

АЛИНА ШИЯН
(Санкт-Петербург)

ПОЭТИКА РЕМАРКИ В РУССКОЙ СКАЗОЧНОЙ ОПЕРЕ XVIII ВЕКА

Статья посвящена описанию поэтики русской оперы-сказки XVIII века на основе анализа ремарок пьес, относящихся к данному жанру. Долгое время считалось, что сказочная опера XVIII столетия является побочной, несущественной ветвью жанра русской комической оперы, а выводы о специфике данного явления делались лишь на основе наиболее известных в научной среде текстов — опер Екатерины II. Между тем, изучение специфики ремарок и их функций в либретто всех русских опер-сказок XVIII века позволяет увидеть самобытность этого жанра, выявить особенности его бытования и определить место в истории развития русского музыкального театра в целом.

Ключевые слова: история русской оперы, комическая опера, опера-сказка, XVIII век.

Информация об авторе: Шиян Алина Витальевна, студентка Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: a.v.shiyan@list.ru

Poetics of remark in the Russian opéra féerie of the XVIII century

The article discussed the description of the poetics of the Russian opéra féerie of the XVIII century based on the analysis of the remarks of plays related to this genre. For a long time it has been believed that the opéra féerie of the XVIII century is an insignificant branch of the genre of Russian comic opera, and conclusions about the specifics of this phenomenon have been made only on the basis of the most famous texts in the scientific community — the operas of Catherine II. However, studying the specifics of the remarks and their functions in the libretto of all Russian opéras féeries of the XVIII century allows us to see the originality of this genre, identify the features of its existence and determine its place in the history of the development of Russian musical theater as a whole.

Key words: history of Russian opera, opéra comique, opéra féerie, XVIII century.

About the author: Alina Shiyan, student at Saint-Petersburg State University. Saint-Petersburg, Russia.

E-mail: a.v.shiyan@list.ru

DOI 10.26172/2587-8190-2022-18-1-61-75

Русская сказочная опера XVIII века признается современными исследователями поджанром русской комической оперы в целом. Основанием для отнесения оперы к числу сказочных являются три фактора:

- 1) чередование музыкальных арий и прозаических реплик в постановке;
- 2) наличие сказочного сюжета;
- 3) богатство и пышность постановок.

Не останавливаясь сейчас на вопросе правомерности такого определения, замечу, что именно в связи с подобным «подчиненным», по мнению ученых, положением старинной оперы-сказки в системе драматических жанров XVIII столетия сказочная опера в большинстве научных трудов по традиции признается «периферийной» — по крайней мере, на фоне опер народно-бытовой направленности (к последним, к примеру, относится знаменитый «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова).¹ Указанные причины привели к тому, что сказочная опера XVIII века оказалась явлением почти не изученным. Самостоятельным объектом

¹ Долгое время вершиной жанра русской комической оперы в целом считалось именно её народно-бытовое ответвление, а специфика жанра описывалась фактически на примере одного признанного шедевра данного направления — указанной оперы А. О. Аблесимова, — что искажало представления исследователей о специфике литературного процесса эпохи. Например, *Михневич В. О.* Исторические этюды русской жизни: В 3 т. СПб., 1879. Т. 1. С. 255; *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. Л., 1959. С. 164; *Ливанова Т. Н.* Начало русской оперы // Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: В 2 т. М., 1953. Т. 2. С. 105–207; *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. — первая треть XIX в.): автореферат диссертации на соискание научной степени доктора филологических наук. М., 2009. С. 26–27 и др.

исследования этот жанр (или поджанр) не становился, выводы же о его специфике делались на основе анализа лишь самых показательных — по мнению ученых — текстов данного типа: опер Екатерины II.¹ Между тем, массив русских сказочных оперных текстов XVIII столетия вовсе не ограничивается музыкальными пьесами императрицы, а выводы, к которым приходят исследователи, в связи с указанной проблемой оказываются либо неполными, либо искаженными.

Все сказанное выше оказывается справедливым и применительно к вполне конкретной проблеме исследования драматических текстов, а именно к вопросам поэтики ремарки. Ремарки в русских сказочных операх XVIII века — как и в любых других пьесах — носят скорее прикладной характер по отношению к драматическому тексту, т. е. не являются тем текстом, который зритель непосредственно слышит и воспринимает. Однако они отражают авторский стиль, авторское понимание специфики жанра, особенности реализации текста непосредственно в театральном пространстве. Поэтому анализ этих условно «внетекстовых» элементов позволяет описать и уточнить особенности бытования оригинальной русской сказочной оперы XVIII века.

В случае обращения к драматургии XVIII века ученые обычно говорят о неразработанности ремарок и постепенном переходе к их расширению, движению в сторону детализации пространства и психологизации действующих лиц. Вместе с тем, сказочные оперы XVIII столетия не рассматривались в указанном аспекте как материал, подтверждающий или опровергающий данную гипотезу. В наиболее полной, как мне представляется, по охвату материала докторской диссертации А. Н. Зорина «Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков» оперы-сказки вовсе не упоминаются в силу невозможности учесть все драматические

¹ Например, *Мочульский В. Н.* Комические оперетты XVIII в. Одесса, 1911. С. 11–13; *Пыпин А. Н.* История русской литературы: В 4 т. СПб., 1903. Т. 4. С. 84; *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века: учебник для высших учебных заведений. М., 1939. С. 287–290; *Берков П. Н.* История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С. 259 и др.

постановки двух столетий.¹ Между тем, даже беглые наблюдения над операми-сказками данной эпохи позволили заметить, что ремарки в этих текстах чрезвычайно разнообразны, иногда удивительно детальны, а порой затрагивают и психологические характеристики героев — что вообще, похоже, русским театральным либретто XVIII века было не очень свойственно.

Е. Д. Кукушкина пишет: «В драматургии XVIII века реплика в сочетании с жестом, поступком, определяемым ремаркой, была разработана чрезвычайно слабо, а сами ремарки ограничены зачастую необходимыми „входит“, „выходит“. В комической опере значение ремарки расширяется, хотя и очень медленно, осторожно».² Исследователь иллюстрирует этот тезис примерами из наиболее популярных, «развлекательных», народно-бытовых опер и отмечает случаи указания на действия, которые так или иначе могли бы свидетельствовать об эмоциональном состоянии героев. Однако в ряде сказочных опер появляются ремарки, которыми автор напрямую пытается охарактеризовать действие персонажа с использованием описания эмоций, т. е. предвзято своего рода психологизацию персонажей.

Однако прежде, чем перейти собственно к анализу текстов, укажу, что здесь и далее тексты сказочных либретто XVIII века будут цитироваться по следующим изданиям с указанием при цитации порядкового номера из списка и страницы:

1. *Бланк Б. К.* Красавица и привидение. М., 1789. 56 с.
2. *Бланк Б. К.* Пленира и Зелим // Российский театр или Полное собрание всех российских театральных сочинений: В 43 ч. СПб., 1791. Ч. 37. С. 31–88.
3. [Б. п.] Добродетельный волшебник. М., 1787.
4. [Б. п.] Рыбак и дух. М., 1788.

¹ *Зорин А. Н.* Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Саратов, 2010.

² *Кукушкина Е. Д.* Русская комическая опера XVIII века и демократизация литературы // Русская литература. 1980. № 2. С. 139.

5. [Б. п.] Хлор Царевич, или Роза без шипов, которая не колется // Российский театр или Полное собрание всех российских театральных сочинений. Ч. 24. С. 195–232.
6. Горчаков Д. П. Баба-Яга // Горчаков Д. П. Сочинения. М., 1890. С. 86–111.
7. Горчаков Д. П. Калиф на час // Там же. С. 10–52.
8. Горчаков Д. П. Счастливая тоня // Там же. С. 54–83.
9. Екатерина II. Горобогатырь Косометович // Екатерина II. Сочинения: В 12 т. СПб., 1901. Т. 2. С. 471–520.
10. Екатерина II. Новгородский богатырь Боеславич // Там же. С. 371–401.
11. Екатерина II. Февей // Там же. С. 333–370.
12. Екатерина II. Храбрый и смелый витязь Ахридеич // Там же. С. 403–468.
13. Матинский М. А. Перерождение // Российский театр или Полное собрание всех российских театральных сочинений. Ч. 27. С. 39–66.
14. Михайлов И. Любовь опровергает союз дружества // Там же. С. 67–144.
15. Николев Н. П. Точильщик // Там же. Ч. 22. С. 219–268.
16. Николев Н. П. Финикс // Там же. С. 137–218.

Вернусь к замечанию о введении психологизации при помощи ремарок в русских сказочных операх XVIII столетия. Наиболее интересны в этом отношении либретто опер «Перерождение», «Хлор Царевич или Роза без шипов, которая не колется», «Добродетельный волшебник» и «Рыбак и дух».

Уже в «Перерождении» появляются такие характеристики к репликам персонажей как «С жаром» [13, С. 41] (о речи Зелимена к Миловиде), «Темизора в трепете [здесь и далее курсив мой — А. Ш.] падает на камень» [13, С. 54] (после появления волшебника), «к *трепещущей* Темизоре» [13, С. 60] (о волшебнике, который обращается к испуганной возлюбленной после их превращения). Вполне вероятно, что это следствие влияния пасторального подтипа оперы,¹

¹ О чем свидетельствуют ремарки, которые указывают на типично «идиллические» действия влюбленных пастуха и пастушки: «Она [Миловиде] прикладывает ему [Зелимену] цветок к груди» [13, С. 44], «Он целует ее руку» [13, С. 44], «Она дает ему цветок, садятся оба под деревом и плетут венки» [13, С. 45].

однако показательно, что уже в таком раннем оперном тексте (1777 год, тогда как годом настоящего «рождения» русской комической оперы считают 1779 год — время появления наиболее известных оперных текстов¹) появляются зачатки характеристики эмоционального состояния персонажей.

В «Хлоре Царевиче» (1786, неизвестный автор) подобных ремарок уже много:

- Хлор «один сидит в задумчивости у пригорка» [5, С. 201];
- Рассудок «с веселым и бодрым видом» берет за руку Хлора [5, С. 205];
- Сластолюбцы обращаются к Царевичу «со всякою учтивостью и приветливостью» [5, С. 207];
- Хлор говорит «с улыбкою» [5, С. 207];
- Сластолюбцы «между собой улыбаются тихонько от Хлора» [5, С. 207–208];
- Приближенные Лентяг Мурзы во время его сна спят, смотрятся в зеркало или играют в карты и кости и «при всех сих упражнениях *иные сердились, иные радовались, и на лицах всех разные их внутренние движения оказывались*» [5, С. 215];
- Лентяг Мурза говорит с путешественниками «ослабившись» [5, С. 216];
- Крестьянин и его семья отвечают Рассудку «прияженно» [5, С. 222];
- Хлор, устав от долгого пути, говорит с Рассудком «с негодованием» [5, С. 227], а оказавшись на рынке, где его толкают, «*испугавшись, заплакал*» [5, С. 228].

Любопытно, что в этом аспекте неизвестный автор оперы не мог ориентироваться на оперное творчество Екатерины II, на сюжет литературной сказки которой («Хлор-царевич») и написано данное либретто, — в либретто пьес императрицы примечаний подобного характера нет, ее ремарки касаются в большей степени детализации сценического пространства, нежели игры актеров.

¹ К ним относятся «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова, «Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина и «Санкт-Петербургский гостиный двор» М. А. Матинского.

Несколько менее «густо» по сравнению с «Хлором», но все же достаточно обильно насыщено подобными же ремарками либретто «Добродетельного волшебника» (1787, неизвестный автор):

- Агип говорит «с замешательством» [3, С. 7], затем бросается на Аксалона с кинжалом «с запальчивостью» [3, С. 8], радуется появившейся волшебной лодке «с восторгом» [3, С. 12];
- Амина заговаривает с ним, «испугавшись» [3, С. 14], Дуфан обращается к Амине «с нежностью» [3, С. 36];
- Принцесса Сафи, оглядывая зал во дворце в поисках мужчины, «удивляется и досадует пантомимой» [3, С. 44];
- Агип целует руку другой Принцессы, Факмы, «с восхищением» [3, С. 50];
- Ханзер сидит в своих чертогах «в глубокой печали» [3, С. 65], а затем обращается к своему Визирю «с твердостью» [3, С. 67];
- Амина и Агип в финале становятся на колени перед Ханзером «с восторгом» [3, С. 77].

Наконец, очень много ремарок эмоционального состояния персонажей появляется в одной из самых поздних сказочных опер — в «Рыбаке и духе» (1788, неизвестный автор):

- Вукол, увидев духа, «робеет и телодвижениями *показывает свой страх*» [4, С. 8], затем, рассуждая о своей удаче, говорит вслух «весело» [4, С. 15],
- На упреки Авдотьи, когда она говорит ему «с сердцем», Вукол отвечает, «усмехаясь» [4, С. 16];
- Авдотья, узнав о подарке духа, обращается к мужу «ласково», «ласкаясь», «чтоб приласкаться» [4, С. 26–27];
- С Симоном Авдотья говорит «с презрительным видом» [4, С. 49],
- Мельничихе Авдотья отвечает «жеманно» [4, С. 60];
- Аграфена, узнав о том, что мать отказала Симону в руке дочери, вбегает в избу «в восхищении» [4, С. 60];
- Авдотья ей отвечает «с угрюмым видом» [4, С. 62];

- После того, как Симон добровольно отказывается от руки Аграфены, она говорит с ним «с радостью», «ласкаясь и обнимая его» [4, С. 72];
- Увидев это, Трофим стоит «в великой печали» [4, С. 73] и т. д.

Все приведенные ремарки свидетельствуют о внимательности авторов опер, их интересе к происходящему на сцене, обращении — в зачаточном виде — к плану психологии персонажей посредством введения их эмоциональных характеристик. Вероятно, здесь в какой-то мере можно говорить об эволюции ремарки психологического состояния героя к середине 80-х — 90-м годам XVIII века: от «Перерождения» к «Рыбаку и духу» количество подобных указаний на эмоциональное состояние персонажей закономерно увеличивается. Однако явление это еще довольно спорадическое, наблюдаемое всего в 4 из 16 текстов, находящихся в фокусе внимания в настоящей статье.

В остальных же сказочных операх психологический аспект ремарок присутствует в меньшей степени — в сказочных музыкальных пьесах Н. П. Николева, Екатерины II, Д. П. Горчакова, Б. К. Бланка и И. Михайлова, помимо названия физических действий (перемещений по сцене, взаимодействия с отдельными предметами и персонажами), появляются ремарки, характеризующие голоса героев, их поведение во время пребывания на сцене и особенности их обращений к кому-либо («впросонках», «протирая глаза», «зевая и потягиваясь» [15, С. 223–224], «с сердцем и насмешкою» [10, С. 375], «важно» [7, С. 41], «приходит в себя с речитативом» [16, С. 166] и т. п.). Иными словами, в данных пьесах есть отдельные указания на особенности поведения персонажей и проявления ими эмоций, однако данные указания являются скорее **косвенными**, преимущественно **переданными через физические действия** и потому менее показательными в смысле отражения «зарождения» ремарки собственно психологического состояния героев.

Совсем иначе дело обстоит с ремарками, описывающими предметный мир сказочных опер XVIII века, — такие ремарки практически во всех изучаемых текстах очень детальны и развернуты, демонстрируют настоящие богатство и пышность постановок, на что указывали предшествующие

исследователи — хотя и не иллюстрируя это утверждение примерами из самых пьес и не привлекая для обоснования ремарки. Между тем, внимательный анализ ремарок предметного мира опер-сказок позволяет уточнить и расширить выводы ученых, скорректировать представление о специфике данного музыкального жанра.

Повышенная детальность и развернутость ремарок сценического оформления, по всей видимости, были обусловлены самой спецификой жанра. Сказочный сюжет чаще всего подразумевал включение волшебных превращений героев или местности, для которых требовалось использование сложных механизмов: иногда драматург подробно описывал, как можно «изобразить» тот или иной магический эффект — с этой точки зрения особенно интересны оперы Горчакова. К примеру, в опере «Баба Яга» присутствует развернутое описание, объясняющее, как должен выглядеть и «работать» реквизит для образа Бабы Яги:

**) Баба Яга должна быть одета в черном полушубке с волшебным поясом и перевязью, на голове подкапок; ступа ее должна быть обыкновенная крестьянская, но столько широка, чтобы могла в ней баба Яга усесться. Ступа должна катиться сама; пест обыкновенный крестьянский, но с волшебными знаками; помело обыкновенное. [6, С. 100]*

Зачастую для оперы-сказки было свойственно экзотическое место действия, для изображения которого необходима была более или менее тщательная стилизация оформления сцены в духе конкретного национального колорита (русского или восточного), либо просто необычной местности (таинственный остров), о чем свидетельствует включение в тексты зачастую очень объемных, развернутых ремарок. Кроме того, любопытно заметить, что абсолютно во всех без исключения русских сказочных оперных текстах XVIII века присутствовала как минимум одна сцена в царских чертогах — будь то палаты русского царя, дворец калифа, просто некие огромные «залы» или же «огромное здание» — причем вне зависимости от того, являлись ли главные герои крестьянами, дворянами или даже монархами, волей случая оказавшимися в непривычных для себя обстоятельствах (на таинственном острове, в пустыне и пр.).

Так, даже в наиболее близкой к народно-бытовым операм опере «Рыбак и дух», большая часть действия которой происходит в обычной русской деревне, в финале героини-крестьянке при помощи волшебства Духа переносятся именно в некое «огромное здание», об убранстве которого ничего не сказано — можно лишь предположить, что это место, видимо, напоминает какие-нибудь царские чертоги (Дух называет его приготовленным для героев «замком» [6, С. 114], в котором им отныне предстоит жить). Последняя перемена места действия, на мой взгляд, является скорее «данью» идеальной жанровой модели, кивком в ее сторону, но не закономерно вытекающим из всего сюжета ходом: героини оперы являются крестьянками, что не предполагает изменения их социального положения и смены места проживания с крестьянской избы на царские чертоги; уже до появления духа все проблемы улажены, любовная коллизия разрешена, героини достигли счастья. Обращение к образу царских чертогов, видимо, свидетельствовало о стремлении драматургов придать действию настоящую визуальную роскошь — даже если ремарки, описывающие данное место, состояли из общих, не детальных характеристик (т. е. не описывали, где, что и как именно должно быть украшено, а просто указывали, что палаты должны быть «великолепными», «роскошными», «наивеликолепнейшими» и т. п.).

Созданию ощущения роскоши постановок способствовало и включение в пьесы балетных номеров и хоровых арий. Во всех русских сказочных операх есть сцены, требующие присутствия на сцене большого количества людей. Иногда, как в операх императрицы Екатерины, включались и хоровые арии, и балетные номера («здесь следует *балет* не долее десяти минут» в «Февее», «бирючи, *пропев хор*, разойдутся врознь по театру, и всякий из них поет то же; потом *балет* продолжается» в «Новгородском богатыре Боеславиче» и т. п.), иногда только хоровые номера без балета — будь то хор пастухов («Перерождение») или же царских чиновников и других подданных («Калиф на час», «Любовь опровергает союз дружества» и др.). Даже если хоровые арии введены в самом тексте в минимальном объеме, в конце всех проанализированных мной опер сказок присутствует славящий Творца, монарха или мудрого волшебника финальный

водевиль — заключительная ария, куплеты которой поочередно поют разные персонажи, а припев исполняется хором всеми присутствующими на сцене.

Таким образом, не все сказочные оперы XVIII столетия можно назвать, вслед за И. Д. Немировской «помпезными сказками с балетом»,¹ однако справедливо будет заметить, что данные постановки действительно подразумевали богатство оформления хотя бы в отдельных своих сценах, использование сложных и роскошных декораций (иногда, если нет свидетельств о реальной постановке, даже возникают сомнения в возможности реализации замысла автора на сцене) и — в большей или меньшей степени — использование музыкальных номеров, сложных по самой своей природе в связи с вовлеченностью в них большого числа людей.

Еще один аспект, в рамках которого анализ ремарок позволяет выявить своеобразие если не всего жанра сказочной оперы XVIII века, то специфику отдельной группы текстов, входящих в число анализируемых опер-сказок, — это проблема стилистики ремарок. Одной из характеристик ремарки по Зорину является ее «графическая и стилистическая отделенность от речи персонажей».²

Графическое выделение ремарок наблюдается во всех русских сказочных комических операх XVIII века (как правило, они отмечены новым абзацем, смещением к левому или правому краю листа, курсивом, иногда круглыми или квадратными скобками), тогда как со стилистикой все далеко не так очевидно.

В абсолютном большинстве рассматриваемых оперных текстов ремарки действительно написаны нейтральным стилем, отличающимся от стиля реплик персонажей (либо возвышенного, если говорят представители высших сословий или идиллически идеализированные крестьяне, как в «Перерождении», либо, напротив, низкого, если реплики принадлежат обычным крестьянам или ремесленникам); однако тем

¹ Немировская И. Д. От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. — первая треть XIX в.). М., 2009. С. 19.

² Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков. С. 4.

ярче на этом фоне выделяются особые, стилизованные под фольклорную речь ремарки в операх Екатерины II. Наиболее показательной в этом плане является опера «Новгородский богатырь Боеславич». В данном тексте ремарки и реплики персонажей стилистически гомогенны — в них используются одни и те же фольклорные формулы. В качестве иллюстрации приведу довольно объемную цитату из начала либретто:

ЯВЛЕНИЕ 1.

*Василий, получа дозволение от своей **матушки** [выделение мое — А. Ш.], делает празднество у своего **дворца белокаменна, у своих широких ворот. Театр представляет площадь у того дворца. Балет, в котором чаны дубовые, наливают в них зелена вина и пива пьяного.***

ЯВЛЕНИЕ 2.

Василий и несколько Бирючей.

Василий. Бирючи! подите по всем улицам и объявите народу:

Кто хочет пожить весело,

Кто хочет **пожить в красне,**

В хороше походить,

Тот бы шел

К Василью Боеславичу,

На широкий двор, не обсылаючи,

Но **спросясь** только с **своею силою,**

Понадеявшись на **буйну голову.**

[Хор бирючей дословно повторяет просьбу Василия]

<...>

*[Бирючи, пропев хор, разойдутся врознь по театру и всякий из них поет то же; потом балет продолжается, и народ приходит пить и веселиться. Во время балета Василий Боеславич смотрит с **высока терема в окно косячатое. По окончании балета театр переменяется и представляет думу Новгородскую]***

В остальных сказочных операх Екатерины II ремарки, во-первых, стилизованы не так тщательно, во-вторых, не так

объемны и детальны (в сравнении с «Боеславичем»). Однако в сопоставлении со сказочными оперными либретто других авторов **все** оперы-сказки императрицы отличаются подобно-го рода стилизацией, касающейся **всего текста** — и реплик персонажей, и ремарок, — а также особой подробностью характеристик сценического оформления и сценического действия. Таким образом, екатерининские оперы несколько выделяются на фоне общего массива сказочных опер, образуют особую группу, поэтому распространение свойств, присущих оперным либретто императрицы, на все сказочные оперные тексты XVIII века оказывается неправомерным и может привести к искажению понимания специфики всего жанра — чем отчасти отмечены работы предшествующих исследователей, уделявших хотя бы минимальное внимание русской опере-сказке той эпохи.

В заключение следует отметить, что анализ ремарок в русских сказочных операх XVIII столетия, их специфики и функций позволяет сделать важные для истории развития жанра в частности и истории русской драматургии в целом выводы. Неоднородность ремарок, их существенно разнящийся объем в текстах, относящихся к одному жанру (или жанровому подтипу) свидетельствует, по всей видимости, о тяготении русской оперы-сказки к разным жанровым моделям.

Так, в наиболее «канонических» сказочных операх, образующих ядро жанра, ремарки были детальными, подробными, очень объемными, иногда превышающими по своему размеру объемы реплик персонажей — таковы, в частности, ремарки в екатерининских операх и в «Добродетельном волшебнике» неизвестного автора. В текстах же отстоящих от «ядра» жанра по разным критериям ремарки, как правило, были довольно краткими и на **конкретные подробности** оформления сцены и особенности игры актеров не указывали — таковы ремарки в операх, более близких к народно-бытовой ветви развития комической оперы, — операх сатирических, веселых, часто с крестьянами в главных ролях («Перерождение», «Счастливая тоня», «Рыбак и дух»).

Вместе с тем, вне зависимости от объема и детальности ремарок, практически во всех сказочных оперных либретто

конца XVIII столетия спорадически появляются указания на эмоционально-психологическое состояние героев. Таким образом, существенная разница в подходе к использованию ремарок в операх-сказках данной эпохи свидетельствует о гетерогенности текстов, включаемых исследователями в число сказочных, что, в свою очередь, ярко иллюстрирует эпоху формирования подхода к ремаркам и демонстрирует неоднозначность жанра и тяготение его к разным векторам развития.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берков П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977.
2. Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. Л., 1959.
3. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века: учебник для высших учебных заведений. М., 1939.
4. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Саратов, 2010.
5. Кукушкина Е. Д. Русская комическая опера XVIII века и демократизация литературы // Русская литература. Л., 1980. № 2. С. 134–143.
6. Ливанова Т. Н. Начало русской оперы // Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы: в 2 т. Т. 2. М., 1953.
7. Михневич В. О. Исторические этюды русской жизни: в 3 т. Т. 1. СПб., 1879.
8. Мочульский В. Н. Комические оперетты XVIII в. Одесса, 1911.
9. Немировская И. Д. От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. — первая треть XIX в.): автореферат диссертации на соискание научной степени доктора филологических наук. М., 2009.
10. Пыпин А. Н. История русской литературы: в 4 т. Т. 4. СПб., 1903.

REFERENCES

1. Berkov P. N. Istoriya russkoj komedii XVIII veka. L., 1977. (In Russ.)
2. Gozenpud A. A. Muzykalnyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: ocherk. L., 1959. (In Russ.)
3. Gukovskij G. A. Russkaya literatura XVIII veka: uchebnik dlya vysshih uchebnyh zavedenij. M., 1939. (In Russ.)

4. *Zorin A. N.* Poetika remarki v russkoj dramaturgii XVIII–XIX vekov: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora filologicheskikh nauk. Saratov, 2010. (In Russ.)
5. *Kukushkina E. D.* Russkaya komicheskaya opera XVIII veka i demokratizaciya literatury // Russkaya literatura. L., 1980. № 2. S. 134–143. (In Russ.)
6. *Livanova T. N.* Nachalo russkoj opery // Livanova T. N. Russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyah s literaturoj, teatrom i bytom: issledovaniya i materialy: v 2 t. T. 2. M., 1953. (In Russ.)
7. *Mihnevich V. O.* Istoricheskie etyudy russkoj zhizni: v 3 t. T. 1. SPb., 1879. (In Russ.)
8. *Mochulskij V. N.* Komicheskie operetty XVIII v. Odessa, 1911. (In Russ.)
9. *Nemirovskaya I. D.* Ot russkoj komicheskoy opery k «rannemu» vodevilju: genezis, poetika, vzaimodejstvie zhanrov (seredina XVIII v. — pervaya tret' XIX v.): avtoreferat dissertacii na soiskanie nauchnoj stepeni doktora filologicheskikh nauk. M., 2009. (In Russ.)
10. *Pypin A. N.* Istoriya russkoj literatury: v 4 t. T. 4. SPb., 1903. (In Russ.)