А. Я. Княжнина и «Девичник или Филаткина свадьба», комическая опера в 1 дейст., с хорами и плясками, музыка А. Н. Титова, в ней играли муж и жена Самойловы, последняя превосходно представляла дурочку Федору, а Пономарев уморителен был в роли Филатки. Пьеса шла в 1-й раз, в его бенефис, 13 апреля.»

Если судить по заметкам Арапова и репертуару московских театров с 1806 по 1826 год[[28]](#footnote-28) оперы «Ям», «Посиделки» и «Девишник» ставились в бенефисные и предназначенные для дебюта молодых артистов спектакли.

Все приведённые выше сведения указывают на то, что успех трилогии Княжнина – Титова не был иллюзорным, продиктованным только волей государственных и театральных властей.

Заметим также, опираясь на Погожева, что институт театральной цензуры к 1805 году ещё не вполне сформировался, и пьесы рассматривали те же цензоры, которые следили за печатью. В 1809 году появился закон, по которому пьесы в Москве сначала изучались театральной конторой, а потом уже направлялись на цензурирование. Из этого можно сделать вывод, что наибольшее влияние на творчество драматурга могла оказывать не отлаженная государственная система, а отдельные личности, управлявшие театрами.

Теперь изучим текст либретто комической оперы «Ям».

В Петербургской Театральной библиотеке есть её издания 1809 и 1826 годов, а также рукопись без даты (должно быть, между 1805 и 1809 гг.).[[29]](#footnote-29)

Рукопись представляет собой тонкую книжку среднего размера, в твёрдом переплёте. На обложке есть наклейка с инвентарным номером и «сердечко» (знак принадлежности рукописи к библиотеке Императорских театров), внутри которого коричневыми чернилами выведено: «Ям Опера в 1 дей.». Под этой надписью большой номер. Вначале было написано «36», но потом это число было зачёркнуто и приписано «7». Что это за обозначение? Пока непонятно. В левом верхнем углу наклейка с номерами шкафа, отдела, места и полки (ещё дореволюционная). Тут же старый номер «7805» зачёркнут, новый надписан ручкой – «15296». [[30]](#footnote-30)

Форзацы сделаны из плотной бумаги с водяными знаками. Эти знаки, по всёй видимости, обозначают цену бумаги – 26 копеек. На первом форзаце есть полустёртый штамп: «Проверено 1837 г. Оценка – [прочерк].» Под штампом два непонятных штриха синим карандашом и подчёркнутая цифра «50» красным карандашом. Такие карандаши стали делать около 1890 г., поэтому к предмету нашего рассмотрения описанные пометки не относятся. Ещё один штамп: «Рукопись ЛГТБ Отдел 15296 М.Т.». Теперь ясно, что зачёркивание номера «7805» и появление вместо него «15296» связано с инвентаризацией советского времени. Есть и отметки, сделанные шариковой ручкой.

На другом форзаце «№ 36» зачёркнут жирной линией.

На задних форзацах есть имя «Степан» с ятем. Кто такой этот Степан и какое отношение он имеет к рукописи и постановке «Яма» пока не установлено.

На титульном листе стоят штампы Дирекции императорских театров. Под названием есть графа: «Музыка соч.:» Не проставлено имя композитора. Это объясняется тем, что в комические оперы могла включаться разная музыка, поэтому в либретто её автор не указывался. Первая страница со списком действующих лиц приклеена к титульному листу.[[31]](#footnote-31)

Сама пьеса зафиксирована на плотной голубой бумаге чёрными (или тёмно-синими) чернилами ровным аккуратным почерком. Страницы не пронумерованы. Ясно, что перед нами работа переписчика, по всей видимости, предназначенная для постановки. Но кто конкретно работал с этой рукописью?

Известно, что возможны три варианта: цензор, режиссёр и суфлёр. Думается, первого можно отмести сразу, поскольку цензорские экземпляры пьес хранятся в Государственном историческом архиве, а не в театральной библиотеке, так как они изначально направлялись в Цензурный комитет, а не в Дирекцию Императорских театров.

На рукописи «Яма» есть пометки. Большинство из них сделано простым карандашом, хотя есть зачёркивания, сделанные пером. Последние отчасти принадлежат переписчику (зачёркивания описок, исправления, например подстановка буквы «х» к слову «всех»[[32]](#footnote-32)). В одном месте было написано сначала «выдают замуж», потом «т» было зачёркнуто и получилось «выдаю замуж»[[33]](#footnote-33). Дальше – весь текст от первого лица. И тому подобные стилистические, речевые правки (коих, кстати, не так уж и много).

Карандашные пометки иного рода. Часто они тоже касаются текста. Например, часть реплики Модеста «Да, я вижу, что ты был солдатом, и эти седые волоса, и почтенные знаки сии вынес из службы.» зачёркнута сначала чернилами (тонкими поперечными линиями, почти выцветшими), а слова «да» и «службы» зачёркнуты небольшими карандашными крестиками. И в этой же реплике тонкая чернильная линия переносит часть фразы: «теперь я не удивляюсь твоей честности, подлинно русский солдат есть личность»[[34]](#footnote-34), только не совсем понятно, куда.

Но есть одна очень важная карандашная запись. Реплика: «Филатка *(смеётся глупым смехом).* Право! Ну вот я и перестал *(слышен за театром колокольчик).*» В углу над этой фразой надписано и подчёркнуто карандашом: «Колокол»[[35]](#footnote-35). Это указание могло понадобиться режиссёру, потому что в то время подготовка спектакля была связана c «заботой о том, чтобы все исполнители понимали общий смысл пьесы, входили на сцену, не запаздывая, и уходили, когда следует, чтобы характеры были в общем выдержаны, а декорации и костюмы [и сценические эффекты] подходили к смыслу изображаемого»[[36]](#footnote-36). Правда, сигналы о смене оформления и различных шумах во время спектакля могли подаваться суфлёром, поэтому правомочно предположение, что рукопись принадлежит ему.

Однако, существует ещё один интересный момент. Рукопись делится на две части, написанные разным почерком и разными чернилами, и, кажется, даже бумага там немножко разная. В первой части мы видим то, о чём рассказано выше. Во второй части (начинается с явления 7, после слов Архипа «это наша должность»[[37]](#footnote-37)) почерк меняется (остаётся красивым) и чернила поначалу напоминают карандаш. Скорее всего, они выцвели. Вряд ли в XIX веке писали серыми чернилами театральные пьесы. Бумага светлее и выглядит потрёпанней. Здесь больше пятен, и почему-то именно эта часть рукописи проложена защитным пергаментом. Некоторые строчки, видимо, совсем стёршиеся, обведены яркими чернилами, причём почерк неизменен. Часть так нарисованных букв слегка смазана, как будто их задели чем-то, не дав, как следует, просохнуть, или просто перевернули страницу. К тому же, таким образом обновлена только речь персонажей. Ремарки и обозначения действующих лиц не затронуты.

Подобный вид наводит на мысль: не была ли данная рукопись составлена из двух экземпляров, части которых возможно, утеряны или повреждены? Где ещё могли так потускнеть чернила, как не в суфлёрской будке, во время частого использования? А в первой части рукописи чернила чёткие и цвет бумаги ярче, значит, её листали реже. Поэтому можно подумать, что с ней работал режиссёр, который не открывал текст на каждом спектакле.

И, когда две части рукописи свели вместе, естественно пришлось зачёркивать прежний номер. Правда это число могло обозначать и что-то другое. Да и маловероятно, что две рукописи лишились каких-то частей и могли быть так удачно соединены без дополнений и вставок. А если бы один текст оказался повреждённым, его легче было бы приплести к целому экземпляру.

С другой стороны, 31 декабря 1811 года произошёл пожар Большого театра, во время которого пострадала хранившаяся там библиотека Императорских театров.[[38]](#footnote-38) Возможно, тогда от двух рукописей «Яма» и остались части.

Но, пока сформулированы только гипотезы.

Обрисован внешний вид рукописи. И теперь можно перейти к исследованию её содержания и сличению текста с текстом издания 1809 года - тут есть интересные наблюдения.

Отметим, что в пьесе действительно незатейливая фабула. Перед нами история о том, как проезжий майор Модест устроил счастье бедной девушки Параши, которую её дядя Архип, отставной унтер-офицер и смотритель яма, хотел выдать за немилого, глупого, но богатого приказчицкого сына Филатку.

Исходная коллизия пьесы, в принципе, заключается в материальном и духовном неравенстве между крестьянами. Андрей, возлюбленный Параши, умный, но бедный сирота. А Филатка глуп, но богат. Архип за годы честной службы ничего не нажил.

Ситуация неравенства порождает конфликт, который можно выразить, с одной стороны, словами Архипа: «Разум без богатства всегда поладит с богатою глупостью», а с другой стороны, сформулировать противоположную мысль: бедный разум без любви с глупым богатством не уживётся. Главными носителями противоречия будут Архип и Параша, потому что они сильнее других (за исключением Модеста) влияют на события. Дядюшка заставляет племянницу выйти за Филатку, она ему активно сопротивляется: препирается, встречается с Андреем, отказывает жениху.

Модест по типу напоминает резонёра, который высказывает важные идеи пьесы и способствует разрешению конфликта. Он смягчает исходную коллизию, вручая Андрею сто рублей «подъёмных». Таким образом, Модест снижает остроту материальной проблемы, оставляя нам надежду на то, что ум Андрея поможет ему в дальнейшем приобрести достойное положение. А поскольку смягчается исходная коллизия, как бы устраняется конфликт. Это, по современной теории драмы, не слишком удачный выход, потому что, считается, импульсы противоречия должны либо взаимоуничтожаться, либо повторно сталкиваться. С другой стороны, не будем забывать, что перед нами первая часть трилогии, в продолжении которой, возможно, противоречие получит дальнейшее развитие.

Так или иначе, конфликт выражен ясно. Мы не можем сказать, что его вообще нет или он невнятен, что, наверное, было бы хуже. Не будем забывать и о том, что жанр либретто предполагает участие соавтора-композитора, который способен через музыку дополнить замысел драматурга, придать пьесе новые интонации. И в такой ситуации просто построенное действие может стать не бедным каркасом плохого спектакля, а удачным подспорьем для музыкального осмысления. Если в ариях и ансамблях действие обыкновенно останавливается, значит, в остальное время оно должно быть предельно ясным, чтобы не отвлекать зрителя от восприятия музыкальных номеров, а подготавливать их появление.

Нужно учесть и особенности представления комических опер в России в начале XIX века, когда в спектаклях могла использоваться не только специально написанная музыка, но и готовый нотный материал нескольких авторов, так называемые «пастиччо», и вставные номера. В Приложении к «Ежегоднику Императорских театров» за сезон 1905-1906 годов дан подневный репертуар театров Москвы с 1806 по 1826 год, и там приведены объявления о спектаклях. Вот пример.

«25. [02.1812] Воскресенье, - «Несчастные» ком. 1 д. соч. г. Коцебу (уч. Г. Пономарёва); «Девичник, или Филаткина свадьба, следствие «Яма» и «Посиделок», оп. 1 д. с плясками (воспитанники и воспитанницы театр. школы), в пьесе г. Сандунова будет петь народную песню соч. г. Кашина «Ах! не будите меня молоду раным рано поутру». После спект. маскарад.»[[39]](#footnote-39)

Понятно, что в ситуации, когда в спектакль по желанию устроителей могли быть вставлены какие угодно номера, пляски, песни, сочинения композиторов, возможно, драматургу совершенно незнакомых, автор либретто не мог рассчитывать на сквозное музыкальное развитие и единый стиль партитуры. Поэтому логично предположить, что одной из причин упрощения и даже примитивизма пьесы являлось желание либреттиста так выстроить действие, чтобы идея, коллизия и конфликт читались при любом оформлении спектакля.

Интересно, что в некоторых номерах «Яма», «Посиделок» и «Девичника» в ремарках указывается «поёт рускую песню» или «пляшет». Текст «песен» либо не прописывается, либо отличается размером от целого стиха. Можно предположить, что драматург таким образом указывает место для вставных номеров и желательную их тематику (когда приводит слова русских песен). Полагаем, что это удобно для композиторов, постановщиков и актёров.

Кроме того, если изучить статью Погожева об организации московских театров[[40]](#footnote-40) (автор касается законодательства, относящегося и к петербургским труппам), обнаруживается, что при постановке пьес театральная дирекция могла руководствоваться, в первую очередь, экономическими соображениями. Это ясно видно из установлений, принятых в 1809 году, но подобный подход к репертуару, возможно, существовал и раньше, потому что сборы не всегда покрывали затраты на содержание театральных заведений, и дирекция иногда, хотя и получала поддержку из императорской казны, влезала в долги. Поэтому и пьесы, которые дёшево ставить, могли пользоваться популярностью.

Опера «Ям», по логике, особых затрат не требует. Одно место действия – изба Архипа. Довольно подробная ремарка в начале пьесы обрисовывает обстановку.

«Театр представляет простую деревенскую избу, уставленную крестьянскими принадлежностями. Параша сидит и прядёт; подле неё догорает свеча в железном подсвечнике. На театре разсветает.»[[41]](#footnote-41)

Как видно из этого описания, декорации могут быть самыми простыми, сборными. Нет ни сказочных персонажей, ни спецэффектов, за исключением колокольчика за сценой. Действующие лица – крестьяне и майор. Значит, костюмы и реквизит тоже затрат не требуют.

Правда, один из позднейших рецензентов описывал крестьянку в бархате и бриллиантах,[[42]](#footnote-42) но, видимо эта роскошь либо изначально обходилась дёшево, например, потому, что костюмы и украшения уже были сшиты для другой постановки, либо являлась следствием успеха спектаклей.

Успех этот мог быть связан и с выигрышным положением актёров, участвовавших в постановке данной оперы. В либретто есть яркие типажи: дурачок Филатка, старый солдат Архип (в его военных привычках есть особый колорит), молодые любовники Параша и Андрей, благородный резонёр Модест. Характеристики действующих лиц идеально вписываются в систему амплуа.

Не зря роль Филатки стоит в списке лучших работ Пономарёва[[43]](#footnote-43) - пьеса написана так, что хорошие актёры могут использовать данную им канву с выгодой для себя.

Возможно, именно поэтому артисты, в том числе, знаменитые, нередко включали оперу «Ям» в свои бенефисы. Хотя тут, опять же, могли быть и экономические причины. Если творение Княжнина и Титова входило в репертуар театра, «расходы на музыкальный материал» для бенефисной постановки брала на себя дирекция, а не бенефицианты.

Так или иначе, но, повторим, успешной была не пьеса, а спектакли и некоторые музыкальные номера (арии Параши «Трудно милаго забыть», Модеста «Тебя я в сердце заключаю» издавалась отдельно, для домашнего музицирования). А качество спектакля в то время могло зависеть и от достоинств музыки, и от хорошей актёрской игры, и от мастерства художника.

Сам Княжнин в предисловии к изданию своей пьесы утверждает, что её успех обеспечен не талантом автора, а музыкой Титова и дарованиями артистов.[[44]](#footnote-44) В списке действующих лиц и исполнителей[[45]](#footnote-45), кроме Пономарёва, указаны имена премьеров русской оперной труппы: Софьи и Василия Самойловых.

Знаменитые актёры названы и в числе исполнителей ролей в «Посиделках» и «Девичнике».[[46]](#footnote-46)

Если сличать тексты рукописи и издания «Яма» 1809 года, можно обнаружить, что печатный вариант несколько благозвучнее и интересней. Усилены речевые характеристики: Архипу добавлено больше военных выражений, у Филатки постоянно появляется его присказка «таво воно как оно», некоторые реплики сокращены, другие разбиты на части, за счёт чего усиливается действенность диалогов. Образ Архипа усложнён, ему добавлена краска внутреннего противоречия.[[47]](#footnote-47) Конечно, драматург, скорее всего, сам делал правку, но толчком к изменениям могла послужить работа актёров в спектакле. Косвенным доказательством этого служит позднейшая статья современника, где сказано: «Верно, опера: Ям, очень не нравится Г. Боченкову, потому что он беспрестанно переменял в ней слова и даже прибавлял от себя»[[48]](#footnote-48). Ведь то же самое могло быть и на премьере.

О степени актёрского вмешательства в пьесу начала XIX века можно судить по высказываниям из другой статьи:

«Желательно бы однакож было, чтобы Воробьёв менее полагался на расположение к нему публики; ибо иногда он слишком много говорит таких слов, каких нет в пиэсе, и не строго наблюдает правила благопристойности»[[49]](#footnote-49)

Но кроме слов, существуют ещё неповторимые природные данные артистов. Не случайно Княжнин написал о Пономарёве «… Филатка без него уж не был бы Филаткой…». Вполне возможно, что зрители не столько интересовались содержанием пьесы, сколько приходили посмотреть на совместную игру супругов Самойловых, названного Пономарёва, Чудина и Полякова, а в Москве – Сандуновой.

Приведём высказывание Жихарева. Он, правда, говорит о другой опере – «Князь-невидимка», но его впечатления небезынтересны для нашей темы.

«Наконец я увидел оперу «Князь-неведимка», о которой мне прожужжали уши. Это вероятно, переделка какой-нибудь французской волшебной оперы “opera-feerie”, которую, однако ж, г. Евграф Лифанов назвал печатно собственным своим сочинением. Но пусть будет она чем бы ни было, переводом или оригинальным сочинением, только надобно признаться, что это ужасная галиматья, перед которою «Русалка» ничего не значит; *зато великолепие декораций, быстрота их перемен, пышность костюмов и внезапность переодеваний – изумительны.* Музыка – сочинение капельмейстера Кавоса: она очень легка и приятна; *мелодии остаются в памяти и особенно дуэт* Личарды и Прияты, то есть *Воробьёва и Самойловой* <…> *Говори что хочешь, и, пожалуй, называй всё это глупостью и балаганными штуками, однако ж изредка взглянуть на эти штуки весело, когда они делаются отчётливо и особенно, когда находятся в соединении с такою прелестною живописью и очаровательною музыкою, сверх того оживляются игрою таких талантов, каковы Воробьёв, Самойловы и Пономарёв.* Последний в роли Цымбалды уморителен: как он забавен на сцене, когда, маршируя перед своим отрядом инвалидов, вдруг громко командует: «берегись!» и, этим внезапным восклицанием перепугав свой отряд, а вместе перепугавшись сам, начинает толковать им, что слово «берегись» на значит «берегись чего-нибудь», а есть только воинская команда... *Виноват, я с удовольствием пойду смеяться в «Неведимке» и пойду смеяться в другой раз*».[[50]](#footnote-50)

Итак, постановка оперы с самым нелепым сюжетом могла стать благодатной почвой для «прелестной живописи и очаровательной музыки, сверх того оживлявшейся игрою таких талантов, каковы Воробьёв, Самойловы и Пономарёв».А эти достоинства в случае с изучаемой нами трилогией сочетались с мелодикой русской песни, с обращением к русской традиции, что, видимо, отвечало чаяниям массового зрителя и духовному настрою того времени.

Погожев пишет, что в отечественном репертуаре начала XIX века оригинальных произведений русских авторов было не более 20%. При этом, если заглянуть в сводку Ельницкой, обнаруживается, что русские или псевдорусские оперы «Князь-невидимка», «Русалка», выдерживали огромное количество представлений, тогда как появлявшиеся во множестве французские пьески нередко сходили со сцены после двух-трёх показов. Старые «русские» комические оперы «Мельник, колдун, обманщик и сват», «Федул с детьми» долгое время держались в репертуаре. И почти в каждом спектакле (во всяком случае, в Москве), исполнялись либо русские пляски, либо русский дивертисмент, либо опера, комедия, трагедия или драма на русскую тему.

Это может говорить, с одной стороны, о том, что дирекция, несмотря на галломанию, не забывала о корнях русской труппы, и, с другой - о том, что широкий, обеспечивавший сборы зритель, несмотря на обилие заграничных пьес, всё-таки тянулся к чему-то родному и близкому.

Гозенпуд пишет:

«Усилившийся с конца XVIII века в русском обществе интерес к русскому фольклору на рубеже нового века был стимулирован публикацией «Слова о полку Игореве» (1800), а затем выходом в свет «Древних российских стихотворений» Кирши Данилова (1804), переизданных в 1818 году, изданием различных фольклористических и археолого-исторических трудов»[[51]](#footnote-51)

Можно спорить по поводу причин и следствий: открытия ли вызвали всплеск патриотизма, или патриотизм помог совершению открытий, но для нас важен сам факт. В начале XIX века даже в высших слоях русского общества, среди учёных, европейски образованных людей пробудился интерес к истории и культуре отечества. Интерес этот подкреплялся тем, что Франция из идеала просвещения превратилась в агрессора, угрожавшего России.

Идеология и жанровые признаки оперы «Ям» вполне совпадали с идеологией и жанрами времени.

Во-первых, в пьесе явно ощущаются просветительские нотки. Стоит взглянуть на монологи Модеста (частично приведены в Приложении, №5) – в них слышатся отголоски речей Стародума из Фонвизиновского «Недоросля». И не зря невесту майора, к которой он едет, зовут Софья (мудрость). Сам вопрос о том, что главнее: разум или богатство, подходит драматургии классицизма и просвещения.

Во-вторых, в выборе героев и коллизии, в стиле языка ощущаются признаки сентиментализма.

П. А. Орлов в своей работе «Русский сентиментализм» выделяет в этом стиле два направления: демократическое и дворянское. Вот как он характеризует последнее.

«С большим удовольствием пишут они [дворянские сентименталисты] о добрых, гуманных помещиках и гармонических отношениях, существующих между ними и крестьянами. Дворянские сентименталисты намеренно обходят грубые черты крестьянского быта. Отсюда известный налёт пасторальности на изображаемых ими деревенских сценах. Гневная душа крестьянина почти не нашла отражения в их повестях и пьесах: крестьяне, как правило, добры, трудолюбивы, любвеобильны, а, главное – смиренны и послушны.

И всё же главная цель дворянского сентиментализма – восстановить в глазах общества попранное достоинство крепостного крестьянина, раскрыть его духовные богатства, изобразить семейные и гражданские добродетели»[[52]](#footnote-52)

Обратим внимание, что обрисованные выше черты дворянского сентиментализма точно отражают стиль и идеологию либретто Княжнина. К приведённой характеристике можно добавить наличие в пьесе поучительных интонаций. Следуя в этом смысле духу классицизма, драматург выводит на сцену не то, что есть, а то, что должно быть: идеал крестьянина и помещика, семейных и служебных отношений. И в монологах в настоящем времени говорится о том, каким должен быть помещик, солдат, крестьянин. В том числе и поэтому соответствия реальной жизни в пьесе ослаблены.

Хотя расслоение не только между помещиками и их «собственностью», но и между самими крепостными, по мнению автора данной работы, весьма жизненно и, кстати, правдиво до сих пор. Ведь и теперь время от времени можно наблюдать, как дурак и бездельник, большой ребёнок по сути, из-за богатства родителей получает преимущество над образованным, преданным Отечеству человеком.

Филатка карикатурен. Но он отрицательный персонаж. А другие действующие лица обрисованы светлыми, благородными красками, в рамках того чувствительного стиля, в котором писал Княжнин. И, судя по всем трём его пьесам, автору иногда изменяло не чувство правды, а чувство меры в выражении идей и эмоций. Но подробнее об этом мы скажем позднее.

Орлов, характеризуя дворянских сентименталистов, пишет:

«Справедливее говорить о наличии у дворянских сентименталистов и освободительных, и охранительных тенденций. Первые резче и отчётливее выступали в периоды общественного подъёма, вторые – в годы реакции или же в моменты острых революционных ситуаций, отпугивающих их своим радикализмом.»[[53]](#footnote-53)

Заметим, что А. Я. Княжнин творил именно в те годы, когда «охранительные тенденции» были естественными.

Великая французская революция обернулась кровавыми последствиями, в 1799 году к власти пришёл Наполеон, который уверенно добился сначала должности пожизненного консула, а потом и императорского трона (1804 г.). Он завоёвывал Европу и Африку, и, конечно, был опасен для России.[[54]](#footnote-54)

А прежние идеалы Просвещения переживали кризис. Стремление к свободе, равенству и братству привело к торжеству буржуазии, казням и войнам.

Россия в 1805 году вступила в войну с Наполеоном. В 1807 году был заключён Тильзитский мир. Но и он был непрочным.

В ситуации, когда по всей Европе пахло порохом, когда России угрожала война, проводить серьёзные, затрагивающие основы государства реформы типа отмены крепостного права было просто опасно, потому что после таких реформ на строительство и наладку новой системы отношений потребовалось бы определённое время. Всё равно поначалу в стране была бы неразбериха. А если при этой неразберихе и путанице началась бы война, одержать победу было бы очень трудно.

И, возможно большим лицемерием со стороны государства было бы допускать на сцену реформаторские пьесы в то время, когда нужно призвать весь народ на защиту отчизны. А произведения Княжнина должны были вызвать у зрителя готовность встать под ружьё, что было необходимой пропагандой военного времени.

И с приближением 1812 года, всё острее и громче звучала тема защиты Отечества. В «Яме» отставной солдат Архип и майор Модест только прославляют доблесть русских воинов и честь государевой службы. В «Посиделках» Парамон с воодушевлением рассказывает о сборах молодых парней, взятых в милицию, а рекрут Алексей выражает готовность умереть за Отечество. А в «Девичнике» Алексея сначала считают убитым, а потом он появляется искалеченный, но гордый выполненным долгом перед Родиной. Тема судьбы русского солдата звучит уже трагически, но она по-прежнему окружена героическим ореолом. И помещики, и крестьяне восхищаются этой судьбой.

Не будем забывать, что автор изучаемых нами либретто – профессиональный военный, участвовавший в сражениях, неоднократно раненый. И потому он должен был прекрасно знать положение дел в армии и чувствовать историческую ситуацию. Возможно, неосознанно в своих пьесах А. Я. Княжнин высказал идеи, отвечавшие духу времени, выразил чувство любви к Родине, объединявшее и крестьян и помещиков перед Отечественной войной.

В 1807 году была впервые показана наполненная историческими аллюзиями и патриотическими стихами трагедия Озерова «Дмитрий Донской», вызывавшая восторги публики в то же время, когда шли рассматриваемые нами оперы Княжнина и Титова.[[55]](#footnote-55) В журналах есть даже указание, что одна из этих них представлялась вместе с «Дмитрием Донским», правда, уже после войны 1812 года.[[56]](#footnote-56)

Но всё же присутствие в операх объединяющих идей, их общая созидательная направленность и некоторые ремесленные удачи (некоторых мы уже говорили) не избавляют либретто Княжнина от недостатков.

Кроме того, у рассматриваемых нами произведений была, на наш взгляд, довольно чёткая жанровая ниша.

Сам Княжнин высказал свою творческую позицию в предисловии к «Посиделкам».[[57]](#footnote-57) Его опера – это «безделка», которую писатель «скрапал», по сути, для упражнения перед большим «делом», до которого он дойдёт, может быть, «обработав мысль и вычистив слог» на «мелочах». Главное же достоинство, которое, по мысли автора, должен отметить читатель – «смешного много есть». Значит, перед нами произведение, в первую очередь, развлекательного характера. Добавим, оно и ставилось в спектакль, наряду с песнями, плясками и дивертисментами, как «довесок» к другим комедиям, трагедиям и драмам, предположительно, более глубокого содержания.

Вместе с тем в предисловии Княжнин высмеивает серьёзных, но глупых авторов. Вполне возможно, что у его строк даже были конкретные адресаты, узнаваемые в своё время. И, при всех фигурах самоуничижения, автор высказывает свои воззрения на то, каким должно быть творчество, с чего надо начинать, какими должны быть театральные пьесы.

Под «умом» о котором говорит драматург, можно понимать те возвышенные идеи, которые Княжнин в изобилии вкладывает в пьесу. Поучительных и патриотических высказываний в «Посиделках», кажется, ещё больше, чем в «Яме».

И в длинном предисловии ко второй части трилогии нет уже ни слова о музыке и об актёрах.

Говорить об отличиях постановочного и издательского экземпляров пьесы мы не можем, потому что в Театральной библиотеке рукописи «Посиделок» и «Девичника» (?) не найдены. Видимо, они не сохранились. Скорее всего, сгорели в пожаре 1811 года.

Фабула «Посиделок» во многом повторяет строение фабулы «Яма». Деревенский староста Парамон хочет женить свою дочь Машу на Филатке, потому что прежний её возлюбленный Алексей добровольно пошёл в солдаты. Но жена Парамона Соломонида приглашает барина (Модеста) на посиделки, устроенные после притворного согласия Маши на свадьбу с Филаткой. Там Алексей и Маша бросаются в ноги Модесту, и он велит Парамону не разлучать влюблённых.

Видно, что в действии присутствуют, хотя бы в зачаточном состоянии, две интриги: Соломонида вопреки воле мужа обращается к барину, Маша и Алексей разыгрывают разрыв, чтобы попросить помощи у него же.

Движет действие Соломонида.

Образ по-своему хитрой, разговорчивой, едва способной замолчать хоть на мгновение женщины представляется удачей драматурга. Героиня могла бы стать источником полноценной интриги, способной стать основой пьесы. Но в данном случае Соломонида идёт на слабую хитрость, причём заранее предупреждает об этом мужа. И её обращение к барину не объединяется с притворством Маши. Два действия накладываются одно на другое и не превращаются в связную цепочку положений, как бывает в хорошей пьесе.

Источником разрешения конфликта является не интрига Соломониды, а пожелание Модеста, явившегося подобно «богу из машины».

Исходная коллизия пьесы прописана нечётко. С одной стороны, сохраняется неравенство между крестьянами, а с другой – основной причиной отказа Парамона выдавать Машу за Алексея является нежелание брать рекрута в семью.

Поскольку от старосты зависит согласие на брак дочери, он является выразителем второй стороны конфликта, противоборствующим Соломониде. Но какие идеи составляют противоречие, понять сложно, потому что Парамон высказывает противоположные по сути мысли. И мотивы, которыми он руководствуется, соглашаясь сделать зятем Филатку, неясно согласуются с причинами отказа Алексею.[[58]](#footnote-58)

Из приведённых отрывков видно, что конфликт «Яма» «бедный разум – глупое богатство» упоминается, но не развивается. Основное противоречие «Посиделок» связано, скорее, с идеями разумной службы Отечеству и глупого безделья. Но почему тогда Парамон поёт радостную арию, вспоминая зрелище строящихся молодых крестьян, взятых в милицию, и, останавливая свой выбор на Филатке, обращает больше внимания на богатство приказчицкого сына, а не на нежелание его служить в армии?

Мотивы решений отца разъясняет Маша. Алексей отвечает ей, как резонёр,[[59]](#footnote-59) функции которого он разделяет с Модестом. Но молодой солдат не подкрепляет свои мысли действием, поэтому он только словесно выражает суть конфликта, а на фабулу не влияет.

Скажем кратко, драматургия пьесы не выстроена. Интриги слабы, конфликт невнятен. Есть персонажи иллюстративные, прямо не относящиеся к действию (Анюта, Дуняша).

И заметим, если судить по репертуарным сводкам, опера «Посиделки» была наименее успешной частью трилогии.

Вместе с тем у либретто Княжнина есть прикладные достоинства. Сохраняется простота декораций. Каждый герой участвует в яркой сцене с музыкальным номером или возможностью его появления. У Соломониды нет арий, но названы русские песни, которые она поёт. Надо полагать, что актриса могла с выгодой для себя воспользоваться этими указаниями.

Число написанных либреттистом музыкальных номеров увеличилось, их формы стали разнообразнее. Действие открывается, не монологом и арией, как в «Яме», а хором. Второй хор появляется внутри пьесы. И сохраняется хор в финале. Разнообразятся ансамбли. Если в «Яме» были только дуэты и одно трио, в «Посиделках» присутствует квинтет.

Дуэт Филатки и Терентия представляет собой музыкальную сценку состязания между сыном и отцом, включающую вставные номера (пляски и песни). Встречаются отдельные яркие задачи для актёров.[[60]](#footnote-60)

Но тексты многих музыкальных номеров написаны в одном стихотворном размере – четырёхстопном хорее (как и в «Яме»). С точки зрения автора данной работы, композитору нужно было проявить немалую изобретательность, чтобы не положить все слова на одну мелодию. Возможно, именно однообразие стиха мешало в полной мере раскрыться индивидуальности Титова.

Краткое предисловие к «Девичнику» представляет собой акростих-посвящение композитору.[[61]](#footnote-61) А. Я. Княжнин опять признал первостепенную роль музыки в успехе своих пьес.

В «Девичнике» её значение ещё более усилилось по сравнению с «Посиделками». В конце второй части трилогии в либретто есть указание, что оркестр не даёт Соломониде говорить, то есть вмешивается в действие.[[62]](#footnote-62) В «Девичнике», хотя герои не обращают прямого внимания на музыкантов, также присутствуют подробные ремарки, порою показывающие, где какая музыка должна играть.[[63]](#footnote-63) Причём это уже не просто иллюстрации. Музыка всё больше включается в драматургию. Дуэт и речитатив Филатки и Федоры является сценой, когда герои пытаются добиться взаимного узнавания – каждый пытается заставить другого понять, что он глуп. И момент непонимания собственной глупости значим для конфликта.[[64]](#footnote-64)

Сами музыкальные формы получают большее разнообразие. Кроме хоров, дуэтов, трио и квартета, присоединённого к финалу, появляется речитатив. Он выглядит в тексте, как дуэт, но называется речитативом.

В целом, в тексте «Девичника» проявляется движение к превращению комической оперы в оперу, то есть возрастание действенной роли музыки и расширение музыкальных сцен.

Пьеса «Девичник» рассказывает о том, как приехавший в деревню с женой отставной полковник Модест женил Филатку на подходящей тому дурочке Федоре, а прежней его невесте Маше вернул мужа Алексея, считавшегося убитым в сражении, но на деле только раненного.

Чтобы добиться цели, Модест осуществляет полную интригу: он переодевает Федору в машино свадебное платье и, скрыв её лицо, добивается от Парамона, Соломониды и Терентия согласия на брак девушки с Филаткой.

В пьесе сохраняется исходная ситуация неравенства. Дурак хочет жениться на умной, богатый – на необеспеченной. Глупая и некрасивая Федора считает себя разумной и привлекательной.

Конфликт связан с обретением человека своего места в жизни. Герои сталкиваются с несправедливыми жизненными обстоятельствами. Маша теряет любимого мужа, Филатку заставляют жениться на неподходящей ему девушке, Федоре недоступен единственный возможный для неё жених, Соломонида вынуждена согласиться на нежеланный брак дочери, рассчитывая, что хоть так Маша утешится. Контраст злоключениям названных героев составляет счастливая история Архипа, Андрея, Параши и их сына Ванюши, привольно живущих на яму.

Противоречие между желаниями героев и жизненными обстоятельствами разрешается в пользу всеобщей справедливости, когда опять, подобно «богу из машины» появляется Модест и помогает героям получить то, что соответствует их естеству и сердечным наклонностям. Эту мысль выражает финальный хор оперы.[[65]](#footnote-65)

Маша и Филатка соединяются со своими сужеными, а последнему ещё обещают должность, подходящую его способностям.

Основное противоречие проявляется не в борьбе главных героев и разделении персонажей по сторонам конфликта, а в построении жизненных ситуаций, в которых оказываются действующие лица.

Между самими героями нечётко распределены краски и задачи. Созданы яркие образы, есть попытка речевой характеристики (как и в предыдущих пьесах, персонажам даются типичные для них словосочетания «таво воно как оно», «ведашь ты», «прошу не погневиться»). Но иногда герои начинают говорить несвойственным им слогом (например, Маша рассуждает об обязанностях жены солдата-инвалида). Таким образом, Княжнин не выдержал характеры, вложив в уста разным персонажам резонёрские высказывания.

Кроме того, автор кое-где «перегнул палку» в силе выражения эмоций действующих лиц (в излияниях благодарности Ванюши).

Размер стиха несколько разнообразнее по сравнению с «Посиделками», но хорей всё равно встречается.

Стиль и идеология «Девичника» в общих чертах сходны со стилем и идеологией «Посиделок» и «Яма». Однако заключительная часть трилогии построена ясней и в ней ярче проявляются сентиментальные и патриотические мысли.

Итак, перед нами, скорее всего, типичные образчики русской любительской драматургии начала XIX века. Отдельные практические находки раскрывают в них театральное чутьё и зрительский опыт автора, а, возможно, и соавторов, потому что подробность музыкальных ремарок в текстах либретто, предисловие-посвящение Титову и сама история его сотворчества с Княжниным указывают на непосредственное влияние композитора на драматурга.

Ясность идеологии и стремление отстаивать её обрисовывают автора пьес как сложившуюся личность с твёрдыми взглядами. Биография Княжнина говорит нам о том, что это был человек, проливавший кровь за Родину. И потому его призывы радостно идти в бой за царя и Отечество трудно назвать лицемерием. Они излишне эмоциональны – да, но не фальшивы.

Недостатки оперной трилогии, с точки зрения автора данной работы, объясняются не столько идейной недальновидностью драматурга, сколько его непрофессионализмом и, возможно, несерьёзным отношением к своим произведениям. Кто знает, почему Княжнин не проследил за некоторыми вещами – из-за неуверенности в силе таланта, нехватки времени или общего наивного духа эпохи, но он назвал одну из своих опер «безделкой» и, по сути, сам определил уровень задач и длительность успеха «Яма», «Посиделок» и «Девичника». Перед нами произведения, которые ставились в полный спектакль как развлекательное дополнение к более серьёзным комедиям и трагедиям, наряду с плясками, песнями и дивертисментами. Они не служат для вскрытия глубоких нарывов русской жизни. И философские, исторические обобщения не являются здесь главной целью. Театральная практика также не способствовала тщательной драматургической отделки развлекательных произведений: они подчинялись законам жанра пастиччо, музыкально и поэтически редактировались от спектакля к спектаклю. В этой ситуации не только либреттист, но и композитор играл значительно меньшую роль в итоговом произведении, чем теперь. На создание литературно-музыкальной основы спектакля влияли и актёры, по своей воле, нередко импровизационно, изменяя изначальный текст. Однако, в этом была не только отрицательная, но и положительная сторона. Сцена «шлифовала» несовершенное произведение, прибавляя опыта его авторам. На примере трилогии Княжнина – Титова хорошо видно движение к усложнению музыкальной и драматической формы, уточнение театральных приёмов на пути от служебных рукописей к изданию после нескольких лет «проката». Эта история успеха показывает и то, что театр в первую очередь коллективное искусство, в котором не просто А изображает Б на глазах у С, но всякий выражает себя через другого и только в полноправном творческом диалоге наилучшим образом выражает себя.

Добавлю, что рассмотренные нами пьесы Княжнина несут читателю и зрителю положительные, чувства, провозглашают идеи добра, поступков по сердцу, любви к Отечеству, доверия государству – идеи, необходимые для укрепления страны во всякое, а особенно, предвоенное, время.

Много ли современных авторов может похвастаться искренностью патриотических излияний и подкрепить свои слова боевыми орденами и ранами? Много ли нынешних творцов обладает внутренним стержнем, ясным, не фальшивым мировоззрением? Если судить по этим критериям, иногда не самый даровитый любитель может быть интереснее и полезнее талантливого профессионала, потому что первый – личность, а второй не ведает ни смысла жизни, ни родной земли, и вся его техника и оригинальность уходит на то, чтобы прикрыть лживость идей и мелочность интересов.

Историку нужно учитывать не только идеологическую борьбу времени, но и сложность отдельных личностей, за изучение которых он берётся. Художник – человек, радовавшийся, страдавший, заблуждавшийся и прозревавший (если только не фальшивил), обладавший собственным опыт жизни и отношений с людьми. Конечно, нельзя забывать об общей исторической ситуации, но, стоит помнить, что при любой политической системе, при любой государственной доктрине каждый человек сам делает свой выбор.

В таких операх, как «Ям», «Посиделки», «Девичник» проявлялось исконное и наносное. Мысль не всегда была выстроена, идеи порой бились одна о другую, действие строилось прямолинейно, безыскусно, и, возможно, искусственно. Но что-то родное и настоящее пряталось в этих произведениях среди чуждого и неестественного, как золото среди песка.

И, промывая этот песок, осмысляя, почему зрители любили «Русалку», почему великие актёры блистали в ролях Филаток и Мирошек, деятели русской оперы пришли к созданию национальной школы, учитывающей европейский опыт, но сохраняющей самобытность Русской Традиции.

**Использованные источники.**

Рукописи:

*Княжнин, А. Я. Ям: опера в 1 д. [сцен. экз]. – ОРиРК СПБГТБ.– I 21 1 102.*

Книги:

*Княжнин, А. Я. Ям: комическая опера в одном действии / сочин. А. Я. Княжнина, музыка А. Титова. – Санктпетербург.: в типографии Губернского Правления, 1809.*

*Княжнин, А. Я. Посиделки, следствие Яма: комическая опера в одном действии / сочин. А. Я. Княжнина, музыка А. Титова. – Санктпетербург.: в типографии Губернского Правления, 1809.*

*Княжнин, А. Я. Девичник, или Филаткина свадьба, следствие Яма и Посиделок: комическая опера в одном действии / сочин. А. Я. Княжнина, музыка А. Титова. – Санктпетербург.: в типографии Губернского Правления, 1809.*

*Арапов, П. Н. Летопись русского театра: от Адама до 1825 г. – СПБ. 1861.*

*Асафьев, Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. – Л.: Музыка, 1979.*

*Белякаева-Казанская, Л. В. Силуэты музыкального Петербурга: путеводитель по музыкальным театрам, музеям, концертным залам прошлого и настоящего. – СПБ: Лениздат, 2001.*

*Гозенпуд, А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. - 1969*

*Глумов, А. Н. Музыка в русском драматическом театре. – М. 1955.*

*Жихарев, С. П. Записки современника. – М., Л.:Изд-во АН СССР, 1955.*

*Заичкин, И. А. Почкаев, И. Н. Русская история от Екатерины Великой до Александра II. – М.: «Мысль», 1994.*

*Зотов, Р. Театральные воспоминания. – СПБ, 1859.*

*История русского драматического театра. – В 7 т. – Т. 2-3. – М. 1977.*

*История русской музыки. – В 10 т. - Т. 4: 1800-1825. – М.:»Музыка», 1986.*

*Куликова, К. Ф. Российского театра Первые Актеры. – Л.: Лениздат, 1991.*

*Мордисон, Г. З. История театрального дела в России: основание и развитие государственного театра в России (XVII – XVIII века). – В 2-х ч. – Ч. 2. – СПБ.: СПБГАТИ, 1994.*

*Орлов, П. А. Русский сентиментализм. – М.:Изд-во Моск. ун-та, 1977.*

*Петровская И., Сомина В. Театральный Петербург: Начало XVIII в. – октябрь 1917 года. - СПБ, 1994.*

*Пружанский, Отечественные певцы 1750 -1917.*

*Русский музыкальный театр 1700 – 1835 гг. Хрестоматия / сост. С.Л.Гинзбург. – М.: Искусство, 1941.*

*Русские писатели XIX в.: 1800 – 1918. – т. 1 – 5. - М. 1987.*

*Сводный каталог российских нотных изданий: /отв. сост., гл.ред. Родюкова О. В. Музычук Т. Ф., Безуглова И. Ф. (IV раздел). – в 2-х т. – СПБ, 2005.*

*Щербакова, М. Н. Музыка в русской драме: 1756 – первая половина XIX в. – СПБ: «Ut», 1997.*

Статьи:

*Лапкина, Г. Проблемы сентиментальной драмы в русской театральной критике 1800-х годов // Театр и драматургия: труды Ленинградского государственноко института театра, музыки и кинематографии. – Выпуск 3. – Ленинград. 1971.*

*Погожев, В. П. Столетие организации Императорских московских театров: опыт исторического обзора// Ежегодник Императорских театров/под ред. П. П. Гнедича. – Выпуск XV [прил.] .- Сезон 1904-1905 гг. – СПБ. 1905.*

*Прокофьев, В. С. Из истории русского просвещённого музыкального дилетантизма. Алексей Николаевич Титов (1743 – 1827) // Временник отдела истории и теории музыки РИИ. – СПБ. 1927.*

Периодика:

*Аглая. 1810, ч.10, июнь.*

*Вестник Европы, 1811 г. ч. 60, №21.*

*Воспоминания Николая Алексеевича Титова / Титов, Н. А. // Древняя и Новая Россия. - кн. IIІ. – 1878.*

*Димитрий Донской, трагедия в пяти действиях соч. Озерова и Ям, комическая опера [А.Н.Титова на слова А.Я.Княжнина], представленныя на Малом театре 27 декабря 1821 года / Любитель театра // Благонамеренный. - 1822. - Ч.17, N 3. - С.109-119.*

1. Использовались: Арапов, П. Н. Летопись русского театра: от Адама до 1825 г. – СПБ. 1861.

   Репертуарная сводка / сост. Т. М. Ельницкая // История русского драматического театра. – В 7 т. – Т. 2. – М. 1977. [↑](#footnote-ref-1)
2. Подсчитано по сводке Ельницкой. [↑](#footnote-ref-2)
3. По материалам Русского биографического словаря А. А. Половцова. Режим доступа: <https://clck.ru/WT4Lw> [↑](#footnote-ref-3)
4. См. Жихарев, С. П. Записки современника. – С. 620. [↑](#footnote-ref-4)
5. См. Приложение, №1. [↑](#footnote-ref-5)
6. Биографическая справка по материалам статьи из справочника: Русские писатели 1800 – 1918. – в 5 т. – Т. 3. – М.:1987. [↑](#footnote-ref-6)
7. Прокофьев, В. С. Из истории русского просвещённого музыкального дилетантизма. Алексей Николаевич Титов (1743 – 1827) // Временник отдела истории и теории музыки РИИ. – СПБ. 1927. [↑](#footnote-ref-7)
8. См. Арапов, П. Н. Летопись русского театра. – С. 230 [↑](#footnote-ref-8)
9. По материалам сайта geni.com. Режим доступа: <https://clck.ru/WT6FY> [↑](#footnote-ref-9)
10. Воспоминания Николая Алексеевича Титова//Древняя и Новая Россия, 1878, кн. IIІ. [↑](#footnote-ref-10)
11. См. Орлова, А. Н. Титов. //История русской музыки. Т. 4. [↑](#footnote-ref-11)
12. История русской музыки. Т. 4. [↑](#footnote-ref-12)
13. Прокофьев, В. С. Из истории русского просвещённого музыкального дилетантизма. Алексей Николаевич Титов (1743 – 1827) // Временник отдела истории и теории музыки РИИ. – СПБ. 1927. [↑](#footnote-ref-13)
14. См. Орлова, А. Н. Титов. //История русской музыки. Т. 4. –М.: «Музыка», 1986. [↑](#footnote-ref-14)
15. Судя по каталогам читального зала библиотеки СПБГАТИ, Театральной библиотеки и электронным каталогам РНБ. [↑](#footnote-ref-15)
16. Русский музыкальный театр 1700 – 1835 гг. Хрестоматия / сост. С.Л.Гинзбург. – М.: Искусство, 1941. – С. 179. [↑](#footnote-ref-16)
17. Глумов, А. Н. Музыка в русском драматическом театре. – М. 1955. – С. 63. [↑](#footnote-ref-17)
18. Гозенпуд, А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. - 1969 [↑](#footnote-ref-18)
19. Орлова. А. Н. Титов. //История русской музыки. Т. 4. [↑](#footnote-ref-19)
20. Щербакова, М. Н. Музыка в русской драме: 1756 – первая половина XIX в. – СПБ: «Ut», 1997. [↑](#footnote-ref-20)
21. См. Приложение, №12, в) [↑](#footnote-ref-21)
22. Прокофьев, В. С. Из истории русского просвещённого музыкального дилетантизма. Алексей Николаевич Титов (1743 – 1827) // Временник отдела истории и теории музыки РИИ. – СПБ. 1927. [↑](#footnote-ref-22)
23. Гозенпуд, А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. – 1969. – С. 312. [↑](#footnote-ref-23)
24. См в кн. История русской музыки. Т 4. – С 33. [↑](#footnote-ref-24)
25. См. там же. – С 177. [↑](#footnote-ref-25)
26. См. Гозенпуд, А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. – 1969. – С. 316. [↑](#footnote-ref-26)
27. Вестник Европы. – 1810. – Ч. 54. - № 23. – С. 237. (отрывок взят из книги Гозенпуда). [↑](#footnote-ref-27)
28. Столетие организации московских театров/Погожев//Ежегодник императорских театров. – М.:1905. – Прил., сезон 1904-1905. [↑](#footnote-ref-28)
29. Княжнин, А. Я. Ям: опера в 1 д. [сцен. экз]. – ОРиРК СПБГТБ. – I 21 1 102. [↑](#footnote-ref-29)
30. То же. Обложка. [↑](#footnote-ref-30)
31. То же. Титульный лист (условная нумерация страниц, их количество подсчитано автором работы, начиная с первой страницы, не приклеенной к титульному листу). [↑](#footnote-ref-31)
32. См. там же. С. 31 [↑](#footnote-ref-32)
33. См. там же. С. 17. [↑](#footnote-ref-33)
34. См. там же. С. 25. [↑](#footnote-ref-34)
35. См. там же. С. 21. [↑](#footnote-ref-35)
36. Родина, Т. М. Сценическое искусство // История русского драматического театра: в 7 т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1977. – С. 150. [↑](#footnote-ref-36)
37. Княжнин, А. Я. Ям: опера в 1 д. [сцен. экз]. – ОРиРК СПБГТБ. – С. 22. [↑](#footnote-ref-37)
38. См. Приложение, №2. [↑](#footnote-ref-38)
39. Столетие организации московских театров/Погожев//Ежегодник императорских театров. – М.:1905. – Прил., сезон 1904-1905. [↑](#footnote-ref-39)
40. Погожев, В. П. Столетие организации Императорских московских театров: опыт исторического обзора// Ежегодник Императорских театров/под ред. П. П. Гнедича. – Выпуск XV [прил.] .- Сезон 1904-1905 гг. – СПБ. 1905. [↑](#footnote-ref-40)
41. См. Княжнин, А. Я. Ям: комическая опера в одном действии / сочин. А. Я. Княжнина, музыка А. Титова. – Санктпетербург.: в типографии Губернского Правления, 1809. – С. 3. [↑](#footnote-ref-41)
42. См. Приложение №12 б) [↑](#footnote-ref-42)
43. Пружанский, Отечественные певцы 1750 -1917. [↑](#footnote-ref-43)
44. См. Приложения, №3. [↑](#footnote-ref-44)
45. См Приложение, №-4. [↑](#footnote-ref-45)
46. См Приложение, № 7, 10. [↑](#footnote-ref-46)
47. См. Приложение, №5. [↑](#footnote-ref-47)
48. См. Приложение. №12, в). [↑](#footnote-ref-48)
49. Любитель словесности. – 1806. – Ч. III. – № 9. – С. 234 (отрывок взят из книги А. А. Гозенпуда «Музыкальный театр от истоков до Глинки»). [↑](#footnote-ref-49)
50. См. Жихарев, С. П. Записки современника. - С.518-519. [↑](#footnote-ref-50)
51. См. Гозенпуд, А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. – 1969. – С. 272. [↑](#footnote-ref-51)
52. См. Орлов, П. А. Русский сентиментализм. – М.:Изд-во Моск. ун-та, 1977. – С. 29-30. [↑](#footnote-ref-52)
53. См. Орлов, П. А. Русский сентиментализм. – М.:Изд-во Моск. ун-та, 1977. – С. 29-30. [↑](#footnote-ref-53)
54. Заичкин, И. А. Почкаев, И. Н. Русская история от Екатерины Великой до Александра II. – М.: «Мысль», 1994. [↑](#footnote-ref-54)
55. См. Жихарев, С. П. Записки современника. – С. 323-327. [↑](#footnote-ref-55)
56. См. Приложение №12, в). [↑](#footnote-ref-56)
57. См. Приложение, №6. [↑](#footnote-ref-57)
58. См. Приложение, № 8. [↑](#footnote-ref-58)
59. См. то же. [↑](#footnote-ref-59)
60. См. то же. [↑](#footnote-ref-60)
61. См. Приложение № 9. [↑](#footnote-ref-61)
62. См. Приложение № 8. [↑](#footnote-ref-62)
63. См. Приложение № 11. [↑](#footnote-ref-63)
64. См. то же. [↑](#footnote-ref-64)
65. См. Приложение № 11 [↑](#footnote-ref-65)