

Содержание

Захар Корнилов. Священное пространство в повествованиях о монастырях: <i>Саров и Дивеево</i>	217
Ульяна Буранкова. Повесть «О Василии Великом, как крестил еврея» в составе «Сводного патерика»	233
Варвара Золотарева, Артем Трофимов. Экзотическая палеонтология XVIII века: <i>В. Н. Татищев и мамонты</i>	241
Андрей Петров. «Возобновить золотой век радостей во граде»: <i>Время в ранних трагедиях А. П. Сумарокова</i>	252
Алина Шиян. «Некомическая» комическая опера: <i>к постановке проблемы</i>	274
Максим Щавлинский. Между Н. Н. Златовратским и Г. И. Успенским: <i>раннее творчество И. А. Бунина и народническая литература</i>	298
Александр Жолковский. О трех маленьких секретах <i>знаменитой «Федры»</i> Мандельштама	316
Роман Тименчик. Из именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой: <i>Георгий Адамович</i>	346
Виктория Боденчук. Мотивы поэзии Серебряного века в рассказе пролетарского писателя Сен. Дерихина	394
Марта Капосседа. Виктор Шкловский — сценарист. <i>Предварительные заметки о сценарии «Мёртвый дом» (1932)</i>	415
Никита Косьяненко. «Ревела буря...»: <i>о некоторых лейтмотивах комедии Н. Р. Эрдмана «Самоубийца»</i>	426
Алена Кораблева. Кино в мотивной структуре лирики Алексея Цветкова	441
Эмилия Шпак. Прогностическая функция вставного текста в романах Г. Ш. Яхиной	456
Указатель имен	470
Содержание девятнадцатого тома	484

Тираж 500 экз.

Редакция:

А. А. Кобринский (главный редактор),
С. К. Коломийцева, А. С. Пахомова

Адрес редакции

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru

2023 XIX (3–4)

Летняя школа по русской литературе

ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



2023 (3–4)



**международная летняя школа
по русской литературе**

Выходит 4 раза в год

Редакционный совет:

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)
Проф. И. Ю. Виноцкий (Принстон, США)
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анджелес, США)
Проф. К. Ю. Лаппо-Данилевский (Санкт-Петербург, Россия)
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки,
Финляндия)

<http://schoolsummer.jimdo.com>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации
ПИ № ФС 77-63498 от 1 октября 2015 года
Индекс по каталогу подписки «Урал-пресс»: ВН017486
ISSN 2587-8190 = Letná škola

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий ВАК, в которых
должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на со-
искание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора
наук по специальностям 5.9.3. Теория литературы (филологические науки)
с 01.02.2022 г. и 5.9.1. Русская литература (филологические науки) с 20.12.2022 г.

Фото на обложке Екатерины Бухановой

© Авторы статей, 2023
© «Летняя школа по русской литературе», 2023

Contents

Zakhar Kornilov. Sacred Space in Stories About Monasteries: <i>Sarov and Diveevo</i>	217
Ul'iana Burankova. The Story «About Basil the Great, how he Baptized a Jew» as Part of the «Consolidated Patericon»	233
Varvara Zolotaryova, Artyom Trofimov. Exotic Paleontology of the XVIIIth Century: <i>V. N. Tatischev and Mammoths</i>	241
Andrey Petrov. «To Renew the Golden Age of Joy in the City»: <i>Time in the Early Tragedies of A. P. Sumarokov</i>	252
Alina Shiyan. «Non-Comic» Comic Opera: <i>Towards the Formulation of the Problem</i>	274
Maksim Shavlinsky. Between N. N. Zlatovratskii and G. I. Uspenskii: <i>Early Work of I. A. Bunin and the Narodnik (Peasant-oriented) Literature</i>	298
Alexander Zholkovsky. Three Minor Secrets of Mandelstam's <i>Famous "Phaedra"</i>	316
Roman Timenchik. Towards the Index of Anna Akhmatova's Notebooks: <i>Georgii Adamovich</i>	346
Victoria Bodenchuk. Motives of Poetry of the Silver Age in the Story of the Proletarian Writer Sen. Derikhin	394
Marta Capossela. Viktor Shklovsky as a Screenwriter. <i>Preliminary Notes on the Script «Mertvyj Dom» (1932)</i>	415
Nikita Kosyanenko. «The storm roared...»: <i>About Some Leitmotifs of N. R. Erdman's Comedy «Suicide»</i>	426
Alena Korableva. Cinema in the Motif Structure of Poetry by Alexei Tsvetkov	441
Emilia Shpak. The Predictive Function of the Inserted Text in the Novels of G. Sh. Yakhina	456
Index	470
Content of the volume	484

Editorial Board

Alexander Kobrinsky (Chief Editor),
Sophia Kolomiitseva, Aleksandra Pakhomova

Editorial address

191036, St.-Petersburg, 1st Sovetskaya ul., 10, lit. K.
Phone number: (812) 449-52-50.
E-mail: summerschool@list.ru

АЛИНА ШИЯН
(Санкт-Петербург)

«НЕКОМИЧЕСКАЯ» КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА: *к постановке проблемы*

Категория комического является одной из наиболее сложных и дискуссионных в научном дискурсе. В связи с этим при использовании исследователями жанрового определения «комическая опера» зачастую возникает терминологическая омонимия, которая приводит к искажению представлений об указанном жанре музыкального театра XVIII века. В настоящей статье рассмотрены предпосылки возникновения такой омонимии, проанализирована литературно-музыкальная ситуация конца XVIII столетия в России и европейских странах и выдвинут ряд гипотез, корректирующих традиционную картину литературного процесса данной эпохи.

Ключевые слова: комическая опера, музыкальный театр, драматургия, эпоха Просвещения, XVIII век.

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

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

«Non-Comic» Comic Opera: *Towards the Formulation of the Problem*

The category of the comic is one of the most complex and controversial in scientific discourse. In this regard, when researchers use the genre definition of «comic opera», terminological homonymy often arises, which leads to a distortion of ideas about this genre of musical theatre of the XVIII century. This article examines the prerequisites for the emergence of such a homonymy, analyzes the literary and musical situation of the end of the XVIII century in Russia and European countries and puts forward a number of hypotheses that correct the traditional picture of the literary process of the epoch.

Key words: comic opera, musical theatre, dramatic art, the Age of Enlightenment, XVIIIth century.

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

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

Под «русской комической оперой» в настоящее время понимается очень широкий круг пьес, широта которого вызывает много вопросов и недоразумений именно в силу разнообразия данного круга произведений. Определение «комическая опера» представляет собой устойчивую формулу, которая в XVIII веке (здесь речь пойдёт именно об этом периоде истории русской литературы) обозначала музыкально-драматические пьесы, в которых музыкальные номера чередовались с речитативами без музыки (итальянская традиция) или просто разговорными диалогами (французская традиция, более актуальная для русского извода жанра). Именно этим комическая опера в любой её национальной формации принципиально отличается от оперы серьёзной, которая полностью исполняется под музыку. Однако к вопросу о разных национальных izvodaх жанра вернусь уже в конце, чтобы уточнить и дополнить сделанные наблюдения. Пока же обращусь непосредственно к предмету, уже давно вызвавшему у меня интерес и недоумение: комическому началу — вернее, его особому проявлению или вовсе отсутствию — в русской комической опере.

Специфика категории комизма интересует учёных различных областей — филологов, психологов и т.д. — не одно десятилетие и даже не одно столетие: создателем первой теории комического называют ещё Аристотеля. При этом под определение «комическое» закономерно могут попадать совершенно разнородные явления. **Единой** теории комического, по справедливому замечанию Б. Дземидока, не существует: его сущность может раскрываться в различных, иногда противоречащих друг другу или никак друг с другом не связанных категориях.¹ Так, под «комическим» или «комизмом» может пониматься всё, что вызывает смех; может пониматься лишь часть смешного (к примеру, «комизм» — то, что вызывает «не злой смех», добрый; «сатира» же, противопоставленная «комизму», — то, что вызывает смех злой, карающий, обличительный); может и вовсе, вслед за античной традицией, пониматься определённый эстетический круг явлений, противопоставленный «трагическому» (т.е. относящийся, соответственно, к жанру комедии или трагедии). Можно

¹ Дземидок Б. О комическом. М., 1974. С. 11.

заметить, что зачастую литературоведы интуитивно пытаются объединить под понятием «комическое» все названные категории. Это приводит к терминологической омонимии и, как следствие, к навязыванию объекту исследования неактуальных для него характеристик. Именно такая судьба и постигла русскую комическую оперу.

Именно терминологическая омонимия и специфика категории комизма привели к тому, что в **русской** исследовательской традиции закрепилось следующее убеждение: комическая опера XVIII столетия обязательно должна быть в самом деле комической — т. е. лёгкой и **смешной**, вызывающей улыбку, — в отличие от серьёзной оперы с зачастую трагедийными или по крайней мере вызывающими слёзы сюжетами.¹ Соответственно, те комические оперы, в которых именно комическое начало было ослаблено или редуцировано (замечу — по мнению исследователей, т. е. с современной позиции понимания сущности комического или смешного), оценивались учёными крайне невысоко. Между тем, по всей видимости, в самом XVIII столетии не существовало такого жёсткого противопоставления комической и серьёзной оперы по их содержанию, по крайней мере в русском варианте бытования жанра. Существует ряд оснований так полагать.

ЖАНРОВЫЕ ДЕФИНИЦИИ КОМИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ В XVIII СТОЛЕТИИ И ИХ СТРУКТУРНОЕ И СОДЕРЖАТЕЛЬНОЕ МНОГООБРАЗИЕ

В XVIII веке не существовало чётких и однозначных жанровых определений пьес русского музыкального театра. Вообще категория жанра и жанровой системы XVIII столетия

¹ Например: *Михневич В. О.* Исторические этюды русской жизни: В 3 т. Т. 1. СПб., 1879. С. 255; *Мочульский В. Н.* Комические оперетты XVIII в. Одесса, 1911. С. 11–13; *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Краткий курс истории русского театра. М., 1936. С. 59–60; *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века: учебник для высших учебных заведений. М., 1939. С. 287–290; *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. С. 105–207; *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. Л., 1959. С. 164; *История русской литературы: В 4 т. Т. 1.* Л., 1980. С. 682.

требует более обстоятельного разговора (как справедливо замечает М. Н. Виролайнен, понятие жанра являлось анахронизмом даже для эпохи Пушкина, не говоря уж о более ранних периодах).¹ Можно было бы поспорить с аксиомой о существовании классицистически заданной жанровой системы в это время² и даже сослаться на современные исследования по теории жанра, согласно которым само существование данной категории можно поставить под вопрос,³ однако это предмет для отдельной дискуссии. Пока же ограничусь наблюдениями над конкретным жанром и его спецификой внутри себя самого, тем более что и на этом уровне возникает множество спорных моментов.

То, что современные исследователи относят к комической опере, могло иметь совершенно разные авторские наименования в XVIII веке — в зависимости от представлений автора, что, для кого и как он пишет. В сведённом мной перечне русских комических опер встречаются следующие авторские жанровые определения:

комическая опера, интермедия, пастушеская драма с музыкою, опера, драма с голосами (там же: комедия с песнями, опера комик, пастушья драма с музыкой, пастушья драма), опера с музыкою из русских песен, драматическая пустельга с голосами, шутливая опера, лирическая комедия, игрище невзначай, малая опера, пастушеская опера, иносказательное зрелище.

Все эти наименования соотносятся друг с другом, границы между ними туманны как с точки зрения их структуры, так и с точки зрения наличия/отсутствия смешного.

¹ Виролайнен М. Н. О жанровой природе лирики Золотого века // Русская литература. № 4. 2021. С. 7–8.

² О смене жанрового мышления XVIII века стилевым мышлением XIX века писали, к примеру: Бонди С. М. Историко-литературные опыты Пушкина // Лит. наследство. 1934. Т. 16–18. С. 425; Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.; Л., 1941. С. 483, 484; Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 24.

³ Например: Derrida J. The Law of Genre // Critical Inquiry. Vol. 7. № 1. On Narrative (Autumn, 1980). P. 59–61; Лейдерман Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром? // Studi Slavistici. Vol. V (2008). P. 155–157.

Сложно, к примеру, не признавать «Деревенского ворожею» В. И. Майкова (премьера — 1777)¹ или «Точильщика» Н. П. Николева (премьера — 1783) именно комическими операми со всем их соответствием как структуре (чередование номеров и разговорных реплик) и размеру (небольшой объём), так и требованию содержания (комизму как явлению смешного даже с **современной** точки зрения). Поэтому, как видно из данного списка, комические оперы легко могли называться просто операми и, таким образом, включались в один ряд с операми бесспорно серьёзными — например, пятиактной оперой Н. П. Николева «Торжество добронравия над красотой» или более ранними операми А. П. Сумарокова. Вместе с тем присутствие комизма отрицается современными исследователями в отношении ряда текстов, названных их авторами именно комическими операми. Такова была судьба опер Екатерины II в научной традиции — хотя, на мой взгляд, комическое (смешное) начало в этих пьесах всё-таки представлено, просто в особом виде, о чём скажу далее. Комизм в нераспознанном исследователями виде явлен и в других комических операх, однако музыкальные драмы императрицы — самый яркий тому пример. Вместе с тем в ряде комических опер круга «сказок» или «слёзных драм» (выделяемые на сегодняшний день подтипы комической оперы)² довольно сложно обнаружить смешное даже при попытке принять точку зрения театрала XVIII века. Так, к примеру, «Пигмалион, или Сила любви» (В. И. Майков, опубл. — 1779), «Добродетельный волшебник» (неизвестный автор, опубл. — 1787), «Любовь опровергает союз дружества» (И. Михайлов, опубл. — 1787), «Красавица и привидение»,

¹ В скобках указывается дата постановки, обычно предшествовавшая публикации комической оперы. В случае, если время постановки не известно, приводится дата публикации.

² Выделяются рядом исследователей, например: *Кукушкина Е. Д.* Драма-тургия русской комической оперы XVIII века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1981. С. 6–7; *Ходорковская Е. С.* Русская комическая опера // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 1. Кн. 3. СПб., 2000. С. 39; *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. — первая треть XIX в.): автореф. дис. ... д. филол. наук. М., 2009. С. 26–27.

«Пленира и Зелим» (Б. К. Бланк, два издания — 1789 и 1791) и некоторые другие более чем серьёзные и патетически нравоучительны, хотя по объёму и структуре они являются, безусловно, операми комическими.

Конечно, нельзя говорить о том, что современники постановок указанных пьес (если они вообще ставились) не находили в них совершенно ничего смешного. Возможно, смешным — т. е. комическим — казался сам переход от простого разговора к пению; возможно, нынешние исследователи не считают стилистической игры или игры с понятиями и особенностями быта, очевидными для людей XVIII века. Кроме того, следует учитывать факторы традиции и индивидуальности: дело в том, что пьесы, относимые к кругу комических опер, существенно разнятся не только по наличию или отсутствию смешного, но и по поэтике, поэтому выбор их авторами определения «комическая опера» требует всякий раз пристального внимания. Поэтика названных выше условно **несмешных** опер нуждается в особом разговоре и будет описана в другой работе. Пока же обращаюсь к более известным примерам, имеющим в науке установившуюся репутацию.

Так, лёгкие оперы Екатерины II действительно существенно отличаются от комических опер народно-бытового толка по **стилистике** (пьесы императрицы более изящны и возвышенны, их автор явно склонен к изысканной литературной игре и никогда не вводит в либретто условный крестьянский социолект)¹, особенностям организации **персонажного круга** (главные герои — всегда представители высших классов: князья, цари, принцы и т. д.), **типу конфликта** (в народно-бытовых операх конфликт лежит в области простонародных нравов и состоит обычно в том, что паре влюблённых родители не разрешают жениться из-за предрассудков сословного или финансового толка; в операх Екатерины II любовная линия скорее отходит на второй план, а сюжетные коллизии связаны чаще всего с тем, что герою нужно доказать, что он достоин своего высокого звания — он добродетелен, мудр, справедлив,

¹ *Кнышева Д. В.* Стилистика языка первых русских комических опер // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. № 2 (5). 2011. С. 1261.

за что в финале получает благословение родителей и достойную его невесту).

Таким образом, волшебная комическая опера «Февей» Екатерины II (премьера — 1786) и, к примеру, самая известная в русской критике и литературоведении народно-бытовая комическая опера «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова (премьера — 1779) действительно очень отличаются друг от друга. Правда, это ещё не повод считать первую из них совершенно несмешной и неинтересной, но об этом подробнее скажу далее.

От обеих названных пьес довольно существенно отличается «слёзная» комическая опера «Розана и Любим» (Н. П. Николев, премьера — 1778), автор которой вообще выделялся оригинальностью выбора жанровых определений своих пьес в силу личных и общественно-идеологических убеждений.¹ Так, именно он называет указанное произведение целым рядом наименований и любезно предлагает самому читателю выбрать наиболее (по мнению этого читателя) подходящее:

Сию драмму с голосами, или комедию с песнями, или оперу комик, или пастушью драмму с музыкой, или пастушью драмму, с чем кто изволит, сочинил я в 1776 году...²

«Розана и Любим» по своему сюжету действительно, скорее, драма или мелодрама, нежели комедия, если мы хотим оценить её с точки зрения наличия здесь смешного (опять же, повторюсь, — смешного по нашим современным представлениям). Сюжет её состоит в том, что богатый барин, влюбившись в простую пастушку Розану, силой увозит девушку с собой, разлучая, таким образом, с семьёй и возлюбленным. Розана в отчаянии; её жених, отец и сестра врываються к барину, и все четверо, невзирая на уговоры и угрозы, умоляют знатного

¹ Подробнее: Шиян А. В. К проблеме жанрового определения русской сказочной комической оперы второй половины XVIII века // E-Scio [Электронный ресурс]: Электронное периодическое издание «E-Scio.ru». URL: <http://e-scio.ru/wp-content/uploads/2022/03/Шиян-А.-В.pdf> (дата обращения 19.05.2022).

² Николев Н. П. Объяснение. Розана и Любим // Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.: Л., 1950. С. 172.

богача отпустить девушку. В конце концов, тронутый их мольбами, помещик Щедров раскаивается в своём поступке, просит прощения и отпускает Розану к родным. Собственно смешон в пьесе в полном смысле слова только пьяница-лесник Семён, который являет собой тип глупого крестьянина, гонящегося только за насущной выгодой и потому, за подношение барина (водку и деньги), помогающего в организации преступления. Отчасти можно усмотреть стремление автора вызвать смех той милой простотой (или, говоря научным языком, упомиавшимся ранее условным крестьянским социолектом), с которой говорят Розана, её возлюбленный рыбак Любим, сестра Милена и отец Излет (ср. в арии Розаны: «Да для милого и барин / Мною будет отбоярен, / Не токма что ровня мой» (с. 177), но сама сюжетная коллизия, сам конфликт, скорее трагичны, несмотря на счастливую развязку,¹ и смешное оказывается в тени трагичного. Вместе с тем Николев действительно считает возможным назвать эту музыкальную драму также и комической оперой. Почему? В силу определённых эстетических убеждений, касающихся специфики комической оперы, и участия в полемике об особенностях развития этого жанра.²

Таким образом, в ряду русских комических опер (названных так именно своими авторами, а не современными исследователями), оказываются пьесы, разные по поэтике и по реализации категории смешного. По всей видимости, из этого следует сделать примерно следующий вывод: определение «комическая опера» в XVIII веке могло быть как значимым или знаковым (определять поэтику текста, в т. ч. его структуру и присутствие смешного в любом виде; в конце концов, указывать на определённую традицию и отсылать, к примеру, к западным каноничным образцам жанра — к примеру, к французской *opéra comique*, которая могла и не быть смешной, о чём пойдёт речь далее), так и индивидуальным, выбранным автором интуитивно и вовсе не подразумевающим

¹ Стоит заметить, что сами трагедии в XVIII веке далеко не всегда заканчивались трагично для положительных героев — ср., к примеру, «Дмитрия Самозванца» А. П. Сумарокова и др.

² *Шилян А. В.* Русские комические оперы: история восприятия во второй половине XVIII века // Молодой ученый. № 29 (319). Июль 2020. С. 195–200.

тех характеристик, которые современные исследователи порой называют каноничными (наличие социально значимого конфликта, персонажи из низших сословий, лёгкий сюжет и пр.)¹. Значит, каждый случай выбора определения «комическая опера» в тех случаях, когда пьеса определена в XVIII веке именно таким образом, и каждый случай выбора иного определения при полном соответствии пьесы всем выдвинутым учёными канонам жанра (если он только вообще существует) следует комментировать и разбирать индивидуально и крайне внимательно, стараясь не навязывать тексту своё видение и чётко осознавая и оговаривая, что мы хотим сказать употреблением термина «комическая опера».

Однако отрицать тот факт, что современному читателю — даже читателю искущённому или профессиональному, филологически образованному, — некоторые оперы кажутся несмешными, всё-таки не приходится. Именно «несмешными» можно назвать упомянутые ранее музыкальные пьесы «Пигмалион, или Сила любви» (В. И. Майков, опубликовано — 1779), «Добродетельный волшебник» (неизвестный автор, опубликовано — 1787), «Любовь опровергает союз дружества» (И. Михайлов, опубликовано — 1787), «Красавица и привидение», «Пленира и Зеллим» (Б. К. Бланк, два издания — 1789 и 1791 соответственно) и некоторые другие.

Отсутствие собственно смешного с современной точки зрения, безусловно, можно выдвинуть в качестве критерия классификации². В таком случае названные «несмешные» пьесы, которые учёные вынуждены рассматривать в рамках жанра комической оперы из-за их авторских / структурных / традиционных жанровых определений, действительно

¹ Ходорковская Е. С. Русская комическая опера // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 1. Кн. 3. СПб., 2000. С. 39.

² Хотя этот подход представляется всё-таки сомнительным для науки: не всё смешное можно считать комическим, не всё комическое — смешным: Дземидок Б. Указ. соч. С. 8. Кроме того, смех довольно индивидуален: то, что вызывает смех у одного человека, может не вызвать у другого, отличного по взглядам, образованию, социальному положению и т. д. В данном случае речь идёт об усреднённых представлениях о смешном круга филологов-исследователей литературы XVIII века, которые более-менее сходятся во мнении насчёт комического в проанализированных в настоящей статье комических операх.

будут существенно отличаться от опер безусловно смешных даже по меркам современного зрителя и располагаться на оси «серьёзное (некомическое) — комическое» ближе к полюсу произведений серьёзных. Тогда можно говорить, что перед нами разворачивается своеобразный континуум, в рамках которого один жанр перетекает в другой. В доказательство этой точки зрения приведу ещё несколько конкретных примеров.

ОСОБЕННОСТИ «СМЕШНОГО» В РУССКИХ «НЕСМЕШНЫХ» КОМИЧЕСКИХ ОПЕРАХ (Екатерина II, В. И. Майков, Б. К. Бланк и др.)

Как уже было сказано выше, учёные зачастую отрицают наличие смешного в ряде комических опер. Однако даже с учётом всей сложности категории комического с этим отрицанием далеко не всегда можно согласиться. Яркий тому пример — особенности выведения смешного в операх императрицы Екатерины II.

Ю. С. Семёнова в кандидатской диссертации, посвящённой музыкальному творчеству Екатерины II, отметила, что в ряде музыкально-драматических произведений императрицы определение «комическая опера» «отражало жанровую структуру (разговорные диалоги с музыкальными номерами), но не имело отношения к содержанию»,¹ т.е. не предполагало собственно комического элемента. Речь идёт о трёх первых операх императрицы — «Февее» (премьера: 1786), «Новгородском богатыре Боеславиче» (премьера — 1786) и «Храбром и смелом витязе Ахридеиче» (премьера — 1787). Однако представляется, что названным операм императрицы комизм вполне присущ² — просто он выражен не так, как это делалось другими авторами в других жанровых формациях.

¹ Семёнова Ю. С. Музыкально-театральная деятельность Екатерины II: автореф. дис. ... канд. искусств. Казань, 2011. С. 13.

² Творчеству Екатерины II вообще зачастую отказывают в наличии собственно смешного начала: Елисеева О. И. Повседневная жизнь благородного сословия в золотой век Екатерины. М., 2007. С. 140–142. Это доказывает сложность категории комического — даже исследователи одного и того же периода, погружённые в культурно-исторический фон эпохи, могут расходиться во мнении о том, что смешно, а что нет.

Если комическим операм, которые объединяют в группу народно-бытовых (т.е. таких, где действие сосредоточено вокруг персонажей-крестьян и их быта), присущ комизм разговорно-бытовой (использование пресловутого народного социолекта, шутки на бытовые темы — пьянство, ворчливость жён-крестьянок, наивность или глупость их мужей), то в операх Екатерины II комизм строится, по всей видимости, на литературно-стилистической игре. Например, в самой популярной из названных опер «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» комический эффект возникает, когда об унесённых молодцами царевнах Звезде и Луне няньки и мамки рассказывают Ивану Царевичу, цитируя «Описание грозы, бывшая в Гааге» Тредиаковского:

1 МАМА [Ивану Царевичу.]

С одной страны гром...

2 МАМА.

С другой страны гром...

3 МАМА.

Смутно в воздухе...

1 НЯНЯ.

Ужасно в ухе...

ЦАРЬ АХРИДЕЙ.

Набегли тучи...

2 НЯНЯ.

Воду несучи...

ИВАН ЦАРЕВИЧ.

Небо закрыли!..

ЦАРИЦА ДАРИЯ.

В страх помутили!..

3 НЯНЯ.

Молнии сверкают...

1 МАМА.

Страхом поражают...

2 МАМА.

Трескъ в лесу со перуны...

3 МАМА.
И нет ни Звезды, ни Луны¹.

1 НЯНЯ.
Вихри бегут с прахом...

2 НЯНЯ.
Полоса рвет махом...

3 НЯНЯ.
Страшно режут воды...

ИВАН ЦАРЕВИЧ.
От той непогоды.

ЦАРИЦА ДАРИЯ.
Ночь наступила...

ЦАРЬ АХРИДЕЙ.
День изменила.
[Мама и няни все поют].

ХОР.
Сердце упало!
Все зло настало!
Пролил дождь в крышки,
Трясутся вышки,
Сыплются грады,
Бьют вертограды. (с. 409–411)

Видимо, с той же целью рассмешить зрителей в другой опере, «Февей», вводится фрагмент из стихотворения опять же Третьяковского «Стихи эпиграммические на брак его сиятельства князя Александра Борисовича Куракина и княгини Александры Ивановны», которые после стилизаций под русскую народно-фольклорную речь выглядят совсем инородно:

ЦАРИЦА.

Да какова же она?

ЦАРЬ.

Очи ясны, брови черны, личиком беленька, станом висока, летами молодехонька. [Курсив мой. — А. III.] (К Вулєвполю).
Учредил ли ты все к браку?

¹ У Третьяковского: «И темнеет луна» (с. 95–96).

ВУЛЕВПОЛЬ.

Все готово по примеру празднества при вашей свадьбе,
с малыши отменами по времени.

(Декламирует).

*Тогда любовь, держа два сердца пламенем горящи,
Цепочкой золотой связаны блестящи,
Шла за Гименом близко, по том верность мила.
С ней постоянство, радость все в ладоши била.
Корнукопия везде по дороге цветы
Бросала, которыми богато одеты,
Подбирая, меж собой деточки играли,
А все-таки за строем оным те бежали.
По обеим сторонам много купидонов,
Где воздух разбежался от их крыльных звонов,
Всех прохлаждая; из них держал в руки всякой
Факел с огнем яра воску не иной.
Все восклицали вкупе согласно устами,
Брякнули княжескими на любовь руками!
Брякнули, гей! но больше еще всяк дивился,
Как там Аполлон с скрипкой появился,
Которой смычком весьма так начал красно
Также приговаривать и языком ясно:
Зрите все люди ныне на отроковицы,
Посягающей лице белой голубицы. (с. 361)*

В той же опере комически, со смехом, видимо должно было восприниматься явление на сцену калмыков и их распевание народной любовной песни, опять-таки выглядящей инородно на фоне русской фольклорной традиции:

*В народе во Калмыцком¹
Кушают каймак,
Сульях и турмак,
Табак курят,
Кумыс варят.
При реке лежал камень.
Тут ели каймак,
Сульях и турмак,
Табак курили,
Кумыс варили.*

¹ Выделены сюжетобразующие стихи.

На том камне Калмычка
Глотала каймак,
Сульяк и турмак,
Табак курила,
Кумыс варила.
Приходил к ней Калмычок,
Попросил каймак,
Сульяк и турмак,
Табак покурить,
Кумыс поварить.
Ты что чинишь, девочка,
Ты ела каймак,
Сульяк и турмак,
Табак покурила,
Кумыс поварила.
Цветочки рву, веночки выю:
Я ем каймак,
Сульяк и турмак,
Табак покурю,
Кумыс поварю.
Дай мне хоть один цветок.
Ты ешь каймак.
Сульяк и турмак,
Табак покуришь,
Кумыс поваришь.
Не только один, хоть все возми,
Бери каймак,
Сульяк, турмак,
Табак покурим,
Кумыс поварим. (с. 355–356)

Представляется, что это именно комизм (т. е. смешное), — и его специфика в операх Екатерины II заслуживает более пристального внимания со стороны исследователей, в связи с представлениями императрицы о задачах литературы и возможностях использования фольклора. Полагаю, что понимание комического Екатериной II (и далее сатирического, если вспомнить об особенностях ведения императрицей журнальной полемики 70-х годов), а также места и особенностей введения фольклора в литературу окажутся тесно связаны с представлением правительницы о целях и задачах

художественной литературы — и это объяснит тот факт, почему в каждой работе, посвящённой поэтике волшебной комической оперы, приходится постоянно оговаривать особенность комических опер Екатерины II от остального массива пьес с волшебными сюжетами. Однако пока остановлюсь на простом указании на проблему и вернусь к разговору о специфике комического (смешного) в комических операх конца XVIII века в целом.

Если в операх императрицы и некоторых других комизм есть, но он представлен довольно своеобразно, то в ряде опер, которые исследователи относят к числу комических, этот комизм, видимо, действительно отсутствует — или трансформирован настолько, что «считать» его у нас не получается. В числе таких музыкальных пьес можно назвать большие оперы, тяготеющие к объёму «классических» серьёзных опер: например, пятиактные: «Добродетельный волшебник» (неизвестный автор, опубл. — 1787) и «Любовь опровергает союз дружества» (И. Михайлов, опубл. — 1787). Если бы не чередование музыкальных номеров и разговорных реплик, их можно было бы отнести к числу серьёзных, а не комических. Аналогичная ситуация с так называемыми малыми операми — так, упоминавшихся ранее «Пигмалиона» (В. И. Майков, опубл. — 1779), «Красавицу и привидение» и «Плениру и Зелима» (Б. К. Бланк, два издания — 1789 и 1791) невозможно счесть содержательно смешными. Для всех названных пьес характерно отсутствие собственно комических, смешных персонажей даже на побочных ролях: к примеру, в опере Майкова наперсник Пигмалиона Гемон, а в опере Бланка наперсник Калифа Келон ведут себя и говорят как персонажи высокой трагедии, а не как комические слуги. Вместо комического использования сниженного языка все указанные либретто выдержаны в среднем стиле с частыми вкраплениями элементов стиля высокого и изобилуют пространными монологами, в которых персонажи поучают других героев и зрителей, как нужно жить. Например, в «Красавице и привидении» добродетельный дух Алфурак с элементами стилизации под восточный колорит говорит следующее:

Он [Калиф — А. III.] скоро образумится... Знай, Урада, вся мудрость человек, если она не проистекает от Аллы, есть единое буйство, всякой глагол их ложь есть, если пророк верных, им не поможет... И для того почитай свято Аллу и его пророка, они одни в состоянии прямо мудрствовать, они одни могут счастливыми сделать смертных, они одни защитят невинность. **Словом, все, что ты ни видишь, все дела рук их. Вот наставления тебе, Урада: будь всегда добродетельна, не презирай никого, вспомоществуй бедным и ты будешь счастлива.** (с. 34–35)

В «Пигмалионе» Гемон (без пения) (с. 434) произносит проникновенные монологи, больше напоминающие оду с элементами критики народа, не ценящего государя:

<...>

Но ваша жизнь, Цари, совсем не такова;
Коль слабость сотворит венчанная глава,
Народ великих дел судити не умеет
И слабость царскую пороком разумеет.
Когда же ропщут так, владыки, и на вас,
Воистину Цари несчастливее нас!
Но ты, Пигмалион, премудрый наш владетель,
Художествам покров, наукам благодетель,
Ты добродетелью пороки побеждал,
Ты здраво обо всем доньше рассуждал...
<...> (с. 441)

Помимо всего названного, перечисленным условно «некомическим» (несмешным) или комическим в особой форме пьесам свойственно замещение финального песенного водевиля (чередование куплетов и припева) хором из одного или двух куплетов, что также сближает их с серьезными операми с точки зрения структуры и поэтики. Таковы финалы всех сказочных комических опер императрицы и иносказательного зрелища с музыкой «Хлор-царевич, или Роза без шипов, которая не колетса» неизвестного автора (опубл. — 1786). Например, в «Хлоре»:

ХОР.

Не ложно та страна блаженна,
Где роза оная бесценна

В руках у мудрого царя,
 Кой, для добра добро творя,
 Свою тем душу утешает,
 Что всех счастливит, возвышает. (с. 232)

Ср. с финалом серьёзной оперы А. П. Сумарокова «Альцеста» (опубл. — 1759):

Глас славы, пронитай вселенну,
 Греми во всех концах земли,
 Труби победу нам явленну.

*

А ты одно сие внемли:
 Живи, герой, для пользы света,
 К бессмертной чести многи лета. (с. 246)

Следует ли из всего сказанного, что перед нами серьёзные оперы, а не комические? Или всё-таки структурное требование чередование музыки и речитатива/разговорного диалога является более существенным? Я склоняюсь ко второму — т. е. к тому, что перед нами комические оперы с ослабленным либо трансформированным по современным меркам комическим началом. Представляется, что определение комическое здесь в больше степени означает «противопоставленное серьёзному/трагическому» в эстетических категориях, категориях жанровых. Русский XVIII век в этой попытке противопоставления жанров пытался наследовать традиции европейского XVII века. XVII век как эпоха классицизма, в свою очередь, в противопоставлении комического и трагического опирался на античность. Так, в античной трагедии «изображались великие люди», которые «изъяснялись возвышенным, патетическим» слогом; в ней же «трактовались вопросы жизни, смерти и возрождения, вины и кары, судьбы человека <...>. Характер и масштабы проблем были метафизическими, грандиозными».¹ Именно таковы были серьёзные оперы в XVII европейском и XVIII русском веках: достаточно сравнить, к примеру, оперы *Метастазии*² и Сумарокова. Античная же комедия выводила

¹ Дземидок Б. Указ. соч. С. 129.

² См.: *Киселёва Е. Е.* Феномен театра Пьетро Метастазии. СПб., 2018.

в качестве своих героев плебеев или рабов, пользовавшихся «обиходным, дерзким и сочным языком, иногда грубым и вульгарным»; избирала своим объектом «семейные и общественные нравы, социальные и политические отношения».¹ Именно на такую комедию ориентировались «классики» народной комической оперы XVII — начала XVIII европейского и второй половины XVIII русского веков — ср. оперы-буффа К. Гольдони и народно-бытовые комические оперы Аблесимова, Матинского, Княжнина и других.

Однако актуальной для России этой эпохи всё-таки являлась не старая, а современная Европа, и это соседство серьёзно влияло на литературно-музыкальную ситуацию в нашей стране. Обращусь теперь к европейскому материалу, который даёт любопытную пищу для размышлений в данной области.

РУССКАЯ КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Исследование зарубежных изводов комической и серьёзной оперы даёт обширную пищу для размышлений о месте русской комической оперы в истории музыкального театра. Дело в том, что ситуация с комической оперой в других европейских странах была похожа на ситуацию с комической оперой в России и одновременно не похожа на неё, поскольку в других государствах — в частности в Италии, Франции, Австрии, Германии, Англии — комическая опера возникла как жанр, структурно, идейно и даже идеологически противопоставлявший себя серьёзной опере, и вступила с последней в сложные **синтетические** отношения к концу XVIII века. На русскую же почву комическая опера была «пересажена» именно в качестве подражания европейской комической опере и опере серьёзной себя исторически не противопоставляла — тем более, что полноценно сформированной и осознавшей себя серьёзной оперы у нас ещё не было. Если оперы Сумарокова 1750-х годов и признаются началом русской оперы, то разве что началом, не давшим в самом XVIII веке продолжения,

¹ Дземидок Б. Указ. соч. С. 129–130.

а только позднее, в синтезе с традициями собственно комической оперы, реализовавшимся в оперной школе XIX века.

Русский музыкальный театр воспринял европейскую комическую оперу в той фазе её развития, в какой она находилась к 70-м годам XVIII столетия — а это и было время начала синтеза серьёзных и комических начал в ранее противопоставлявшихся жанрах. Так, в качестве параллели представленному мной списку жанровых определений «лёгких» музыкальных пьес России конца XVIII века можно привести аналогичный список жанровых определений, составленный для Англии последней трети XVIII — первой трети XIX веков:

бурлетта, балладная опера, комическая опера, комический романс, драма, драматическая опера или оперная драма, музыкальный фарс, музыкальный романс, опера, оперетта, оперная комедия, оперное зрелище, драматический романс, зрелище, интерлюдия (в других вариантах интермедия), фарсовая опера, оперный романс, пасторальная опера, романтическая опера, полукомическая опера.¹

Соотношение всех этих понятий между собой так же туманно и размыто, как и в русском изводе жанра, и так же свидетельствует о балансировании пьес между комическим и серьёзным полюсами. Иными словами, каждый случай следует рассматривать индивидуально, с учётом творческих и идеологических установок автора и контекста эпохи и традиции.

Во Франции, сильнее всего влиявшей на Россию в это время, за определениями «серьёзная» и «комическая» опера могло вообще не стоять ничего собственно содержательного — комическими операми назывались все пьесы, которые ставились в театре *Opéra Comique*.² Из замечания французского учёного П. А. Барбье следует, что, «каким бы трагическим ни был сюжет, он мог ставиться в Опере Комик, если содержал

¹ Fenner T. Opera in London. Views of the Press 1785–1830. Illinois, 1994. P. 608–609.

² Житкова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): автореф. дис. ... д. искусств. Казань, 2018. С. 3–4.

в себе разговорные диалоги».¹ Больше того — к концу века для французской оперы даже, казалось бы, обязательный структурный критерий чередования музыки и диалога становится не совсем релевантным. Н. Демут пишет: «К этому времени [к 1790-м годам во Франции — *А. III.*] пропасть между Комической Оперой и Оперой сократилась до такой степени, что стала почти неразличимой; даже традиционное требование наличия разговорных диалогов больше не считалось обязательным элементом».² То же самое можно сказать об итальянских опера-серия и опера-буффа (и возникновении жанра оперы семи-серия)³, об австрийском и немецком зингшпиле.

* * *

Итак, если в рамках зарубежной традиции в конце XVIII века мы признаём существование музыкально-драматического жанрового континуума, то зачем же навязывать русскому музыкальному театру жёсткие рамки и границы? Принимая критерий структурного противопоставления жанров как наиболее объективный и удобный, следует признать, что содержательной границы между серьёзной и комической оперой не существовало — и пьесы могли стремиться как к одному, так и к другому полюсу этого континуума. Именно поэтому существование комических опер без комического (т. е. смешного) начала — дело абсолютно нормальное. Вместе с тем использование термина «комическое» в качестве синонима «смешного» кажется, при всём уважении к существующей традиции, не совсем уместным и удобным в научных исследованиях. Смешное как явление психофизиологическое очень сложно, его границы размыты, восприятие субъективно; вопрос оценки степени «весёлости» произведения выводит литературоведа за рамки области его исследований в область

¹ *Barbier P. A. A l'opéra au temps de Rossini et de Balsac. Paris / 1800–1850. Hachette, 1987. P. 81.*

² *Demuth N. French opera: Its Development to the Revolution. Sussex, 1963. P. 250.*

³ *Коровина А. Ф. Опера semiseria в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра: автореф. дис. ... д. искусств. М., 2017. С. 9.*

других наук. Куда более продуктивным кажется использование термина «комическое» в его эстетическом значении, как явления, противопоставленного «трагическому». Особенно продуктивным такой подход видится в отношении столь крупных категорий, как жанр в его исторической формации.

Эта почва оказывается для исследователей литературы менее зыбкой и более плодородной. Однако даже она не позволит исключить из научных разысканий фактор индивидуальности и забыть о необходимости быть крайне внимательным и чутким к каждому отдельному тексту, не навязывая ему своих установок и не забывая о научной истине в угоду эффектных обобщений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Barbier P. A.* A l'opéra au temps de Rossini et de Balsac. Paris / 1800–1850. Hachette, 1987.
2. *Demuth N.* French opera: Its Development to the Revolution. Sussex, 1963.
3. *Derrida J.* The Law of Genre // Critical Inquiry. Vol. 7. № 1. On Narrative (Autumn, 1980). P. 55–81.
4. *Fenner T.* Opera in London. Views of the Press 1785–1830. Illinois, 1994.
5. *Бонди С. М.* Историко-литературные опыты Пушкина // Лит. наследство. 1934. Т. 16–18.
6. *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М.; Л., 1941.
7. *Виролайнен М. Н.* О жанровой природе лирики Золотого века // Русская литература. № 4. 2021. С. 7–26.
8. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Краткий курс истории русского театра. М., 1936.
9. *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974.
10. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: очерк. Л., 1959.
11. *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века: учебник для высших учебных заведений. М., 1939.
12. *Дземидок Б.* О комическом. М., 1974.
13. *Елисеева О. И.* Повседневная жизнь благородного сословия в золотой век Екатерины. М., 2007.
14. *Житкова О. В.* Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы). автореф. дисс. ... д. искусств. Казань, 2018.

15. История русской литературы: В 4 т. Т. 1. Л., 1980.
16. *Киселёва Е. Е.* Феномен театра Пьетро Метастазιο. СПб., 2018.
17. *Кньшьева Д. В.* Стилистика языка первых русских комических опер // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 13. № 2 (5). 2011. С. 1261–1263.
18. *Коровина А. Ф.* Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2017.
19. *Кукушкина Е. Д.* Драматургия русской комической оперы XVIII века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1981.
20. *Лейдерман Н. Л.* Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром? // *Studi Slavistici*. Vol. V (2008). P. 147–177.
21. *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.
22. *Михневич В. О.* Исторические этюды русской жизни: В 3 т. Т. 1. СПб., 1879.
23. *Мочульский В. Н.* Комические оперетты XVIII в. Одесса, 1911.
24. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. 1. Кн. 3. СПб., 2000.
25. *Немировская И. Д.* От русской комической оперы к «раннему» водевилю: генезис, поэтика, взаимодействие жанров (середина XVIII в. — первая треть XIX в.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009.
26. Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.; Л., 1950.
27. *Семёнова Ю. С.* Музыкально-театральная деятельность Екатерины II: автореф. дисс. ... канд. искусств. Казань, 2011.
28. *Шиян А. В.* К проблеме жанрового определения русской сказочной комической оперы второй половины XVIII века // E–Scio [Электронный ресурс]: Электронное периодическое издание «E–Scio.ru». URL: <http://e-scio.ru/wp-content/uploads/2022/03/Шиян-А.-В.pdf> (дата обращения 19.05.2022).
29. *Шиян А. В.* Русские комические оперы: история восприятия во второй половине XVIII века // Молодой ученый. № 29 (319). Июль 2020. С. 195–200.

REFERENCES

1. *Barbier P. A.* A l'opéra au temps de Rossini et de Balsac. Paris / 1800–1850. Hachette, 1987.
2. *Bondi S. M.* Istoriko-literaturnye opyty Pushkina // Lit. nasledstvo. 1934. T. 16–18. (In Russ.)
3. *Demuth N.* French opera: Its Development to the Revolution. Sussex, 1963.

4. *Derrida J.* The Law of Genre // *Critical Inquiry*. Vol. 7. № 1. On Narrative (Autumn, 1980). P. 55–81.
5. *Dzemidok B.* O komicheskom. M., 1974. (In Russ.)
6. *Eliseeva O. I.* Povsednevnyaya zhizn' blagorodnogo sosloviya v zolotoj vek Ekateriny. M., 2007. (In Russ.)
7. *Fenner T.* Opera in London. Views of the Press 1785–1830. Illinois, 1994.
8. *Ginzburg L. Ya.* O lirike. L., 1974. (In Russ.)
9. *Gozenpud A. A.* Muzykal'nyj teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: ocherk. L., 1959. (In Russ.)
10. *Gukovskij G. A.* Russkaya literatura XVIII veka: uchebnik dlya vysshih uchebnyh zavedenij. M., 1939. (In Russ.)
11. *Istoriya russkoj literatury: V 4 t. T. 1.* L., 1980. (In Russ.)
12. *Kiselyova E. E.* Fenomen teatra P'etro Metastazio. SPb., 2018. (In Russ.)
13. *Knysheva D. V.* Stilistika yazyka pervyh russkih komicheskikh oper // *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk.* T. 13. № 2 (5). 2011. P. 1261–1263. (In Russ.)
14. *Korovina A. F.* Opera semiseria v evropejskom muzykal'nom teatre pervoj poloviny XIX veka: genezis i poetika zhanra: avtoref. ... kand. iskusstv. M., 2017. (In Russ.)
15. *Kukushkina E. D.* Dramaturgiya russkoj komicheskoy opery XVIII veka: avtoref. ... kand. filol. nauk. L., 1981. (In Russ.)
16. *Lejderman N. L.* Problema zhanra v modernizme i avangarde (Ispytanie zhanra ili ispytanie zhanrom? // *Studi Slavistici.* Vol. V (2008). P. 147–177. (In Russ.)
17. *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.)
18. *Mihnevich V. O.* Istoricheskie etyudy russkoj zhizni: V 3 t. T. 1. SPb., 1879. (In Russ.)
19. *Mochul'skij V. N.* Komicheskie operetty XVIII v. Odessa, 1911. (In Russ.)
20. *Muzykal'nyj Peterburg: enciklopedicheskij slovar'.* T. 1. Kn. 3. SPb., 2000. (In Russ.)
21. *Nemirovskaya I. D.* Ot russkoj komicheskoy opery k «rannemu» vodevilju: genezis, poetika, vzaimodejstvie zhanrov (seredina XVIII v. — pervaya tret' XIX v.): avtoref. ... dok. filol. nauk. M., 2009. (In Russ.)
22. *Russkaya komediya i komicheskaya opera XVIII veka.* M.; L., 1950. S. 172. (In Russ.)
23. *Semyonova Yu. S.* Muzykal'no-teatral'naya deyatel'nost' Ekateriny II: avtoref. ... kand. iskusstv. Kazan', 2011. (In Russ.)
24. *Shiyan A. V.* K probleme zhanrovogo opredeleniya russkoj skazochnoj komicheskoy opery vtoroj poloviny XVIII veka // *E–Scio [Elektronnyj resurs]: Elektronnoe periodicheskoe izdanie «E–Scio.ru».* URL:

- <http://e-scio.ru/wp-content/uploads/2022/03/SHiyan-A.-V.pdf> (Data obrashcheniya: 19.05.2022). (In Russ.)
25. *Shiyan A. V.* Russkie komicheskie opery: istoriya vospriyatiya vo vtoroj polovine XVIII veka // *Molodoj uchenyj.* № 29 (319). Iyul' 2020. P. 195–200. (In Russ.)
 26. *Vinogradov V. V.* *Stil' Pushkina.* M.; L., 1941. (In Russ.)
 27. *Virolajnen M. N.* O zhanrovoj prirode liriki Zolotogo veka // *Russkaya literatura.* № 4. 2021. P. 7–26. (In Russ.)
 28. *Vsevolodskij-Gerngross V. N.* *Kratkij kurs istorii russkogo teatra.* M., 1936. (In Russ.)
 29. *Zhitkova O. V.* *Francuzskaya bol'shaya opera kak hudozhestvenno-esteticheskoe i social'no-politicheskoe yavlenie (1820–1830-e gody).* Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchyonoj stepeni doktora iskusstvovedeniya. Kazan', 2018. (In Russ.)