

Вероника Алексеевна Ильюшкина – музыковед,
аспирантка Российского института истории искусств
(Санкт-Петербург, Россия),
iver0786@gmail.com

Veronika A. Ilyushkina – musicologist,
postgraduate student of the
Russian Institute of Arts History
(Saint Petersburg, Russia),
iver0786@gmail.com

УДК 782

DOI 10.61908/2413-0486.2021. 26.2.68-78

БАЛЛАДНАЯ ОПЕРА ДЖОНА ГЭЯ КАК ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ

JOHN GAY'S BALLAD OPERA AS A GENRE MODEL

Аннотация

В данной статье «Опера Нищего» Джона Гэя рассматривается как модель жанра, с ориентацией на которую в XVIII–XX веках в зарубежной культуре появился ряд развлекательных музыкальных представлений.

Abstract

In this article “The Beggar’s Opera” by John Gay is considered as a genre model that gave rise to a number of entertaining musical performances in foreign culture between the 18th and the 20th century.

Ключевые слова: балладная опера, Джон Гэй, «Опера Нищего»

Keywords: ballad opera, John Gay, “The Beggar’s Opera”

Джон Гэй, которому судьба предоставила шанс стать создателем сенсационного для английского сообщества XVIII века жанра балладной оперы, был «весёлым, непоследовательным молодым человеком, несклонным к долгим и

глубоким раздумьям о чем-либо» [1, р. 870]¹. Он и подумать не мог, что его пьеса «Опера Нищего» (текст был создан в 1727 году, сценическая премьера состоялась 29 января 1728 года) войдёт в историю, заставив многих подражать ей.

Балладную оперу принято считать разновидностью английской комической оперы, зародившейся в области литературной драматургии и развернувшейся в музыкально-театральный жанр, в котором сочетаются элементы драмы и музыки: монологи, диалоги и песни. Песни, по условию жанра, пишутся на основе популярных мелодий, а «не создаются профессиональными композиторами специально» [6, р. 782]. Композиторское участие в оформлении балладных опер ограничивается созданием аранжировок и специфических инструментальных фрагментов, в основе коих, как правило, оказываются музыкальные темы из песенных эпизодов опер.

Предположительно, жанровым предшественником балладной «Оперы Нищего» (точнее, её «архетипом» [9, р. 398]) была пасторальная комедия Аллана Рэмзи «Благородный пастух», опубликованная в 1725 году. Гэю комедия Рэмзи, сопровождаемая песнями с популярными шотландскими мелодиями, могла быть известна только как литературный текст, поскольку до 1732 года она не ставилась на лондонской сцене. В Шотландии музыкальная пьеса «Благородный пастух» в присутствии автора была показана 22 января 1729 (*Taylor's Hall*, Эдинбург) [4], через год после премьеры «Оперы Нищего».

В марте 1726 года Джонатан Свифт гостил у Гэя, которому он десять лет назад безуспешно предлагал заняться созданием пасторали из жизни завсегдаев английских тюрем. Вероятно, публикация комедии Рэмзи оживила в памяти Свифта прежнюю идею пасторали о низких персонажах, и, на сей раз согласившись с другом, Гэй начал обдумывать комедию, повествующую о грабителях и проститутках Лондона.

Замысел «Оперы Нищего» оригинален по мысли, ведь идея, лёгшая в основу сюжета пьесы, принадлежала Свифту, но не нов с точки зрения метода

¹ Здесь и далее все иностранные источники цитируются в переводе автора статьи.

работы с драматическим и музыкальным материалом: Гэй, создавая пьесу «Опера Нищего», попросту воспроизвёл структуру пасторальной комедии Рэмзи, не ставившейся в Британии сразу после публикации текста автором.

Нет сомнений, Гэй знал пьесу «Благородный пастух», текст которой, изданный в двух томах, он подробно изучил в Эдинбурге, куда приезжал в 1726 году, чтобы увидаться с Рэмзи, выразить ему своё почтение и попросить прокомментировать текст, язык и, главное, структуру названной пасторальной комедии. Просьбу Гэй объяснил стремлением рассказать большому поклоннику пьесы «Благородный пастух» Александру Поупу о подробностях создания текста Рэмзи [4]. Однако на расстоянии многих лет от встречи поэта и драматурга становится очевидным, что целью Гэя было пристальное изучение нового *авторского* метода работы Рэмзи с материалом.

В 1727 году Гэй, вместе со своими именитыми друзьями (скриблерианцами Свифтом и Поупом), начал работать над созданием текста «Оперы Нищего», попросту заимствовав метод шотландского поэта. Драматург выстроил первую английскую балладную оперу, ориентируясь на пасторальную комедию Рэмзи, в которой разговорные диалоги сочетались с перетекстованными и вплетёнными в сюжет песнями, написанными на старинные шотландские мелодии. Было бы справедливо считать шотландского литератора Аллана Рэмзи родоначальником жанра балладной оперы, ведь именно благодаря ему Гэю удалось создать новое направление в английском театре XVIII века и прославиться.

На появление жанра балладной оперы в Англии мог повлиять и французский театр с его комическими операми и водевилями. В 1717 и 1719 годах Гэй путешествовал по Франции и, вполне вероятно, видел некоторые локальные постановки, приёмы из которых он впоследствии применял в балладных спектаклях.

Известно, что в «Опере Нищего» Гэй, помимо песенных мелодий Британии, использовал три французские мелодии, заимствованные из доступных

ему английских сборников, их содержавших. Эти мелодии в «Опере Нищего» в 1928 году выявил музыковед и писатель Джек Вестрап, рассказав о них в статье «Французские мелодии в “Опере Нищего” и “Полли”» [18]. Балладная опера Гэя «Полли» (1729), в свою очередь, содержит семь песен французского происхождения и, как утверждает историк музыки Ванесса Роджерс, четыре из них звучали в водевилях парижских *théâtres de la foire* (ярмарочных театров) [17].

В 1716 году ярмарочные театры начинают показывать представления, которые впоследствии будут названы *opéra comique en vaudevilles*, – комедийными музыкальными спектаклями, сочетающими разговорные диалоги и популярные песни с расхожими мелодиями, сопровождаемыми новыми текстами. На первый взгляд, структурно французские представления вполне соответствуют английскому жанру балладной оперы, но это не совсем так.

Оба жанра имеют характерные пародийные и сатирические черты, тем не менее, в английском жанре первична сатира, во французском – пародия (часто музыкальная). В корпусе балладных опер Британии XVIII века почти нет текстов, нацеленных на пародирование серьёзных музыкальных оперных жанров, исключение составляют музыкальные пьесы Гэя и Генри Филдинга. Кроме того, во Франции «жанры высокие и низкие были официально разделены между отдельными театрами и сценическими площадками» [17, р. 180] и строго разграничены, тогда как в Англии высокое и низкое могло соединяться внутри одного жанра, что справедливо, в первую очередь, в отношении балладной оперы.

Общие черты водевильных и балладных спектаклей многочисленны: жанры предполагают определённый состав персонажей, представляющих все социальные слои; повествуют об актуальных, связанных с действительностью темах; остро критикуют политическую власть; обращаются к максимально широкому кругу зрителей. Оба жанровых представителя двойственны по содержанию и смыслу. Подчас насмешливое и серьёзное в них неразделимо, поэтому интерпретаторы могут толковать их самыми разными способами.

Жанр балладной оперы, начиная с пьесы «Опера Нищего», «привлекал к себе пристальное внимание содержащейся в нём социально-политической критикой» [3, р. 207], что способствовало его распространению в Британии (и за её пределами²) и заинтересованному отношению к нему со стороны драматургов, режиссёров и публики.

Принято считать, что балладная «Опера Нищего» была пародией на жанр итальянской *opera seria* и жёсткой политической сатирой, однако эти, несомненно, присущие пьесе свойства не были определяющими для драматурга Гэя, до её создания не вполне успешно стремившегося занять место среди английских литераторов-остроумцев XVIII века. Создавая свой музыкальный спектакль, Гэй, осознававший безнравственность современного ему общества, выстроил «Оперу Нищего» в соответствии со своими социальными взглядами и представлениями и нанёс весьма болезненный удар по «хищническому, но внешне любезному обществу» [12, р. 419].

Англичане, собравшиеся на премьерном спектакле «Оперы Нищего», были не вполне готовы к тому, что им предстояло увидеть. Пролог пьесы заставил их затаить дыхание и замереть «во внезапно повисшей в зале тишине» [10, р. 69]. Дерзкий спектакль Гэя, как ни странно, приняли и полюбили, его обсуждали повсюду и вновь пересматривали, копировали и пародировали на лондонской сцене. Это был несомненный триумф. «Опера Нищего» оказалась не просто комедией в ряду привычных XVIII веку пьес, а театральным событием (скорее, переворотом), изменившим историю английского театра, который после её появления узнал о существовании массовой, но (в случае Гэя) не столь уж бессодержательной культуры. Представляется, что именно тривиальные

² Некоторые балладные оперы, в частности, творения Чарльза Коффи «Заплати дьяволу, или Женские метаморфозы» (1731) и «Весёлый башмачник» (1735) уже в XVIII веке вышли за пределы Англии и были адаптированы для немецкой сцены. Песенный материал в них сопровождался новыми мелодиями, актуальными для иностранного восприятия, а весь текст звучал на немецком языке. Пьеса «Женские метаморфозы» была известна в Германии в интерпретации Каспара фон Борка (1743), а «Весёлый башмачник» – в интерпретации Христиана Вейсе (1759) [8].

баллады и песни, которых в «Опере Нищего» было шестьдесят девять [16], обеспечили спектаклю безоговорочный успех, ведь «англичане всегда любили и почитали традиционные мелодии (возможно, в большей степени, чем другие народы) и передавали их из поколения в поколение» [5, р. 559].

Бытование жанра балладной оперы было сравнительно недолгим и парадоксальным. Начав свою историю в январе 1728 года с лучшего образца – «Оперы Нищего», жанр стремительно регрессировал, пополняясь множеством разновидностей балладных опер, и прекратил существовать во второй половине 1730-х годов. Большинству подражателей Гэя, стремившихся повторить «Оперу Нищего», не хватало изобретательности и ясного понимания того, как она устроена. Эпигоны Гэя в своих балладных творениях делали ставку на юмор и сатиру, пытаясь создавать новые «всё более ироничные комедии, что было пренебрежением по отношению к оригинальной пьесе Гэя» [14, р. 365], Общество подобные спектакли принимало очень критично.

Музыкальная составляющая в балладных операх (особенно бурлескных, появившихся после 1730 года) постепенно утрачивала своё значение и смысл, который Гэй придавал песням и балладам «Оперы Нищего». Отбирая звуковой материал, он, в отличие от многих его последователей, действовал в строгом соответствии с сюжетными поворотами в пьесе, ироничность которых усиливала музыка. Бессмысленность песенного подбора в поздних балладных спектаклях не приближала их авторов к успеху.

Ближе всего к точному воспроизведению жанровой модели, предложенной Гэем в «Опере Нищего», в 1730-е годы оказался Генри Филдинг. Зимой 1729–1730 им был создан «Авторский фарс», опубликованный и представленный театральной публике в конце марта 1730 года [15]. За ним последовали пародийно-сатирическая «Опера Граб-стрит» (1731), музыкальные фарсы «Лотерея» (1732) и «Мнимый врач» (1732). Последний был адаптацией пьесы Жана-Батиста Поклена (Мольера) «Лекарь поневоле» (1666) [14]. Несмотря на структурную схожесть перечисленных пьес Филдинга и «Оперы Нищего», они

не могут быть названы балладными операми, представляя собой разновидности этого жанра – оперы-фарсы и оперы-пародии.

Британский премьер-министр Роберт Уолпол, высмеянный Гэем в «Опере Нищего» и её продолжении – балладной опере «Полли» (Уолпол запретил ставить эту пьесу, но отчего-то не изъял текста из печати), подвергся сатирическим нападкам Филдинга в «Опере Граб-стрит». Её текст представлял собой расширенную, изрядно политизированную версию «Валлийской оперы» (1731) Филдинга. После знакомства с «Валлийской оперой» Уолпол пощадил Филдинга потому, что был чрезвычайно растерян и смущён от наглости новоявленного автора, критикующего общество и власть пьес, схожих с балладными операми. Однако запланированный на июнь 1731 года показ откровенно провокационной «Оперы Граб-стрит» на сцене театра *The Little Haymarket*, уязвлённый Уолпол, не выдержав и потеряв всякое терпение, велел отменить [13].

Через шесть лет (в 1737 году) премьер-министр Уолпол, дабы предотвратить появление новых политизированных сатирических спектаклей, при поддержке правительства введёт закон о лицензировании театров и правительственной цензуре. Так Уолполу удастся максимально сократить число драматических театров Лондона и «уничтожить балладную оперу» как злободневный жанр, сущностными чертами которого являются пародия и сатира [13, p. 386].

Тем не менее, закон Уолпола не смог стать препятствием для долгого существования в искусстве первого образца жанра балладной оперы – пьесы «Опера Нищего», версии которой начали появляться уже во второй половине XVIII века. Тогда большой популярностью пользовалась «Опера Нищего» (1777) Томаса Линли, представлявшая собой переосмысление пьесы Гэя, сопровождаённой новыми, выполненными Линли песенными аранжировками. Они не были опубликованы, поэтому судить о музыкальных качествах данной версии «Оперы Нищего» можно лишь по косвенным свидетельствам.

В 1769 году в печатном виде существовала адаптация «Оперы» Гэя, созданная Томасом Арном. В публикации название пьесы было передано с досадной ошибкой: «The Beggars Opera», то есть «Опера нищих». Аранжированная Арном пьеса переиздавалась вплоть до 1827 года [2], когда Джону Аддисону удалось предложить иную версию «Оперы», вытеснившую прежнюю.

В XIX веке Джон Барнетт переиздал балладную пьесу Гэя, заново аранжировав песни «Оперы Нищего» с изменёнными поэтическими подтекстовками. Композитор обстоятельно поработал над музыкальной драматургией «Оперы», существенно преобразовав концепцию пьесы Гэя и расширив её текст. Современник Барнетта Джон Хэттон, наоборот, «Оперу» Гэя сократил, изъяв из неё несколько вербальных фрагментов. Выполненные Хэттоном обработки песен «Оперы Нищего» были опубликованы в 1874 году. Благодаря Аддисону, Барнетту и Хэттону, балладная «Опера Нищего» была очень популярна на протяжении XIX столетия.

В XX веке появилось несколько совершенно разных вариантов балладной пьесы Гэя «Опера Нищего». В 1920 году Найджел Плейфер поставил «Оперу Нищего» в театре *Lyric Hammersmith*. За музыкальное оформление пьесы отвечал Фредерик Остин, некоторое время исполнявший роль Пичема в постановке. Адаптацией литературного текста и приведением его в соответствие с современными языковыми нормами занимался Арнольд Беннет. Так, например, в либретто «Оперы Нищего» «слово ‘whore’ [шлюха], вышедшее из употребления в 1920-е, он заменил на слова ‘trull’ [проститутка] и ‘wench’ [распутная девка]» [2, p. 534]. Менее известной была адаптация «Оперы», осуществлённая родившимся в Англии канадским композитором Хили Уилланом в 1928 году. Уиллан дополнил пьесу Гэя несколькими оркестровыми фрагментами и превратил часть песен балладного спектакля в развёрнутые музыкальные сцены.

В 1940 году, по заказу Тайрона Гатри и *Sadler's Wells Theatre*, Эдуард Дент подготовил новую версию музыкального материала «Оперы Нищего». Осуществлению постановки пьесы помешала война, и версия Дента оставалась неизвестной публике до 1944 года, когда спектакль всё-таки был показан в Бирмингеме (Гатри в создании постановки не участвовал). Дент бережно сохранил все песни оригинальной «Оперы Нищего» Гэя, аранжировав их, и оркестровал балладную оперу для камерного состава: флейты, гобоя, кларнета, фагота, двух валторн, струнных инструментов и клавесина.

Идея создания полноценной музыкальной версии балладной оперы Гэя и её постановки не покидала Тайрона Гатри, и он воплотил её в жизнь в сотрудничестве с Бенджамином Бриттеном в 1948 году [7]. Именно тогда камерная комическая «Опера *Нищей*» Бриттена – Гатри была показана на сцене *Cambridge Arts Theatre*.

В 1981 году Ричард Бонинг и Дуглас Гэмли осуществили вполне удачную попытку переосмыслить «Оперу Нищего», «помня о том, что первоначально она была массовым представлением» [2, p. 538]. Бонинг и Гэмли создали масштабный мюзикл с участием большого симфонического оркестра. Что особенно интересно, они заменили персонажа *Beggar* (Нищего) на персонажа-драматурга (собственно, Джона Гэя). Драматург Гэй, по сюжету, приезжает в Голливуд в конце 1930-х годов, чтобы заняться киноверсией своего мюзикла «Опера Нищего»³.

Альтернативная английская драматургия [11], начало которой в XVIII столетии положила неоднозначная, противоречивая и жанрово эклектичная пьеса «Опера Нищего», созданная во всецело литературной среде, способствовала появлению и утверждению на английской сцене новаторского музыкально-театрального жанра балладной оперы. Жанра, разнообразие

³ Разумеется, перечисленные адаптации совсем не исчерпывают всех версий оригинальной балладной оперы Гэя, оказавшейся очень привлекательной для многих поколений людей, связанных с музыкальным и театральным искусством.

интерпретаций, адаптаций и вариантов которого, появившихся в XVIII–XX веках, красноречиво подтверждают универсальность жанровой модели, предложенной Гэем в «Опере Нищего», и мысль об актуальности содержания его пьесы применимо к любой исторической эпохе.

Литература

1. Ballad Opera: Its Place in the 18th Century // *The Musical Times*. 1922. Vol. 63, no. 958. P. 870.
2. Barlow J. Published Arrangements of The Beggar's Opera, 1729–1990 // *The Musical Times*. 1990. Vol. 131, no. 1772. P. 533–538.
3. Burden M. Opera in Eighteenth-Century England: English Opera, Masques, Ballad Operas // *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera* / ed. by A. R. DelDonna, P. Polzonetti. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 202–213.
4. Grattan Flood W. H. The First Ballad Opera: Allan Ramsay's 'Gentle Shepherd' // *The Musical Times*. 1928. Vol. 69, no. 1024. P. 554–555.
5. Griggs J. The Influence of Comedy upon Operatic Form // *The Musical Quarterly*. 1917. Vol. 3, no. 4. P. 552–561.
6. Husk W. H. English Opera // *Grove's Dictionary of Music and Musicians: in 5 vols* / ed. by J. A. Fuller Maitland. New York: The Macmillan Company; London: Macmillan and C^o, 1904. Vol. 1. P. 780–782.
7. Keller H. Britten's Beggar's Opera // *Tempo*. 1948/1949. No. 10. P. 7–13, 17.
8. Kinkeldey O. The English Ballad Opera in Germany // *Bulletin of the American Musicological Society*. 1947. No. 9/10. P. 17.
9. Lawrence W. J. Early Irish Ballad Opera and Comic Opera // *The Musical Quarterly*. 1922. Vol. 8, no. 3. P. 397–412.
10. Lawrence W. J. Music and Song in the Eighteenth Century Theatre // *The Musical Quarterly*. 1916. Vol. 2, no. 1. P. 67–75.
11. Lewis P. 'An Irregular Dog': Gay's Alternative Theatre // *The Yearbook of English Studies*. 1988. Vol. 18. P. 231–246.
12. McIntosh W. A. Handel, Walpole, and Gay: The Aims of The Beggar's Opera // *Eighteenth-Century Studies*. 1974. Vol. 7, no. 4. P. 415–433.
13. Morrissey L. J. Henry Fielding and the Ballad Opera // *Eighteenth-Century Studies*. 1971. Vol. 4, no. 4. P. 386–402.
14. Moss H. G. Popular Music and the Ballad Opera // *Journal of the American Musicological Society*. 1973. Vol. 26, no. 3. P. 365–382.
15. Moss H. G. "Silvia, My Dearest": A Fielding Ballad-Opera Tune and a Biographical Puzzle // *South Atlantic Bulletin*. 1973. Vol. 38, no. 2. P. 66–71.
16. Newman S. The Value of "Nothing": Ballads in The Beggar's Opera // *The Eighteenth Century*. 2004. Vol. 45, no. 3. P. 265–283.

17. Rogers V. L. John Gay, Ballad Opera and the Théâtres de la foire // *Eighteenth Century Music*. 2014. Vol. 11, no. 2. P. 173–213.
18. Westrup J. A. French Tunes in ‘The Beggar’s Opera’ and ‘Polly’ // *The Musical Times*. 1928. Vol. 69, no. 1022. P. 320–323.

References

1. Ballad Opera: Its Place in the 18th Century. *The Musical Times*. 1922. Vol. 63, No. 958. P. 870.
2. Barlow J. Published Arrangements of The Beggar’s Opera, 1729–1990. *The Musical Times*. 1990. Vol. 131, No. 1772. P. 533–538.
3. Burden M. Opera in Eighteenth-Century England: English Opera, Masques, Ballad Operas. *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*. Ed. by A. R. DelDonna, P. Polzonetti. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 202–213.
4. Grattan Flood W. H. The First Ballad Opera: Allan Ramsay’s ‘Gentle Shepherd’. *The Musical Times*. 1928. Vol. 69, No. 1024. P. 554–555.
5. Griggs J. The Influence of Comedy upon Operatic Form. *The Musical Quarterly*. 1917. Vol. 3, No. 4. P. 552–561.
6. Husk W. H. English Opera. *Grove’s Dictionary of Music and Musicians: in 5 vols*. Ed. by J. A. Fuller Maitland. New York: The Macmillan Company; London: Macmillan and C^o, 1904. Vol. 1. P. 780–782.
7. Keller H. Britten’s Beggar’s Opera. *Tempo*. 1948/1949. No. 10. P. 7–13, 17.
8. Kinkeldey O. The English Ballad Opera in Germany. *Bulletin of the American Musicological Society*. 1947. No. 9/10. P. 17.
9. Lawrence W. J. Early Irish Ballad Opera and Comic Opera. *The Musical Quarterly*. 1922. Vol. 8, No. 3. P. 397–412.
10. Lawrence W. J. Music and Song in the Eighteenth Century Theatre. *The Musical Quarterly*. 1916. Vol. 2, No. 1. P. 67–75.
11. Lewis P. ‘An Irregular Dog’: Gay’s Alternative Theatre. *The Yearbook of English Studies*. 1988. Vol. 18. P. 231–246.
12. McIntosh W. A. Handel, Walpole, and Gay: The Aims of The Beggar’s Opera. *Eighteenth-Century Studies*. 1974. Vol. 7, No. 4. P. 415–433.
13. Morrissey L. J. Henry Fielding and the Ballad Opera. *Eighteenth-Century Studies*. 1971. Vol. 4, No. 4. P. 386–402.
14. Moss H. G. Popular Music and the Ballad Opera. *Journal of the American Musicological Society*. 1973. Vol. 26, No. 3. P. 365–382.
15. Moss H. G. “Silvia, My Dearest”: A Fielding Ballad-Opera Tune and a Biographical Puzzle. *South Atlantic Bulletin*. 1973. Vol. 38, No. 2. P. 66–71.
16. Newman S. The Value of “Nothing”: Ballads in The Beggar’s Opera. *The Eighteenth Century*. 2004. Vol. 45, No. 3. P. 265–283.
17. Rogers V. L. John Gay, Ballad Opera and the Théâtres de la foire. *Eighteenth Century Music*. 2014. Vol. 11, No. 2. P. 173–213.
18. Westrup J. A. French Tunes in ‘The Beggar’s Opera’ and ‘Polly’. *The Musical Times*. 1928. Vol. 69, No. 1022. P. 320–323.