

Е. Д. КУКУШКИНА

КОМЕДИОГРАФИЯ В. А. ЛЕВШИНА

В обширном литературном наследии В. А. Левшина драматургия занимает значительное, но не самое заметное место. Его основным вкладом в развитие отечественной словесности стало издание «Русских сказок» (ч. 1—10. М.: 1780—1783). Именно эта сторона его деятельности наиболее изучена.

В театрах Москвы и Санкт-Петербурга в конце XVIII — начале XIX в. белевский помещик Левшин больше зарекомендовал себя как переводчик, чем как сочинитель. На сцене с большим успехом шли в его переводе комедия Г.-Ф.-В. Гроссмана «Генриетта, или Она уже замужем», комическая опера М.-Ж. Седена «Двойное превращение, или Веселый башмачник», комическая опера П. Кьяри «Крестьянин-маркиз, или Колбасники», мещанская трагедия Г.-Э. Лессинга «Мисс Сара Сампсон», а также пьесы Ж.-Ф. Гишара, А. Пуансине, Б. Давеня, К. Гольдони, Ж.-Н. Буйи, Б.-Ж. Марсолье, Ж.-Ф. Мармонтеля. Некоторые из них были особенно популярны в начале XIX в. и удержались в репертуаре до 1825 г.

Драматургия В. А. Левшина, заслоненная более значительными пьесами конца XVIII в., осталась мало замеченной исследователями, которые упоминают о ней, главным образом перечисляя комедии 1790-х гг. Т. Ливанова в монографии «Русская музыкальная культура XVIII века» (М., 1953) ограничилась краткой характеристикой творчества Левшина-драматурга. Отчасти восполнила этот пробел Г. П. Присенко в книге «Просветитель В. А. Левшин» (Тула, 1990), рассмотрев литературное творчество Левшина наряду с его деятельностью краеведа, историка, агронома.

Составить представление о творчестве Левшина-комедиографа — цель этой статьи.

В 1787 г. в типографии Н. И. Новикова были напечатаны два драматических произведения Левшина — комическая опера «Милозор и Прелеста» и драма «Торжество любви».

Опера «Милозор и Прелеста», подписанная инициалами «В. Л.», была, судя по авторскому «Объяснению», предваряющему ее текст, первым самостоятельным опытом Левшина в драматургии: «В первый

раз имею я щастие любителям позорищ служить феатральным сочинением». Однако еще в 1780 г. была напечатана «сочиненная прапорщиком В. Л.» трагедия в пяти действиях «Траян и Лида», о которой в предисловии автор писал: «Сия трагедия еще есть первый опыт моего труда, который я предал печати...». Разрешить это противоречие позволяет пространное «Объяснение» к «Милозору и Прелесте».

Размышляя о том, что побудило его взяться за перо, Левшин писал: «...не тот ли действует мною дух заразительный, который возбудил, яко ночная тень сычей, большую часть твари к стиходействию по смерти г. Сумарокова? Каждый ныне умеющий разрубить стих на стопы гремит и воет безбоязненно, как обыкновенно случается подобное в обществе, не имеющем начальства». Вопреки традиции, Левшин как начинающий автор просит не об извинении недостатков своего сочинения, а о «строжайшем истязании» его, «ибо ничто больше не открывает сочинителям их погрешностей и служит впредь к поправлению». Высочайшим авторитетом и «судьей» Левшин считает В. И. Майкова: «Нет Сумарокова, но Майков существует; перо его, как солнце нетопырей, прогоняет нас во мрак наших разселин. Но его осуждение, озлобляющее вас до внутренности души, порадует меня больше похвал ваших». ¹

Очевидно, что комическая опера «Милозор и Прелеста» была написана и подготовлена к печати примерно за десять лет до ее опубликования, в период между 1777 (год смерти Сумарокова) и 1778 (год смерти Майкова) годами.

В «Объяснении» Левшина отчетливо слышны отзвуки конфликта между В. И. Майковым и Н. П. Николевым, который был вызван отстаиванием приоритета в создании русской комической оперы и перешел в спор по эстетическим проблемам. Позднее этот конфликт нашел отражение в «объяснении» Николева к комической опере «Розана и Любим» (М., 1781). Николев был возмущен тем, что его пьеса, написанная в 1776 г. и переданная им в театр в 1777 г., была «удостоена представлением» только в 1778 г., после комических опер Майкова «Деревенский праздник» и «Любовник — колдун», сочиненных и отданных на театр позже «Розаны и Любима». По этому поводу он замечал: «Сие подобно той известной притче, в коей хвост пожалован был головой». ² «Объяснение» Николева изобиловало насмешками над произведениями Майкова и над зрителями — «российскими орангутанами», которые их одобряют.

Левшин в своем «Объяснении» касается тех проблем, которые вставали перед драматургами на первом этапе формирования русской комической оперы, т. е. в 1770-е годы. Одна из проблем — способы включения в текст драматического произведения музыкально-песенных номеров. О своей опере Левшин писал: «...отступил я в ней много от правила, каковое провозждало до ныне сии оперы: в них

¹ Милозор и Прелеста. М., 1787. С. 4. Далее ссылки на это издание см. в тексте.

² См.: Русская комедия и комическая опера XVIII века / Под ред. П. Н. Беркова. М.; Л. 1950. С. 171.

должно беспрестанно петь...» (С. 7). Действительно, «беспрестанно поет» (по замечанию одного из персонажей) Миловид — герой комической оперы Майкова «Любовник — колдун», и «отвечать ему надобно тоже только пением». В комической опере Николева «Розана и Любим» музыка, по замыслу драматурга, «вплеталась в самую суть драматического развития, участвовала в важнейших моментах действия». ³ Песни или «арии» персонажей сопровождали все напряженные эпизоды пьесы, связанные с похищением крестьянки Розаны помещиком и с решением ее жениха Любима и ее отца Излета спасти девушку.

Полемизируя с таким подходом, Левшин отстаивал необходимость психологически достоверно включать песни в драматические произведения. Он писал, что «заставлял петь» героев оперы «тогда, как можно человеку; в чувствованиях же, поражающих сердца лиц представленных, не отважился им то позволить, ибо сие действие не было б естественно. Возможно ль петь, когда рыдаешь? И в отчаянии не пристойнее ли выть, чем играть своим голосом по музыке?» (С. 7). Уже в 1780-е гг. эта проблема, связанная с изображением внутреннего мира человека, потеряла актуальность, так как выработались многообразные приемы и способы включения музыки и пения в ткань драматического произведения.

Требование «естественности» руководит Левшиным и в его суждении о необходимости драм «среднего рода», утверждавшихся в 1770-е гг. на русской сцене пьесами В. И. Лукина, М. М. Херакова, М. И. Верекина. К ним Левшин относит и свою комическую оперу «Милозор и Прелеста». «Чем она (драма. — Е. К.) противна правилам феатра, коих совершенство в том, естли деяния и чувствования лиц подходят к природе? По моему мнению, искусство драматиста состоит в вышеописанном и чтоб в действиях явления шли без натяжек. Естли ж мнение сие справедливо, то хорошо расположенные сего среднего рода драммы позволительны. Нет ничего естественнее, как смешивать в действиях забавы с горестию, случаи жизни нашей то подтверждают, и нечаянное смятение чувств посреди позорища веселого более действовать может на зрителей» (С. 6).

Интерес к пьесам подобного рода Левшин сохранил на всю жизнь, о чем свидетельствует его переводческая практика.

Комическая опера «Милозор и Прелеста» создана в русле драматургии 1770-х гг., которая вывела на сцену добродетельных крестьян, а центральными действующими лицами сделала влюбленных, которых грозит разлука.

Опера, действие которой происходит в деревне, начинается традиционной для пьес этого типа сценой: «Милозор рубит дрова. Он перестает рубить и начинает». Так же начиналась комическая опера М. И. Попова «Анюта» (1772): «Мирон один, рубит дрова и голосом следует за ударами: Га!.. га!.. га!.. Бросает топор и несколько отды-

³ Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948. С. 47—48.

хает». ⁴ Аналогично решена сцена первого появления лесника Семени в опере Николаева «Розана и Любим». Это позволяло драматургам придавать пьесе деревенский колорит. Далее следует «ария», в которой Милозор рассказывает о своей любви к Прелесте и о том счастье, которое их ждет. Аналогичными музыкальными номерами, дававшими представление о душевном состоянии персонажей, о гармонии их чувств, начинались комические оперы «Несчастье от кареты» (1776) Княжнина, «Прикащик» (1778) Николаева и некоторые оперы 1790-х гг., например анонимная опера «Тирсис и Нина» (1794). Не было оригинальным и включение в оперу разговора о злом приказчике, который, по словам Прелесты, «грабит крестьян и отнимает последние их крохи». Диалоги и монологи о подьяческом взяточничестве, о злом приказчике усиливали остроту произведения, хотя, как правило, не были связаны с развитием основной сюжетной линии. В опере «Милозор и Прелеста» приказчик является основным антагонистом положительных персонажей, так как по его приказу Прелесту намереваются отдать «в подмосковную замуж».

Конфликт оперы, так же как конфликт «Анюты» Попова, основан на социальном неравенстве персонажей. Но в пьесе Левшина он существенно осложнен. Начало событий, изображенных в ней, относится ко времени, когда дворянин Добронрав после смерти жены «с кручины» уехал за границу, оставив годовалого ребенка на попечение своей дальней родственницы. Прошел слух, что барин умер, и родня в ожидании наследства «стала худо мыслить младенцу». Тогда крестьянин Чистосерд спрятал мальчика в своем доме и воспитал его.

Действие оперы сводится к замедленной развязке: выясняется истинное происхождение Милозора и разрешается конфликт между чувствами персонажей и их пониманием долга.

Пьесы-развязки — один из возможных композиционных вариантов «слезной драмы». Такие пьесы позволяли сделать сценическое действие эмоционально насыщенным, уплотненным, не нарушая при этом единства времени. Для подобных произведений характерны эпизоды встречи старых друзей, узнавания по приметам и памятным предметам. По такому типу были написаны комические оперы 1790-х гг. «Винетта, или Тарас в улье» К. Дамского, «Тирсис и Нина» и другие. Как правило, развязка в подобных пьесах не является неожиданной для зрителя и бывает подготовлена многочисленными высказываниями действующих лиц.

В опере «Милозор и Прелеста» реплики персонажей изобиловали намеками на истинное происхождение героя. Когда Прелеста угощает Милозора ягодами, он, «приняв, целует ей руку» (д. 1, явл. 1), а крестьяне Карп и Елистрат размышляют о нем: «Не простая на нем стать. Где, братень, быть рабьему или крестьянску сыну такову. Посмотритко, какой замысловатой. И как рос маленькой, ничуть с

⁴ Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII — начала XIX века / Сост. А. А. Гозенпуд. Л., 1990. Т. 1. С. 98 (Библиотека поэта, большая серия).

ребятами нашими не общался, а все книги читает, да такой догадливой...» (д. 2, явл. 1). Не давая согласия на брак своей дочери и приемного сына, Чистосерд ссылается на какой-то «важный случай» и твердит, что «надобно потерпеть». В разговоре с Милозором он проговаривается: «У покойника дедушки вашего... Тьфу, пропасть, вздор наврал... У покойника старого нашего барина была домовая музыка» (д. 1, явл. 3).

Основное место занимает в опере изображение противоречивых чувств персонажей. Во втором и третьем действиях много простран-ных патетических монологов — рудиментов трагедии — и «слезных сцен». Зная о социальном неравенстве своей дочери и ее возлюбленного, страдает Чистосерд. Повинуясь «жестокому закону честности», он умоляет Прелесту «собрать все <...> силы превозмочь любовь сию... (иначе. — *Е. К.*) барин подумает, что я нарочно довел его (Милозора. — *Е. К.*) до сей страсти, чтоб тем достигнуть к степени, для коего мы с тобой не рождены» (д. 3, явл. 4). Прелеста готова скорее умереть, чем стать причиной несчастья своего отца. Растроганный страданиями дочери и приемного сына, Чистосерд соглашается в ущерб себе, как он думает, на их брак. Милозор, потрясенный такой самоотверженностью, готов отказаться от Прелесты. Внезапно появившийся Добронрав видит всех рыдающими, узнает сына по родинкам и благополучно разрешает конфликт. Душевное благородство героини заменяет «недостаток счастья в состоянии рода» и дает ей возможность стать женой дворянина.

Такое разрешение сценического конфликта свидетельствовало о новом отношении к социальным проблемам. Однако в значительно большей степени возможность неравного в социальном отношении брака, заложенная в сюжет драматического произведения, являлась тем условным нарушением принятых в обществе норм, которое и порождает драматическую ситуацию в пьесе. Не случайно в большинстве опер мотив «узнавания» приводил к другой развязке. «Крестьянка» оказывалась дочерью богатых дворян («Анюта» М. Попова, «Винетта, или Тарас в улье» К. Дамского, «Тирсис и Нина»).

В соответствии со своими представлениями о роли музыки в драматическом произведении Левшин включил много песен в первое действие оперы. Среди них нет народных песен, но есть стилизации. Песни персонажей дают представление об их чувствах. В начале оперы влюбленные исполняют арии в пасторальном духе. Чистосерд вспоминает, что в молодости был «до песен охотник», и пробует спеть старую песню, но «закашлялся и перестал». По мере нарастания драматического конфликта тон песен меняется. В конце первого действия Милозор в песне выражает намерение защитить возлюбленную от притязаний приказчика ценою собственной жизни.

Во втором и третьем действиях музыкальных номеров почти нет. Исключение составляют ария Добронрава, который, скучая по умершему, по его мнению, сыну, поет песню, сочиненную «как бы нарочно для моего состояния», и традиционный музыкальный финал. Финал знаменовал разрешение всех конфликтов и возвращение ге-

роев к исходному счастливому состоянию. Он демонстрировал торжество общепринятой и вечной морали:

Любовь, верность, добродетель
Увенчайтесь в сей час.
Славе радостный свидетель
Вашей будет всяк у нас.

Особую, двойную функцию выполняли в пьесе второстепенные действующие лица — крестьяне Карп и Елистрат. Их речь, как было принято во многих комических операх, условно воспроизводила крестьянскую речь — они «цокали». Против этого художественного приема также выступал Николев в «Объяснении» к опере «Розана и Любим». Диалог крестьян (д. 2, явл. 2.) расширял временные рамки пьесы, увязывая события, изображаемые на сцене, с их предысторией. Кроме того, эпизод комической перебранки Карпа и Елистрата, замедляя развитие действия, усиливал драматическое напряжение. В комедиографии XVIII в. подобную функцию выполняли, как правило, слуги. В то же время Левшин сумел придать этим персонажам индивидуальные черты. Пьяница и простофиля Карп — человек добрый. Ему не по душе намерение приказчика выдать Прелесту замуж против ее воли. Елистрат жесток и расчетлив. Таким он стал, прослужив десять лет у приказчика. Краткие «биографии» и характеристики второстепенных персонажей, естественным образом раскрывающиеся по ходу действия, обогащали пьесу, углубляя ее содержание. Тем самым Левшин отчасти предвосхищал «Недоросля» Д. И. Фонвизина, где второстепенные персонажи также наделены «биографией».

Комическая опера «Милозор и Прелеста» не была поставлена на профессиональных сценах Москвы и Петербурга. Возможно, ее увидели зрители Калужского или Тульского театра, с которыми был тесно связан Левшин.

Через несколько лет, но не позже 1782 г., Левшин переделал свою первую комическую оперу в произведение другого жанра — драму, дав ей название «Торжество любви». Этот редкий в драматургической практике случай позволяет увидеть те признаки, те сюжетные и композиционные элементы, которые, по мнению драматурга, отличали драму от комической оперы, написанной по типу «слезной» драмы.

Сюжет, место действия, действующие лица драмы в сравнении с оперой почти не претерпели изменений. Только приказчик Толстопузов («Милозор и Прелеста») назван в драме Урываевым. Изменение на первый взгляд незначительное, но характерное. «Говорящая» фамилия указывала теперь не на внешнюю, комическую, черту персонажа, а на его сущностную характеристику. Отсутствует в списке действующих лиц Роза, подруга Прелесты, появлявшаяся в опере в единственном эпизоде. Сцены, в которых участвуют крестьяне Карп и Елистрат, лишены комизма и существенно сокращены. Елистрат, действуя по указанию приказчика, пытается схватить и увести Прелесту. Карп, сочувствующий влюбленным, предупреждает

их об опасности. «Биографии» этих персонажей, как и в опере, различающихся характерами, остаются за рамками пьесы.

Действие еще больше драматизировано. «Торжество любви» начинается пространным монологом Чистосерда, сразу вводящим зрителей в суть конфликта. При этом несколько смещены смысловые акценты пьесы. Страдания Чистосерда объясняются не столько его врожденным благородством, сколько воспитанием. Он рос в семье дворянина и воспитывался вместе с его сыном Добронравом. Характерно начало монолога: «Чем больше просвещения, тем больше огречений. Естлиб был я, как прочие рабы, воспитан в невежестве, не чувствовал бы я теперешнего волнования в душе моей...» (д. 1, явл. 1).

Таким образом, в драме на первый план выдвигалась одна из важнейших проблем эпохи Просвещения — проблема воспитания. Пьеса на положительных примерах преподавала моральный урок зрителям. Конфликт, изображенный в ней, благополучно разрешался благодаря правильному воспитанию ее героев. Чистосерд рос в дворянском доме. Сам он употребил почти все свое «имение» на воспитание Милозора. Высокие нравственные качества обнаруживает Прелеста, воспитанная в уважении к отцу и покорности его воле. Когда Чистосерд просит ее отказаться от Милозора, в ее душе происходит борьба дочернего долга и чувств, она «упадает в обморок», но потом готова покориться и просит отправить ее в дальнюю деревню или постричь в монастырь.

Внутренний мир персонажей, их чувства, находившие выражение в комической опере через лирическую песню, в драме проявляются в монологах. Драматический конфликт, обозначенный в первой же сцене, с каждым явлением усиливается и больше заострен, чем в комической опере. Милозор защищает свою возлюбленную от Елистрата с ружьем в руках. Взведя курок, он «устанавливает ружье в грудь» Елистрату. Чистосерд, закованный в цепи по указу приказчика, бежит, а когда его настигают, «защищается концом цепи». Заметно усилены эмоциональные моменты и в роли Добронрава. Не грусть, а тоска мучает его. Тоскуя по жене и сыну, он готов покончить с собой. Кульминационная сцена драмы — сцена узнавания — значительно растянута по сравнению с аналогичным эпизодом оперы. Это самая трогательная, «слезная» сцена. Узнав, что сын жив, Добронрав «упадает вне себя». Милозор, ничего не зная о своем происхождении, предстает перед отцом как воспитанник Чистосерда и называет себя сиротой, а узнав правду, не может в нее поверить. Сценическое поведение персонажей в этом эпизоде определяется авторскими ремарками: «упав на колено», «вне себя», «вне себя и трепеща». В финале драмы, разрешающем все противоречия, в полном соответствии с ее названием торжествует любовь.

Драма Левшина была его первым оригинальным произведением, представленным на сцене. Спектакль состоялся в Москве 5 октября 1782 г. Других сведений о ее постановке нет.

Новыми опытами Левшина в жанре драмы были «мещанская трагедия» «Гарстлей и Флоринчи» (М., 1784), сюжет которой был

взяты «из романов Арнодовых», и опера «Король на охоте» (Калуга, 1793), переделка комической оперы М.-Ж. Седена на музыку П.-А. Монсиньи «Король и фермер». Сюжет, заимствованный из французского водевиля, Левшин существенно русифицировал, наполнил чертами национального быта, как, например, в сцене, когда крестьянка Марфа бранит дочь: «Разгуливай, голубушка! Попевай песенки! У добрых людей холсты вытканы, а у нас еще и клубка нет! Матушка только за порог, а у дочки работа из рук». Одна из героинь пьесы, крестьянка Анюта, против ее воли увезенная графом Ветровым в город, напоминала Розану из комической оперы Н. П. Николева «Розана и Любим», только похищение происходило «за сценой» и о нем рассказывала сама Анюта. Важную дидактическую нагрузку несли рассуждения персонажей о лживости придворных, о лести и предательстве, процветающих при дворе. В монологах и диалогах одобрялись государственные начинания, имевшие прямое отношение к России того времени: учреждение домов «для больных и увечных», открытие училищ, «в кои всяк без платы может отдавать детей своих», и приютов «для несчастных младенцев». Текст финального хора, воспевающего добродетельного монарха, представлял собой акrostих, читающийся «Екатерина В». Несмотря на столь злободневную тематику, произведение это на профессиональной сцене не ставилось, так же как и единственная трагедия Левшина «Траян и Лидия» (1780), проникнутая верой в равенство людей.

В отличие от оригинальных произведений Левшина, в 1780—1790-е годы в театрах Москвы и Петербурга большой успех имели пьесы в его переводе. Особенно популярна была комедия Г.-Ф.-В. Гроссмана «Генриетта, или Она уже замужем». В Москве она не сходила со сцены с 1783 по 1799 г. Важным событием в культурной жизни стала трагедия Лессинга «Мисс Сара Сампсон» в переводе Левшина. Образ ненаказанной злодейки Марвуд произвел на публику большое впечатление и послужил поводом для цензурного запрещения трагедии.⁵ С одобрением принимали зрители и другие пьесы в переводе Левшина.

В последней трети XVIII в. репертуар русского театра заметно расширился. Помимо пьес западноевропейских авторов появлялось все больше и больше произведений отечественных драматургов. Авторами становились представители различных сословий. Сочиненные ими пьесы не укладывались в рамки традиционных жанров. Новые жанровые формы предъявляли новые требования к драматургии и к актерскому искусству. Все это нуждалось в осмыслении и упорядочении. Попыткой сформулировать законы театрального искусства, определить его меняющуюся специфику стал переведенный Левшиным с немецкого языка трактат «Гаррик, или Аглинский актер. Сочинение, содержащее в себе примечания на драммы, искусство представления и игру театральных лиц...» (М., 1781). Талант Д. Гаррика проявился особенно ярко в мещанской драме. Его актерская манера поражала современников психологической насыщенно-

⁵ Присенко Г. П. Просветитель В. А. Левшин. Тула, 1990. С. 52—54.

стью.⁶ Левшин надеялся, что переведенная им книга «может быть полезна для наших театров, оных судителей и тех писателей драмм, кои не могут употреблять к своим сочинениям правил, описанных на иностранных языках».

В книге соседствовали две тенденции, которые были актуальны и для российского театра: описание сценических стереотипов, характерных для драматургии классицизма, и новых утверждающихся в театре драматургических принципов, диктуемых расширяющимся репертуаром. В их числе универсальная категория «естественности», которую Левшин выдвигал в качестве важнейшей в «Объяснении» к «Милозору и Прелесте». Особенно интересны главы «О истине представления», «О истине действия», «О естественной игре», «О естественности в речах». В книге утверждалось: «Предмет театрального представления состоит в начертании природы благородными и приятными обстоятельствами. От актера зависит придавать выдумке всевозможное правдоподобие, и естли достигнет сего, то он нашел, что собственно называется истинною театральным представлением. Чрез сие выражение разумеют совокупление правдоподобий, кои на вышнюю степень истины приближаются, причем зритель может думать, что смотрит на истинное приключение» (С. 203). «Естественная» игра требовала от актера перевоплощения. Чтобы правдиво изобразить чувства героев, актер должен был «освободить себя от оков искусства» и забыть «свои собственные чувствования» (С. 219). Новые требования предъявлялись и к сценической речи: «Долго думали, что величество трагического требует великолепного и усиленного выражения в речах; но в наши дни усмотрели, что к самому возвышенному почасту надлежит простота разговоров, то есть то, что различает комедианта от оратора» (С. 227).

Новые средства художественной выразительности проявились в комедиях Левшина, написанных им в 1790-е гг. Пьесы имеют различные жанровые определения. «Свадьбу г. Волдырева» (Калуга, 1793) Левшин назвал комической оперой, «Мнимые вдовцы» (Калуга, 1794) оперой, «Кто старое помянет, тому глаз вон» (М., 1791) — лирической комедией, «Молодые поскорее старых могут обмануть» (Труды В. А. Левшина. М., 1796. Ч. 1) — комедией. В предисловии к комической опере «Своя ноша не тянет» (Калуга, 1794) Левшин указал: «За три года перед сим опера эта сочинена была мною под заглавием «Бит небитаго везет». Но как копия оной не знаемо кем у меня похищена, прежде нежели издал я оную в свет, то за благо разсудил я совсем оную переделать вновь и издать под нынешним заглавием». Все эти драматические произведения представляли собой комедии со вставными песенными номерами. Музыку к ним написал капельмейстер Московского театра И.-Ф. Керцелли.

К концу XVIII в. музыкально-драматический жанр потерял социальную остроту, характерную для комической оперы в 1770-е гг. Уступив постановку серьезных общественных проблем сатирической комедии и трагедии, комическая опера сосуществует с ними как

⁶ Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М., 1978. С. 141.

особый жанр, задача которого состоит главным образом в том, чтобы смешить, развлекать зрителей, высказывая нехитрую мораль в куплетах

Пьесы Левшина 1790-х гг — это произведения «легкого» жанра, призванные исправлять пороки общества, забавляя и веселя его. Действие их сводится к распутыванию уже существующего сюжетного узла. Это пьесы-развязки в их комедийном варианте. Экспозиция таких произведений излагается в первых же сценах, и поэтому действие развивается динамично, все время удерживая внимание зрителей.

В комедии «Молодые поскорее старых могут обмануть» функцию экспозиции выполнял список действующих лиц, в котором сообщалось, что один из персонажей — любовник барышни, переодетый в женское платье. Более подробно предысторию изображаемых на сцене событий излагала служанка Аксинья, сообщая зрителям, что любовник живет в доме под видом дальней родственницы, что молодые тайно обвенчались и что они вынуждены скрывать свою тайну, так как барыня влюблена в возлюбленного своей дочери.

Опера «Свадьба г Волдырева» обладала экспозицией особого рода в связи с тем, что главным ее героем был известный зрителям комедийный персонаж — купец Волдырев из комической оперы Я. Б. Княжнина «Сбитенщик», популярность которой в 1790-е гг достигла наивысшей точки. Имя этого персонажа, вынесенное в название пьесы, создавало совершенно определенное зрительское или читательское отношение и подготавливало то восприятие, вне которого его поступки были бы не всегда понятны. Волдырев снова одурачен и несет заслуженное наказание за свои прошлые грехи. «Ахти! Какое горькое бедствие. Я во всю жизнь был в амурах несчастен!» — восклицает он в кульминационный момент (явл. 13), вызывая смех зрительного зала.

Экспозиция комической оперы «Кто старое помянет, тому глаз вон» разворачивалась в общей бытовой сцене. Хозяин, сидя за столом, «разбирает поколенные росписи», его дочь Лиза «шьет в тамбуре», служанка Груша «вяжет филе». В этом художественном приеме сказалось влияние драматургии Фонвизина. Сущность конфликта между персонажами становится ясна из разговора Лизы со служанкой. Богатый, но не знатный дворянин Старолесов решает нарушить обещание, данное им жениху дочери Честону, и выдать ее замуж за дворянина с хорошей родословной «в 12-м колене от Фомы Партазанова, которого внук был на Мамаевом побоище». В опере высмеивалось отношение к человеку не по его личным качествам, а по происхождению.

Действие оперы «Мнимые вдовцы» держится на интриге, сознательно разыгранной персонажами, и условное художественное время произведения ограничено сценическим временем. Скучающая в деревне графиня задумала «нынешний день < > вообще над всеми смеяться». «Первым действующим лицом» своей «комедии» она избирает жену управляющего, молодящуюся старуху Маланью Сидоровну. Сговорившись, все уверяют ее, что управляющий умер. Такую

особый жанр, задача которого состоит главным образом в том, чтобы смешить, развлекать зрителей, высказывая нехитрую мораль в куплетах

Пьесы Левшина 1790-х гг. — это произведения «легкого» жанра, призванные исправлять пороки общества, забавляя и веселя его. Действие их сводится к распутыванию уже существующего сюжетного узла. Это пьесы-развязки в их комедийном варианте. Экспозиция таких произведений излагается в первых же сценах, и поэтому действие развивается динамично, все время удерживая внимание зрителей.

В комедии «Молодые поскорее старых могут обмануть» функцию экспозиции выполнял список действующих лиц, в котором сообщалось, что один из персонажей — любовник барышни, переодетый в женское платье. Более подробно предысторию изображаемых на сцене событий излагала служанка Аксинья, сообщая зрителям, что любовник живет в доме под видом дальней родственницы, что молодые тайно обвенчались и что они вынуждены скрывать свою тайну, так как барыня влюблена в возлюбленного своей дочери.

Опера «Свадьба г. Волдырева» обладала экспозицией особого рода в связи с тем, что главным ее героем был известный зрителям комедийный персонаж — купец Волдырев из комической оперы Я. Б. Княжнина «Сбитенщик», популярность которой в 1790-е гг. достигла наивысшей точки. Имя этого персонажа, вынесенное в название пьесы, создавало совершенно определенное зрительское или читательское отношение и подготавливало то восприятие, вне которого его поступки были бы не всегда понятны. Волдырев снова одурачен и несет заслуженное наказание за свои прошлые грехи. «Ахти! Какое горькое бедствие. Я во всю жизнь был в амурах несчастен!» — восклицает он в кульминационный момент (явл. 13), вызывая смех зрительного зала.

Экспозиция комической оперы «Кто старое помянет, тому глаз вон» разворачивалась в общей бытовой сцене. Хозяин, сидя за столом, «разбирает поколенные росписи», его дочь Лиза «шьет в тамбуре», служанка Груша «вяжет филе». В этом художественном приеме сказалось влияние драматургии Фонвизина. Сущность конфликта между персонажами становится ясна из разговора Лизы со служанкой Богатый, но не знатный дворянин Старолесов решает нарушить обещание, данное им жениху дочери Честону, и выдать ее замуж за дворянина с хорошей родословной «в 12-м колене от Фомы Партазанова, которого внук был на Мамаевом побоище». В опере высмеивалось отношение к человеку не по его личным качествам, а по происхождению.

Действие оперы «Мнимые вдовцы» держится на интриге, сознательно разыгранной персонажами, и условное художественное время произведения ограничено сценическим временем. Скучающая в деревне графиня задумала «нынешний день < > вообще над всеми смеяться». «Первым действующим лицом» своей «комедии» она избирает жену управляющего, молодящуюся старуху Маланью Сидоровну. Сговорившись, все уверяют ее, что управляющий умер. Такую

же шутку играют графиня и слуги с самим управляющим. Супруги притворно оплакивают друг друга, на самом деле радуясь внезапному вдовству. В кульминационный момент они неожиданно встречаются, не могут скрыть своего удивления и огорчения и тем самым оправдывают ожидания насмешников.

В комической опере «Своя ноша не тянет» сущность драматического конфликта излагается в разговоре служанки Лукерьи с крестьянином Созоном (явл. 2).

Слуги в пьесах Левшина выполняют функцию, традиционную для комедиографии XVIII в. Они являются движущими пружинами действия, организуют и ведут интригу. Служанка Лукерья подговаривает Созона и с его помощью одурачивает незадачливого жениха своей барышни отставного губернского секретаря Хапилова. Служанка Аксютя («Молодые поскорее старых могут обмануть»), обращаясь к зрителям со словами: «Я затеяла дело такое, что вряд ли с рук сойдет», излагала свой план, как помочь барышне. В опере «Свадьба г. Волдырева» действие развивается благодаря слугам Марине и Лоботрясу. В комической опере «Кто старое помянет...» наиболее активными персонажами являются служанка Лизы Груша и слуга Честона Прошлец. Груша посвящает госпожу в свой план: «...Партазанов вас не знает, по счастью батюшка уехал. Я наряжусь в ваше платье, приму вашего жениха и постараюсь его отпотчивать, что он наверное переменит свои мысли и оставит вас в покое». «Позвольте нам действовать, — поддерживает ее Прошлец. — У нас на всякой случай придуманы перевороты, и к каждому новому обстоятельству есть нечто в запасе» (д. 1, явл. 6). В этой комедии Левшин мотивировал неестественно свободное поведение служанки тем, что она «одолжена за то милостям покойной графини», которая воспитала ее вместе со своей дочерью и перед смертью дала отпускную.

Однако и в этих традиционных для комедиографии содержательных рамках жанр продолжал совершенствоваться, создавались новые средства художественной выразительности. Многие стандартные сюжетные ходы получают в пьесах Левшина психологическую мотивированность. Комедийная коллизия в пьесе «Молодые поскорее старых могут обмануть» строится на недоразумении, вызванном двусмысленным содержанием писем, которые Сердечкин пишет своей тайной жене. Попав к ее матери, эти письма невольно истолковываются ею применительно к себе. В комической опере «Своя ноша не тянет» Созон, воспользовавшись жадностью барина Скопидомова, который прячет по мешку зерна от каждого овина в своей конторке, предлагает Милону пробраться в дом к возлюбленной, спрятавшись в мешке. Но из-за недоверчивости Скопидомова, который все мешки переносит сам, секрет едва не раскрывается. Это усиливает напряженность действия и создает дополнительный комический эффект.

Напряженные моменты в комедии «Кто старое помянит...» объясняются особенностями характеров персонажей. Партазанов смущен глупостью своей невесты и как будто уже готов отказаться от нее, но жажда обогащения оказывается сильнее других чувств: «Как ты подумаешь, ведь за Старолесовым тысяча душ, а дочь то у него одна!

<...> Хотя бы коза, да золотые рога <...> Только б много было денег, а прочее все химера и суета» (д. 1, явл. 11). Тем самым рушится план Груши, которая изображала невесту, а ожидаемая развязка отодвигается. Новая задержка действия вызвана тем, что Партазанов и Старолесов отказываются от участия в дуэли, на которую их вызвал возлюбленный Лизы Честон. По мнению Старолесова, Честон не может драться на дуэли с Партазановым, так как он недостаточно высокого происхождения, «он только за 8 колен дворянство доказывает» (д. 2, явл. 2). Так оказывается неосуществимым план Прошлеца, основанный на том, что Партазанов струсит. Интрига, задуманная слугами в начале пьесы и открытая зрителям, оказывается нереализованной, и действие развивается по иному, совершенно неожиданному пути. Так Левшин переосмыслил традиционный сюжет, который в этой комедии развивается не линейно — от завязки к кульминации, а ступенчато, преодолевая несколько мнимых кульминационных моментов. Драматург стремился мотивировать не только сюжетные перипетии, но и сценические обстоятельства действия. Слугам удастся осуществить подмену невесты только потому, что Старолесов, будучи рачительным хозяином, вынужден уехать из дому, так как крестьяне соседнего села испортили межу (д. 1, явл. 3).

Характер Старолесова обрисован значительно подробнее, чем это было принято в отношении типичного комедийного ампула отца невесты. Старолесов — любящий отец, хороший хозяин, он не прочь поухаживать за молоденькой служанкой Грушей, у которой кроме него еще два поклонника — приказчик и слуга Прошлец.

В других пьесах Левшин также стремился логично связать все эпизоды действия, иногда используя для этого внесценические персонажи, что не было характерно для драматургии XVIII века. Так, в опере «Король на охоте» Роза оказывается осведомленной о том, что Илья виделся с Анютой. На вопрос Ильи: «Кто тебе сказывал?» — она отвечает: «Савкина Акулька; она смотрела чрез забор и сказала мне, когда мы с матушкой на холму стояли» (д. 2, явл. 1).

Изображая второстепенных отрицательных персонажей, Левшин следует традиции, используя стереотипный набор сценических масок и их сценического поведения. Бывший солдат Глупилов («Мнимые вдовцы») появляется перед зрителями «в капральском старинного покрою камзоле с рукавами и подпоясан солдатскою портупеею, на которой висит дорожная чернильница» (д. 1, явл. 3). Он ведет себя «на военной ноге». В другом эпизоде Глупилов «напудрен, но виски в бумажках, в сертуке, похожем на мундирный, с тростью и солдатскою шпагою в руках. Выступив несколько шагов, устанавливается в позытуру по-солдатски» (д. 1, явл. 8). В опере «Кто старое помянет...» приказчик выходит на сцену «в старомодном кафтане, в круглом черном парике и с толстым брюхом» (д. 1, явл. 3). В некоторых случаях сценические функции отрицательных персонажей расширялись. Халимон, «дурак домовый в шутовском платье и дурацком колпаке» («Молодые поскорее старых могут обмануть»), обметая мебель, совершает нелепые движения и смешит зрителей. Но Левшин наделил его такими чертами характера, как наблюдательность и

простодушные Халимон первым из непосвященных в тайну замечает обман. Когда барыня в шутку обещает выдать за него замуж свою дочь Маремьяну, он отвечает: «Она женилась на госте. Посмотри-ка, цалуются» (явл. 6). Тем самым чуть было не срываются планы заговорщиков, и напряженность действия усиливается.

В пределах одного комедийного амплуа «маски» варьировались. Изображая в «Мнимых вдовцах» композитора Черкалова, Левшин во многом следовал за И. А. Крыловым, который в комедии «Прокказники» (1777—1778) в образе Рифмокрадова высмеял Я. Б. Княжнина. Черкалов не может сочинить ничего нового. «Это есть у Хайдена!» < > Это у Плееля. Кой черт, все впадают чужие мысли! Куда ни повернись, хоть в бас, хоть в дискант, все то же у меня в голове. Лучшие места из их сочинений. Пожалуй, завистники скажут, что я выкрал. По чести, я несчастлив, что после них родился, они у меня все мысли заграбили» (д. 1, явл. 10). Однако созданный Левшиным образ оказался шире традиционной комедийной маски бесталанного сочинителя. Рассуждения Черкалова о притворстве, составляющем «единственный узел, которым держится всякое общество» (д. 3, явл. 2), придавали действию оперы, в финале которой персонажи, уверяя друг друга в любви, показывали в сторону «омерзение», а целовались, «кобенясь от отвращения», более глубокий, символический смысл. В пространном монологе Черкалова подчеркивалось, что притворство и обман пронизывают отношения между супругами, между друзьями, отношения в высшем свете. Это расширяло значение пьесы, не позволяя сводить его к разыгранной комедийной интриге. Незадолго до Левшина аналогичный прием использовал А. Клушин в стихотворной комедии «Смех и горе» (1793).

Театральные проблемы, активно обсуждавшиеся в обществе, часто становились предметом обсуждения и на сцене. Отношение к популярным пьесам служило дополнительным средством характеристики персонажей. В образе Черкалова «Левшин дает, в сущности, социально острую пародию на «оперного сочинителя», презирующего демократическое направление всем доступной песенной оперы»⁷. Черкалов сетует: «Сочинителю и компонисту надобно так себя учредить, чтоб всякий сбитенщик и всякая коровница с первова разу петь могли» < > Лови только знакомые мелодии, поприкрась, и всяк осадит руки хлопавши, а какова экспрессия, какова акция, до этого нет дела» (д. 1, явл. 10). Т. Ливанова полагает, что Левшин, хорошо знавший театральную жизнь, намекал в лице «секретаря графини» Черкалова на секретарей Екатерины II, бывших соавторами ее комических опер «слишком уже явно напоминают дворцовую обстановку ссылки на "поздравительную арию на голос польского", на Сартя, на то, что опера о греческой вдове пишется по идее графини, а идея ее заимствована из "повести о семи мудрецах"»⁸.

⁷ Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исслед. и мат. М., 1953. Т. 2. С. 154.

⁸ Там же.

В комедии «Кто старое помянет » пародировались патетические монологи трагедийных персонажей и некоторых «слезных драм», которые к концу XVIII в стали казаться зрителям неестественными, устаревшими. Узнав, что Старолесов нашел своей дочери другого жениха, Честон исполняет арию «В отчаяньи моем я жизнь не уважаю » и выражает намерение убить и соперника, и самого себя «Мне не остается ничего, кроме смерти». На это его слуга замечает «Барин! Послушай-ка, ведь это все хорошо на театре, а не у нас в Руси православной, перерезать горло себе и своему злодею барыш не велик. Человека два бешеных скажут Браво, он умер, как герой, а умные подумают, какой он был дурак» (д 1, явл 5). Пародия и авторская ирония разрушали драматургические шаблоны и придавали пьесе новые комические штрихи.

Пьесы Левшина изобиловали ассоциациями с самыми популярными комическими операми того времени, и это усиливало их занимательность. Особенно часто встречались намеки на комическую оперу Я. Б. Княжнина «Сбитенщик» (1783). В пьесе «Свадьба г. Волдырева» об этой опере напоминает не только главный персонаж, но и слуга Лоботряс, куплеты которого, выражавшие новые нравственные нормы, официально отвергаемые, но фактически действующие в обществе, напоминали куплеты сбитенщика Степана. Речь Созона («Своя ноша не тянет») содержит прямые реминисценции из «Сбитенщика». «Слегка душою покривить можно! Понатершись в свете, я научился, как ныне люди живут и как думают

Правдой жить на свете можно
Да не будет барыша
Поступаячи как должно,
Не добудешь ни гроша
Эго все уже смекнули,
Разживаться как и чем,
И карманы понадули,
Бросив правду прочь совсем
Мыслят бей хоть по губе,
Только лишь косым мешком!
Плут в собольей ходит шубе,
А правдивый босиком» (явл 6)

Вариации «Сбитенщика» отчетливо слышны и в куплетах Прошлеца в комедии «Кто старое помянет »

С правдой прослывешь болваном
Будешь хлеб с водой жевать,
Всяк когда живет обманом
Так и нам не треснуть стать (д 1 явл 12)

Смысл этих и других песенок, в которых говорилось также о женском коварстве, высмеивались неправильное воспитание девушек или модная свобода супругов в браке, был шире контекста пьес. Это характерно для комических опер конца 1780-х—1790-х гг., а для пьес Левшина особенно. Легко запоминавшиеся веселые, а иногда содержащие острое словцо куплеты могли отрываться от основного текста и существовать самостоятельно.

Непринужденность, динамичность действия, выразительные комедийные конфликты в сочетании с легко запоминающимися куплетами сближали пьесы Левшина с одним из самых популярных театральных жанров XIX в. — водевилем.

Комедии Левшина, написанные в 1790-е гг., предназначались, главным образом, для домашних театров. В 1791 г. «на домашнем театре его сиятельства князя Владимира Ивановича Щербатова в селе Петровском» была представлена комедия «Кто старое помянет, тому глаз вон». Роли исполняли актеры Петр и Герасим Воронкины, Варвара Денисова, Артемий Коновалов, Григорий Бурлаков, Матрена Иванова, Афанасий Катков. Лирическая комедия «Молодые поскорее старых могут обмануть» в первый раз была представлена в 1795 г. в театре В. И. Щербатова «в сельце Литвинове». На этой же сцене шли пьесы в переводе В. А. Левшина: комедия «Явная переписка» (перевод с немецкого), «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Неосновательная ревность» Дальберга. Драма в пяти действиях «Эфельвольф, король английский», переведенная Левшиным с немецкого, и комическая опера Ж.-Ф. Мармонтеля «Сильвен» представлялись в театре князя Петра Михайловича Волконского, большого знатока и поклонника театра, который иногда сам участвовал в спектаклях.⁹ В 1806 г. Волконский продал свою труппу в Петербургский театр.¹⁰ В начале XIX в. комедии Левшина ставились и на профессиональной московской сцене. 9 января 1802 г. здесь состоялась премьера лирической комедии «Молодые поскорее старых могут обмануть». В 1809 г. эта пьеса была поставлена и в новом Иркутском театре, которым руководили гарнизонный офицер В. З. Яковлев и ссыльные поселенцы офицер А. П. Шубин и князь Горчаков. Труппа актеров состояла из унтер-офицеров, ссыльных и их жен.¹¹ Комическая опера «Свадьба г. Волдырева» шла в Москве 16 ноября 1803 г.

Левшин был тесно связан с Калужским театром, новое здание которого было открыто в центре города в 1790 г. Здесь шли его пьесы «Мнимые вдовцы», «Король на охоте», «Свадьба г. Волдырева», «Своя ноша не тянет».¹²

Отмечая «превосходные сатирические возможности» Левшина, которые, по ее мнению, не раскрылись, Т. Ливанова констатирует, что в его операх «встречаются яркие комедийные страницы, он умеет верно и метко сделать сатирический выпад, уловить жизненно характерное в той или иной ситуации». При этом исследовательница сожалеет, что оперы Левшина «остаются более всего смешными, развлекательными комедиями быта, в которых содержатся лишь отдельные сцены, резко выдающиеся над общим уровнем».¹³

Однако, если не предъявлять к произведениям «легкого» жанра

⁹ История русской музыки. М., 1985. Т. 3. С. 176—177.

¹⁰ История русского драматического театра. М., 1977. Т. 2. С. 215.

¹¹ Там же. С. 224.

¹² Бедлицкий К. Б. Калужский театр. Тула, 1977. С. 32—33.

¹³ Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века... Т. 2. С. 154.

требований, удовлетворить которых они в силу своей специфики не могут, роль комических опер Левшина в развитии русской драматургии представляется более значительной. В его пьесах отчетливо проявились симптомы перехода от канонических сюжетных схем и положений, характерных для комедий XVIII в., к новым эстетическим системам, в которых случайность не обладает всеобъемлющей властью и причиной конфликтов, претерпеваемых персонажами, являются в большей мере характеры этих персонажей. В операх Левшина ощущаются знание театральной жизни и достижений современной ему драматургии, понимание злободневных общественных проблем, тонкое чувство юмора. На фоне блистательной драматургии XVIII в. комедиография Левшина имела свое лицо, а это уже немало.