

*На правах рукописи*

САФОНОВА

Александра Анатольевна

**МОСКОВСКИЕ ВЕРСИИ ОПЕР АНДРЕ ГРЕТРИ  
И ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ  
(ПОСЛЕДНЯЯ ЧЕТВЕРТЬ XVIII ВЕКА)**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Специальность 17.00.09 – Теория и история искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2017

Работа выполнена в **ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
**Михаил Александрович Сапонов**

Официальные оппоненты: **Огаркова Наталия Алексеевна**  
доктор искусствоведения, ФГБНИУ «Российский институт истории искусств», ведущий научный сотрудник

**Тетерина Надежда Ивановна**  
кандидат искусствоведения, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания», старший научный сотрудник сектора истории музыки

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»**

Защита состоится 29 марта 2018 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009 Москва, Большая Никитская улица, 13/6

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте [http://www.mosconsv.ru/ru/event\\_p.aspx?id=153926](http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=153926)

Автореферат разослан «   » \_\_\_\_\_ 2018 года

Ученый секретарь диссертационного совета,

кандидат искусствоведения

**Моисеев Григорий Анатольевич**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Оперы Андре-Эрнест-Модеста Гретри (1741 – 1813) сыграли особую роль в истории театра графов Шереметевых. Их показы в подмосковных усадьбах неоднократно приурочивали к торжественным приёмам или большим праздникам, сопровождавшимся «гуляниями», в которых участвовали представители разных сословий. Об этих праздниках остались документальные свидетельства. Главным «парадным» спектаклем шереметевского театра стала опера «Браки самнитянь» Андре Гретри на либретто Барнабе Фармиана Дюрозуа в переводе на русский язык Василия Григорьевича Вороблевского. Именно её, как свидетельствовал граф Николай Петрович Шереметев (1751 – 1809) в письме постоянному парижскому корреспонденту Ивару<sup>1</sup>, Императрица Екатерина II назвала лучшим спектаклем, который ей когда-либо устраивали<sup>2</sup>. Этот факт тем более примечателен, что в Париже эта опера Гретри не относилась к числу наиболее популярных. Закономерно встает целый ряд вопросов. Чем обусловлен выбор графом Н. П. Шереметевым этой оперы к постановке? Было ли это произведение преобразовано и какова степень его русификации? Все ли французские оперы в это время (последняя четверть XVIII века) подвергались на московской земле русификации в равной степени? Каков характер изменений? Появились ли при этом самобытные черты? Сходны ли условия московских постановок с парижскими? Влияла ли атмосфера московских и подмосковных «гуляний» на восприятие произведений?

Надо признать, что наиболее показательные свойства и результаты взаимодействия форм бытования французского и русского музыкально-театрального искусства в XVIII веке не всегда становились предметом серьёзного научного исследования. Перемещение музыкально-театрального произведения через государственные, культурные границы нередко сопровождается его преобразованием. Одни характерные черты (иногда даже значимые) утрачиваются, но обретаются новые, самобытные. В результате формируется произведение, становящееся частью той художественной культуры, в которую оно привносится. Отсюда и предпринятый в данной диссертации исследовательский акцент на **феномене перемещения оперы в инокультурную среду**.

Казалось бы, жизнь музыкально-театрального произведения всегда сопровождается его видоизменением вслед за сменой исполнителей, но это не говорит о формировании «нового»

<sup>1</sup> Встречается двойное написание на французском языке: Hivart и Hivard. Ивар был принят виолончелистом в Королевскую академию музыки в Париже в 1763 году. Он давал уроки игры на виолончели графу Н. П. Шереметеву, когда тот останавливался в Париже (1772). Видимо, этим временем и следует датировать начало консультаций Ивара по музыкально-театральному делу.

<sup>2</sup> В письме от 5 / 16 ноября 1787 года граф Н. П. Шереметев писал Ивару: «Её Величество сказала с обычной добротой, что это был самый великолепный и приятный спектакль из всех, какие ей когда-либо устраивали» (цит. по: Елизарова Н. А. Театры Шереметевых / Под ред. [и с предисл.] проф. В. А. Филиппова; Упр. по делам искусств Мосгорисполкома. М.: Изд. Останкинского дворца-музея, 1944. С. 445).

произведения. Сами композиторы при жизни отмечали неизбежную трансформацию оперы на театральной сцене. Так Андре Гретри писал, что в ходе репетиций и от спектакля к спектаклю, по мере того как артисты проникались произведением, воплощавшееся на сцене всё больше соответствовало его замыслам, и, напротив, по мере обновления состава исполнителей произведение многое утрачивало<sup>3</sup>. Вместе с тем, известно, что граф Н. П. Шереметев стремился к созданию в Москве аналога парижского оперного театра, хотя и предпочитал ставить французские оперы в переводе. Заметим, что сам феномен переводных версий опер в отношении XVIII века совершенно иной, чем в первой половине века XX, когда повсеместно ставились оперы в переводах на национальные языки. В режиссёрской практике перестановка номеров, купюры делались всегда, но в XVIII веке при переводах была своя специфика, и преобразования могли быть радикальными, но не такими, как мы наблюдаем в современной авангардной режиссуре. Таким образом, проведён анализ московских версий опер Андре Гретри и его современников (из европейской франкофонной среды) последней четверти XVIII века из репертуара театра графов Шереметевых.

**Актуальность выбранной темы исследования** обусловлена особым общественным вниманием к сохранению национального культурного наследия (в том числе ценного старинного театра). Важным моментом названной тенденции стала концепция сохранения также и нематериального культурного наследия (языка, исполнительских искусств, обычаев, обрядов, празднеств и т. д.). В соответствии с Конвенциями ЮНЕСКО «Об охране всемирного культурного и природного наследия» (1972), «Об охране нематериального культурного наследия» (2003), «Об охране и поощрении разнообразия форм культурного самовыражения» (2005), элементы этой же концепции вошли и в основы культурной политики России<sup>4</sup>. К особо ценному **нематериальному наследию** относятся и музыкальные спектакли в театре графов Шереметевых, которые целиком или фрагментами можно было бы представлять и в наши дни благодаря тому, что на территории Москвы сохранился уникальный для Европы и всего Мира памятник архитектуры — деревянный оперный театр XVIII века в усадьбе Останкино<sup>5</sup>.

**Степень разработанности темы.** Феномен перемещения французской оперы в художественную среду московского и подмосковного усадебных обществ в научной литературе до настоящего времени не разрабатывался. Изучение истории французской оперы как таковой в Москве и подмосковной усадьбе последней четверти XVIII века состояло в следующем:

<sup>3</sup> Гретри А. Мемуары или очерки о музыке / Пер., вступ. статья и комм. П. Грачева. Т.1. М.-Л.: Музгиз, 1939. 264 с.

<sup>4</sup> См.: Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» [Электронный ресурс]. URL: <http://kremlin.ru/acts/bank/39208/page/1> (дата обращения: 21.11.2016).

<sup>5</sup> В настоящее время ГБУК г. Москвы «Музей-усадьба Останкино».

1) Выявление московских и подмосковных частных театров, на сцене которых ставились французские оперы.

2) Каталогизация репертуара и уточнение дат премьер произведений.

3) Выявление в архивных и музейных фондах документов и объектов, связанных с музыкально-театральной деятельностью рассматриваемого периода.

Это нашло отражение в составлении списков крепостных театров и оркестров, а также репертуарных списков этих театров и соответствующих перечней. Но порой и эти данные оказываются неполными, а иногда и противоречивыми, что показывает необходимость вносить уточнения даже в общепризнанные опубликованные каталоги.

Сами же источники — русские рукописные нотные материалы, рукописные и старопечатные переводные либретто — в их сопоставлении с французскими оригиналами ранее не исследовались.

Музыкальные произведения Андре Гретри играют значимую роль не только в истории театра графов Шереметевых, но и в истории французской оперы последней трети XVIII — первой половины XIX веков. Напомним, что оперное наследие Гретри разделяется на оперы с разговорными диалогами (оперы с диалогами) и целиком музыкальные спектакли — оперы с речитативами. Во второй половине XVIII века это два разных жанровых направления. Они сложились в разной художественной среде, порождены разными обстоятельствами, у них разные жанровые идеалы. Именно для подчеркивания этой жанровой разницы здесь и далее в работе используются термины «опера с (разговорными) диалогами» (вместо «комическая опера», перевод с фр. «opéra-comique») <sup>6</sup> и «опера с речитативами» (полностью музыкальные спектакли из репертуара парижской Королевской академии музыки, или Оперы).

Оперы с диалогами Гретри изучены достаточно хорошо. Это нашло отражение в зарубежных диссертационных исследованиях, а также в публикации как отдельных статей, так и целых монографий, прежде всего, на французском и английском языках. При этом почти не рассматривалась драматургическая роль оркестровой партии с её специфическими тонкостями — детализацией ритмических штрихов, нюансов тембра и т. д. В публикациях на русском языке освещаются лишь некоторые, наиболее популярные оперы с диалогами композитора.

Оперы с речитативами Гретри из репертуара парижской Королевской академии музыки изучены недостаточно даже в зарубежном музыковедении. Если признается ведущая роль Гретри в формировании французской оперы с разговорными диалогами последней трети XVIII

---

<sup>6</sup> Напомним, что в исторической реальности «опера-комик» (фр. opéra-comique) — это не всегда произведение комическое по своему характеру, но, напротив, особенно в рассматриваемый период, серьёзное. Тогда как комедия (фр. comédie) — это не только оперы с диалогами, но и оперы с речитативами. Обращает на себя внимание тот факт, что для человека XVIII века оперный жанр ассоциировался с определённым театром, где это произведение ставилось.

века, ставшей классическим образцом жанра, то его роль в реформе парижской Оперы второй половины XVIII века в зарубежных трудах освещена слабо, а в публикациях на русском языке почти не рассматривалась. Монографии о творчестве Гретри на русском языке нет.

**Объект** научного исследования — бытование опер Гретри и его французских современников в московской музыкальной жизни последней четверти XVIII века. Под бытованием понимается как жизнь самих произведений, так и их роль в формировании художественной культуры столичного французского, московского и подмосковного усадебного обществ, в обмене художественными ценностями между Парижем и Москвой. Под московскими постановками понимаются как спектакли публичных и домашних («домовых») театров Москвы, так и те, что устраивались в подмосковных усадьбах. В XVIII веке в московских театрах готовились к постановке не только оперы с диалогами, но и оперы с речитативами. В работе речь идёт о произведениях обоих жанров, для краткости иногда объединяемых одним термином «опера».

**Предметом** исследования стали московские редакции опер Гретри и его французских современников из репертуара театра графов Шереметевых; и их приобретённые самобытные черты по сравнению с оригинальными версиями.

**Материалами** исследования послужили:

- 1) Оперы Андре Гретри с речитативами и с разговорными диалогами:
  - a) представленные на сцене московских и подмосковных усадебных театров в последней четверти XVIII — начале XIX века;
  - b) предполагавшиеся графом Н. П. Шереметевым к постановке;
  - c) ставившиеся в зарубежных переводных — немецких — редакциях.
- 2) Московские редакции опер Гретри и его французских современников:
  - a) сохранившиеся рукописные нотные материалы — фрагменты партитур, так называемые «репетиторы»<sup>7</sup>, и отдельные партии опер французских композиторов из фондов графов Шереметевых в сопоставлении с оригинальными гравированными экземплярами XVIII века;
  - b) старопечатные русские переводные либретто (или их рукописные копии) в сопоставлении со старопечатными французскими либретто опер Гретри и его современников из репертуара московских театров.

<sup>7</sup> Термин «репетитор» используется вслед за Г. В. Копытовой. В статье «Шереметевское собрание» им исследовательница обозначает нотные материалы, в которых помимо строк с вокальными партиями записана также партия баса и партия верхнего облигатного инструментального голоса, как правило, первой скрипки или первой флейты (Копытова Г. В. Шереметевское собрание // Из Фондов Кабинета рукописей РИИИ. Вып. 1. Санкт-Петербург: Рос. ин-т истории искусств, 1998. С. 203-230). Подобные материалы Е. М. Левашёв называл «валовой партией» (Левашёв Е. М. Василий Алексеевич Пашкевич и русский музыкальный театр его времени: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: Мин-во культуры СССР, Институт истории искусств, 1974. С. 9).

3) Документальные свидетельства о постановках опер французских композиторов в театре графов Шереметевых:

- a) сообщения в прессе;
- b) мемуары современников;
- c) описи театральных костюмов и театральных декораций, а также сохранившиеся в архивных фондах эскизы и предметы театральных костюмов и декораций;
- d) переписка графа Н. П. Шереметева с парижским корреспондентом — виолончелистом парижской Королевской академии музыки Иваром.

4) Литературные труды Андре Гретри.

5) Теоретические и критические труды либреттистов, с которыми работал Гретри.

**Цель** исследования — выявить феномен перемещения оперы в иную художественную среду на примере преобразований и самобытных черт в московских версиях опер Андре Гретри и его современников в последней четверти XVIII века для использования результатов исследования в возможных реконструкциях исторических спектаклей в музеях-усадьбах Останкино и Кусково.

Для достижения поставленной цели ставились следующие **задачи**:

- по литературным источникам и архивным документам определить французский репертуар (осуществлённые постановки) московских театров, прежде всего, театра графов Шереметевых, игранный в последней четверти XVIII века (заметим, что под французским репертуаром подразумеваются произведения композиторов, для которых французский язык был родным; произведения итальянских и немецких композиторов, работавших во Франции и сочинявших музыку на французское либретто, не рассматривались);
  - дать представление об основных музыкально-театральных центрах Франции;
  - кратко охарактеризовать явление французского частного театра;
  - выявить роль произведений Гретри (опер с речитативами и опер с диалогами) в осуществляемой реформе французского музыкального театра, предложенной Дени Дидро;
  - проследить трансформацию опер Гретри при переносе в иную, провинциальную, но франкоязычную среду;
  - сравнить репертуарные списки опер Гретри, поставленных в переводе на национальные языки в некоторых европейских странах, с московским перечнем;
  - охарактеризовать роль французской оперы в художественной жизни Москвы в последней четверти XVIII века и сопоставить особенности бытования французской оперы в Москве с особенностями её бытования в Санкт-Петербурге, губернских городах, дворянских усадьбах;

- провести анализ редакций опер с диалогами Гретри в Петровском театре на материале оригинальных и русских переводных старопечатных либретто, французских партитур;
- объяснить вероятные причины выбора репертуара графом Н. П. Шереметевым;
- определить сохранность и идентифицировать нотные материалы московских редакций французских опер в фондах графов Шереметевых, рассредоточенных в различных хранилищах;
- провести сравнительный текстологический анализ нотных рукописных материалов московских версий и французских оригиналов и выявить особенности преобразований;
- провести сравнительный анализ переводного и оригинального либретто исследуемых произведений на предмет выявления купюр и, напротив, добавлений;
- сопоставить роль отдельных произведений Гретри как в творчестве композитора, так и в музыкальной жизни Парижа и Франции, с их ролью в художественной жизни Москвы и подмосковной усадьбы, в т. ч. в контексте «гуляний»;
- дать характеристику шереметевским редакциям опер Гретри, их самобытности;
- выявить особенности трансформации вокального стиля Гретри в московских редакциях его опер на основе анализа нотных материалов;
- определить необходима ли редакция перевода В. Г. Вороблевского в случае реконструкции постановок опер Гретри на сцене останкинского театра в наши дни;
- выяснить, нужно ли сохранять особенности орфографии в подтекстовочной строке при подготовке русских рукописных нот к публикации;
- предложить варианты показа в современных условиях старинных (XVIII в.) форм бытования московских редакций французских опер (имеются в виду не только представления на сцене, но и их репетиционная подготовка в повседневной жизни).

### **Научная новизна.**

1. Впервые московские редакции французских опер последней четверти XVIII века рассматриваются как феномен перемещения оперы в иную художественную среду.
2. Впервые бытование опер Гретри рассмотрено в контексте московских и подмосковных «гуляний».
3. Впервые проведён сравнительный текстологический анализ музыкальных редакций опер французских композиторов в театре графов Шереметевых и их парижских оригиналов: «Браки самнитянь»<sup>8</sup> Андре Гретри, «Деревенский колдун»<sup>9</sup> Жан-Жака Руссо, «Три

<sup>8</sup> В современном переводе «Les Mariages samnites» должны были бы звучать как «Браки самнитов» (или «Самнитские свадьбы», в литературе встречается также: «Брак самнитской»). Но в тексте диссертации используется переводное название этой оперы согласно старопечатному либретто XVIII века. При этом старинная орфография указывает на то, что речь идёт о русской редакции. В отношении других опер Гретри и его французских современников принято иное решение. Когда речь идёт об оригинальной французской версии, то даётся современный вариант перевода. Когда упоминается русская версия, то название приводится согласно тому,

откупщика» Николая-Александра Дезеда, «Алина, Королева Гольконская» и «Роза и Колась» Пьер-Александра Монсиньи и «Аземия» Николая-Мари Далеярака, и выявлены характерные черты преобразований в московских редакциях этих опер: определена степень трансформации драматургического действия в целом и отдельных мизансцен, охарактеризованы изменения, обусловленные сменой просодии, в том числе в сопоставлении с аналогичными изменениями в немецких редакциях и пр.

4. Впервые установлено, что прозаический текст, выполненный В. Г. Вороблевским, стал переводом не прозаической, а стихотворной версии оперы «Браки самнитян» на либретто Б. Ф. Дюрозуа.
5. Впервые охарактеризованы редакции опер с диалогами Гретри в Петровском театре.
6. Впервые сопоставлено наличие переводных версий опер Гретри в репертуаре столичных театров некоторых европейских стран с московским репертуарным списком. Определены повсеместно популярные произведения и ставившиеся только в Москве, в том числе выявлена особая роль опер Гретри в театре графов Шереметевых.
7. Впервые нотные рукописи московских редакций опер французских композиторов рассматриваются как источник фиксации произносительной нормы русского языка последней четверти XVIII века.

**Теоретическая значимость работы** заключается в том, что на примере московских редакций французских опер последней четверти XVIII века разработан исследовательский и отчасти методический подход к феномену перемещения оперы как художественного произведения в инокультурную среду. Освещены вопросы трансформации музыкального произведения при смене просодии. Подчеркнута важность рукописных нотных материалов московских редакций опер как источника для исторического языкознания.

**Практическая значимость работы.** Результаты исследования могут быть использованы:

- при реконструкции французских оперных спектаклей из репертуара московских театров последней четверти XVIII века на сцене останкинского театра и на территории усадьбы Кусково, а также в иных исторических музейных комплексах и театральных площадках;
- при разработке примеров бытования французской оперы в художественной жизни Москвы и подмосковной усадьбы последней четверти XVIII века как представления нематериального

---

как оно зафиксировано в рукописных нотных материалах, или в старопечатном либретто, или в других документальных свидетельствах эпохи.

<sup>9</sup> В этом случае используется современная орфография, так как репетитор шереметевской версии ([Руссо, Ж.-Ж.] [Деревенский колдун]: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1286. 69 л.) утратил титульный лист, а рукописное либретто и вовсе не сохранилось. В описи графской библиотеки опера называлась «Колдунь» (Опись библиотеки находившейся въ Москвѣ, на Воздвиженкѣ, въ домѣ графа Дмитрія Николаевича Шереметева до 1812 г. Санктпетербургъ: Типографія М. М. Стасюлевича, 1883. С. 406, 522, 529). В рукописных материалах чаще встречается: «Калдунь».

культурного наследия в форме музыкальной экскурсии, исторического концерта или спектакля в московских и подмосковных музеях и музеях-усадебках;

- при подготовке к публикации рукописных нот московских редакций французских опер последней четверти XVIII века;
- при подготовке к публикации комментированного издания переписки графа Н. П. Шереметева с Иваром;
- в аутентичном исполнении, в том числе при изучении истории произносительной нормы русского театрально-сценического языка;
- при подготовке партий (оригинальных и переводных версий) вокалистами, а также в учебно-методических целях;
- в дальнейших исследованиях русского и французского искусства XVIII века и обмена художественными ценностями между Францией и Россией;
- в курсах лекций для студентов музыкальных ВУЗов и циклах общедоступных просветительских бесед и лекций-концертов по истории французской музыки, французского театра, европейского и русского искусства последней трети XVIII – начала XIX веков, по истории домашнего музицирования.

**Методология и методы исследования.** Исследование феномена переноса французской оперы в художественную среду московского общества последней четверти XVIII века проводилось на основе искусствоведческого анализа всех слагаемых оперного спектакля как художественного произведения и историко-культурного события. Многообразие составляющих оперного спектакля определило необходимость использовать системный подход, комплексные методы исследования, в т. ч. языковедческие, текстологические. Для работы с литературными памятниками (либретто) использованы принятые в либреттистике и общем литературоведении подходы, основанные на анализе поэтических приёмов. В отношении московских редакций опер французских композиторов применялись методы источниковедческого анализа. При сопоставлении московских и оригинальных версий опер использован компаративный, или сравнительно-исторический метод. При анализе партитур применялся метод экстраполяции. Само исследование стало возможным благодаря развитию информационных технологий<sup>10</sup>.

**Положения, выносимые на защиту:**

- При перемещении на московскую землю в последней четверти XVIII века французская опера обрела самобытные черты, сделавшие её частью художественной жизни и искусства московского общества.

---

<sup>10</sup> Электронная библиотека Gallica BNF предоставляет свободный доступ к оцифрованным старопечатным и рукописным литературным и нотным материалам XVIII века и возможность сохранять электронную копию. Современное материально-техническое обеспечение позволяет сопоставлять электронную копию французского оригинала с рукописными материалами московских версий в архивах на месте.

- Обстановка, в которой показывался спектакль, сама атмосфера «гуляния», «праздника», «сказочного дворца» во многом предопределяла благодушное расположение публики и иногда наделяла спектакль иными смыслами, чем в оригинале.
- Неожиданные переключки элементов сюжета с реальными событиями русской истории привели к появлению в московских редакциях аллегорий, не предполагавшихся французскими авторами, что, в свою очередь, отчасти превращает французскую оперу в шереметевской редакции в произведение русского искусства.
- Сравнительный текстологический анализ переводной версии и оригинала необходим для проведения исторической реконструкции спектакля, а также для выявления особенностей исторической интерпретации.
- Творчество Гретри стало ключевым в ходе реформы французского музыкального театра последней трети XVIII века, как в жанре оперы с диалогами (появление на сцене разных видов музыкальной драмы), так и в жанре оперы с речитативами (обновление музыкальной комедии / *comédie lyrique*).
- В нефранкофонных странах постановок опер Гретри в переводах на национальные языки было больше, чем на языке оригинала, поскольку в оперном театре последней трети XVIII века важно, чтобы публика понимала смысл текста.
- Репертуар театра графов Шереметевых определялся интересом Николая Петровича как к наиболее популярным произведениям, ставившимся на сцене парижской Королевской академии музыки и Театра итальянской комедии, так и к тем, что большого успеха не имели, но в них ярко проявились реформаторские идеи, предложенные Дени Дидро для музыкального театра.
- Именно новаторские идеи определили выбор к постановке таких опер Гретри как «Опыт дружбы», «Люсиль» и «Браки самнитянь».
- Степень преобразования произведений французских композиторов на сцене графского театра позволяет называть эти редакции «шереметевскими».
- Изменения в вокальных партиях чаще вызваны сменой просодии, оркестровые партии при этом сохранялись.
- Уникальными являются эквиритмические переводы Марии Васильевны Сушковой, позволяющие сохранить ритмику и интонации авторского музыкального текста, как в опере «Роза и Колась» Монсиньи, так, по-видимому, и в опере «Земира и Азорь» Гретри.
- Рукописные материалы московских редакций опер французских композиторов служат источником для исторического языкознания. Особенности орфографии в сохранившихся

рукописных материалах московских редакций опер французских композиторов являются свидетельствами произносительной нормы сценической речи конца XVIII века.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Диссертация и автореферат обсуждались на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского 19.04.2016, 18.04.2017, 14.11.2017, рекомендованы к защите. Отдельные положения диссертации апробированы:

- 1) В ходе научных дискуссий после докладов на научных конференциях и научных семинарах:
  - Художественные образы французской комической оперы на российской сцене XVIII века (на примере «Бракосамнителей» А. Гретри // Международная молодёжная научно-практическая конференция «Художественный образ в искусствоведческих и философских науках» (для студентов, аспирантов и молодых ученых) в рамках Всероссийского Фестиваля Науки — Москва, 2012;
  - Оркестр Комической оперы Андре Гретри // Международная научная конференция «Оперный театр: история и современность» — Москва, 2013;
  - «Цефал и Прокрис» А.-Э.-М. Гретри (1773), или французский музыкальный театр накануне премьеры «Ифигении в Авлиде» К. В. Глюка // Международная научная конференция «К 300-летию К. Ф. Э. Баха и К. В. Глюка — Москва, 2014;
  - Андре Гретри об искусстве актёра в музыкальном театре // Всероссийская научно-творческая конференция «Музыкальный и драматический театр: пересечения и взаимодействия» — Москва, 2014;
  - «Трудности богатства»: Андре Гретри об идеях в музыке // Третья международная научная конференция: Музыка — Философия — Культура «Художественный смысл как проблема искусствознания и философии искусства» — Москва, 2015;
  - А. Гретри — инспектор Парижской консерватории // Международная научная конференция к 150-летию Московской консерватории «Школы и направления в музыкальной науке, исполнительском и композиторском творчестве» в рамках Второго Конгресса Общества теории музыки — Москва, 2015;
  - Московские версии французской оперы в конце XVIII века: особенности редакции, постановки и восприятия // Шестая международная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства» — Москва, 2015;
  - Нравоучительная сказка и опера с диалогами «Бракосамнителей»: опыт сравнения // Международная научная конференция «Музыка в истории литературы / Литература в истории музыки» — Москва, 2015;

- Рукописные партитуры из собрания графов Шереметевых как свидетельство становления произносительной нормы русского языка последней четверти XVIII века // Молодежные чтения по Русской литературе XVIII века. Пушкинский Дом — Санкт-Петербург, 2016;
- Андре Гретри и реформа французского музыкального театра второй половины XVIII века // Научная конференция «Моцарт и его время» — Москва, 2016;
- Примеры фиксации норм вокально-театрального искусства последней четверти XVIII века в нотных материалах из фондов графов Шереметевых // Научная конференция «Источниковедение в истории исполнительского искусства» — Москва, 2017;

2) В музыкально-просветительских лекциях-концертах:

- Цикл «Французский музыкальный театр второй половины XVIII века» из пяти лекций-концертов — Москва, сезон 2014 / 2015;
- Цикл «Философы Просвещения и реформа французского музыкального театра XVIII века» из трёх лекций-концертов — Москва, сезон 2015 / 2016;
- «К 275-летию А.-Э.-М. Гретри» — Москва, 2016;
- «Французская опера в Москве XVIII века, или Театр графов Шереметевых» — Москва и Московская область, май-октябрь 2016.

3) Вопросы декламации частично рассматривались в магистерской диссертации (D.E.A.) «*Declamation dans le théâtre musical français du XVIII siècle*», защищенной на факультете истории французской литературы и культуры XVI – XVIII веков в Университете Париж-IV – Сорбонна (на французском языке).

**Структура работы.** Диссертация состоит из Введения, двух частей, содержащих по две главы, Заключения, списка использованных рукописных материалов, старопечатных нот, литературы и Приложений, включающих иллюстративный материал, репертуарные списки, сравнительные таблицы с нотными примерами, синопсисы либретто.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы выбор темы и её актуальность. Освещена степень разработанности темы. Обозначены объект, предмет и материалы исследования. Сформулирована его цель и определены задачи. Показаны научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы. Рассмотрены методология, методы и методика исследования. Дан обзор литературы, не только напрямую связанной с темой исследования, потому что до настоящего момента она почти не разрабатывалась, но и той литературы, которая помогла сформировать представления, важные как для самого сравнительного анализа, так и для понимания предпочтений графа Н. П. Шереметева в выборе репертуара. Это, главным образом,

представления о музыкальной жизни Франции второй половины XVIII века, о репертуаре двух важнейших парижских музыкальных театров (Королевской академии музыки, или Оперы, и Театра итальянской комедии), о явлении французского частного и салонного театра, о реформе французского музыкального театра и оживлённой полемике вокруг неё, о праздничной жизни Москвы и подмосковной усадьбы и о явлении русского частного театра в последней четверти XVIII века, о творчестве Андре Гретри и судьбе его произведений за пределами Франции, об интерпретации французской оперы рассматриваемого периода и об особенностях художественного перевода.

В **первой части** работы, состоящей из двух глав, начато рассмотрение феномена перемещения оперы в иную художественную среду на примере произведений Андре Гретри. В **первой главе** характеризуются оригиналы произведений (игранных потом в Москве XVIII века). Формируется представление о среде, в которой произведения Андре Гретри появлялись на сцене, — французских столичных музыкальных центрах последней трети XVIII века.

В середине 1760-х годов в Париже существовало три Королевских театра, или театра первого ранга, куда получала доступ публика разных сословий. Из-за конкуренции исполняемый репертуар между ними был строго разграничен Королевскими привилегиями. Театр французской комедии (драматический) предлагал публике французскую трагедию и высокую комедию; Королевская академия музыки, или Опера — **оперы** и оперы-балеты с **речитативами**, то есть полностью музыкальные спектакли; наконец, Театр итальянской комедии — французские и итальянские комедии, а также музыкальные спектакли в жанре **оперы с (разговорными) диалогами**.

В конце 1750-х годов Дени Дидро заявил о необходимости театральной реформы, сформулировав её как для драматического, так и для музыкального театра. На сцене Оперы Дидро предложил обновить античную трагедию и представить новые жанры — «подлинную высокую комедию» и полностью танцевальный спектакль, то есть балет<sup>11</sup>. Одним из первых примеров «обновлённого» спектакля стала премьера (1773) в Королевской опере в Версале музыкальной трагедии (*tragédie lyrique*) «Цефал и Прокрис, или Супружеская любовь» Гретри на либретто Ж.-Ф. Мармонтеля. При этом композитор понимал произведение как обновлённую музыкальную трагедию, а либреттист — как балет, «музыкальную поэму» (*poème lyrique*)<sup>12</sup>. Чуть позже Гретри, считавший, что «ради пения следует всем пожертвовать»<sup>13</sup>, подчеркнул опасность слишком плотного оркестрового звучания в операх Глюка — во-первых, певцы

<sup>11</sup> Подробнее см.: Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне»: Беседа третья / пер. Р. И. Линцер под ред. Э. Гуревича // Собрание сочинений в десяти томах / Под общей редакцией И. К. Луппола. Том V. Театр и драматургия. М.-Л.: Academia, 1936. С. 168-170.

<sup>12</sup> Marmontel J.-F. Essai sur les révolutions de la musique, en France. Paris: [s.e.], 1777. P. 113.

<sup>13</sup> Grétry A.-E.-M. Mémoires, ou Essais sur la musique. T.1. Nouvelle édition, augmentée de notes et publiée par J.-H. Mees. Bruxelles: Wahlen, 1829. P. 389.

вынуждены форсировать звук, а это губит голос; во-вторых, постоянное звучание плотного оркестра обязательно сказывается на слухе исполнителей и на чистоте интонирования. В свою очередь, Гретри предложил для Оперы спектакль нового, комедийного склада, так называемую «музыкальную (высокую) комедию» (*comédie lyrique*).

Важным аспектом реформы французского музыкального театра стало преобразование театрального костюма и декораций. Воплощение реформы, заявленной Дидро, в Театре итальянской комедии – появление опер с диалогами в жанре драмы (раньше, чем в Опере). Полемика о том, какой должна быть драма в музыкальном театре, продолжалась: своё мнение высказывали как либреттисты, так и другие представители интеллектуальной элиты. В 1789 году издан первый том «Записок или Очерков о музыке» Гретри<sup>14</sup>.

В этой же главе кратко охарактеризованы произведения Гретри, ставшие яркими событиями в истории французского музыкального театра — те, что ставились в XVIII веке в Москве, и те, которыми интересовался граф Н. П. Шереметев. Значимые для исследования произведения рассмотрены через призму отличительных черт творчества Гретри в жанре оперы с разговорными диалогами.

Во **второй** главе затронута судьба произведений композитора при его жизни за пределами Парижа, Версаля и Фонтенбло. Освещены наиболее показательные аспекты представления произведений Гретри в провинциальных театрах Франции, а также на сцене театров других европейских стран: франкоязычных, как например, Бельгия и нефранкофонных, как Австрия, Германия, Швеция и др.

На основе данных о присутствии опер Гретри в репертуаре российских театров последней четверти XVIII — начала XIX веков сделаны выводы о популярности творчества композитора в нашей стране в рассматриваемый исторический период, о роли, которую играли произведения в её художественной жизни. Уточнены перечни опер Гретри в составе московского репертуара: опровергнуто предположение, что в театре Апраксиных в XVIII веке исполнялась «Мнимая магия», и, напротив, приведены данные, подтверждающие постановку «Антошиной свадьбы»<sup>15</sup>, не упоминаемую никем из исследователей (в описи графской библиотеки значатся русское либретто: «Антошина свадьба» (1789) и русская рукописная партитура «Антонина свадьба»<sup>16</sup>).

Особое внимание уделено назначению оперы в программе «гуляний», важному для

<sup>14</sup> Gretry A. Mémoires ou Essais sur la musique. Paris: chez l'auteur, 1789. 567 p., musique.

<sup>15</sup> Опера «Le Mariage d'Antoine» (премьера 29 июля 1786 г.) написана одной из дочерей Гретри — Люсилью (Анжелика-Доротея-Луиза Гретри, 1772 – 1790) — под его руководством (Grétry A.-E.-M. Mémoires, ou Essais sur la musique. T.1. Bruxelles: Wahlen, 1829. P. 298).

<sup>16</sup> Упоминания встречаются в разделе «комедии письменныя»: № 969 «Антошина свадьба, въ 1-мъ дѣйствіи» 1789 года; и в разделе «нотныя книги»: французская рукописная партитура (№ 518), русская рукописная партитура «Антонина свадьба» (№ 519) и французские инструментальные голоса (№ 1035) (см.: Опись библиотеки находившейся въ Москвѣ, С. 415, 534, 569).

раскрытия феномена перемещения оперы в иную художественную среду, а также московской традиции показа иностранных опер в переводе на русский язык русскими артистами на сцене как Петровского, так и домашних городских и усадебных театров. Сравнительный анализ позволил выявить характерные черты и отличительные особенности московских редакций опер Гретри, ставившихся не у графов Шереметевых, а в других театрах.

Определены: 1) уникальность театра графов Шереметевых в среде русского дворянского театра последней четверти XVIII века и 2) предпосылки для появления феномена **шереметевских** редакций опер французских композиторов.

В середине 1770-х годов гулянья, в которых принимали участие не только аристократы и дворяне, но и купцы и мещане, переместились в городские дома и загородные усадьбы<sup>17</sup>. Их почти обязательным атрибутом стал частный театр<sup>18</sup>. Одним из лучших московских театров в последней четверти XVIII века считался театр графов Шереметевых. Несколько постановок, сопровождавшиеся массовыми гуляниями, когда развлечения сменяли одно другое, оставили по себе свидетельства очевидцев. Значимые события в театре графов Шереметевых приурочены к большим празднествам, в ходе которых представлено несколько опер Гретри.

Решающим импульсом для молодого графа стали петербургские постановки – дебют (1774) французской труппы, приглашённой Императрицей Екатериной II, – «Земира и Азор» Гретри. Это стало первым исполнением опер композитора в России. Его музыка полюбилась при Дворе и впоследствии исполнялась в Петербурге неоднократно<sup>19</sup>. В 1780-х годах «Земира и Азоръ» и «Двое скупыхъ» в переводе на русский язык вошли в репертуар русских артистов Петербурга<sup>20</sup>. В Москве «Сильванъ» ставился в театре князя П. М. Волконского в переводе на русский язык В. А. Левшина<sup>21</sup>. В театре князя А. Р. Воронцова в деревне Андреевское Владимирской губернии показывали оперы «Говорящая картина» и «Двое скупыхъ»<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> См.: Сиповская Н. В. Праздник в русской культуре XVIII века // Развлекательная культура России XVIII-XIX вв.: очерки истории и теории. СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 2000. С. 28-42.

<sup>18</sup> См.: Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. статей / Под ред. акад. В. Н. Перетца. Петроград: Academia, 1923. 180 с.

<sup>19</sup> По данным ряда исследователей, в период 1775 – 1785 годов воспитанницами Смольного на французском языке поставлено четыре оперы Гретри: «Избранница из Саланси», «Сильван», «Ревнивый влюбленный» и «Земира и Азор»; тогда как новая, приглашённая Императором Павлом Петровичем, французская труппа (с 1798 года) познакомила публику с операми: «Ричард Львиное сердце», «Мнимая магия», «Великолепный», «Граф д'Альбер», «Рауль Синяя борода» (см.: Бронфин Е. Ф. Французская опера в России XVIII века. Л.: ЛОЛГК, 1984. 40 с.; Левашёва О. Е. Французская комическая опера // История русской музыки. Т.2. М.: Музгиз, 1984. С. 129-152; Maximovitch M. L'opéra russe, 1731-1935. Lausanne: L'age d'homme, 1987. P. 37; Mooser R.-A. Contribution à l'histoire de la musique russe. L'Opéra-comique français en Russie au XVIII siècle. Genève : R. Kister, 1954. 248 p.).

<sup>20</sup> Такие сведения приводит Е. Ф. Бронфин (см.: Бронфин Е. Ф. Французская опера в России XVIII века. С.16).

<sup>21</sup> Сильванъ, комедія лирическая въ одномъ дѣйствіи. Положена на музыку Г. Гретри. Перевель с французскаго В. Левшинъ. Представлена въ первый разъ на домовомъ Театрѣ Его Сіятельства Князя Петра Михайловича Волконскаго; Февраля 27 дня 1788 году. Москва, въ университетской Типографіи у Н. Новикова, 1788. 48 с.

<sup>22</sup> На это указывают ряд авторов: Бронфин Е. Ф. Французская опера в России XVIII века. С. 26-27; Левашёва О. Е. Французская комическая опера. С. 147; 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.: Музгиз, 1953. С. 269.

Отличие театра графов Шереметевых от многих русских домашних театров последней трети XVIII века в том, что создавался именно **музыкальный театр по образцу лучших французских**. В становлении театра графу Н. П. Шереметеву помогал постоянный парижский корреспондент – виолончелист парижской Королевской академии музыки Ивар. В репертуаре графского театра было пять опер с диалогами Гретри: «Говорящая картина», «Опыт дружбы», «Люсиль», «Браки самнитянь» и «Антошина свадьба» (Люсили Гретри). Последние четыре (в переводе на русский язык В. Г. Вороблевского) стали местными премьерными, свидетельств об их возможных постановках где-нибудь ещё в России в рассматриваемый период не обнаружено. Среди неосуществленных постановок в каталоге Л. А. Лепской указано две оперы Гретри: «Ричард Львиное Сердце» и «Цефал и Прокрис», но молодой граф интересовался и другими произведениями композитора<sup>23</sup>. В графской библиотеке хранились<sup>24</sup> русская рукописная партитура «Земиры и Азора» и копия одноименного балета. Оба спектакля шли в московском Петровском театре вместе с другими операми Гретри<sup>25</sup>.

Всего в переводе на русский язык московской публике представлено восемь опер с диалогами Гретри: «Браки самнитянь» в переводе В. Г. Вороблевского (театр графов Шереметевых); «Говорящая картина» в переводе князя А. Я. Хилкова (антреприза Медокса в Воксале; позднее на Воздушном театре у графов Шереметевых); «Двое скупых» в переводе Ф. В. Генша (Петровский театр); «Земира и Азорь» в переводе М. В. Сушковой (Петровский театр); «Люсиль» (в переводе, вероятно, Вороблевского, театр графов Шереметевых); «Опыт дружбы» в переводе Вороблевского (театр графов Шереметевых); «Сильванъ» в переводе В. А. Левшина (в театре князя П. М. Волконского); «Антошина свадьба» Люсили Гретри (в переводе, вероятно, Вороблевского, театр графов Шереметевых). Нотные материалы московских редакций опер Гретри в архивах имеются только к опере «Браки самнитянь». Но сохранились старопечатные русские либретто опер «Двое скупых», «Земира и Азорь», «Опыт дружбы», «Сильванъ» и рукописная репетиционная копия либретто «Говорящей картины».

Примечателен эквиритмический перевод оперы «Земира и Азорь», выполненный

<sup>23</sup> Это оперы с диалогами: «Ревнивый влюбленный», «Избранница из Саланси», «Деревенское испытание», «Сильван», «Мнимая мания», «Рауль Синяя Борода»; музыкальные комедии «Колинетта при Дворе», «Караван из Каира», «Панург на острове фонарицев»; музыкальная трагедия «Андромаха».

<sup>24</sup> Согласно «Описи библиотеки находившейся въ Москвѣ, на Воздвиженкѣ, въ домѣ графа Дмитрія Николаевича Шереметева до 1812 г.» имелись оригинальные либретто и партитуры всех наиболее удачных произведений Гретри периода 1768 – 1790 годов – партитуры к 29 операм (см.: Сафонова А. А. Опера в программе «гуляний» XVIII века: московские версии произведений Гретри // Научный вестник Московской консерватории. 4 (23). 2015. С. 65-107).

<sup>25</sup> По данным В. В. Федорова, в переводе на русский язык вплоть до 1799 года исполнялись «Говорящая картина», «Земира и Азорь» и «Двое скупых» (Федоров В. В. Репертуар Большого театра СССР 1776-1955. Т. I: 1776-1856. NY. Norman Ross Publishing Inc. 2001. С. 11-50). Он также указывает, что в начале XIX века осуществлена постановка русской редакции «Сильвана» (1802), а французскими артистами представлены новые, еще не звучавшие в Москве, оперы Гретри: «Рауль Синяя борода» (1808), «Мнимая магия» (1809), «Деревенское испытание» (1809), «Избранница из Саланси» (1810), «Ричард Львиное Сердце» (1810), «Великолепный» (1810), а 8 октября 1817 года состоялась премьера «Ричарда Львиное Сердце» на русском языке (Там же, С. 103-104).

М. В. Сушковой<sup>26</sup>. Он может стать ценным источником в случае возможной реконструкции московской редакции оперы. В 1783 году в Петровском театре состоялась премьера оперы «Двое скупыхъ» в переводе Ф. В. Генша<sup>27</sup>. Для российской публики актуальной оказалась «турецкая» тема: янычары предстали как комические персонажи. В русских редакциях нередко сокращали число сольных номеров и не исполняли сложные ансамблевые номера. Так, заключительный квинтет в опере «Двое скупыхъ» переделан в разговорный диалог. Перевод «Сильвана» выполнен В. А. Левшиным ко всем музыкальным номерам оперы, близко к оригиналу.

Опера с диалогами «Опытъ дружбы» стала первой оперой Гретри, поставленной в театре графов Шереметевых и в Москве в переводе на русский язык (29 июня / 10 июля 1779 года). Это один из первых переводов Вороблевского, бережно относившегося к оригиналу<sup>28</sup>, отсюда его перевод порой буквален, но тонкий юмор оригинала часто утрачивался. И русская публика вместо ироничного стиха слушала «серьезную» прозу<sup>29</sup>. Точнее представить себе каким был кусковский спектакль «Опытъ дружбы» на основании только старопечатного либретто не представляется возможным.

«Говорящая картина» исполнялась на открытом театре в усадьбе Кусково<sup>30</sup>. Сохранившаяся рукописная копия либретто русской редакции в фонде старопечатных и рукописных книг СПГТБ<sup>31</sup> свидетельствует о том, что в русской редакции вокальные номера сократили вдвое: из 13 оригинальных исполнялось только 7 (некоторые из них с купюрами). Исключены вокальные ансамбли (трио, дуэт, квинтет), представляющие бóльшую сложность для исполнения. Стихотворный текст разговорных диалогов оригинала переведен прозой. Русификация разговорного текста коснулась не только самих обстоятельств действия, но что важнее, стиля разговорного языка действующих лиц.

Во **второй части** работы рассмотрен феномен перемещения опер французских композиторов в среду частного театра графов Шереметевых на основе аналитического сравнения сохранившихся нотных материалов московских редакций шести опер из репертуара графского театра с их французскими оригиналами. В **главе третьей** представлены результаты

<sup>26</sup> Земира и Азоръ, опера въ четырехъ дѣйствіяхъ; сочиненная Г. Мармонтелемъ; положена на музыку Г. Гретри. Иждивеніемъ Н. Новикова и Компаніи. Въ Москвѣ, въ Университетской Типографіи у Н. Новикова, 1783. 80 с.

<sup>27</sup> Опера Двое скупыхъ, въ двухъ дѣйствіяхъ. Изъ сочиненій Г. Фальбера. Музыку сочинилъ Г. Гретри. Переведена съ Французскаго Императорскаго Московскаго Университета Студентомъ Ѳеодоромъ Геншемъ. Представлена въ первой разъ на московскомъ театрѣ 1783 года, Февраля 22 дня. Иждивеніемъ Н. Новикова и Компаніи. Въ Москвѣ, въ Университетской Типографіи у Н. Новикова, 1783 года. 77 с.

<sup>28</sup> При переводе использован вариант либретто по французской партитуре 1770 года.

<sup>29</sup> Все стихотворные диалоги оригинала переведены прозаически.

<sup>30</sup> Описаніе Кусковскаго праздника въ 1 день Августа 1792 // Россійскій магазинъ. Трудями Ѳеодора Туманскаго Часть первая. Во градѣ Святаго Петра. Въ письменопечатнѣ І. К. Шнора, 1792 года. С. 503-512.

<sup>31</sup> Видимо, это репетиционная копия для актеров: [Ансом Л.] Говорящая картина: Комическая Опера въ одномъ дѣйствіи: [рукопись] // СПГТБ. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и иконографических материалов. Шифр: I.18.2.21. 54 с.

сравнительного анализа сохранившихся нотных материалов русских версий и оригиналов опер Монсиньи, Далеирака, Дезеда, Руссо и выводы, сделанные на его основе, об особенностях шереметевских редакций.

В постановке шереметевского театра существенно преобразилась опера «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо (1782)<sup>32</sup>. Роль Колена («Альцыдъ») вместо предписанного здесь тенора исполняла девушка-подросток Прасковья Горбунова (Жемчугова) в возрасте 13 лет<sup>33</sup>. Партия транспонирована на октаву выше, дополнительно редактировалась и была сокращена (подобная замена исполнителя роли героя-любownika с тенора на дискант, встретится позднее и в «Люсили» Гретри). Руссо сочинил не всю музыку этой одноактной оперы, но **речитативы** написаны именно им<sup>34</sup>. В московской редакции на их месте сделаны купюры и добавлены отсутствующие в оригинале инструментальные вступления или заключения к вокальным номерам. Часть инструментальных номеров и инструментальных отыгрышей между вокальными фразами в номере удалены. Под № 9 в русской версии следует дуэт «Сладчайшихъ дней воспомянь...», которого нет ни в первоначальной французской редакции оперы, ни среди позднее добавленных номеров (версия 1777 года). Частично изменена просодия в большинстве вокальных номеров, что повлекло за собой редакцию вокальных партий. Влюблённые герои Колета и Колен в русской версии переименованы в Пальмиру и Альцида. Такая смена имён привела к появлению аллегории с правящей Императрицей Екатериной II.

Наиболее полно сохранились материалы шереметевской редакции (1784) оперы с диалогами «Три откупщика» Н.-А. Дезеда<sup>35</sup>. Она оказалась намного ближе к французскому оригиналу, чем «Деревенский колдун» Руссо. Из действующих лиц новые (русские) имена получили крестьяне, а для имён господ выполнена транслитерация. Подобное разделение имён при переводе отразило особенности русской культуры того времени: если крестьянство

<sup>32</sup> [Руссо, Ж.-Ж.] [Деревенский колдун]: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1286. 69 л.

<sup>33</sup> Это одна из первых ролей П. И. Жемчуговой, ставшей главной солисткой театра графов Шереметевых.

<sup>34</sup> Rousseau J.-J. Le Devin du village, intermède (manuscrit autographe). 1752 // BNF. Ms. 1517 (Z. 438). 126 p.

<sup>35</sup> [Дезед, Н.-А.] Опера труа фермира. Три откупщика вдв: [рукопись] // ММУО ФПИ. ПИ-45 / КП-932. 119 л.; [Дезед, Н.-А.] Опера три откупщика: роль Матвея басисту Григорию Емпольскому: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1292. Л. 48-52; [Дезед, Н.-А.] Опера труа фермя: Contro Basso Repiano: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1290. Л. 1-4; [Дезед, Н.-А.] Труа фермира: Contro Basso: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1290. Л. 5-12; [Дезед, Н.-А.] Труа фермира: Обое primo: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1290. Л. 13-21; [Дезед, Н.-А.] Труа фемира: Flato secondo: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1290. Л. 22-24; [Дезед, Н.-А.] Труа фермира: Como primo: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 2-5; [Дезед, Н.-А.] Труа фермира: Fagotto primo: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 6-11; [Дезед, Н.-А.] Труа фермира: Flaitto Primo: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 22, 25-27; [Дезед, Н.-А.] Труа фермира: Violino primo: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 28-39; [Дезед, Н.-А.] Труа фермира: Violino primo: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 40-51; [Дезед, Н.-А.] Труа фермира: Violino Secundo: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 12-21; [Дезед, Н.-А.] Труа фермира: Alleto Viola: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 52-58; [Дезед, Н.-А.] Труа фермира: Violino Secondo: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 1, 59-69; [Дезед, Н.-А.] Труа фермира: Picala flayto Primo: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1291. Л. 23-24.

бытовало в среде исконно русской культуры, то аристократия была подвержена западному влиянию — на тот момент модному французскому. Тональности, размер, динамика сохранены во всех номерах оперы. Все инструментальные номера, по-видимому, исполнялись в соответствии с французским оригиналом, следов правки в них нет. Певцы театра графов Шереметевых владели чтением нот в различных ключах, а в репетиторе для облегчения репетиционного процесса предпринята унификация: все вокальные партии в репетиторе записаны в скрипичном ключе, тогда как в отдельных партиях — в тех же ключах, что и во французском оригинале. Перевод разговорных диалогов почти точно воспроизводит написанное в оригинале: сохранены сюжет, мизансцены, последовательность действия, количество реплик героев и их соотношение с музыкальными номерами. Русская подтекстовка выполнена ко всем номерам. Работа над оперой осуществлялась в следующей последовательности: а) выполнялись точные копии музыкального текста всей оперы — репетитор, вокальные и инструментальные партии, б) параллельно осуществлялся перевод на русский язык текста либретто, в) текст либретто вписывался в изготовленные вокальные партии и репетитор, г) в ходе репетиций подтекстовка улучшалась, д) выполнялись купюры частей номеров или целого номера, вносились изменения и в инструментальные партии, изначально точно скопированные с французских. Кустоды в репетиторе и в рукописной партии первой скрипки свидетельствуют, что текст разговорных диалогов во время постановки оперы совпадал с напечатанным в русском либретто. Музыкальная часть партии Матвея в русской редакции сокращена, и на первый план выводятся Анюта (в исполнении Прасковьи Жемчуговой) и её жених Иван. Тесситурных изменений в вокальных партиях мало. Из-за смены просодии вокальные партии редактировались: силлабизация тона, укрупнение тона, а также смена характера подтекстовки: замена силлабики распевом, и, напротив, распева силлабикой.

В 1786 году предпринята попытка представить московской публике полностью музыкальный спектакль из репертуара парижской Королевской академии музыки — «Алина, Королева Гольконская» П.-А. Монсиньи. Об этом говорит первоначальная подтекстовка почти всех вокальных номеров, в том числе и **речитативов**. Но в ходе репетиций появилась сокращённая версия<sup>36</sup>. В результате: почти все речитативы *secco* или сокращены, или заменены на разговорные диалоги или на облигатные речитативы («другой с галасами», «сгласами» или «с галасами»<sup>37</sup>). Балетные номера сокращены или заменены («балеты савсмь другия»<sup>38</sup>). К

<sup>36</sup> Сокращение оперы Царицы Голкондской. Слова г. Седена. Музыка г. Монсиньи. Въ первой разъ представлена на театрѣ Его Сіятельства Графа Петра Борисовича Шереметева собственными его пѣвицами, пѣвчими, танцовщицами и танцовщиками. Декабря 10 дня, 1786 года. Въ Москвѣ, въ типографіи С. Пономарева, 1786. 11 с.

<sup>37</sup> Монсиньи П.-А. Перъвай актъ Опера Королева Гольконская в трехъ действияхъ: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 795. 61 л.; Монсиньи П.-А. Другой актъ Опера Королева Гольконская в трехъ действияхъ [Алина, Королева Гольконская]: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 761. 64 л.

сожалению, их нотный текст не сохранился. Арии и вокальные ансамбли большей частью сохранены. При перетекстовке почти нет изменений ритмического рисунка. В основе русской версии лежит французская редакция 1771 года. Об этом свидетельствует добавленный номер — заключительная Ариетта Королевы (*Andante poco allegro*)<sup>39</sup>. Вероятно, опера рассматривалась как возможный вариант парадной постановки во время визита Императрицы Екатерины II в Кусково в 1787 году, но, как известно, предпочли оперу Гретри «Браки самнитянь».

Сравнительный анализ сохранившихся материалов шереметевской редакции оперы «Аземия» Н.-М. Далеярака (партия Едоина<sup>40</sup>) и французской гравированной партитуры (1787) показал, что представлялась (1789 – 1790) сокращённая редакция (удалено, по меньшей мере, три ансамблевых номера).

Опера «Роза и Колась»<sup>41</sup> П.-А. Монсиньи в переводе М. В. Сушковой у графов Шереметевых показывалась на празднике 1 / 12 августа 1792 года. Все сольные номера Коласа и Розы транспонированы вверх на один или два тона (при этом делались единичные понижения ходов с высокими верхними нотами на терцию вниз). Во всех ансамблевых номерах сохранены оригинальные тональности. Эквиритмический перевод позволил сохранить характер подтекстовки как в оригинале во всём произведении. Инструментальные номера сохранены без изменений. Количество музыкальных номеров, сюжет и последовательность действия в русской редакции сходны с оригиналом.

Оперы на сцене театра графов Шереметевых приобретали самобытные русские черты и воспринимались иначе, чем во Франции. Часто представлялись сокращённые редакции. В них уменьшали число вокальных ансамблей, заменяли балетные номера (при этом вносились предупреждающие ремарки: «балеты савсмь другия»<sup>42</sup>). Подход к каждому произведению был индивидуальным. Он во многом определялся художественными особенностями французского оригинала. Публика обращала внимание на другие акценты в сюжетах, в музыке, в репликах и интонациях в силу особенностей своей собственной ментальности. Вокальные партии и, тем более, разговорные диалоги исполнялись на русском языке, и его просодия преображала

<sup>38</sup> Монсиньи П.-А. Перьвая актъ Опера Королева Гольконская в трехъ действияхъ: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 795. Л. 58.

<sup>39</sup> [Монсиньи П.-А.] *Ariette de la Reine de Golconde: Andante poco allegro*: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1287. 10 л.; [Monsigny P.-A.] *Ariette de la Reine de Golconde. Andante poco allegro*: [manuscrit] // BNF. D. 8463 (6). 18 р.

<sup>40</sup> [Далеярак, Н.-М.] Опера Аземия: роль Едоина: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 42-53; [Далеярак, Н.-М.] Едоинъ: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 186-189.

<sup>41</sup> [Монсиньи П.-А.] Опера *Rose et Colas*: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 832. 108 л.; [Монсиньи П.-А.] [Роза и Колась]: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 170; [Монсиньи П.-А.] Опера Розекола [Роза и Колась]: *Contro Basso*: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 1-15; [Монсиньи П.-А.] Опера Розе Кола [Роза и Колась]: *Oboe Secondo*: [рукопись] // КР РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 1295. Л. 16-19; Монсиньи П.-А. Опера Розекола [Роза и Колась]: *Violino Secondo*: [рукопись] // ММУО. ФПИ. ПИ-50 / КП-10154. 16 л.

<sup>42</sup> См. выше приведенный пример из шереметевской редакции оперы П.-А. Монсиньи «Алина, Королева Гольконская».

звучание произведения. В этом отношении интерес представляют примеры фиксации особенностей произношения XVIII века в сохранившихся рукописных материалах шереметевских редакций французских опер.

В четвертой главе феномен перемещения французской оперы в среду русского частного театра рассмотрен на основе сравнительного анализа шереметевской версии оперы Гретри «Браки самнитянь» по сохранившимся нотным материалам<sup>43</sup> (вместе со старопечатным либретто<sup>44</sup>) и материалам всех французских редакций. Выявлены изменения, внесённые в эту версию. Показано, каким образом она преобразалась. В результате спектакль стал произведением русской художественной культуры, имеющим историческое значение. Вопросы преобразования вокальных партий в операх Гретри в переводных московских версиях рассмотрены на основе не только сохранившихся нотных материалов оперы «Браки самнитянь», но и реконструируемых подтекстовок к отдельным номерам из опер «Говорящая картина» и «Опыт дружбы».

Впервые в театре графов Шереметевых «Браки самнитянь» были представлены 24 ноября / 5 декабря 1785 года на Никольской улице. Проведённое исследование показало, что в сущности была создана новая — русская переводная редакция. Появились и новые музыкальные номера, которых нет ни в одной из французских версий. Преобразован ряд мизансцен. Более значимой стала роль Парменона, возлюбленного Елианы. Вторая половина второго действия преобразована и не совпадает ни с одной из французских версий. Нотный материал третьего действия не сохранился. В этом отношении ценным представляется рукописный материал к опере «Роже и Оливье» в фондах Государственной библиотеки Франции (BNF). Финальный хор (№ 16)<sup>45</sup> из девятой сцены II действия является заимствованным (без правки) номером из стихотворной редакции оперы «Браки самнитянь» — «Nonneur à nos Guerriers!» из первой сцены III действия. Следовательно, может быть восстановлен и хор «Прославим Ратниковъ...» русской редакции. В шереметевскую версию добавлены хор «Побѣду одержали...», речитатив «Ужъ щастливы дни...» и ария Воина «Супротивника намъ нѣтъ...», которых ни в одной из французских версий не было. При этом видно стремление воплотить новаторские замыслы авторов, вкусу которых граф Н. П. Шереметев доверял. В Елиане все присутствующие угадывали правящую императрицу Екатерину II. Потому и реплики наполнялись особым смыслом, а публика присутствовала на

<sup>43</sup> [Гретри, А.-Э.-М.] [Браки самнитянь]: [рукопись] // ММУО. ФПИ. ПИ-62 / КП-10166. 95 л.

<sup>44</sup> Браки самнитянь, героическая опера съ пѣниемъ въ трехъ дѣйствіяхъ. Слова г. Розіера. Музыка г. Гретри. Переведена съ французскаго. Въ первой разъ представлена на Московскомъ домовомъ его Сіятельства Графа Петра Борисовича Шереметева Театрѣ собственными его пѣвицами и пѣвчими. Ноября 24 дня 1785 года. Въ Москвѣ, въ вольной типографіи Пономарева, 1785. 62 с.

<sup>45</sup> Grétry, A.-E.-M. Chœur final du 2d acte [Roger et Olivier] № 16: [manuscrit] // BNF. Ms 13794. 1 f.

аллегорическом прославлении действительных исторических событий русской истории. Именно поэтому, на наш взгляд, Императрице спектакль понравился.

Всего в русских рукописных нотных материалах сохранилось восемнадцать музыкальных номеров, семнадцать из них — вокальные. Девять вокальных номеров совпадают с имеющимися в оригинальной французской партитуре. Три «новых» номера представлено в виде партитуры со всеми инструментальными голосами: Ария Парменона «Кто может тлѣть...», речитатив «Куда иду...» и ария Елианы «О участь! что меня гнала...» и новая добавленная ария Цефалиды «Места для насъ приятны...». Остальные «новые» номера представлены в виде репетитора. Русская подтекстовочная строка в вокальных номерах отражает особенности «московского» сценического произношения, когда в конце XVIII века основным для литературного языка становится средний стиль — разговор культурных людей.

В вокальных партиях есть изменения из-за смены просодии. По сравнению с редакциями опер Монсиньи, Дезеда, Далеирака и Руссо таких изменений в опере Гретри больше. Гретри сумел передать в музыке особенности французской речи, капризность её ритмики, создав так называемый естественный *langage chanté* (речевое пение). Строение мелодии: ритмические группы и интонационные скачки оказались в музыке Гретри явно связаны со словом, его смыслом, значением. Но это достоинство в отношении французского языка значительно осложнило подтекстовку переводных версий произведений. Иногда нарушалось тонко продуманное соотношение вокальной и оркестровой партий. Таким образом важные для композитора нюансы при перемещении в иноязычную среду часто утрачивались.

Обнаруживаются следующие изменения, внесённые в вокальные партии: силлабизация тона, укрупнение длительности за счёт последующей ноты, замена ноты паузой или увеличение длины паузы, добавление ноты на месте паузы или за счёт сокращения длины паузы, замена распевом силлабической подтекстовки, силлабизация распева. Кроме изменений, вызванных сменой просодии, делались единичные облегчения вокальных партий.

Помимо возможной реконструкции оперы «Браки самнитянь» сегодня на сцене останкинского театра можно рекомендовать также представить отдельные номера из оперы «Опытъ дружбы» в качестве иллюстраций в «музыкальных экскурсиях», например, на тему «Становление театра графов Шереметевых». Но следует скорректировать явные промахи в переводе Вороблевского, чтобы сохранить нюансы французского оригинала в соотношении вокальной и оркестровой партий. Если восстановить русскую подтекстовку «Говорящей картины» с минимальными исправлениями, то можно показывать спектакль в сокращённом виде в усадьбах на открытом воздухе. Но поскольку «Говорящая картина» оказалась одной из

самых популярных опер Гретри не только во Франции<sup>46</sup>, но и в большинстве стран Европы, то можно выполнить перевод ко всем номерам оперы или исполнять её на французском языке так, как написано композитором. Ведь, в сокращённой русской версии складывается неполное представление о его музыке. В полном варианте опера подойдет для репертуара театра в Останкине как благородный пример жанра «салонного балагана»<sup>47</sup>.

В **Заключении** подчёркивается, что при всех аранжировочных изменениях в любой опере в ходе её постановки в иноязычной среде эффект перемещения опуса оказывается двояким. Одним из результатов взаимодействия форм бытования французского и русского музыкально-театрального искусства в последней четверти XVIII века стал феномен перемещения французской оперы в среду московского частного дворянского театра. Лучшим примером стал театр графов Шереметевых. Его уникальность объясняется стремлением графа Н. П. Шереметева создать в Москве настоящий большой публичный Оперный театр по примеру французских, но со смешанным репертуаром. Фактически молодой граф осуществлял художественное руководство своим театром: он сам часто репетировал с певцами, иногда дирижировал, выступал в качестве постановщика спектаклей. По московской традиции все иностранные пьесы ставились в переводе на русский язык. Русификация, степень преобразования французских опер в постановках позволили называть эти версии «шереметевскими».

С одной стороны, очевидно стремление графа Н. П. Шереметева показывать оперу именно так, как во Франции. О парижских постановках он имел собственное представление, полученное в период путешествия по Европе с В. Г. Вороблевским, ставшим впоследствии главным переводчиком иностранных пьес в графском театре; а также благодаря постоянной переписке с Иваром. Особо ценными в присланных нотных материалах стали примеры фиоритур в вокальных партиях и рукописные добавленные (по сравнению с версией гравированной партитуры) номера — они, в том числе, дают более точное представление об оригинальных французских постановках.

---

<sup>46</sup> Успех, как свидетельствовал барон Гримм, был велик и продолжал возрастать благодаря очаровательной и тонкой музыке Андре Гретри, в которой за исключением первой арии Касандра, «нет ни одного посредственного фрагмента»; благодаря музыке, которая «совершенно нова, ничего подобного во Франции не было, и это кружит голову» (цит. по: Long des Clavières P. *La jeunesse de Grétry et ses début à Paris*. Besançon: Imprimerie Jacques et Demontrond, 1920. P. 160. Пер. А. Сафоновой).

<sup>47</sup> Жанр «Говорящей картины» — балаган (фр. *parade*) — в XVIII веке был достаточно распространён, причём не столько на Ярмарке, сколько в аристократических салонах. Изначально, когда балаганы, игрались на Ярмарках, в них предметом для смеха становилось коверкание слов и ошибки произношения, наделявшие слова иным смыслом. Когда балаган стал сочиняться классическими авторами, то главным в нём стало искусство диалогов, в которых не последнюю роль играла двусмысленность — именно этот жанр полюбился в салонных театрах и стал называться «салонным балаганом» (фр. *parade de société*) (см.: Ruimi J. *La parade de société au XVIII siècle. Une forme dramatique oubliée*. Paris: Honoré Champion, 2015. 560 p.).

С другой стороны, произведение в переводной редакции преобразалось, и порой значительно. Оперы с речитативами, как правило, превращались в оперы с разговорными диалогами. Эта черта не сугубо русская и не присуща исключительно шереметевским редакциям, но характерна также и для немецкоязычных версий французских опер, рассмотренных в ходе исследования на примерах произведений Андре Гретри. Причина подобной трансформации в значительных сложностях перетекстовки речитативов. Изменялась вокальная партия и в ариях, и в ансамблях, за исключением случаев выполнения эквиритмических переводов.

Заметим, что изначально, по-видимому, эквиритмический перевод рассматривался как наиболее оптимальный. Он, действительно, таковым является в отношении, например, московских версий опер П.-А. Монсиньи. Но часто — особенно в операх Гретри с их тонко продуманной нюансировкой слова, передачей интонаций французской речи, драматургическим соотношением вокальной и оркестровой партий — при эквиритмическом переводе нарушается логика взаимосвязи словесного и музыкального текстов. В результате эффекты, продуманные композитором, могут теряться или ослабевать. Возможно, именно поэтому в материалах единственной сохранившейся оперы Гретри в шереметевской версии — «Браки самнитянь» — можно найти примеры правки текста либретто в ходе репетиций, когда первоначальный эпизод с эквиритмическим переводом редактировался с использованием одного из принятых приёмов: дробления длительностей или, напротив, их слияния; замены силлабики распевом или, наоборот — распева силлабикой и т. д. Русские нотные материалы оперы «Браки самнитянь» иллюстрируют важные отличия театра графов Шереметевых от большинства домашних московских и усадебных дворянских театров последней четверти XVIII века.

Порой причиной правки становились не местные условия постановки, а желание воплотить смелые, новаторские замыслы авторов. Так финал второго действия оперы «Браки самнитянь» на либретто Дюрозуа перерабатывался в каждой из французских редакций: партитурной, прозаической и стихотворной, но сцена пленения Евмена и его освобождения сыном, задуманная либреттистом, была реализована только в театре графов Шереметевых.

Самым удивительным оказалось то, что переводной текст, включая его реплики, сюжет и героев, стал содержать иные (неожиданные для авторов) аллюзии, понятные именно русской публике, перед которой разворачивалась аллегорическая картина реальных событий двадцатипятилетней давности. Так в новом театре в усадьбе Кусково на пышном торжественном приёме в честь Императрицы Екатерины II избранной публике представлена парадная «историческая» опера, в которой даётся оправдание поступку, совершённого против Закона. Может быть именно этот факт и объясняет почему Императрица нашла этот спектакль одним из лучших.

Конечно, «Браки самнитянь» — это самый яркий пример трансформации произведения при переносе французской оперы в среду русского частного дворянского театра в последней четверти XVIII века, но и другие оперы в графском театре преобразались. Невольное смещение акцентов в русских версиях опер Гретри происходило и на сцене Петровского театра, в антрепризе Медокса. Самый яркий пример — московская версия «Говорящей картины». Напротив, «Земира и Азорь» благодаря переводческой работе М. В. Сушковой осталась трогательной сказкой близкой оригиналу. Её популярность в последней трети XVIII — начале XIX веков делает актуальными возможные реконструкции переводных версий опер композитора в современных условиях музеев-усадьб как примера представления бытования уникального памятника культурного наследия — русской переводной версии французской оперы последней трети XVIII века в частных московских театрах, в среде которых она приобретала самобытные черты и становилась значимой составляющей художественной жизни и искусства московской и подмосковной усадьбы.

Выявленные особенности трансформации оперы при её переносе в инокультурную среду подчеркивают значимость сравнительного текстологического анализа переводной версии и оригинала в случае реконструкции целого спектакля или его фрагментов. Очень информативен сравнительный анализ и для фиксации принятых в XVIII веке норм редакции и исполнения, прежде всего, особенностей исторической вокальной интерпретации. Особенности орфографии в сохранившихся рукописных материалах служат свидетельством становящейся произносительной нормы русской сценической речи конца XVIII века.

Подытоживая сказанное, отметим, что в работе:

1) выявлены особенности преобразований в шереметевских редакциях опер: «Браки самнитянь» Андре Гретри, «Деревенский колдун» Жан-Жака Руссо, «Три откупщика» Николая-Александра Дезеда, «Алина, Королева Гольконская» и «Роза и Колась» Пьер-Александра Монсиньи и «Аземия» Николая-Мари Далеярака.

2) Проведён сравнительный анализ русского переводного и оригинального французского либретто опер Гретри, ставившихся у графов Шереметевых и в Петровском театре, и выявлены особенности преобразований в московских версиях.

3) Выявлена особая роль оперы Гретри «Браки самнитянь» (как «парадного» спектакля) в художественной жизни Москвы и подмосковной усадьбы в контексте «гуляний», отличная от судьбы произведения в музыкальной жизни Парижа.

4) Охарактеризована самобытность шереметевских версий опер Гретри.

Таким образом, вся совокупность рассуждений, сравнительных анализов и сопоставлений на примере преобразований и самобытных черт в московских версиях (XVIII в.) опер Андре Гретри и его современников позволила выявить феномен перемещения оперы в

иную художественную среду. Результаты проведённого исследования могут быть использованы в ходе возможных реконструкций исторических спектаклей в музеях-усадьбах Останкино и Кусково.

## **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

### **Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ:**

- 1) *Сафонова, А. А.* Опера в программе «гуляний» XVIII века: московские версии произведений Гретри / Сафонова А. А. // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 4. – С. 64-107. – [2 п.л.].
- 2) *Сафонова, А. А.* «Опыт дружбы» — «Испытание для дружбы»: «московский» Гретри / Александра Сафонова // Старинная музыка. – 2015. – № 2. – С. 13-20. – [0,5 п.л.].
- 3) *Сафонова, А. А.* Феномен перемещения оперы в инокультурную среду: XVIII век, шереметевские редакции / Сафонова А. А. // Журнал Общества теории музыки. – 2017. – Вып. 2 (18). – С. 49-69. – [1 п.л.].

### **Прочие публикации:**

- 4) *Сафонова, А. А.* Московские версии французской оперы в конце XVIII века: Особенности редакции, постановки и восприятия / Сафонова Александра Анатольевна // Актуальные проблемы теории и истории искусства — 2015: Тезисы докладов VI Международной конференции. – СПб., 2015. – С. 184.
- 5) *Сафонова, А. А.* Усадебный театр XVIII века / Александра Сафонова // Мир — театр. Архитектура и сценография в России / сост. А. Г. Степина, А. А. Петрова. – М.: Кучково поле, 2017. – С. 78-81. – [0,5 п.л.].