

Литература и примечания

1. Герцман Е. В. Петербургский теоретикон. Одесса, 1994. С. 129–215. Кодекс: 14 л. Калофонария («Прекраснозвучный») дьякона Синадина XVI в. из Иерусалимской библиотеки св. Гроба приобретен в 1883 г. Порфирием Успенским для Санкт-Петербургской Императорской Публичной библиотеки.

2. Нотные иллюстрации размещены в соответствующих местах текста кодекса в угловых скобках в латинской буквенной нотации. Нотные примеры в алфавитном порядке указывают на восхождение по соответствующим ступеням звукоряда, в обратном алфавитному порядке – на нисхождение.

3. Происхождение средневековой монодии и ее ладовой системы // Музыкальная культура христианского мира: материалы междунар. науч. конф. Ростов-на-Дону, 2001. С. 170–187; О раскрытии строя византийских церковных ладов // Вестн. Рос. гум. науч. фонда. № 3. М., 2001. С. 140–151; Этнонимические названия византийских ладов // Тенденции развития российской культуры XXI в.: Тр. ученых и преп. Краснодарского гос. университета культ. и иск. Вып. 2. Краснодар, 2002. С. 67–106; Раскрытие византийских церковных ладов –

новое решение // Старинная музыка сегодня: мат. науч.-практ. конф. Ростов-на-Дону, 2004. С. 33–54; Византийский октоих и производные ладовые системы // Стар. муз. сегодня: материалы науч.-практ. конф. Ростов-на-Дону, 2004. С. 54–64; Античные и византийские предпосылки музыки Кавказа // Культурная жизнь Юга России. 2012. № 4. С. 9–11.

4. Герцман Е. В. Указ. соч. ... С. 136.

5. По тексту оригинала нисхождение по плагальным начинает перечисляться от 1 плагального либо от 1 главного ихосов, ср.: «Начало плагальных. Начало [звука] плагального 1-го [ихоса]. Когда ты от 1-го плагального звука опустишься на 1 ступень, то обнаружишь плагальный 4-й звук...». Там же. С. 158, 172. То же и от первого главного, см.: с. 175. Е. В. Герцман, очевидно, сделал эту поправку для подведения смысла к разнесенности главных и плагальных ихосов по тональным сферам.

6. Там же.

7. Греч. (ср. «эхос»), лат. «модусы», слав. «гласы».

8. В оригинал ошибочно: «от первого». Исправлено Е. В. Герцманом.

9. Название ладовой формулы.

10. Эта фраза в публикации Е. В. Герцмана была неоправданно им опущена как «ошибка».

D. S. SHABALIN. TO THE STUDY OF MEDIEVAL FRET OF THE OCTOECHOS IN THE COURSE OF THE HISTORY OF ANCIENT MUSICAL THEORETICAL SYSTEMS

First published «Kalofonar» Sinadino having key znachimost v disclosure system native music of the Middle Ages, in establishing the nature of musical expression at all. Revealing the origin of modal Octoechos – the genetic code of medieval music, the author proposes to use his discovery in the learning process.

Key words: Octoechos, medieval music, plagal IG0s, harmony, history of music theory.

О. К. БУДЫКА ЖИТКОВА

БОМАРШЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР РОССИИ И ИСПАНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

В статье рассматривается распространение творчества Бомарше в русском и испанском музыкальном театре второй половины XVIII века. События освещены в контексте эпохи.

Ключевые слова: Бомарше, русский и испанский музыкальный театр.

Пьер Огюстен Карон де Бомарше (1732–1799) – художник периода динамичного обновления театра, во многом определивший его направленность. Стилистически разнообразное творчество драматурга послужило важным фактором эволюции сценического искусства Франции второй половины XVIII века, способствуя формированию новой концепции театрального спектакля. В его произведениях сконцентрированы важнейшие качества эстетики и культурной платформы Просвещения.

Опора на ключевые позиции предшествующего периода выявляет в Бомарше не только новатора, но

и вместе с тем продолжателя сложившихся традиций. Уже в первых его пьесах опыт национального театра соединялся с драматургическими находками последних десятилетий. Так, музыкальному оформлению шести написанных им в 1760–1765 годах комических произведений («Colin et Colette», «Les députés de la Halle», «Les bottes de sept lieues», «Leandre», «Sisabel maniqui» и «Jean Bête à la foire») присущи черты широко культивировавшегося тогда жанра *parade* [1]. Привнесение тематики, созвучной эпохе, пополнило устоявшиеся характеристики этого образца ярмарочной традиции новыми качествами.

Жанр сохранил стилистическую определенность и тогда, когда получил несколько иную направленность: заострение социальных мотивов, совпадающее с идеями, которые провозглашали энциклопедисты. Яркий пример тому – финал «Jean Bête à la foire», по мнению исследователей, предвосхитивший социально-обличительную направленность известного монолога Фигаро [2].

К новым краскам жанра *parade* можно причислить использование элементов *poissard* (подобная типологическая разновидность сравнительно недавно обогатила обиход французского театра [3]), ощутимо присутствующих в «Les députés de la Halle» и «Sisabel maniqui» [4].

Все это дает представление об эстетической направленности творчества Бомарше, закрепленной в его сочинениях последующих лет.

Излагая собственные размышления об эволюции театра, о необходимости реформ и новых эстетических принципов французский драматург в своем «Essai sur le genre dramatique sérieux» (1767) уделил существенное внимание внедрению новейших жанров. Его воззрения на ценность жанра драмы соприкасаются с теорией Дидро. Проявлением подобной позиции стали написанная Бомарше в том же 1767 году драма в прозе «Eugénie», чуть позже – драма «Les Deux amis ou Négociant de Leon» (1770). За ними последовали комедии «Le barbier de Séville, ou La précaution inutile» (1773) и «La Folle journée ou Le Mariage de Figaro» (1778). Вкупе с созданной в 1792 году драмой «La Mère coupable» названные комедии составили трилогию о Фигаро – персонаже нового типа, таком концентрированном выражении черт индивидуума современной эпохи. Консервативная критика отреагировала на эту драматургическую находку отрицательно, но своеобразным ответом на нападки противников стали работы «La Lettre modérée sur la chute et la critique du “Barbier de Séville”» (1775) и «Préface du mariage de Figaro» (1784), драматург обосновал свою реформаторскую позицию.

Новизна, актуальность содержания «Le barbier de Séville, ou La précaution inutile» и «La Folle journée, ou Le Mariage de Figaro» пробудила огромный интерес со стороны ведущих представителей музыкального театра второй половины XVIII столетия. Это были Джованни Паизиелло и Вольфганг Амадей Моцарт, балетмейстеры Жан Доберваль, Карл Людвиг Дидло, Луи-Антуан Дюпор и др.

Оригинальным вкладом в развитие музыкального театра, сделанным драматургом Бомарше, явились либретто оперы Антонио Сальери «Tarare» (1787) и произведение под названием «Voltaire et Jésus-Christ» (1799).

Яркая реформаторская направленность обусловила широкое распространение произведений Бомарше на европейских сценах, включая Россию и Испанию, где шло интенсивное обновление

сценического искусства [5]. К насыщению французским репертуаром вел дух нововведений, заданных с середины 60-х годов XVIII века сторонницей энциклопедистов Екатериной II. Наряду с завоеванными признанием трагедиями Корнеля, Расина, комедиями Мольера, Реньяра ставились новые произведения: премьеры русские не замедляли явиться в скором времени после французских. Особенно шумным успехом пользовалась драма Бомарше «Евгения», исполненная в Москве уже в 1770 году. В том же смысле показательны ставившиеся на русском языке с 1770-х годов драмы и «слезные комедии» Мерсье («Дезертир»), Фальбара («Честный преступник»), Вольтера («Шотландка») [6]. Быстро познакомились в России и с «Женитьбой Фигаро»: Especially шумным успехом пользовалась драма Бомарше «Евгения», исполненная в Москве уже в 1770 году. Русская императрица «изволила получить» текст пьесы в ноябре 1781 года.

Наиболее существенным моментом означенного процесса можно считать создание и постановку в русском музыкальном театре комической оперы «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность», которую ее автор Джованни Паизиелло посвятил Екатерине II. Премьера, имевшая место в Императорском театре Санкт-Петербурга 26 сентября 1782 года, стала, несомненно, одним из центральных событий культурной жизни России второй половины XVIII века, повлияла на дальнейшее развитие русской оперы и имела огромный резонанс в Европе.

Джузеппе Петроселлини переработал французский текст Бомарше в либретто на итальянском языке. По его словам, при этом он стремился сохранить своеобразие этого произведения и привносил лишь самые необходимые изменения, диктуемые спецификой музыкального театра [7]. Из его замечаний видно, что Петроселлини высоко оценил оригинальность комедии французского драматурга, присущее его творческому методу слияние традиционного / новаторского.

Сохраняя стилистические принципы жанра *comédie-parade*, пьеса Бомарше вобрала в себя характерную для эпохи Просвещения эстетическую полемику. В этом плане весьма показательна сатира на консервативную позицию дона Бартоло, который отвергает веяния современности.

Bartholo: «Siècle barbare...qu'a-t-il produit qu'ou le loue? Sottisses de toute espèce: la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'Encyclopédie et les drames...» («Варварский век...что он сделал, чтобы быть достойным похвалы? Ерунду любого рода: свобода мысли, привлекательность, электричество, терпимость, прививки, хинин, Энциклопедия и драмы...») [8].

В числе используемых автором сатирико-обличительных элементов – показ, как реагируют рутинеры на литературные жанры, поощряемые

энциклопедистами. Бартоло высказывается о драме: «*Quelque drame encore! Quelque sottise d'un nouveau genre!*» («Снова какая-то драма! Некоторая чепуха нового жанра!»), а в другой сцене (III. 4) упоминает о новелле, уподобляя ее нраву своей воспитанницы, в словах которой он уловил вольнолюбие и свободомыслие: «*Toujours des idées romanesques en tête!*» («Всегда с романтическими идеями в голове!»). Соответствующий прием не только несет в себе комический эффект, но и содержит отсылку к весьма актуальному подтексту: в Бартоло олицетворены противники идей, пропагандируемых Энциклопедией.

Несомненная актуальность указанных моментов пьесы подчеркнута музыкальным решением, привносящим дух эпохи. Музыкальные номера, задействованные в «*Le barbier de Séville, ou La précaution inutile*», отбирал сам Бомарше. Он отдал предпочтение фрагментам из наиболее известных произведений времени, таких, как «*Le Maître en droit*», комическая опера Лемонье-Монсиньи (1760), «*Le Déserteur*» Седена-Монсиньи (1769), а также популярным тогда мелодиям наподобие «*Réveillons-là*». Далее мы скажем более подробно об этих музыкальных номерах.

Введение хорошо известного современникам музыкального материала решает, помимо задачи воссоздать атмосферу эпохи, еще и другую задачу – заостряет полемику о «старом» и «новом», введенную и на концептуальном уровне, и при характеристике персонажей.

К примеру, чувствительность ариетты Розины «*Quand dans la plaine*» (III. 4), привносит в ее портрет черты типичной представительницы новой эпохи – эпохи сентиментализма и заостряет сатиру на консервативную позицию Бартоло. Герой исполняет песенку «*Veux-tu, ma Rosinette*» (III. 5), в которой иронически задета архаичность старого опекуна.

Перечисленные качества «*Le barbier de Séville*» позволяют включить присущую пьесе Бомарше музыкальность в число факторов, предопределивших огромный интерес к этому произведению у представителей европейского музыкального театра. Не случайно «Севильским цирюльником» Джованни Паизиелло дело не ограничилось, впоследствии появились одноименная комическая опера Россини и известный шедевр Моцарта. Творчество Бомарше оказало воздействие и на хореографические новации ряда французских балетмейстеров, местом творческой деятельности которых тогда оказалась Россия. Созданный Жаном Добервалем «*Ветренный паж*» (1786) – постановка по комедии Бомарше «*Женитьба Фигаро*» на сборную музыку – предвосхитила инициативы Карла Людовика Дидло (1767–1837) и Луи-Антуана Дюпора (1786–1853). Оба обращались к произведениям французского драматурга в поисках сюжетов, отвечающих направленности их творчества.

Дюпор исполнял партию Фигаро в балете «*Фигаро, или Напрасная предосторожность*» (1806,

хореография Ж.-Б. Бланша) и через три года сам стал автором-постановщиком спектакля «*Севильский цирюльник*» (другое название «*Альмавива и Розина*») в Эрмитажном театре Санкт-Петербурга в 1809 году. В основу «*Дон Карлоса и Розальбы*» Дидло (1817) также были положены мотивы из «Севильского цирюльника» и «*Женитьбы Фигаро*» (совпадают имена героев, сценические ситуации). Обращение к комедийному жанру этих выдающихся реформаторов балетного искусства вполне объяснимо новизной и широчайшими драматургическими возможностями произведений Бомарше.

В Испании Бомарше также был одним из наиболее почитаемых представителей французской сцены [9]. Освоением его драматургии соотечественники Сервантеса в основном обязаны кругу интеллектуалов испанского Просвещения, в первую очередь – главе театральной реформы князю дэ Аранда, а среди его ближайших соратников – Хосе Клавихо и Фахардо (1726–1806) – драматургу, переводчику, публицисту, издателю «*El Pensador*». Этот журнал, одно из ведущих периодических изданий эпохи, появился в 1762 году [10].

Побывавший в Испании в 1764–1765 годах Бомарше знал исторические и художественные достопримечательности, обычаи этой страны и был вовлечен в насыщенную атмосферу театральной реформы испанской столицы. Именно в этот период возник замысел интерлюдии «*Le Sacristain*» (1765–1775), предвосхитившей создание «Севильского цирюльника». Повышенный интерес к творчеству Бомарше на рубеже 1760–1770-х годов соответствовал духу инициатив князя дэ Аранда – освоению французского репертуара как эффективного средства обновления испанской национальной сцены. Так, уже к 1770 году в пригородах Мадрида (придворные театры *Reales Sitios*) была поставлена только что появившаяся драма Бомарше «*Eugénie*» [11]. О значимости этой премьеры говорит и то, что переводчиком текста выступил Л. Рейно – директор публичных коллизеев Мадрида, послуживших своеобразным очагом обновления [12]. В 1772 году драма «*Eugénie*» (в переводе Рамона дэ ла Крус) покорила сцену публичных театров столицы. Многократные постановки следующих лет показывают, что эта пьеса сентиментальной направленности была чрезвычайно популярна и послужила одним из наиболее ранних стимулов к возникновению испанского сентиментального театра [13].

В музыкальном репертуаре публичных коллизеев Мадрида особое место занимала постановка «*El barbero de Sevilla*» Джованни Паизиелло (испанизированный вариант «*Il Barbiere di Siviglia, ovvero la Precauzione inutile*», впервые поставленный в 1787 г.). Переработка комической оперы в сарсуэлу с разговорными диалогами на испанском языке, соответствующая театральным критериям эпохи, заметно заостряла национальный колорит, присущий пьесе французского драматурга и

сохраненный Петроселлини / Паизиелло. Начиная с премьерного представления, пьеса пользовалась популярностью на протяжении последующих лет: не сходила с афиш вплоть до появления одноименной оперы Россини, имевшей на испанской сцене такой же шумный успех.

Сохранились сведения и о предпринятой Мануэлем Ф. де Лавьяно несколькими годами ранее создания сарсуэлы, переработке пьесы Бомарше «Le barbier de Séville, ou La précaution inutile» в музыкальную комедию на испанском языке – «La precaución inútil y El barbero de Sevilla» (1781).

Мануэль Ф. де Лавьяно принадлежал к плеяде испанских драматургов второй половины XVIII века (Луис Монсин, Хосе Конча, Фермин дель Рей, Рамон дэ ла Крус, Люсиано Франсиско Комейя), неразрывно связанных с публичными театрами Мадрида, причем входил в число наиболее известных авторов. Его творчество дает представление о размахе и глубине реформ, об активно разрабатывавшейся новой концепции. Лавьяно создал для постановок в публичных коллизеях Мадрида около 30 произведений разных жанров (большую часть – на протяжении 1780-х гг.).

В них, с одной стороны, заметна тенденция к сохранению традиционной направленности испанского театра, расцвет которой относится к Золотому веку: например, «No se evita un precipicio si se falta a la deidad, y mágico Fineo» (1782) *культивирует излюбленный жанр comedia de magia* [14]. Вместе с тем характерно привнесение черт, раскрывающих стремительно обновляющуюся современность. В этом смысле показательны появившиеся в 1779 году сайнеты «La tertulia general» и «La crítica» [15], в которых обращение к традиционному жанру «малого» испанского театра сочетается с социально-критическими элементами, затрагивающими актуальные аспекты жизни испанского общества. С другой стороны, ярко очерчен интерес к репертуарным нововведениям периода реформы – трагедии («El Sigerico, primer rey de los Godos», 1790) и «военной комедии» (особенно выделилась «El castellano adalid, y toma de Sepúlveda», в год своей премьеры – 1785-й – *побившая рекорд по количеству представлений*).

В обширном списке пьес Лавьяно особое место занимали переработки европейского репертуара. Помимо упомянутой «La precaución inútil y El barbero de Sevilla» Бомарше, он обращался к «La bella guayanesa» Гольдони (1780) *адаптировал его же «La famiglia dell'antiquario» («La suegra y la nieta», 1781), а также к творчеству Б. де Монвель («El Reo inocente», 1782).*

Среди дошедших до наших дней материалов о мадридской постановке «La precaución inútil y El barbero de Sevilla» – рукописный экземпляр либретто Лавьяно. В Муниципальной музыкальной библиотеке Мадрида (далее ММБМ) [16] он, помимо драматического текста, содержит также «Guión de música» с текстами музыкальных

номеров. Партитура на сегодняшний день не обнаружена, остается неизвестен автор музыки.

Судя по этому рукописному экземпляру, Лавьяно, сохраняя последовательность фабульного развития, уменьшил число действий: из четырех актов комедии Бомарше сделал три, в рукописных источниках именуемые «jornada» (термин взят из практики испанского театра). Переработчик опустил помимо того разделение на сцены, испанизировал имена персонажей (Le comte Almaviva / El varón del premio; Bartholo / Don Zeledonio; Rosine / Doña Rosa; Figaro / Rufino; Basile / Don Ysidoro músico; Un Notaire / Un notario; La Jeunésse, Léveillé / Lazaro, Martín; Alguazils / Alguaciles), заменил некоторые из второстепенных действующих лиц (Un Alcalde, Valets avec des flambeaux/Un juez).

Версия Лавьяно дает представление о свободном подходе к произведениям европейского репертуара, характерном для стиля эпохи: неизменное присутствие личности переводчика граничило с соавторством. Переработанные сочинения обретали иное художественно-выразительное содержание, новые смысловые оттенки. Мадридская версия насытила атмосферу действия национальным элементом, что вело к переосмыслению французского оригинала. Ведущими стали яркий испанский колорит, подчеркнутое бытовое начало, естественность разговорной речи, выхваченные из повседневности образы. Показательно уже первое появление Альмавивы в одеянии «андалусийского махо» (в рукописном либретто, хранимом в ММБМ: «Sale el varon del premio de capa y sombrero blanco disfrazado en traje andaluz majo»), а так же диалог из первого действия (Don Zeledonio/ Rufino).

Большую смысловую роль при переосмыслении текста Бомарше играет музыка. Хотя распределение музыкального материала в мадридской переработке частично совпадает с французским источником (в начале I действия Figaro / Rufino исполняет куплеты с гитарным сопровождением), структурные изменения (преобразование четырех актов в три) и привнесенная испанским драматургом концепция обусловили иное музыкальное решение. Подробно сопоставим французский и испанский варианты, чтобы выявить своеобразие трактовки.

В числе музыкальных номеров комедии Бомарше:

– Figaro «Le vin et la paresse se partagent mon coeur», I.2;

– Le Comte «Vous l'ordonnez, je me ferai connaître» (couplets с гитарным сопровождением, текст и музыка заимствованы из «Maître en droit» Лемонье / Монсиньи);

– Rosine «Tout me dit que Lindor est charmant» (фрагмент арии из «Maître en droit», исполняемый героиней за сценой), I.6;

– Le Comte «Réveillons-là», популярная мелодия эпохи, II.12;

– Le Comte арии «Ils sont venus en personne» и «Vive le vin!» (последняя – на музыкальном

материале из «Le Déserteur» Седена / Монсиньи), II.13;

– Rosine ariette «Quand dans la plaine / L’amour ramène / Le printemps», III.4;

– Bartolo «Veux-tu, ma Rosinette», III.5;

– между III и IV действиями помещен музыкальный антракт, в котором звучание оркестра имитирует разбушевавшуюся грозу.

Версии Лавьяно присуща большая лаконичность, причем между текстами либретто и «Guión de música» из архивов ММБМ есть некоторые отличия (при перечислении музыкальных номеров данные о варианте текста в «Guión de música» будут указаны в скобках).

Состав музыкальных номеров в переработке, осуществленной Лавьяно:

– Rufino «El triste en muchas cosas» (в «Guión de música» этот номер отсутствует);

– Rosa, Rondo «Oprimidas las olas / en su centro se quejan» («Anhelan dilatarse / las olas en el mar»), I;

– Dúo, Rosa, el Varón «Cuando en dos pechos / amor se enlaza / es Primavera» («Cuando se hace de dos almas / un feliz lazo de amor / retratar suelen sus calmas / la Primavera y su albor»), II;

– Copla don Zeledonio «Ay Rosita querida del alma», III.

Из перечня видно, что Лавьяно прибег к иному, нежели у Бомарше, музыкальному решению. Французский драматург подчеркивал музыкальными средствами атмосферу эпохи, в версии Лавьяно присутствовала иная заостренность. Помимо характеристики персонажей, испанский автор стремился акцентировать жанровое начало (дон Селедонιο исполняет традиционную copla), что было мотивировано спецификой представления, обращенного к массе (зрителям публичного театра).

Обратим внимание на эпизод из III действия, где Don Zeledonio (Бартоло) засыпает от скуки во время исполнения сентиментальной ariette Розины «Quand dans la plaine» (в мадридской версии это любовный дуэт главных персонажей), но вскоре неожиданно просыпается и, желая дать пример некогда полученного им достойного образования, исполняет музыкальный номер. Гротескное содержание его арии с элементами танца подчеркнуто тем, что Фигаро в то же время за его спиной имитирует смехотворные движения опекуна-ретрограда.

Если во французской версии указания Бомарше акцентируют лишь передачу старческой манеры движений Бартоло («...et dansant des genoux comme les vieillards», III. 4), то в испанской нелепость дона Селедония подчеркнута обращением к жанру фолии (согласно заметке на полях рукописного либретто: «El tono debe de ser de folias, o de otro antiguo», допускается использование какого-либо альтернативного старинного жанра). В кратком указании отражен глубокий подтекст реформы: полемика между «старым» и «новым» занимала одно из центральных мест.

Ярким примером тому предстает и сайнет Рамона дэ ла Круа «La crítica» – адаптация «La critique à l’Opéra-comique» (1770) Паннарда, чьи настроения Лавьяно поддержал в одноименном сайнете. Дискуссия подчеркнута музыкальными средствами: в разгар словесной перепалки о модном и архаичном («moda» и «antigüedad») персонажи, олицетворяющие сторонников последних веяний, так называемые petimetres [17] исполняют менуэт и славят новый стиль («Viva la moda, alma de toda la esplendidez!»), в то время как приверженцы «старого» танцуют тяжеловесную фолию.

Так устоявшиеся традиции испанского музыкального театра переплетались с недавно сформировавшимися тенденциями при переработке французского репертуара, способствуя большей доступности репертуара для пестрой аудитории публичных театров эпохи.

Распространение произведений Бомарше в русском и испанском музыкальном театре второй половины XVIII века представляется нам существенным творческим импульсом, повлиявшим на становление и упрочение нового – просветительского – этапа развития сценического искусства этих двух стран. Неотделимое от развернувшейся реформы, творчество Бомарше привнесло свежую направленность в русле тенденций эпохи, значительно расширив диапазон драматургических и выразительных возможностей. Вместе с параллельным ему воздействием произведений Мерсье, Седена, Фавара, Мармонтеля и ряда других знаменитых представителей французского театра, творческий вклад Бомарше был явлением необычайной важности, что и подтвердилось в дальнейшей исторической перспективе.

Литература и примечания

1. Larthomas P. Le théâtre en France au XVIII siècle. Paris, 1980; Rougemont M. de. La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle. Paris; Genève, 1988.

2. Leal J. El teatro francés de Corneille a Beaumarchais. Madrid, 2002. P. 306–307.

3. Жанр poissard, основоположником которого считают Жана-Жозефа Вадэ (1720–1757), связан с определенным типом содержания – бытовыми сценами из жизни низовой прослойки общества, чему соответствуют и выбор персонажей (рыночные и портовые торговки, моряки, рыбаки), и место действия (торговые ряды, улицы города, порт), и выразительные возможности речи («неотесанные», зачастую довольно резкие выражения из грубоватого языка простолудинов). Этот мгновенно завоевавший признание новый театральный жанр стал популярен в демократических и высокопоставленных кругах французского общества. В упомянутой нами работе Пьера Лартома и в других источниках (Moore A. P. The «Genre Poissard» and the French stage of the XVIII century. N. Y., 1935 и др.) указано,

что вобравшая стереотипные выразительные формулы *poissard* «Les députés de la Halle» Бомарше была написана для влиятельного финансиста Ленормана, который был супругом мадам де Помпадур.

4. *Asquerino Fernández R., Vivero García M. D. Parades, tarabillas y tarambanas: Beaumarchais y Ramón de la Cruz // De la Ilustración al Romanticismo, 1750–1850, VI encuentro: juego, fiesta y transgresión. Madrid; Cádiz, 1995. P. 73–85.*

5. Будыка Житкова О. К. Французский музыкальный театр в России и Испании второй половины XVIII века // *Культурная жизнь Юга России. 2012. № 2. С. 7–13.*

6. Сведения о постановках французского репертуара в России можно почерпнуть из изданного в Москве «Драматического словаря» (1787) и иных источников достаточно обширного исторического материала.

7. Вступительный текст Петроселлини, содержащий слова посвящения (приношения) Екатерине II и определяющий позицию итальянского либреттиста по отношению к тексту французского драматурга, включен в издание либретто, осуществленное Б. Т. Брейткопфом, который прибыл в Россию в 1780 году. Книга, озаглавленная «*Il Barbiere di Siviglia, ovvero la Precauzione inutile, Pieterburgo, Nella Stamperia di Breitkopf*», вышла сразу же после премьерного спектакля (1782).

8. Здесь и далее текст пьесы цитируется по «*Le Barbier de Séville, ou Le Precaution inutile, comédie en quatre actes*», включенной в «*Oeuvres complètes de Beaumarchais*» (Paris, 1837. P. 83–121). Перевод на русский язык сделан автором статьи.

9. *Contreras Álvarez A. Beaumarchais y su teatro en España. Barcelona, 1992.*

10. См.: *Nuñez S. de la. José Clavijo y Fajardo (1726–1806). Las Palmas, 1990.* Сентиментальная история любви, связавшей Клавихо и Фахардо с Марией Карон (младшей сестрой известного драматурга), отражена в созданной впоследствии драме Гёте «*Clavijo*» (1774), об этом см.: *Rivera G.*

Beaumarchais y Clavijo // Hispánica. California, 1937. P. 133–138.

11. В реформаторский репертуар театров, расположенных в *Reales Sitios*, входили произведения разнообразной направленности и широкого временного диапазона: и классический французский репертуар второй половины XII столетия от трагедий Расина (в том числе «*Andromaque*» в переводе Клавихо и Фахардо), комедий Мольера, Реньяра до пьес первой половины XIII века, таких, как «*L'école des mères*» Мариво, «*La pupille*» Фагана или комедии Детуша (Клавихо и Фахардо перевел одну из трех его комедий – «*Le glorieux*»). Ставились и самые свежие, появившиеся в 1760–1770-х произведения: «*L'Écossaise*» Вольтера, «*Le marchand de Smyrne*» Шамфора.

12. Л. Рейно, которого князь дэ Аранда назначил директором публичных театров Мадрида, пребывал на этом посту с 1770 по 1776 год.

13. Об истоках сентиментализма в испанской литературе второй половины XVIII века, а также в репертуаре мадридских публичных коллизеев см.: Будыка Житкова О. К. Новеллы Мармонтеля в русском и испанском музыкальном театре второй половины XVIII века // *Культурная жизнь Юга России. 2013. № 4. С. 8–13.*

14. *Arellano I. Historia del teatro español del siglo XVII. Madrid, 2008.*

15. Сайнет Лавьяно «*La crítica*», продолживший полемику, отраженную в одноименном сайнете Рамона дэ ла Круса (1770), фигурирует в театральных каталогах эпохи как его «вторая часть» («*La crítica, 2ª parte*»).

16. Рукописный экземпляр либретто Лавьяно хранится в архиве Муниципальной музыкальной библиотеки Мадрида под номером Теа 1-38-8.

17. *Petimetre* (от франц. *petite-maitre*) на сцене испанского театра второй половины XVIII века олицетворял приверженцев французской моды; как тенденция это оформилось в 1760-е годы и устойчиво сохранялось до первых десятилетий XIX века.

O. K. BUDYKA ZHITKOVA. BEAUMARCHAIS AND RUSSIAN AND SPANISH MUSICAL THEATRE OF THE SECOND HALF OF THE XVIII CENTURY

The article examines the spread of creativity of Beaumarchais in Russian and Spanish musical theatre of the second half of the XVIII. The events are highlighted in the context of the epoch.

Key words: *Beaumarchais, Russian and Spanish musical theatre.*