

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение  
«Российский институт истории искусств»

*На правах рукописи*

**Ильюшкина Вероника Алексеевна**

**«Опера Ницего» как музыкально-театральный феномен  
в социокультурных контекстах**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**Диссертация**

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
**Ковнацкая Людмила Гиршевна,**  
доктор искусствоведения, профессор

Санкт-Петербург

2021

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. История создания и концепция пьесы «Опера Нищего»</b> .....	19
1. Рождение нового жанра .....	19
1.1. Идея тюремной пасторали .....	22
1.2. Модель песенной комедии .....	29
2. Скриблерианский проект .....	35
2.1. Балладные материалы .....	36
2.2. Работа над текстом и путь к сцене .....	44
2.3. Музыкальное оформление спектакля .....	47
2.4. Двойная политическая премьера .....	51
2.5. Авторство и соавторство .....	54
3. Драматургическая концепция «Оперы Нищего» .....	56
3.1. Особенности сюжета .....	57
3.2. Типы персонажей .....	63
3.3. Музыкальный пласт .....	68
<b>Глава 2. Жанровая природа пьесы «Опера Нищего»</b> .....	78
1. Жанровые влияния .....	78
1.1. Плутовской роман .....	78
1.2. Этико-философский памфлет .....	84
2. Неотъемлемые черты жанра балладной пьесы .....	89
2.1. Пародия .....	89
2.1.1. Литературная пародия .....	91
2.1.2. Музыкальная пародия .....	94
2.2. Сатира .....	102
2.2.1. Социальная сатира .....	108
2.2.2. Политическая сатира .....	113
3. Модель жанра балладной пьесы .....	119
3.1. Пьесы Джона Гэя и его эпигонов .....	119
3.2. Фарсы Генри Филдинга .....	125
3.3. Закон о лицензировании театров .....	135
<b>Заключение</b> .....	144
<b>Список литературы</b> .....	149
<b>Приложение. Поэтические переводы и мелодии некоторых песен «Оперы Нищего»</b> .....	186

## Введение

Данное диссертационное исследование, в котором пародийно-сатирическая политизированная музыкальная пьеса Джона Гэя «Опера Нищего» — первый и лучший образец специфически английского жанра драматургии (балладной, или песенной пьесы) — рассматривается в качестве жанровой (структурной, стилистической и смысловой) модели, является значимым для нескольких областей искусствознания — музыковедения, театроведения, литературоведения, а также страноведения и культурологии.

**Актуальность исследования** определяется назревшей необходимостью комплексного изучения музыкально-театрального феномена балладной пьесы «Опера Нищего» в контекстах музыки, театра, литературы, этики, философии и культуры (массовой, элитарной и повседневной) Великобритании века Просвещения, зависящих от исторических и социально-политических условий эпохи.

Целостное рассмотрение феномена балладной пьесы предполагает обоснованно междисциплинарную направленность исследования, возникающую на стыке нескольких научных дисциплин: истории музыки и культуры, теории и истории театра и литературы, лингвострановедения, социологии и истории этико-философской мысли Великобритании.

Осуществление подобной научной работы дает возможность *впервые* учесть множественные аспекты разрабатываемой темы, обновить и расширить исторические и теоретические представления ученых о ней, и, преодолев узкоспециальную направленность исследования, интегрировать полученные результаты в масштабную область гуманитарного знания.

**Степень разработанности проблемы.** Постигание музыкально-театрального феномена пьесы «Опера Нищего», интерес к которой русских и иностранных ученых (литературоведов, театроведов и музыковедов) не ослабевал в течение XX века, предполагает взаимодействие вступающего в эту просторную исследовательскую сферу человека с широким спектром научной

литературы. Необходимость уточнения и переосмысления сведений об исследуемом предмете требует настоящего обращения к *традиции*<sup>1</sup> изучения «Оперы Нищего» (особенно зарубежными коллегами, поскольку балладная пьеса является порождением *английской* культуры), а условия впервые проводимой междисциплинарной работы с материалом заставляют подключить к источникам, на основе которых осуществляется диссертационное исследование, труды философов, культурологов, социологов и страноведов. В соответствии с этим, научная литература, с *безусловной* опорой на которую автор диссертации выстраивает *свой* многоаспектный взгляд на изучаемый материал, может быть разделена на несколько групп, сфокусированных на разных областях *гуманитарного знания*:

- Литературоведческие и театроведческие труды<sup>2</sup>, связанные с историей английской литературы, драматургии и театра и обеспечивающие диссертационному исследованию максимальную достоверность.

---

<sup>1</sup> Пятьдесят из четырехсот наименований библиографического списка источников, использованных и осмысленных автором диссертации, являются специальными исследованиями, *детально* посвященными «Опере Нищего». Самым обстоятельным среди них оказывается монография Уильяма Шульца, сосредоточенная на истории, содержании «Оперы Нищего» и ее несомненном влиянии на английскую музыкально-театральную культуру XVIII века. См.: *Schultz W. E. Gay's Beggar's Opera : Its Content, History and Influence. New York, 1967. 407 p.*

<sup>2</sup> Труды М. М. Бахтина [1], В. М. Волькенштейна [5], Л. Я. Гинзбург [8], А. Г. Ингера и Н. Я. Дьяконовой [14], Ю. И. Кагарлицкого [16–18], М. Ю. Левидова [34], Д. С. Лихачева [35], Ю. М. Лотмана [36], С. И. Пискуновой [51], Л. В. Сидорченко [54], Н. А. Соловьевой [55], Л. Б. Сумм [61], Ю. Н. Тынянова [63–64], В. И. Тюпы [65], В. Е. Хализева [67–68], В. А. Харитоновой [69–70], А. С. Булгакова [4], И. В. Ступникова [56–59], Патриса Пави [50], Роз Балластер [92], Роберта Хьюма [214–215], Джона Ирвинга [222], Томаса Кеймера [236], Эдварда Салливана [369], Кэлхуна Уинтона [397], Эрика Бенгли [2], Пэта Роджерса [53], Умберто Эко [76], Джона Эйдена [77], Сьюзен Ахерн [78], Свена Эрменса [80], Леонарда Эшли [81], Джона Эштона [82–83], Уильяма Аткинсона [86], Пола Бэйнса [88], Шеридана Бейкера [89–90], Мартина Баттестина [95–96], Ланса Бертельсена [102], Рэймонда Бисвангера [103], Ричарда Бьернсона [104], Фридриха Богеля [101], Клэр Брант [114], Линды Бри [115–116]; Джека Брауна [121], Томаса Клири [132], Брайана Кормана [136], Освальда Кроуфурда [139], Питера Дэйвисона [142], Шеймуса Дина [145], Саймона Дики [148], Питера Данна [158], Даниэля Айзенберга [159], Роберта Фолькенфлика [169], Уильяма Фроста [172], Малкольма Гольдштейна [190], Роланда Грасса [192], Джона Григса [196], Джона Харди [200], Мойры Хазлетт [203], Тима Хичкока [209], Лео Хьюза [213], Марка Йеннера [228], Чарльза Найта [239], Хелен Кун [242],

- Музыкаведческие исследования<sup>3</sup>, позволяющие прояснить историю жанра балладной, или песенной пьесы и установить музыкальный контекст «Оперы Нищего».
- Исторические, культурологические и страноведческие работы<sup>4</sup>, необходимые для верного понимания общего контекста, в котором возникла и существовала «Опера Нищего» и вызванная ею к жизни культура массовых представлений.
- Этические и философские изыскания<sup>5</sup>, делающие возможным правильное понимание социокультурного контекста, породившего «Оперу Нищего» как политическую пьесу.

---

Александра Лоу [247], Томаса Локвуда [256], Джона Лофтиса [258], Роджера Лонсдэйла [259], Мэйнарда Мэка [261–262], Говарда Мэнсинга [263], Джозефа Макминна [276], Джорджа Неттлтона [292], Дэвида Ноукса [301–302], Дэвида Оаклифа [303–304], Фрэнка Палмэри [308], Роналда Полсона [309–310], Фридерика Риббла [333], Джона Ричардсона [336], Патриции Спэкс [360–361], Гарольда Уэбера [383], Говарда Уайнброта [384], Джона Уэлса [385], Эндрю Уилкинсона [392–393], Кэйтлин Уильямс [394], Кеннета Райта [399], Колона Уинтона [56–59].

<sup>3</sup> Исследования В. Д. Конен [27–30], Л. Г. Ковнацкой [23–26], П. В. Луцкера и И. П. Сусидко [37–38], Л. В. Кириллиной [22], Дерека Элсопа [79], Сюзанны Эспенд [84], Джереми Барлоу [93], Грэйдона Бикса [97], Артура Бергера [101], Марка Бута [109], Питера Брэнскомба [113], Майкла Бердена [123–124], Маргарет Батлер [126], Георгия Калмуса [128], Джеймса Конлона [135], Уинтона Дина [144], Филлиса Диркса [149], Дианы Дугав [155–157], Фрэнка Энгльмана [163], Питера Эванса [165], Роджера Фиске [168], Альберта Фридмана [170], Стэнли Годмана [186], Питера Холмана [211], Чарльза Хьюза [212], Дэвида Хантера [220], Уильяма Хаска [221], Берты Йонкус [229–230], Ганса Келлера [233], Джулиан Мэйтс [267], Кристофа Мейера [269], Томаса Макгири [270–271], Уильяма Макинтоша [273–274], Ричарда Миддлтона [278], Франца Монтгомери [280], Рейналда Неттела [291], Питера Филлипса [317], Кертиса Прайса [324], Джона Райса [335], Уолтера Рубсамена [349], Филипа Руппрехта [350], Клэр Сеймур [356], Джона Шпитцера [363], Тома Сатклифа [370], Брайана Троуэлла [379], Джека Вестрапа [387], Эрика Уайта [388], Кейт Уитлок [389], Евы Цельнер [400].

<sup>4</sup> Работы Л. Е. Кертмана [21], Т. Л. Лабутиной [33], Екатерины Коути [31], Рут Гудман [9], Саймона Дженкинса [10], Андре Моруа [48], Джорджа Тревельяна [62], Уинстона Черчилля [71–74], Иэна Белла [98], Максина Берг [100], Джона Брюэра [117], Роналда Букова [122], Филипа Картера [129], Ричарда Коултона [137], Дженни Дэвидсон [140], Эндрю Дэйвиса [141], Пэта Гилла [184], Джона Гудриджа [191], Роджера Харта [201], Кристофера Гибберта [207], Маргарет Хант [219], Чарльза Найта [240], Пэта Роджерса [344], Элисон Стэнтон [367], Сюзен Уаймэн [390], Кейтлин Уилсон [395], Томаса Вудмэна [398].

<sup>5</sup> Изыскания М. С. Кагана [15], В. Н. Кузнецова [32], Б. В. Мееровского [46], А. В. Михайлова [47], И. С. Нарского [49], А. Л. Субботина [60], Бертрана Рассела [3], Джона Калланана [127], Альфреда Чолка [130], Алессандро Кьесси [131], Джона Колмана [133], Конэла Кондрена [134], Бена Дью [147], Эдвина Гринлоу [195], Филипа Харта [202], Малкольма Джека [225–226],

Ключевыми трудами, послужившими научным ориентиром для автора диссертации, стали разноплановые монографические исследования Чарльза Пирса (Charles Pearce), Фрэнка Кидсона (Frank Kidson), Уильяма Шульца (William Schultz) и Роджера Фиске (Roger Fiske).

Книга Пирса «„Полли Пичем“: история Лавинии Фентон (герцогини Болтонской) и „Оперы Нищего“»<sup>6</sup> (1913) далека от академических традиций; отличаясь от прочих посвященных феномену балладной оперы работ увлекательностью изложения материала, она сосредоточена на личностях, которые, так или иначе, были связаны с историей «Оперы» скриблерианцев в XVIII веке.

Скромное по масштабу исследование собирателя народных (песенных и танцевальных) мелодий Великобритании Фрэнка Кидсона «„Опера Нищего“: предшественники и последователи»<sup>7</sup>, впервые опубликованное в 1922 году на фоне вспышки повального увлечения «Оперой» Гэя, которая охватила социально и политически нестабильный мир широко за пределами Англии, стало отправной точкой для многих научных работ XX века. Опираясь на труд Кидсона, несомненным достоинством коего является установление *музыкальных* источников «Оперы Нищего», их создатели расширяют, дают крупным планом конспективно изложенные Кидсоном сведения о скриблерианском проекте и, тем самым, продолжают идеи ученого, чье исследование оказалось настолько емким и востребованным, что переиздавалось в 1969 и 1971 годах без вмешательства научного редактора.

Вслед за монографией Кидсона, в 1923 году был напечатан тщательно продуманный объемный труд Уильяма Шульца «„Опера Нищего“: ее сущность,

---

Питера Нокс-Шоу [241], Стерлинга Лампрехта [245], Уильяма Лоу [248], Дэниэла Любана [260], Эшли Маршалла [266], Эмили Нэйкол [290], Колина Николсона [294], Эндрю Пеппера [313], Лауры Розенталь [348], Льюиса Рутледжа [351], Мауро Симонацци, Руди Вербурга [381].

<sup>6</sup> Pearce C. E. "Polly Peachum" : Being the Story of Lavinia Fenton (Duchess of Bolton) and "The Beggar's Opera". London, 1913. 382 p.

<sup>7</sup> Kidson F. The Beggar's Opera : Its Predecessors and Successors. Westport : Greenwood Press, 1971. 109 p.

история и влияние»<sup>8</sup>, в котором исследователь рассматривает скриблерианскую «Оперу» целостно, используя в работе большое количество цитированного материала из писем и периодики эпохи Свифта, Поупа и Гэя. Особое внимание Шульц в своей хорошо структурированной книге уделяет сценической истории «Оперы», сатирическим намерениям ее официального автора Гэя и реакции на них английского общества, осторожничая при этом в вынесении суждений о социально-политических целях пьесы. Подобно Кидсону Шульц размышляет о песнях «Оперы Нищего», но сосредотачивается не на музыкальной стороне материала, а на литературной (подтекстовках), а также включает в текст приложение с краткими описаниями более чем ста балладных проектов, появившихся в Великобритании вслед за «Оперой Нищего» и ей подражающих.

Интересная читателю и полезная искусствоведам (особенно музыковеду) работа Роджера Фиске «Музыка в английском театре восемнадцатого века»<sup>9</sup> (1973) в семидесятые годы XX века была исследованием исключительным, в сущности, остающимся таковым и по сей день. Охватывая немислимое количество имен, литературных и музыкально-театральных текстов, спектаклей, театров и институций, Фиске не обходит стороной и феномен балладной оперы. Однако, при всей исследовательской добросовестности, исследователь не решается дать точного и внятного определения этому изобретенному скриблерианцами жанру, что позволяет автору диссертации на основе извлеченных из книги Фиске идей выстроить свой взгляд на проблему и обзавестись собственным пониманием нестандартного балладного явления в театральной культуре Англии.

**Объектом исследования** является история жанра балладной, или песенной пьесы, возникшего и бытовавшего в английской драматургической и театральной культуре в первой половине XVIII века, благодаря литераторам Джонатану Свифту, Александру Поупу, Джону Гэю, их подражателям и последователям.

---

<sup>8</sup> Книга с исправлениями и дополнениями была переиздана в 1967 году. См.: *Schultz W. E. Gay's Beggar's Opera : Its Content, History and Influence. New York, 1967. 407 p.*

<sup>9</sup> *Fiske R. English Theatre Music in the Eighteenth Century. London, 1973. 684 p.*

В соответствии с этим, **предметом** исследования становится ироикомическая пьеса «Опера Нищего» как модель новаторского музыкально-театрального балладного жанра, породившего в Великобритании популярную культуру массовых развлечений пародийно-сатирического толка, завершившую существование из-за неосторожной политической провокации драматурга Генри Филдинга. Исследование осуществляется **на материале** «Оперы Нищего» (жанрового эталона песенных пьес), автором которой не вполне оправданно признается Джон Гэй, пьес «Полли» и «Ахилл», также принадлежащих Гэю, и одиннадцати балладных фарсов Генри Филдинга. Все пьесы рассматриваются в широком литературно-музыкальном, театральном, социокультурном и политическом контексте.

#### **Задачи исследования:**

- Реконструировать историю появления «Оперы Нищего» как первого образца жанра балладной пьесы в английской культуре.
- Прояснить степень влияния шотландской пасторальной комедии Аллана Рэмзи «Благородный пастух» на структурную организацию «Оперы Нищего».
- Установить истинное авторство «Оперы Нищего», прокомментировав детали создания ее литературного драматического текста и его продвижения к сценической премьере.
- Определить роль композитора и аранжировщика Иоганна Пепуша в подготовке музыкального спектакля «Опера Нищего».
- Осуществить полный художественный перевод текста пьесы «Опера Нищего» в строгом соответствии с поэтическими и музыкальными свойствами шестидесяти девяти использованных в ней баллад и песен.
- Проанализировать драматический текст «Оперы Нищего» на уровне особенностей сюжета, типов и характеристик персонажей с учетом влияния на пьесу социокультурного и политического контекстов эпохи Просвещения в Великобритании.

- Выявить жанровые (литературные и этико-философские) влияния на «Оперу Нищего» как пародийно-сатирическую политизированную пьесу.
- Изучить жанр «Оперы Нищего» с точки зрения функционирования в нем литературно-музыкальной пародии и социально-политической сатиры.
- Предложить определение жанра балладной, или песенной пьесы, обновив, тем самым, прежний термин «балладная опера», не вполне применимый к образцам песенной английской драматургии первой половины XVIII века.
- Рассмотреть пьесы Джона Гэя, его эпигонов и последователей (особенно Генри Филдинга) в качестве текстов, ориентирующихся на «Оперу Нищего» как жанровую модель, и обзорно представить результаты их изучения.
- Уточнить и обозначить правильные временные границы существования жанра балладной пьесы в Великобритании, выяснив обстоятельства его гибели.
- Подытожить результаты исследования и обозначить перспективы продолжения работы с «Оперой Нищего» как инвариантом, породившим множество жанровых вариантов в период с XVIII по XXI век.

**Гипотеза исследования:** «Опера Нищего» (как модель жанра и художественное явление) и порожденная ею культура массовых развлекательных музыкально-сценических представлений, неотъемлемыми чертами которых являлись пародия и сатира, способствовали коммерциализации английского театрального искусства первой половины века Просвещения в Великобритании, соответствуя невзыскательным вкусам публики. В XX веке (эпохе формирования общества потребления) английский социум, вернувшись к «Опере Нищего» как инварианту, продолжил традиции увеселительных представлений XVIII века в чрезвычайно популярной культуре мюзикла — в шоу, ориентированных на самую широкую аудиторию и ставших основой финансово мощной музыкально-театральной индустрии для масс, успешно существующей и по сей день.

Главными в исследовании являются исторический и теоретический **методы**, напрямую соотносящиеся с методами вспомогательными — аналитическим и сравнительным. Благодаря историческому методу исследователь получает

возможность реконструировать происходившие в период утверждения и доминирования на лондонской сцене жанра балладной пьесы события, создав их панорамный обзор, прояснить детали существования данного жанра, открыть новые и уточнить прежние факты из истории английского искусства и культуры. Теоретический метод позволяет выявить и установить сущностные черты жанра балладной пьесы и закономерности его развития.

**Подходы** к исследуемой, имплицитно междисциплинарной теме, нуждающейся в комплексном охвате (целесообразном потому, что история жанра балладной пьесы, начатая «Оперой Нищего», может быть рассмотрена во множестве контекстов), определяются оправданной необходимостью целостного постижения объекта исследования. Поместив «Оперу Нищего» в контекст (эпохи, общества и государства, культуры и искусства), исследователь поворачивает предмет исследования с разных сторон, выявляя при этом все элементы и аспекты темы и адаптируя ее к задачам своей научной работы.

Комплексный подход к изучению «Оперы Нищего» и феномена английской балладной пьесы разумно дополняет подход структурно-функциональный, призванный исключить неверные смысловые интерпретации исследуемого материала. Подход естественным образом объединяет в себе два способа работы с пьесой: *структурный*, помогающий добиться ясного понимания того, как устроен жанр песенной политической пьесы «Опера Нищего» и что обеспечивает органичность этому эклектичному, полному разного рода заимствований и стилистически неоднозначному жанру; *функциональный*, благодаря которому раскрывается предназначение и всех составляющих новаторского балладного жанра, и самого жанра, роль которого в обществе и культуре должна быть прояснена со смысловой (содержательной) и идеологической точек зрения.

**Временные границы исследования** устанавливаются в точном соответствии с краткой историей бытования жанра балладной пьесы на английской театральной сцене, началом которой, по результатам проделанной

автором диссертации научной работы, следует считать период с 29 января 1728 года по 24 июня 1737 года.

Основная **цель исследования** заключается, в строгом соотношении с **новизной работы**, в необходимости осуществления *впервые* проводимого контекстуального и многостороннего междисциплинарного изучения политизированной пьесы «Опера Ницего» как жанровой модели для ряда балладных, или песенных пьес XVIII века, в частности, музыкальных фарсов Генри Филдинга.

Помимо этого ощутимую **новизну** диссертации обеспечивают следующие, до настоящего момента не в полной мере исследовавшиеся интерпретаторами «Оперы Ницего» проблемы, истинность которых (впервые за всю историю изучения пьесы скриблерианцев) призван подтвердить основной текст данной работы:

- Историческая направленность диссертации требует установления правдивых фактов относительно *подлинного* авторства «Оперы Ницего», раскрытия изначальных намерений ее создателей.
- Наново осуществленный драматургический (литературный и музыкальный), стилистический (языковой), структурный и жанровый анализ пьесы скриблерианцев, возможный благодаря тому, что ему предшествовала тщательная переводческая работа автора диссертации с текстом «Оперы Ницего», позволившая глубинно проанализировать устройство пьесы, призван окончательно прояснить — является ли «Опера» истинно новаторским произведением английского искусства.
- Включение в исследование социокультурного контекста, должным образом не учитывавшегося в традиции изучения пьесы скриблерианцев, позволяет решить проблему, связанную с определением сущностных характеристик пьесы, и подтвердить предположение о том, что «Опера Ницего» не мыслилась авторами как развлекательный музыкальный проект, став им лишь в сценическом воплощении, но была политически ориентированным *драматическим* текстом.

- Аналитическая работа с литературно-музыкальным корпусом текстов «Оперы Нищего», нацеленная на выявление ее жанровых составляющих и обдумывание их предназначения, дает возможность впервые рассмотреть пьесу скриблерианцев как *модель* жанра и уточнить закрепившееся за ней жанрово-терминологическое обозначение «балладная опера».
- Решение обратить внимание на музыкальные фарсы Генри Филдинга, как объективно продолжающие пародийно-сатирическую традицию пьесы «Опера Нищего» и написанные по ее модели тексты, и желание разобраться в деталях преследования Филдинга правительством Роберта Уолпола, спровоцированного содержанием фарсов, должно помочь установить, наконец, временные границы существования жанра балладной, или песенной пьесы в английской культуре.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

- Истинными создателями текста пьесы «Опера Нищего» следует признать Джонатана Свифта, Александра Поупа и Джона Гэя — представителей Общества скриблерианцев (“The Scriblerus Club”), главой которого был Свифт, чьи оппозиционные политические идеи легли в основу коллективного сатирического проекта литераторов-тори «Опера Нищего».
- Пьеса «Опера Нищего» не может быть названа абсолютно новаторским с точки зрения жанра произведением, поскольку ее текст выстроен скриблерианцами по модели песенной пасторальной комедии шотландца Аллана Рэмзи «Благородный пастух».
- Первоначально пьеса «Опера Нищего», содержащая песенные эпизоды, которые, по замыслу ее авторов, должны были исполняться актерами акапельно, являлась *исключительно* политическим, а не музыкальным проектом, — балладной, или песенной развлекательной пьесой она стала лишь после начала репетиционной работы над ней Джона Рича, пригласившего композитора Иоганна Пепуша для звукового оформления постановки.
- Пьеса «Опера Нищего» как модель жанра установила для английских драматургов первой половины XVIII века основное условие успешного

функционирования данного жанра в культуре, заключавшееся в необходимости использовать в подобных сочинениях литературно-музыкальную пародию и социально-политическую сатиру, которые являются главными сущностными чертами музыкально-театрального жанра балладной, или песенной пьесы.

- Термин «балладная опера», традиционно, но не вполне оправданно применяемый музыковедами, театроведами и литературоведами к феномену «Оперы Нищего», неточен и требует обновления. Поскольку все образцы жанра, начатого пьесой скриблерианцев и продолженного их эпигонами и последователями, являются прежде всего *драматическими* комедийными текстами, содержащими песенные эпизоды, образцы жанра следует обозначать термином «балладные пьесы», или «песенные пьесы».
- 24 июня 1737 года (дату вступления в силу закона о лицензировании театров, разработанного премьер-министром Великобритании Робертом Уолполом в ответ на политическую провокацию драматурга Генри Филдинга и принятого при поддержке парламента и королевской фамилии) следует считать днем завершения успешного существования жанра балладной пьесы в английской культуре.
- Балладная пьеса «Опера Нищего» как модель породила культуру массовых музыкально-сценических развлекательных представлений, благодаря чему в период с 1728 по 1737 осуществилась тотальная коммерциализация английского театрального искусства и драматургии.

**Теоретическая и практическая значимость работы.** *Теоретические* результаты исследования позволяют обновить научные представления об истории жанра балладной пьесы и расширить их за счет комплексного рассмотрения «Оперы Нищего» в контекстах эпохи, позволяющего очертить перспективу продолжения работы над другой полновесной темой. В дальнейшем подробно изученная как модель жанра «Опера Нищего» может быть исследована как инвариант, под несомненным влиянием которого в XX веке появился жанр мюзикла (и киномюзикла), а также иные массовые жанры (зингшпили, джазовые

и рок-оперы, etc.). *Практическое* применение результатов работы предполагает использование ее материалов в образовательных лекционных курсах для специализированных высших учебных заведений, готовящих к профессиональному пути музыковедов, театроведов и литературоведов. Исследование жанра балладной пьесы может оказаться полезным для следующих дисциплин: «Истории мировой музыкальной культуры (Великобритания)», «Истории европейской музыкальной культуры XVIII века», «Истории театра Великобритании первой половины XVIII века», «Истории английской литературы XVIII века».

**Достоверность работы** обеспечивается ее масштабной источниковедческой базой и использованными, проверенными временем, а значит, традиционными методами и подходами, отвечающими при этом современным стандартам научных исследований в междисциплинарной сфере.

**Апробация работы.** Диссертация поэтапно обсуждалась на секторе музыки Российского института истории искусств (Зубовского института). Диссертационные материалы стали основой шести научных публикаций, осуществленных в журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией Российской Федерации, и прочих изданиях, а также докладов на Научно-практической англоязычной конференции аспирантов Зубовского института (РИИИ, 16 декабря 2019); Международной научной конференции «Британско-русские перекрестки: музыкальный и литературный обмен» (Музей-квартира Н. А. Римского-Корсакова, 15 февраля 2020); III Международной научной конференции «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика» (СПбГК им. Римского-Корсакова, 5–6 марта 2020). На основе проведенного исследования в 2019 году (26 февраля и 5 марта) автором диссертации были прочитаны две публичные лекции для студентов IV курса музыковедческого факультета Петербургской консерватории. В данный момент автором исследования разрабатывается популяризаторский курс лекций «Музыкальная история английской литературы: эпизоды и сюжеты», частью которого являются диссертационные материалы.

**Структура диссертации.** Содержание исследования диктует организацию материала в две соизмеримые по объему и содержащие по три параграфа главы, обрамленные введением и заключением и сопровождаемые приложением. В нем приводятся художественные переводы упоминаемых в тексте диссертации песен «Оперы Нищего», дополненные нотными примерами и описанием сценических (сюжетных) ситуаций, объясняющих появление музыкально-поэтических высказываний персонажей пьесы.

В *первой* главе диссертации «История создания и концепция пьесы „Опера Нищего“» подробно реконструируется процесс возникновения пьесы и ее путь от текста к сценическому воплощению, рассматривается драматургическая концепция «Оперы» скриблерианцев как части сатирического политизированного проекта прославленного литератора Джонатана Свифта — человека, оппозиционно настроенного по отношению к действующей в Великобритании системе власти.

В первом разделе первого параграфа «Рождение нового жанра» определяется первоначальная роль Свифта в проекте «Опера Нищего», дальновидной мыслью о трансформации пасторального жанра инициировавшего последующее появление нестандартного сатирического образца английской драматургии. Во втором разделе параграфа раскрывается структурное и концептуальное влияние на пьесу скриблерианцев пасторальной комедии шотландского литератора Аллана Рэмзи «Благородный пастух» и описывается судьбоносная встреча Джона Гэя с Рэмзи, способствовавшая разработке новаторского текста «Оперы Нищего» по модели комедии Рэмзи.

Во втором, содержащем пять разделов параграфе с названием «Скриблерианский проект», детально описывается работа скриблерианцев над подбором песенных материалов для «Оперы Нищего», обозначаются ее цели и смысл, в полной мере раскрывающийся в идее создания нестандартных подтекстов к привычным для англичан мелодиям; рассказывается о продвижении готового текста пьесы к блистательной сценической премьере и включении в него, на этапах репетиций, полновесного музыкального

оформления, — увертюры и аранжировок Иоганна Пепуша; устанавливаются все причастные к истории зарождения жанра балладной пьесы лица и их роль в проекте «Опера Нищего».

В третьем параграфе «Драматургическая концепция „Оперы Нищего“», состоящем из трех разделов, обсуждаются синопсис, особенности сюжета, типы и функции персонажей «Оперы», а также предпринимается попытка доказательно объяснить отсутствие музыкальной драматургии в балладной пьесе скриблерианцев, определяющееся всецело литературными (сатирическими) и социально-политическими намерениями создателей проекта.

Во *второй* главе диссертации «Жанровая природа пьесы „Опера Нищего“» анализируются сущностные характеристики пьесы «Опера Нищего»: подчеркивается влияние на пьесу скриблерианцев жанров плутовского романа и этико-философского памфлета; исследуются пародия и сатира, являющиеся неотъемлемыми свойствами «Оперы Нищего» как модели песенной пьесы; обзорно охватываются пьесы драматургов, работавших в балладном музыкально-театральном жанре.

В двух разделах первого параграфа «Жанровые влияния» обосновывается эклектичность и интертекстуальность ироикомической пьесы «Опера Нищего», в которой обнаруживаются черты многих жанров (басни, пасторали, фарса, комедии и трагедии) при явном определяющем воздействии на «Оперу» нарратива о разбойничьей жизни (плутовских новелл и романов) и сатирических памфлетов с острой социальной и политической направленностью. Обозначаются общие для плутовских романов и скриблерианской пьесы содержательные элементы. Прослеживается связь между содержанием «Оперы Нищего» и общественно-философскими критическими идеями Бернарда Мандевиля о природе преступного и развращенного английского государства эпохи Просвещения, изложенными им в стихотворном памфлете «Возроптавший улей, или Мошенники, ставшие честными».

Во втором параграфе «Неотъемлемые черты жанра балладной пьесы», объединяющем два масштабных и чрезвычайно важных для сути

диссертационного исследования раздела («Пародия» и «Сатира»), посвященных пародийной литературно-музыкальной направленности «Оперы Ницего» и социально-политическим свойствам пьесы, первостепенной для которой являлись сатирические установки ее авторов, вскрываются истинные цели балладного проекта скриблерианцев. Повествуется о проявлениях литературной пародии в лексике и стилистике баллад и песен пьесы, которая теснейшим образом соотносится с драматической и трагической иронией, просматривающейся в отношениях между действующими лицами пьесы и скрывающейся за внешним комизмом сюжета «Оперы». Подробно описывается намерение скриблерианцев вступить в драматургический спор с жанром итальянской *opera seria* на уровне сюжета, выбора персонажей, структурной и семантической организации вербальных и музыкальных текстов «Оперы Ницего» с их подтекстовками. Разъясняется попытка авторов пьесы противопоставить элитарному оперному искусству массовое развлекательное представление, каким стала «Опера Ницего» в сценическом воплощении. Рассматриваются скрытые и явные пласты социальной и политической сатиры, действующие в пьесе как основной творческий метод ее создателей, в значительной степени обоснованный и спровоцированный общественной нестабильностью и нравственной неблаговидностью жизни в эпоху правления премьер-министра Роберта Уолпола.

В третьем, включающем три раздела параграфе «Модель жанра балладной пьесы», в качестве театрального и жанрового контекста приводятся сведения о песенных пьесах, пытавшихся малоуспешно подражать «Опере Ницего». Кроме того, в параграфе исследуются балладные фарсы Генри Филдинга, единственного из последователей скриблерианцев человека, который сумел осмыслить «Оперу Ницего», разобраться в ее жанровой природе и драматургии и продолжить линию резкой социально-политической сатиры в своих песенных опусах. В заключительном же разделе основного текста диссертации обсуждается закон о лицензировании театров, введение которого было вызвано общественной провокационностью балладных фарсов Филдинга, способствовавшего своей

литературной дерзостью гибели жанра песенной пьесы и введению жесткой театральной цензуры.

Список использованной при подготовке диссертации литературы охватывает музыковедческие, литературоведческие, театроведческие, исторические, философские, социологические, культурологические и страноведческие труды. В соответствии с требованиями многоплановой темы и условиями необходимой междисциплинарной работы с нею, он включает четыреста наименований, триста двадцать четыре из которых являются исследованиями на иностранных (преимущественно английском) языках.

## Глава 1. История создания и концепция пьесы «Опера Нищего»

Что касается любителей литературы,  
то и они бывают вынуждены признать,  
что у пьесы, помимо книжной,  
есть другая жизнь...

Эрик Бентли

### 1. Рождение нового жанра

Английский поэт, баснописец и драматург Джон Гэй (John Gay, 1685–1732), ровесник Джорджа Беркли (George Berkeley) и Георга Генделя (Georg Händel), вошел в историю литературы, театра и музыки на правах создателя сенсационного для XVIII века жанра балладной оперы. «Беззаботный и непоследовательный человек, не склонный к глубоким раздумьям о чем бы то ни было»<sup>10</sup> [91, p. 870], Гэй и вообразить не мог, что, написав сатирическую пьесу «Опера Нищего» (“The Beggar’s Opera”, 1727) вместе с Джонатаном Свифтом (Jonathan Swift, 1667–1745) и Александром Поупом (Alexander Pope, 1688–1744), он совершит настоящий театральный переворот.

«Опера Нищего», прочно связанная с литературной традицией Великобритании, «родилась как сатира и пародия» [18, с. 115] и, представляя собой драматическое сочинение, в котором изложенные прозой монологи и диалоги сочетаются с поэтическими текстами, написанными на мелодии распространенных в Великобритании баллад и песен, в сценическом воплощении стала первым образцом нового театрального жанра.

Термин «*балладная опера*» (‘ballad opera’), в качестве жанрового определения закрепившийся в исследовательских трудах за «Оперой Нищего» и творениями многочисленных подражателей и последователей Гэя, не вполне точен и правилен, поскольку к элитарному *музыкальному* жанру оперы

---

<sup>10</sup> Здесь и далее все иностранные источники, за исключением отдельно обговоренных в сносках случаев, цитируются в переводе автора диссертационного исследования.

драматические сочинения XVIII века, содержавшие песенную составляющую, не имели никакого отношения, являясь балладными *пьесами*.

Современники Гэя не называли «Оперу Нищего» балладной оперой: журналисты и критики считали ее комедийной пьесой; Генри Филдинг (Henry Fielding), создав ряд драматических сочинений по предложенной Гэем жанровой модели, именовал их фарсами. Даже Сэмюэл Джонсон (Samuel Johnson), «отдав Гэю должное как изобретателю Ballad Opera» [354, p. 130] в книге «Жизнеописания выдающихся английских поэтов» (“Lives of the Most Eminent English Poets”, 1779–1781), утверждал, что, с точки зрения жанра, новаторская пьеса «Опера Нищего» — это особая разновидность не высшего сорта комедии.

Определив Гэя в создатели «балладной оперы», Джонсон, с одной стороны, всего лишь играл словами (Beggars/Ballad Opera) в свойственной ему манере, с другой — напоминал читателям о том, что после сценического триумфа «Оперы Нищего» в Англии появился ряд музыкальных пьес, авторы которых слепо подражали Гэю в надежде повторить его успех. Теперь своя Ballad Opera была не только у Нищего, но и у любого Сапожника (“Cobler’s Opera”), Квакера (“Quaker’s Opera”), Любовника (“Lover’s Opera”), etc.

Литературные эпигоны стремились к легкой наживе (обогащению за счет чрезвычайно востребованных у массовой публики балладных спектаклей) и бездумно повторяли приемы, использованные Гэем в «Опере Нищего», не пытаясь проникнуть в суть изобретенного им и его влиятельными друзьями-соавторами (Свифтом и Поупом) жанра.

Неумелые подражатели Гэя не понимали, что в жанрово и стилистически эклектичной пьесе Гэя «пародия шла рука об руку с социальной сатирой» [253, p. 242], и название «Оперы Нищего» содержало насмешку драматурга, чья жизнь была не слишком благополучна, над его трудным материальным положением и над популярным в Лондоне музыкальным жанром opera seria. Преследуя сатирическую цель, Гэй сделал себя одним из персонажей «Оперы» — Нищим. Он, по сюжету, является *автором* балладного представления, разыгрываемого труппой оборванцев, и называет свою комедийную пьесу «оперой», иронично

противопоставляя ее модному развлечению состоятельных англичан — итальянской серьезной опере, утвердившейся на сцене благодаря Генделю.

Исследователь балладных пьес эпохи Просвещения Уильям Шульц (William Schultz) справедливо замечает, что, как бы ни называли интерпретаторы созданный Гэем жанр, ориентированный на широкую аудиторию, драматург в «Опере Нищего» «установил определенную структуру этого жанра»<sup>11</sup>, повлияв тем самым на развитие английской драматургии, естественным образом связанной и с литературой, и с театром.

В период с 1728 по 1737 год<sup>12</sup> в Великобритании было создано внушительное количество балладных опер, или балладных пьес, подобных «Опере Нищего», постановка которой, осуществленная в начале 1728 года, свидетельствовала о зарождении развлекательной (массовой и зрелищной) театральной индустрии. Просуществовав всего лишь неполные десять лет, балладный жанр, находившийся под пристальным вниманием государственной власти из-за имплицитно «содержащейся в его образцах политической и социальной критики» [123, р. 207], завершил свое прибыльное для драматургов существование после введения жесткой театральной цензуры правительством. Тем не менее, многовековая история «Оперы Нищего» как жанровой модели — инварианта, породившего множество вариантов — доказывает, что попытка власти уничтожить то, чему была уготована долгая и интересная жизнь, потерпела очевидную неудачу.

Музыкальная пьеса Гэя повлияла на авторов бурлетт, пастиччо и комических опер, появлявшихся в Великобритании и за ее пределами во второй

---

<sup>11</sup> Schultz W. E. *Gay's Beggar's Opera : Its Content, History and Influence*. New York, 1967. P. 128.

<sup>12</sup> Комментированные перечни выходящих за пределы балладного развлекательного жанра пьес (театральный контекст) обозначенного временного периода доступны читателю в следующих изданиях: *The London Stage, 1660–1800 : A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment : in 5 vols. Vol. 3 : 1729–1747*. Carbondale, 1961. 595 p.; *Scouten A. H. The London Stage, 1729–1747 : A Critical Introduction // The London Stage : A Critical Introduction, 1660–1800 : in 5 vols.* Carbondale ; Edwardsville ; London ; Amsterdam, 1968. Vol. 3. 201 p.; *Burling W. J. A Checklist of New Plays and Entertainments on the London Stage, 1700–1737*. Cranbury ; London, 1993. 235 p.

половине XVIII и в XIX веке. Универсальность предложенной Гэем жанровой модели и ее адаптивность к любым культурно-историческим условиям спровоцировали появление в XX–XXI веках бесчисленных разножанровых версий «Оперы Нищего»: зингшпилей, мюзиклов и киномюзиклов, комических, джазовых и рок-опер, возникших на основе материалов Гэя<sup>13</sup>.

### 1.1. Идея тюремной пасторали

Приведшая к появлению «Оперы Нищего» идея принадлежала ирландскому писателю Свифту, знакомству которого с Гэем способствовал Поуп: в письме, написанном 8 декабря 1713 года, он рассказал Свифту о своем приятеле — «несчастном юноше, растрачивающем литературный талант на пасторали» [321, р. 6].

Обстоятельно поразмыслив, Свифт, выступавший в роли опытного наставника младших коллег-литераторов, 30 августа 1716 года в послании к Поупу изложил свои соображения о том, что работа в пасторальном жанре может принести Гэю долгожданный успех, если тот, содержательно обновив надоевший читателям жанр, создаст *тюремную пастораль* об английских преступниках<sup>14</sup>.

«В городе объявился молодой находчивый квакер<sup>15</sup>, — писал из Дублина Свифт, — сочиняющий не слишком ловкие, но достойные поэта-квакера стихи для любовницы. О ее внешности, нравах, etc. Это навело меня на мысль, что подобные пасторали могут быть успешны, если наш друг Гэй сумеет проявить воображение. Думаю, идея очень перспективна; посмотрим, что он скажет. Кроме

<sup>13</sup> В XX веке одной из самых музыкально содержательных версий «Оперы Нищего» была камерная комическая опера Бенджамина Бриттена — “The Beggar’s Opera” (1948).

<sup>14</sup> По предположению А. Л. Порфирьевой, высказанному ею в ходе обсуждения полного текста диссертации, идея обновления жанра пасторали, пришедшая в голову Свифту, была связана не только с литературным, но, в большей степени, с музыкально-театральным пасторальным жанром. Истинность догадки останется неразрешенным исследовательским вопросом, поскольку восстановить правдивость намерений мистификатора Свифта относительно создания «Оперы Нищего» невозможно, ведь этого не удалось сделать даже его современникам, а реконструкция истории возникновения пьесы скриблерианцев догадки, увы, не подтверждает.

<sup>15</sup> Торговец льняными изделиями Джордж Рук (George Rooke), которого Свифт считал хорошо образованным и остроумным человеком, обладающим внушительным опытом чтения.

того, я убежден, сатирические пасторали неисчерпаемы, их можно создавать о носильщиках, лакеях и председателях. Что думаете вы о ньюгейтской пасторали из жизни шлюх и воров?» [321, р. 16–17].

Эпистолярная история<sup>16</sup> не сохранила ответа Поупа Свифту, который в том же 1716 году обратился к Гэю напрямую и предложил создать пастораль, сосредоточенную на постоянных обитателях лондонской тюрьмы Ньюгейт. При этом Свифт заметил, что подобный текст «может оказаться весьма интересным и необычным»<sup>17</sup>. Гэй согласился, но, подумав, решил, что концепция Свифта больше подходит для написания *комедии*, чем несколько огорчил своего вдохновителя, понимавшего, что Гэю не хватит драматургического опыта для мгновенного воплощения замысла.

К созданию пьесы, среди персонажей которой оказались грабители и проститутки, что соответствовало первоначальной сюжетной идее Свифта, Гэй смог приступить лишь спустя одиннадцать долгих лет. Медлительность Гэя, невероятно раздражавшая Свифта, определенно пошла на пользу его комедии, постепенно разраставшейся в грандиозный театральный проект балладной «Оперы Нищего».

Происходившие в Лондоне с 1716 по 1727 год социальные преобразования помогли Гэю собрать достаточное количество «правдивых материалов о городских преступниках» [354, р. 123], число которых стремительно множилось в этот политически беспокойный период. Кроме того, он утвердился в решении добавить к сатирической составляющей будущей пьесы пародию на *opera seria*. В 1720-е годы увлеченность высокородных англичан серьезным музыкальным жанром стала настолько сильной, что воспринимать это можно было только с иронией, ведь оперный театр привлекал неспособных понять ни строчки

---

<sup>16</sup> Фрагменты переписки создателей «Оперы Нищего» обнаруживаются в следующих изданиях: *Swift J. The Works of the Rev. Jonathan Swift : in 19 vols. Vol. 12. London, 1801; Pope A. The Works of Alexander Pope : in 10 vols. Vol. 7 : Correspondence (pt. 2). London, 1871; Melville L. Life and Letters of John Gay (1685–1732) : Author of “The Beggar’s Opera”. London, 1921.*

<sup>17</sup> Цит. по: *Melville L. Life and Letters of John Gay (1685–1732) : Author of “The Beggar’s Opera”. London, 1921. P. 78.*

итальянских либретто поклонников потому, что подобное развлечение считалось статусным.

Особенно нервно на чужеродный оперный жанр и поведение его почитателей реагировали консервативно настроенные скриблерианцы. Борясь за чистоту языка, которому, по их мнению, вредили любые заимствования (например галлицизмы), и сохранение подлинно английской культуры, скриблерианцы отвергали все, что противоречило их взглядам. Оперы, исполнявшиеся на итальянском языке, без преувеличения воспринимались ими как иностранное вторжение в национальное искусство.

Идеологическим и интеллектуальным центром Общества скриблерианцев (“The Scriblerus Club”), или Клуба Мартина Писаки, образованного в 1713 году, являлись Свифт и Поуп. Помимо них и Гэя, занимавшего в Клубе скромное секретарское положение, его участниками были Джон Арбетнот / John Arbuthnot (врач и писатель) и Томас Парнелл / Thomas Parnell (священник и поэт). Названные джентльмены — основной состав литературного общества, прекратившего существовать в год смерти Свифта (1745) — принадлежали к оппозиционной партии тори. Публикуя пародийные и сатирические тексты от имени вымышленного ученого-педанта Мартина Писаки (Martinus Scriblerus), скриблерианцы выражали свое отношение к ненавистным им представителям власти и социума — политику Роберту Уолполу (Robert Walpole) и группирующимся вокруг него угодливым литераторам из партии виги.

В первый год деятельности Клуба с ним был связан виконт Болингброк — философ и политик Генри Сент-Джон (Henry St John), заключенный под стражу сразу после того, как в 1714 году власть запретила встречи скриблерианцев. Предпринятые ею насильственные меры коснулись не только Сент-Джона, через некоторое время под давлением общей политической ситуации бежавшего из страны, но и других членов Клуба: Арбетнот вмиг потерял лекарскую должность, а Свифт и Парнелл были высланы из Лондона в Ирландию.

Усилиями государства жизнь неудобных литераторов-оппозиционеров была существенно испорчена, но скриблерианского Клуба оно истребить не смогло:

общение Свифта, Парнелла, Арбетнота, Поупа и Гэя продолжалось в виде активной переписки. Джентльменам поистине было что обсуждать, поскольку позиции Уолпола, занимавшегося финансовыми делами страны, стремительно крепились, и в 1721 году он стал *первым* в ее истории премьер-министром, не покидавшим свой прибыльный пост вплоть до 1742 года.

На расстоянии от событий, происходивших с опальными скриблерианцами, становится понятно, что, выступив в письме к Поупу с предложением о пасторалях, героями которых могут быть «носильщики, лакеи и председатели [парламентарии]», и спросив его, что он думает о «ньюгейтской пасторали из жизни шлюх и воров?», Свифт намекал на персонажей совершенно конкретных. Ими были коррупционер Уолпол и его продажное окружение. Автор пасторального текста, в котором бы аналогия между лондонскими преступниками и правительством Уолпола была очевидной читателям, можно было сделать только незначительного и почти никому не известного литератора Гэя, которым власть интересовалась меньше, чем остальными скриблерианцами. Поэтому Гэй и стал официально предъявленным публике создателем пьесы «Опера Нищего»<sup>18</sup>, благодаря коллективной работе Клуба Мартина Писаки выросшей из первоначальной идеи Свифта в полноценную политическую пьесу, сатирически и наотмашь бьющую по Уолполу с его запредельной властью.

На момент 1716 года Гэй, которому Свифт велел заняться жанрово нестандартными сатирическими пасторальями, уже имел опыт работы над подобными текстами: в 1714 году он опубликовал поэму «Будни пастуха» (“The Shepherd’s Week”), сделав ее, по предложению Поупа, насмешливой пародией на жанр сентиментальной пасторали, а затем приступил к созданию поэмы “Trivial”.

Роджер Фиске (Roger Fiske) в труде об английском театре XVIII века предполагает, что после прочтения стихотворного текста Гэя с итоговым

---

<sup>18</sup> В 1731 году приношением Генри Филдинга скриблерианцам станет балладная пьеса «Валлийская опера» (“The Welsh Opera”), которую он, под псевдонимом Писаки Второго (Scriblerus Secundus), создаст по модели «Оперы Нищего».

названием «Чепуха<sup>19</sup>, или Искусство прогулок по улицам Лондона» (“Trivium, or the Art of Walking the Streets of London”, 1716), у Свифта и появилась мысль о создании пасторали о городских преступниках<sup>20</sup>.

В книге «Джон Гэй: обет дружбы» (“John Gay: A Profession of Friendship”, 1995) Дэвид Ноукс (David Nokes) приводит сведения о том, что в январе 1715 года Гэй сообщил Парнеллу о завершении работы над первым разделом «Прогулок по улицам», вторая и третья части которых были созданы им в течение следующих месяцев, и поэму “Trivium” в трех книгах Гэй опубликовал, по-видимому, в самом начале 1716 года.

Соглашаясь с мнением Фиске, Ноукс говорит, что Свифт сразу прочел текст поэмы, названной Гэем «Чепухой», потому что автор считал ее банальной и не заслуживающей внимания вещью. И в августе, желая подбодрить Гэя и подстегнуть его к дальнейшей литературной работе, почтенный ирландец написал Поупу ставшее легендарным письмо о Ньюгейтской пасторали, а несколько запоздалую реакцию Свифта на текст поэмы можно объяснить тем, что он был попросту очень занят и не сумел отреагировать молниеносно<sup>21</sup>.

Утверждения Фиске и Ноукса недоказуемы, поскольку документально прояснить истинное положение литературных дел в современной склонным к литературным мистификациям скриблерианцам действительности невозможно, но, независимо от того, каким оно было, правда заключается в том, что поэма “Trivium” стала исключительно важным этапом на пути к «Опере Нищего», повлиявшим на разработку ее драматургической концепции.

В поэме Гэй, превосходно разбираясь и в устройстве Лондона, и в деталях повседневной жизни его обитателей, без прикрас описывал городскую реальность, и в последний раздел — «Из ночных прогулок по улицам» (“Of Walking the Streets by Night”) — поместил фрагмент о безвкусно разодетых шляхах и рыщущих в сумраке улиц грабителях. В тексте одна из дешевок,

<sup>19</sup> Возможный перевод — «Банальности», «Мелочи».

<sup>20</sup> См.: Fiske R. English Theatre Music in the Eighteenth Century. London, 1973. P. 95.

<sup>21</sup> См.: Nokes D. John Gay : A Profession of Friendship. Oxford ; New York, 1995. P. 180, 200–201.

обращаясь к своему преступному возлюбленному, призывно восклицает: «Мой славный Капитан! О, чаровник! Любовник милый мой!» (“My noble Captain! Charmer! Love! My dear!”). Выражение ‘noble Captain’, переключившись из поэмы “Trivia” в пьесу «Опера Нищего», будет указывать на ее основного персонажа — предводителя шайки лондонских разбойников Капитана Макхита, склонного проводить время в компании разного рода дам<sup>22</sup>.

В 1717 году Гэй пополнил и обогатил свой литературный опыт еще одним творением, чрезвычайно существенным для «Оперы Нищего» как ироикомической пьесы, содержащей литературно-музыкальную пародию. Создание пасторали «Ацис и Галатея» (“Acis and Galatea”) на сюжет, заимствованный из «Метаморфоз» (“Metamorphoses”) Публия Овидия Назона (Publius Ovidius Nasō), позволило Гэю наработать прием пародийного включения в поэтические тексты лексических оборотов, свойственных популярным образцам городского песенного фольклора и, помимо этого, «обеспечить [театральным] либретто» [168, p. 95] самого Генделя. Пасторальная маска «Ацис и Галатея», созданная композитором в 1717–1718 годах, стала его *первым* драматическим сочинением на *английский* поэтический текст.

По предположению Брайана Троуэлла (Brian Trowell), в написании либретто, в основе которого лежала история любви нимфы Галатеи и пастуха Ациса, чьи возвышенные планы разрушает коварный циклоп Полифем, кроме Гэя участвовал Поуп, а когда текст был готов, друзья-литераторы передали его для поэтической доработки стихотворцу и эссеисту Джону Хьюзу (John Hughes)<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Подробности о поэме “Trivia” см. в книге Walking the Streets of Eighteenth-Century London : John Gay’s Trivia (1716). Oxford ; New York, 2007 (Brant C. Artless and Artful : John Gay’s Trivia. P. 105–119; Carter P. Faces and Crowds : Biography in the City. P. 27–42; Hitchcock T. ‘All Besides the Rail, rang’d Beggars lie’ : Trivia and the Public Poverty of Early Eighteenth-Century London. P. 74 –89; Hunt M. R. The Walker Beset : Gender in the Early Eighteenth-Century City. P. 120–130; Jenner M. ‘Nauseous and Abominable’? Pollution, Plague, and Poetics in John Gay’s Trivia. P. 90–104; Ribeiro A. Street Style : Dress in John Gay’s Trivia. P. 131–148; Stenton A. Spatial Stories : Movement in the City and Cultural Geography. P. 62–73; Whyman S. E. Sharing Public Spaces. P. 43–61).

<sup>23</sup> См.: Trowell B. “Acis, Galatea and Polyphemus” : A ‘Serenata a tre voci’? // Music and Theatre : Essays in Honour of Winton Dean. Cambridge, 1987. P. 88; McGeary T. Handel in “The Dunciad” :

Решив сделать Полифема ироикомическим персонажем, Гэй, Поуп и Хьюз оживили пасторальное либретто. Основным принципом текста оказалась пародия, приобретающая остроту потому, что высказывания циклопа выглядели так, «будто он является поклонником популярных [уличных] песен» [156, р. 353], любовь к которым питали представители совсем не высокого английского круга — простачки, не задумывающиеся о литературной и смысловой пошлости песенных подтекстовок.

Удивительно, что Гендель, серьезные театральные сочинения которого скриблерианцы будут высмеивать в балладной «Опере Нищего», вообще взялся за создание маски на столь насмешливый и ироничный текст либретто, в котором совершенно плебейский персонаж Полифем, очарованный Галатеей, описывал ее так: «Вишенки румяней, / ягодки вкусней! <...> / Нет на белом свете малышки веселей» (“O ruddier than the Cherry, / O sweeter than the Berry! <...> / Like Kidlings blithe and merry”)<sup>24</sup>.

У Генделя в прежней интерпретации античного мифа об одолеваемых ревнивцем Полифемом несчастных влюбленных — кантате «Ацис, Галатеея и Полифем» (“Aci, Galatea e Polifemo”, 1708) — выход циклопа сопровождала героическая фанфара, а по мере развития событий, он, как несомненный тиран, изрекал, что заставит непокорную нимфу подчиниться. Что заставило *Генделя* подчиниться Гэю и созданному им либретто с элементами пародии и сатиры доподлинно неизвестно, но не могло ли это быть обыкновенным желанием понравиться английской публике, не вполне понятным, но допустимым?

После создания пародийной пасторали «Ацис и Галатеея», поэтические тексты которой лексически напоминают подтекстовки песен «Оперы Нищего», Гэй, под контролем своих друзей и наставников, долгое время совершенствовался в литературном письме. Лишь в 1727 году после публикации пятидесяти басен он смог вплотную заняться скриблерианским сатирическим проектом, начав

---

Pope, Handel, Frederick, Prince of Wales, and Cultural Politics // *The Musical Quarterly*. 2014. Vol. 97, № 4. P. 549.

<sup>24</sup> Дословно: «Румяней вишенки и слаще ягодки! <...> Как деточки, она резва и весела».

(вместе со Свифтом и Поупом) воплощать идею тюремной пасторали в форме ироикомической песенной пьесы, структурной организацией текста которой ее создатели обязаны шотландцу Аллану Рэмзи (Allan Ramsay).

## 1.2. Модель песенной комедии

Пасторальная комедия поэта, собирателя фольклора, изготовителя париков и торговца книгами Рэмзи «Благородный пастух» (“The Gentle Shepherd”), опубликованная в 1725 году, является жанровым предшественником балладной «Оперы Нищего» (ее «архетипом»<sup>25</sup>). Изданию пьесы Рэмзи, истоками которой стали стихотворные диалоги «Пэйти и Роджер» (“Patie and Roger”) и «Дженни и Мегги» (“Jenny and Meggy”), появившиеся в 1720 и 1723 годах, способствовала графиня Эглинтон Сюзанна Монтгомери (Susanna Montgomery), покровительствовавшая Рэмзи; ей, разумеется, пьеса и посвящена<sup>26</sup>.

Прежде чем приступить к написанию комедии «Благородный пастух», Рэмзи, всерьез заинтересовавшись фольклором Шотландии, начал упорно трудиться над созданием подтекстовок к известным народным мелодиям. Поэт настолько преуспел, что несколько его песен «вскоре стали считаться национальными» [237, р. 30]. В некоторых песнях Рэмзи оставлял привычные всем слова нетронутыми, изменяя их лишь в том случае, если они были «дурно написаны или неприличны» [168, р. 111].

Исследовательская деятельность (подробное изучение локального фольклора) позволила ему собрать солидное количество в основном фрагментарных образцов народных поэтических текстов, которые в 1724 году Рэмзи опубликовал в виде сборника «Стихи для чаепития» (“The Tea-Table Miscellany”). Позже Рэмзи дополнил издание еще тремя выпусками «Стихов» (1724–1727). Поэтому к созданию пасторальной пьесы «Благородный пастух» он приблизился, хорошо вооруженный и литературными, и музыкальными познаниями в области шотландской традиционной культуры, что впоследствии

<sup>25</sup> См.: Lawrence W. J. Early Irish Ballad Opera and Comic Opera // The Musical Quarterly. 1922. Vol. 8, № 3. P. 398.

<sup>26</sup> См.: Law A. Allan Ramsay and The Gentle Shepherd // Library Review. 1970. Vol. 22, № 5. P. 247.

позволило Рэмзи с легкостью встроить песенную, или балладную составляющую в пьесу, и это была его *оригинальная* идея. К мысли о подобном использовании песен Рэмзи привел необычайный успех опубликованных им фольклорных сборников.

Пьеса Рэмзи «Благородный пастух» представляет собой развернутую пятиактную пасторальную комедию в рифмованных стихах, в структуру которой входят двадцать две песни, основанные на шотландских популярных мелодиях с новыми подтекстовками Рэмзи. Невероятный масштаб пьесы и музыкального дополнения к ней (песенных номеров) не позволяли театрам ставить ее в полном виде: балладная опера Рэмзи в XVIII всегда шла в сокращении. Даже полюбившаяся публике постановка «Благородного пастуха», осуществленная в лондонском театре Друри-Лейн (Drury Lane) драматургом Ричардом Тикеллом (Richard Tickell) и музыкантом Томасом Линли-старшим (Thomas Linley the Elder) в 1781 году, была в соответствии с требованиями театра ужата Тикеллом и сопровождается новыми песенными аранжировками Линли.

Первоначальная версия комедии Рэмзи содержала лишь *четыре* шотландские песни, но после показа «Оперы Нищего» в Эдинбурге, состоявшегося в октябре 1728 года, ученики Хаддингтонской средней грамматической школы (Haddington Grammar School) — побывавшие на балладном спектакле Гэя мальчишки — были в таком восторге, что «попросили Рэмзи превратить его пастораль («Благородного пастуха») в масштабную балладную оперу» [168, p. 111].

Рэмзи мгновенно отреагировал на просьбу и довел количество музыкальных номеров до двадцати двух. Ко всем использованным мелодиям он написал новые тексты, логически связанные с сюжетной линией его пасторальной комедии и с характеристикой персонажей. К большой радости учеников Хаддингтонской школы, которые, в соответствии с академической традицией, каждый год ставили новую пьесу, Рэмзи, завершив работу, передал музыкально дополненный текст пьесы заказчикам, и 22 января 1729 в эдинбургском Taylor's Hall «Благородный пастух» был показан в присутствии автора именно мальчишескими силами.

Пьеса Рэмзи драматургически стройна и сюжетно выверена, простодушна, проста и малособытийна. Интересно, что принцип рифмованного стиха поэт сохраняет даже в комментариях к сценам, составляющим каркас комедийной истории о любви пастухов Пэйти и Роджера к девицам Пегги и Дженни.

Пасторальный диалог «Пэйти и Роджер» (1720), в котором счастливый в любви Пэйти старается утешить и приободрить своего приятеля Роджера, презираемого и отвергнутого его возлюбленной Дженни, был почти без изменений перенесен Рэмзи в комедию «Благородный пастух», став частью первого действия. Пастораль «Дженни и Мегги» (1723) — сюжетное продолжение диалога, представляющее собой разговор двух девушек, идущих стирать одежду и по пути обсуждающих ухажеров-пастухов, — Рэмзи тоже включил в начальное действие пьесы. Имя Мегги он изменил (в комедии она Пегги) но ее личная история (возвышенные отношения с возлюбленным) осталась нетронутой. В вошедшем в пьесу фрагменте Пегги рассказывает о серьезности их с пастухом Пэйти взаимных чувств, а Дженни, в свою очередь, жалуется ей на Роджера, в искренности намерений которого она сомневается, как сомневается и в пользе замужества.

Четверо главных персонажей Рэмзи — герои низкого происхождения, однако по мере развития действия выясняется, что с самого рождения некоторые из них заблуждаются на этот счет. Пэйти внезапно становится наследником благородного джентльмена Уильяма Уорси (William Worthy), который под давлением политических обстоятельств был вынужден бежать из страны, но вернулся, чтобы, хорошо замаскировавшись, под видом предсказателя будущего поведать сыну историю его появления на свет. Возлюбленная Пэйти — деревенская простушка Пегги в финале пьесы тоже оказывается знатной особой. Персонажи Роджер и Дженни введены в текст ради образного контраста, ведь их любовные отношения комичны в отличие от чувственных отношений Пэйти и Пегги. Комедия Рэмзи, в которой автор с легкостью сочетает высокое и низкое, благородное и простонародное, реальное и сказочное (в тексте присутствует даже

колдунья) полюбилась читателям мгновенно и впоследствии вошла в фонд классической шотландской литературы<sup>27</sup>.

Расширенная версия комедии Рэмзи не ставилась на лондонской сцене до 1732 года. В лондонском театре Друри-Лейн в 1730 году была показана «изуродованная» [168, р. 112] — предельно сокращенная и лингвистически адаптированная (без следов шотландского диалекта) версия пьесы «Благородный пастух», представлявшая собой «одноактную балладную оперу» [237, р. 30]. Постановкой занимался драматург и актер Теофил(ус) Сиббер (Theophilus Cibber), изменивший название пьесы на «Пэйти и Пегги, или Прелестный найденыш» (“*Patie and Peggy, or the Fair Foundling*”) по причине сюжетной и структурной неравноценности текста Рэмзи и его сценической версии, предложенной английской публике. Сиббер сохранил лишь одиннадцать песен, использованных Рэмзи, остальные он выбрал сам и полностью переписал большинство подтекстовок. Спектакль оказался провальным.

В период, непосредственно предшествовавший началу работы над «Оперой Нищего», изданная в 1725 году пьеса «Благородный пастух» была известна Клубу Мартина Писаки в виде печатного текста, в структуру которого входили несколько шотландских песен. Появление чрезвычайно востребованного у читателей сочинения Рэмзи оживило в сознании Свифта, гостившего у Гэя в марте 1726 года<sup>28</sup>, мысль о создании нестандартной ньюгейтской пасторали. Однако Гэй настаивал на воплощении этой идеи в форме комедии, вероятно, поэтому скриблерианцы и приняли решение командировать Гэя в Шотландию для разговора с Рэмзи о новаторской форме его пасторальной комедии.

Оказавшись в Эдинбурге, Гэй встретился с Рэмзи и, выразив ему почтение как создателю «Благородного пастуха», попросил проанализировать язык и, что особенно важно, структуру пьесы. Свою просьбу Гэй объяснил стремлением

<sup>27</sup> См.: *Kidson F. The Beggar's Opera : Its Predecessors and Successors. Westport, 1971. P. 32.*

<sup>28</sup> См.: *Grattan Flood W. H. The First Ballad Opera : Allan Ramsay's 'Gentle Shepherd' // The Musical Times. 1928. Vol. 69, № 1024. P. 554.*

поклонника комедии Рэмзи Поупа узнать о деталях авторской работы над текстом [194, p. 554].

Истинной целью «свидания» английского литератора с шотландским поэтом было пристальное изучение изобретенного Рэмзи способа работы с драматическими и песенными материалами, а это значит, что феврале 1727 года скриблерианцы начали разрабатывать драматургическую концепцию пьесы «Опера Нищего», присвоив литературный метод Рэмзи. Форма первой английской балладной оперы оказалась выстроена по модели, предложенной Рэмзи в пасторальной комедии «Благородный пастух». Разница состояла лишь в том, что в «Опере» скриблерианцев новые подтекстовки уличных баллад и песен, включенных в структуру текста, сочетались с монологами и диалогами, написанными *в прозе*, а в пьесе Рэмзи весь текст был организован *поэтически*.

Сценический путь пасторальной (и все же не лишенной политических намеков) комедии «Благородный пастух», к счастью для Гэя, не сложился: случись иначе, творение Рэмзи могло бы стать первой *шотландской* балладной оперой, но реальная история была другой. Простодушный Рэмзи, подробно разъяснив Гэю устройство придуманной им драматургической формы, способствовал появлению в английской литературе и театре XVIII века пьесы нового типа — «Оперы Нищего», а Гэй, определенный скриблерианцами в ее авторы, оказался основоположником жанра балладной оперы и прославил свое имя в веках.

Невероятно, что после публикации текста «Оперы Нищего» и ее громких премьерных показов в Лондоне и Эдинбурге (в январе и октябре 1728 года) Рэмзи никак не отреагировал на присвоение его драматургических идей; вряд ли он мог этого не разглядеть. Затем, демонстрируя поразительно терпеливое отношение к происходящему, по просьбе школьников — юных почитателей «Оперы», он на раз превратил свою песенную пьесу «Благородный пастух» в полноценную балладную оперу.

Еще удивительнее выглядит поведение Рэмзи при состоявшейся в 1732 году встрече с Гэем, которую в книге, посвященной художнику Аллану Рэмзи-

младшему (Allan Ramsay the Younger) — сыну поэта, описывает Аластер Сمارт (Alastair Smart). Тогда литераторы обсуждали шотландские диалектизмы в пьесе «Благородный пастух», и Рэмзи признался, что для расширенной версии своей пьесы «кое-что позаимствовал из „Оперы Нищего“» [359, р. 9].

Поскольку общими для текстов Гэя и Рэмзи являются лишь два мелодических источника, известные в Великобритании той эпохи с названиями «Счастливый шут» (“Happy Clown”) и «Чудесное раннее утро» (“The Bonny Grey-eyed Morn”), существует вероятность, что именно об этих заимствованиях и говорил Рэмзи.

Пройдет время, и Рэмзи-младший расскажет, насколько сильно его отец, несмотря на безоговорочный литературный успех его пьесы «Балладный пастух», «впоследствии сожалел о внесенных им в первоначальный текст изменениях» [247, р. 249], превративших песенную пастораль в развернутую балладную оперу. Свое недовольство пьесой Рэмзи объяснял тем, что многие подтекстовки ему не дались, получившись скучными, а текст как целое утратил органичность, и это, с точки зрения *литературы*, не пошло пьесе на пользу.

Рэмзи-младший тоже не одобрял изменений, внесенных отцом в пьесу. По его мнению, расширив балладную составляющую, Рэмзи не учел, что подтекстовки песен «Оперы Нищего» были интересны всем потому, что содержали пародию и сатиру, а в пьесе Рэмзи не было «ни пародийных элементов, ни жестких насмешек над чем бы то ни было» [359, р. 10]. И пытаясь повторить «Оперу» Гэя, Рэмзи только навредил своей пасторальной песенной пьесе. Критики совпадали во мнении с сыном Рэмзи, добавляя при этом, что шотландскому поэту, в отличие от драматурга Гэя «лишенному драматического дара» [359, р. 10], должно заниматься созданием пасторалей, которые ему блестяще даются, а не балладных опер.

Пьесу «Благородный пастух» действительно почти не ставили в театрах: ей был уготован иной впечатляющий путь — литературный. Пьеса была настолько популярна как книжный текст, что в XVIII веке существовала в шестидесяти шести (!) отдельных изданиях (в художественном оформлении

некоторых из них участвовал Рэмзи-младший<sup>29</sup>), в XIX веке их появилось еще сорок<sup>30</sup>.

И главным достижением скромного поэта Аллана Рэмзи было не его влияние на «Оперу Нищего», а следующий неоспоримый факт: в песенной комедии «Благородный пастух» Рэмзи удалось приблизить заурядный жанр пасторали «к форме и содержанию высокой литературы» [320, р. 333] и положить начало возрождению шотландской словесности в XVIII веке.

## 2. Скриблерианский проект

Работа Свифта, Поупа и Гэя над политизированной пародийно-сатирической пьесой «Опера Нищего», в которую, благодаря Рэмзи, оказалась включена музыкальная составляющая — баллады и песни, началась весной 1727 года, когда Свифт приехал в дом Поупа в предместье Лондона Твикенхэме (Twickenham), и завершилась в конце октября. Собравшись вместе, скриблерианцы поняли, что момент для осуществления плана тюремной пасторали настал, поскольку Гэю наконец удалось закончить корпус басен, написание которых изрядно его утомило. Именно в обители Поупа джентльмены тщательно продумали и разработали концепцию песенной пьесы «Опера Нищего», после чего Гэй при деятельном участии друзей-литераторов занялся ее созданием. В излюбленном месте грабителей Твикенхэме решительно все способствовало работе над сюжетом пьесы: наблюдая за реальным ходом вещей, Гэй получил возможность дополнить пьесу небезынтересными деталями и подробностями из жизни преступников и обманутых ими горожан.

Помимо «Оперы Нищего» в обозначенный период времени скриблерианцы готовили еще один сатирический текст — ироиколическую поэму, название которой принято передавать как «Дунсиада» (“The Dunciad”, 1728). Поручив Гэю

<sup>29</sup> См.: *Brown I. G. Allan Ramsay’s Rise and Reputation // The Volume of the Walpole Society. 1984. Vol. 50. P. 209–247; Brown I. G. Young Allan Ramsay in Edinburgh // The Burlington Magazine. 1984. Vol. 126, № 981. P. 778–781.*

<sup>30</sup> См.: *Law A. Allan Ramsay and The Gentle Shepherd. P. 247.*

написание «Оперы Нищего», а Поупу — «Дунсиады», Свифт предполагал, что произведения, созданные властно патронируемыми им авторами, станут составными частями масштабного *оппозиционного* проекта скриблерианцев, первой и основной частью которого, разумеется, был роман Свифта «Путешествия Гулливера» (“Gulliver’s Travels”, 1726–1727). Названные тексты по замыслу Свифта должны были стать тройным ударом по осуждаемому *им* английскому обществу — политическим выпадом в прозе, драматургии и поэзии.

Концепция «Дунсиады» разрабатывалась параллельно с отбором баллад и песен для «Оперы Нищего», затем Поуп приступил к изготовлению текста поэмы и к концу 1727 года не просто завершил ее, но подготовил к публикации, Свифт же принял решение придержать поэму до театральной премьеры «Оперы» Гэя.

## 2.1. Балладные материалы

Выбор балладных материалов для пьесы «Опера Нищего» Свифт и Поуп несомненно могли бы доверить Гэю: он обладал неплохим музыкальным вкусом, владел игрой на флейте и, что особенно важно для «Оперы Нищего», умел работать с подтекстовками, будучи автором ряда песен, среди которых особенно удачной была баллада «Нежное прощание Уильяма с черноглазой Сьюзен» (“Sweet William’s Farewell to Black-Eyed Susan”, 1720).

Однако Свифта и Поупа, в отличие от Гэя, которому было действительно важно подобрать для пьесы эстетически приятные, любимые английской публикой мелодии, в музыкальной составляющей «Оперы» привлекала возможность создания новых острых на язык подтекстовок к популярным песням. Музыкальный аспект пьесы их совершенно не интересовал, возможно, поэтому *изначально* композиторского участия в проекте «Опера Нищего» вовсе не предполагалось: все баллады и песни пьесы скриблерианцев как театрального представления должны были звучать *без* сопровождения. По задумке Свифта и Поупа тесно связанные с сюжетом «Оперы Нищего» перетекстованные песни надлежало использовать в пьесе в сатирических и пародийных целях, а не ради удовольствия и наслаждения публики.

Доработав идеи Рэмзи, осуществленные в пасторальной комедии «Благородный пастух», скриблерианцы решили, что в их пьесу следует включить не только традиционные напевы, как это было в первоначальной версии комедии Рэмзи, куда был включен исключительно шотландский фольклор, но и мелодии авторские, и после этого *сообща* приступили к отбору балладных материалов.

Подлинное авторство большинства *подтекстовок* песен «Оперы Нищего», официальным создателем которых по общему признанию считается Гэй, никогда не будет разгадано, а степень истинного участия джентльменов Свифта и Поупа в подготовке и редактировании обновленных текстов баллад и песен скриблерианской пьесы, как представляется, не будет определена наверняка.

С исследовательской уверенностью можно говорить лишь о том, что среди поэтических текстов «Оперы» есть, по крайней мере, четыре текста, не принадлежащих скриблерианцам. Подтекстовки песен Пичема «Увы, наша жизнь такова»<sup>31</sup> (“Through All the Employments of Life”) и Капитана Макхита «Придворная жизнь нас должна научить» (“The Modes of the Court So Common are Grown”) написаны государственным деятелем, дипломатом и писателем Филипом Дормером Стэнхоупом, носившим титул графа Честерфилда (Philip Dormer Stanhope, 4th Earl of Chesterfield); подтекстовка песни проститутки и воровки-карманницы Дженни «Картежники, судьи» (“The Gamesters and Lawyers”) — судьей Уильямом Фортескью (William Fortescue); подтекстовка песни «Девы невинные, словно бутоны» (“Virgins are Like the Fair Flower”) — уэльским дипломатом, писателем-сатириком Сэром Чарльзом Хенбери Уильямсом (Sir Charles Hanbury Williams).

После сценического триумфа пьесы скриблерианцев использованные в ней мелодии популярных баллад и песен обретут вторую жизнь в пространстве

---

<sup>31</sup> Названия песен «Оперы Нищего» приводятся в поэтическом переводе автора диссертации по первым строкам их подтекстовок. Художественный перевод ряда песен «Оперы Нищего» приведен в *Приложении*, сопровождается музыкальными примерами (оригинальными мелодиями, на основе которых скриблерианцы создали обновленные стихотворные тексты для своей пьесы) и кратким описанием сценической ситуации в которой они используются.

английской культуры с подтекстовками<sup>32</sup>, которые были подготовлены специально для «Оперы Нищего» в строгом соответствии с ее социально-политической направленностью и сюжетом. Эпигоны Гэя<sup>33</sup>, желая повторить успех его балладного спектакля, начнут беззастенчиво включать в свои штампованные песенные пьесы мелодии из «Оперы Нищего», но подтекстовки их будут выглядеть всего лишь «дешевым подражанием мыслям Гэя о преступности [в Британии] и его насмешкам над королевским двором» [354, р. 162].

В результате проделанной скриблерианцами работы в «Опере Нищего» оказались использованы шестьдесят девять мелодий<sup>34</sup> (от стремительных жиг до сдержанных гимнов), и «долгую жизнь прославленной пьесе обеспечили отнюдь не диалоги и сюжет, а баллады и пение» [168, р. 103] к огромному разочарованию Свифта и Поупа.

Значительную часть звукового материала «Оперы Нищего» составляют старинные напевы и танцевальные мелодии Англии, Шотландии, Уэльса и Ирландии. Помимо них в пьесе обнаруживаются несколько французских по происхождению песен и изрядное количество композиторских мелодий (в том числе — итальянских), заимствованных скриблерианцами из театральных (драматических и оперных) постановок, авторских баллад и песен и английской драматургии<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> В книге Уильяма Шульца перечень мелодий «Оперы Нищего» представлен с оригинальными текстами баллад и песен, от которых, по мнению исследователя, скриблерианцы отталкивались, создавая новые подтекстовки. См.: *Schultz W. E. Gay's Beggar's Opera : Its Content, History and Influence*. P. 306–341.

<sup>33</sup> В дальнейшем в тексте диссертации под именем драматурга Гэя как официального сочинителя «Оперы Нищего» всегда будет подразумеваться коллектив авторов-скриблерианцев, усилиями которого была создана эта пьеса.

<sup>34</sup> Возможно, в «Опере Нищего» первоначально было семьдесят мелодий. Музыкальный материал, использовавшийся в танцевальном эпизоде спектакля (пляске заключенных в кандалах), до сих пор не обнаружен исследователями.

<sup>35</sup> Об источниках баллад и песен пьесы см.: *Ступников И. В. «Опера нищих» // Советская музыка*. 1964. С. 69–73; *Grattan Flood W. H. Notes on the Sources of the Tunes of "The Beggar's Opera"* // *Melville L. Life and Letters of John Gay (1685–1732) : Author of "The Beggar's Opera"*. London, 1921. P.150–155; *Schultz W. E. Gay's Beggar's Opera : Its Content, History and Influence*. New York, 1967. P. 157–162, 306–341; *Kidson F. The Beggar's Opera : Its Predecessors and*

В песне Полли Пичем «Девы невинные, словно бутоны» авторы «Оперы Нищего» использовали мелодию Генри Перселла (Henry Purcell) из семи-оперы «Диоклетиан» (“Dioclesian”, 1690), в 1695 году включенную им в музыкальное оформление адаптированной версии трагикомедии Джона Флетчера (John Fletcher) «Бондука» (“Bonduca”), созданной в 1611 году и опубликованной в 1647. Мелодия Перселла, вошедшая в «Опере Нищего» в тюремное поурри Макхита, исполняемое им в камере смертников (на ней основан краткий песенный эпизод «Меня казнят...» / “Since I Must Swing”), тоже была взята скриблерианцами из пьесы «Бондука».

Еще одна мелодия Перселла, заимствованная из его семи-оперы «Королева фей» (“The Fairy-Queen”, 1692), стала в пьесе Гэя основой песни Люси Локит «Отец, наставлял ты девчонку меня» (“When Young at the Bar You First Taught Me to Score”). Этот же мелодический материал использовался создателями, по меньшей мере, тридцати пяти английских баллад, распространенных во времена Свифта, Поупа и Гэя.

Кроме названных *композиторских* текстов Перселла в «Опере Нищего» в песне Полли «Подвластны ли наши сердца?» (“Can Love Be Controlled by Advice?”) была задействована аранжированная им старинная английская мелодия, ставшая основой чрезвычайно известной песни «Под мирта сень стремясь» (“Hail to the Myrtle Shade”), написанной Перселлом для оформления пьесы «Феодосий» (“Theodosius”, 1680) Натаниэля Ли (Nathaniel Lee).

В песнях Филча «Девы развращают род людской» (“’Tis Woman That Seduces All Mankind”) и Люси «Что ж, давай» (“Come, Sweet Lass”) в пьесе Гэя использованы мелодии композитора Джеремайи Кларка (Jeremiah Clarke).

В «Оперу Нищего» скриблерианцы поместили две мелодии, принадлежащие композитору и органисту Джону Баррету (John Barrett). На его материалах основаны песня Люси «Когда на суде присягу он даст» (“When He Holds Up His Hand”) и начальный фрагмент поурри Макхита «Ах, боже мой,

какой позор!» (“O Cruel, Cruel, Cruel Case!”). Мелодия для поупурри взята из песни Баррета, обнаруживающейся в пьесе «Пилигрим» (“The Pilgrim”, 1700) архитектора и драматурга Джона Ванбру (John Vanbrugh). Комедия Ванбру является адаптацией (в прозе) стихотворной пьесы Флетчера, созданной около 1621 года.

Композиторские материалы поэта, драматурга и сочинителя баллад Генри Кэри (Henry Carey), нередко нападавшего в своих сатирических текстах на Уолпола, легли в основу тюремного высказывания Макхита «Ничто не утешает так...» (“Of All the Friends in Time of Grief”) и песни Полли «Возлюбленный в силлок попал» (“Thus When the Swallow, Seeking Prey”).

В песне Пичема «Лисица кур крадет, сэр!» (“A Fox May Steal Your Hens, Sir”) скриблерианцы использовали мелодию композитора Джона Эклза (John Eccles) из пьесы Уильяма Конгрива (William Congreve) «Любовь за любовь» (“Love for Love”, 1695).

Мелодия песни Полли «В морях судьбы скиталась я» (“I Like a Ship in Storms Was Tost”) взята из балета «Персей и Андромеда» (“Perseus and Andromede”, 1717), автор либретто которого предпочел остаться неизвестным английской публике. Постановкой балета занимался учитель танцев Джон Уивер (John Weaver).

Ирландские мелодии, использованные в «Опере Нищего» в дуэте Макхита и Полли «Если в вечной мерзлоте» (“Were I Laid on Greenland’s Coast”) и песне миссис Пичем «Золотоносная руда» (“A Maid is Like the Golden Ore”), являются заимствованными. Первая взята скриблерианцами из юмористической пьесы Джорджа Фаркера (George Farquhar) «Офицер-вербовщик» (“Recruiting Officer”, 1706), вторая — из комедии «Сельские поминки» (“The Country Wake”, 1696) актера Томаса Доггета (Thomas Doggett).

Уэльская мелодия песни Люси «Казнят? И нет пощады?» (“Is Then His Fate Decreed, Sir?”), вероятнее всего, пришла в «Оперу» Гэя из пьесы «Наследница Ричмонда» (“Richmond Heiress”, 1693) драматурга и стихотворца Томаса Дерфи (Thomas D’Urfey).

Совместное песенное высказывание Люси, Полли и Макхита «Пусть вздернут меня!» (“Would I Might be Hanged”), что интересно, было создано скриблерианцами на основе мелодии, написанной певцом и композитором-песенником Литтлтоном (Льюисом) Рэмондоном (Littleton [Lewis] Ramondon), который после основательного утверждения на английской сцене итальянских серьезных опер фактически остался без работы, поскольку исполнять умел лишь музыкальные партии *на родном языке*. Мелодия Рэмондона до попадания в «Оперу Нищего» была известна в Лондоне как основа для баллады с названием «Гимн по случаю казни двух преступников» (“A Hymn upon the Execution of Two Criminals”).

Среди итальянских мелодий пьесы Гэя обнаруживаются творения Джироламо Фрескобальди (Girolamo Frescobaldi) — фрагмент попури Макхита с текстом «Приятно умирать...» (“If Thus... A Man Can Die”), Франческо Джеминиани (Francesco Geminiani) — песня Полли «Негодяйка!» (“Cease Your Funning”), Джованни Боноччини (Giovanni Bononcini) — песня миссис Пичем «Девушка словно мотылек» (“If Love the Virgin’s Heart Invade”).

В «Оперу Нищего» попали и композиторские материалы Генделя: в песне Люси «Изменники жестоки» (“How Cruel are the Traitors”) Гэй использовал мелодию песни Генделя «Моря разбушевались» (“’Twas When the Seas Were Roaring”), которую в 1715 году драматург уже включал в один из своих экспериментальных текстов — пьесу «Как бы Вы это назвали?» (“What D’Ye Call It”, 1715); а песню грабителей «Снова нам пора на дело!» (“Let Us Take the Road!”) Гэй создал на мотив марша с барабанами и трубами из оперы «Ринальдо» (“Rinaldo”, 1711; 1717; 1731).

Часть авторских мелодий, использованных в пьесе «Опера Нищего», была хорошо знакома *массовой* английской публике, являясь музыкальной основой широко распространенных городских, или уличных баллад, вербальные тексты и напевы которых публиковались в песенных и танцевальных сборниках и коллекциях, откуда скриблерианцы заимствовали множество и композиторских, и преимущественно традиционных материалов прошлого и настоящего.

Корпус песен «Оперы Нищего» во многом сложился благодаря тому, что Лондон был буквально наводнен демократичными музыкальными коллекциями песен. В этой области нотопечатания особенно преуспел современник Гэя Томас Кросс (Thomas Cross), понимавший, что спрос на сборники тривиальной музыки среди простых англичан, несомненно, окажется значительно выше спроса на сборники музыки серьезной. Именно поэтому прозорливый Кросс предпочитал публиковать традиционные танцевальные мелодии и баллады и — для того чтобы они лучше продавались — нередко даже не объединял их в сборники, выпуская свою продукцию поштучно.

Кроме изданий Кросса, скриблерианцы, подбирая звуковые материалы для «Оперы Нищего», пользовались коллекциями<sup>36</sup> «Музыкальное пиршество» (“A Musical Banquet”, 1651), «Английский учитель танцев» (“The English Dancing Master”, 1651) и «Сокровищница музыки» (“The Treasury of Musick”, 1669), изданными Джоном Плэйфордом (John Playford)<sup>37</sup>; и шестью сборниками Дерфи с названием «Остроты и шутки, или Пилюли для очищения от тоски» (“Wit and Mirth, or Pills to Purge Melancholy”, 1698–1720)<sup>38</sup>.

«Шесть шотландских напевов» [168, р. 100] «Оперы Нищего» обнаруживаются в очень востребованных в XVIII веке песенных сборниках Рэмзи «Стихи для чаепития», которые Гэй сумел или получить от самого Рэмзи, или приобрести в его книжной лавке в момент Эдинбургской встречи с поэтом в 1726 году. Однако источником этих напевов для скриблерианской пьесы могла стать и коллекция собирателя фольклора и певца Уильяма Томсона (William Thomson) «Каледонский Орфей» (“Orpheus Caledonius”, 1725), содержавшая пятьдесят песен. Копию «Орфея» Гэю, вероятно, подарила его покровительница —

<sup>36</sup> См.: *Friedman A. B. Ballad Revival : Studies in the Influence of Popular on Sophisticated Poetry.* Chicago, 1961; *Whitlock K. John Playford’s the English Dancing Master 1650/51 as Cultural Politics // Folk Music Journal.* 1999. Vol. 7, № 5. P. 548–578.

<sup>37</sup> К 1728 году в Англии существовало семнадцать (!) переизданий руководства к исполнению танцев “The English Dancing Master”, их публиковал сын именитого печатника Джона Плэйфорда — Генри Плэйфорд (Henry Playford).

<sup>38</sup> Сорок из шестидесяти девяти мелодий “Оперы Нищего» обнаруживаются в коллекции Томаса Дерфи, среди них есть авторские тексты Перселла, Баррета, Кларка, Эклза и Рэммондона.

герцогиня Куинсберри Кэтрин Хайд (Catherine Hyde, Duchess of Queensberry), супруга шотландского герцога Чарльза Дугласа (Charles Douglas), владевшая тремя экземплярами коллекции Томсона.

Три французские мелодии «Оперы Нищего», выявленные музыковедом и писателем Джеком Вестрапом (Jack Westrup)<sup>39</sup>, были заимствованы Гэем из *английских* танцевальных и песенных сборников, а не из парижских водевилей, исполнявшихся в ярмарочных театрах (*théâtres de la foire*'), как предполагает историк музыки Ванесса Роджерс (Vanessa Rogers)<sup>40</sup>.

Ярмарочные театры начали показывать представления, которые впоследствии будут названы *opéra comique en vaudevilles* — комедийными музыкальными спектаклями, сочетающими разговорные диалоги и песни с расхожими мелодиями, сопровождаемыми новыми текстами, в 1716 году. Гэй в 1717 и 1719 годах путешествовал по Франции и действительно мог видеть некоторые постановки. К тому же, нередко парижские театральные труппы приезжали в Лондон с водевильными представлениями, имевшими успех у массовой публики, поэтому он вполне мог познакомиться с ними и в Англии, где они были востребованы настолько, что некоторые мелодии из них становились источниками для английских баллад. Собственно, баллады эти и стали для скриблерианцев ориентиром при выборе французских мелодий для их «Оперы».

Разумеется, общие черты водевилей и балладных пьес, вереницей следовавших за «Оперой Нищего», многочисленны. Двойственные по содержанию и смыслу жанры предполагают определенный состав персонажей, представляющих все социальные слои; задействуют актуальные, связанные с действительностью темы; остро критикуют власть и политическую ситуацию; обращаются к максимально широкому кругу зрителей; имеют характерные

---

<sup>39</sup> См.: Westrup J. A. French Tunes in 'The Beggar's Opera' and 'Polly' // *The Musical Times*. 1928. Vol. 69, № 1022. P. 320–323.

<sup>40</sup> О влиянии водевилей на жанр балладной оперы см.: Rogers V. L. John Gay, Ballad Opera and the *Théâtres de la foire* // *Eighteenth Century Music*. 2014. Vol. 11, № 2. P. 173–213.

пародийные и сатирические черты. И все же в английском жанре первична сатира, во французском — пародия.

Помимо этого, во Франции «жанры высокие и низкие были официально разделены между отдельными театрами, сценическими площадками» [347, р. 180] и текстами, тогда как в Англии высокое и низкое существовало неотделимо и могло синтезироваться *внутри* одного жанра. Это справедливо, в первую очередь, в отношении жанра балладной пьесы как специфически английского феномена, крепко замешанного на *литературной* традиции Великобритании.

## 2.2. Работа над текстом и путь к сцене

После завершения подбора мелодий для «Оперы Нищего» и изготовления новых песенных подтекстовок, Гэй под неусыпным надзором Свифта и при литературной помощи и поддержке Поупа приступил к созданию основного текста балладной пьесы скриблерианцев. По словам Поупа работа Гэя над текстом была полностью самостоятельной, лишь время от времени драматург показывал готовые фрагменты ему и Свифту, а они «делали замечания и кое-что ему подсказывали, но создавал текст именно Гэй» [277, р. 79].

Ориентируясь на высказывание Поупа, можно подумать и решить, что авторство Гэя действительно было единоличным, чему способствовали литературный талант драматурга и внушительный литературный опыт, обретенный им к моменту подготовки текста пьесы «Опера Нищего». Однако результат работы над пьесой — ее полный текст, содержащий мощную социально-политическую составляющую (сатиру и пародию), позволяет предположить, что «Опера Нищего» все-таки является коллективным трудом скриблерианцев, идеологический и редакторский вклад Свифта и Поупа в который был очень существенен.

Доподлинно неизвестно с какой целью после театрального и литературного обнародования текста «Оперы Нищего» Поуп старательно внушал современникам мысль о том, что к провокационной сатирической пьесе Гэя ни он, ни достопочтенный Свифт не имеют никакого отношения. Было ли это стремлением открыть жаждущему признания Гэю путь в подлинно литературную

публичную жизнь, ведь по легенде «Поуп был привязан к Гэю, а Свифт опекал его больше, чем кого бы то ни было» [277, р. vii]? Или, может, это была всего лишь попытка оградить себя и Свифта от политического преследования и тюрьмы?

Вчерне весь текст балладной пьесы был создан скриблерианцами в доме Поупа к сентябрю 1727 года, после чего Свифт вернулся в Ирландию, оставив Гэя и Поупа завершать работу над «Оперой Нищего» и «Дунсиадой», а в конце октября (22 числа) получил послание от Гэя. Драматург писал: «Помните, вы велели мне побывать в Ньюгейте, дабы внести больше точных деталей в пьесу? Пожалуй, так и поступлю, ибо ничто не обременяет меня сейчас, а моя опера уже завершена» [373, р. 260].

Возможно, Гэй и впрямь побывал в Ньюгейте, в чем, в сущности, не было острой необходимости, поскольку драматург имел возможность изучать хроники этой тюрьмы, публиковавшиеся в прессе того времени и содержавшие истории из жизни ее прославленных обитателей. Фактических подтверждений поездке Гэя в Ньюгейт, ради придания правдоподобия пьесе скриблерианцев, в посвященных драматургу исследованиях не обнаруживается.

Ответ Свифта Гэю, полученный драматургом в ноябре, был таким: «Очень рад, что ваша опера завершена и надеюсь, что ваши друзья присоединятся к читателям, что обеспечит ей успех, несмотря на враждебный настрой к вам остальных» [277, р. 78].

Чистовой текст «Оперы Нищего» был передан мудрому Уильяму Конгриву, поскольку скриблерианцы, сомневаясь в успешности изготовленной ими песенной пьесы, считали, что прежде чем предлагать текст театрам следует показать его сведущему в драматургии и ее восприятии публикой человеку, который бы трезво и честно оценил «Оперу Нищего». Конгрив тщательно изучил пьесу Гэя и, не развеяв опасений Свифта и Поупа, изрек, что постановка «или пройдет на ура, или окажется страшным провалом» [277, р. 79].

После этого скриблерианцы предложили «Оперу Нищего» театру Друри-Лейн, которым о ту пору руководил актер и драматург Колли Сиббер (Colley

Sibber). Он прочел рукопись и отклонил «Оперу Нищего» «как ничего не стоящую пьесу, совершив тем самым опрометчиво глупый поступок» [296, р. 239], за что, в частности, и получил от Поупа в «Дунсиаде», где Сиббер назван главным Тупицей среди драматургов.

Джон Рич (John Rich) — режиссер, учредитель и распорядитель театра Линкольнс-Инн-Филдс (Lincoln's Inn Fields), которому скриблерианцы передали отвергнутую Сиббером рукопись «Оперы Нищего», оказался проницательным и дальновидным человеком и дал согласие на показ пьесы. После премьеры «Оперы» Сибберу оставалось лишь с тоской и неприязнью «наблюдать, как постановка Рича бьет все рекорды» [81, р. 76] и в отношении прибыльности проекта, и в отношении его востребованности у публики. Поскольку чистый доход Рича составил четыре тысячи фунтов (огромную по тем временам сумму!), Сиббер позволил множеству подражателей Гэя демонстрировать свои балладные спектакли в Друри-Лейн, но успеха Рича так и не смог повторить.

Именно Рич способствовал триумфу пьесы «Опера Нищего», которая могла остаться и вовсе не замеченной англичанами, если бы в ее концепцию уже *после* начала репетиций не были внесены существенные изменения, определившие счастливую судьбу постановки. В самом начале репетиционного процесса Рич как режиссер справедливо указал Гэю и Поупу на несомненное для него обстоятельство: пьеса «Опера Нищего», перегруженная балладами и песнями, акапельно исполняемыми актерским составом, выглядит неловкой драматургической поделкой и в целом проигрывает как спектакль.

Настоятельный призыв Рича изменить концепцию спектакля, добавив к нему полноценное оркестровое сопровождение, скриблерианцы предпочли не услышать, попросту не одобряя превращение пьесы «Опера Нищего» в музыкальное развлекательное представление. Поддержку своей идее режиссер сумел получить лишь от герцогини Куинсберри, которая, побывав на одной из репетиций пьесы, решительно «возразила против того, что поющих персонажей не поддерживает оркестр» [312, р. 32].

Пылко убедив скриблерианцев в необходимости аранжировать все музыкальные номера пьесы в исполнении оркестра, герцогиня способствовала появлению среди авторов «Оперы Нищего» Иоганна Кристофа Пепуша (Johann Christoph Pepusch, 1667–1752). Премьера спектакля была отложена на неопределенный срок.

### 2.3. Музыкальное оформление спектакля

Немецкий теоретик, музыкант-исполнитель, композитор и аранжировщик Иоганн Пепуш, которого друзья-англичане предпочитали называть Джоном, появился на свет в Берлине в один год со Свифтом. В Великобританию он перебрался в 1700 году и провел в ней всю свою деятельную и насыщенную разнообразными музыкальными проектами жизнь.

С 1704 года Пепуш начал работать в театре Друри-Лейн в качестве клавесиниста и скрипача, а затем — театрального композитора-оформителя. Через некоторое время он получил должность органиста при дворе герцога Чандоса Джеймса Бриджеса (James Brydges, 1st Duke of Chandos), где какое-то время трудился бок о бок с Генделем, отношения Пепуша с которым по-прежнему остаются покрытыми плотной завесой тайны. Тот факт, что в 1730-е годы Пепуш «делал аранжировки для спектаклей с музыкой Генделя, с разрешения самого композитора» [97, p. 218] позволяет предположить, что их общение не было враждебным, а творческая зависть музыкантов, будто бы испытываемая ими друг другу, вероятно, являлась лишь домыслом их современников.

Постепенно существование Пепуша в Лондоне улучшалось: он аранжировал музыку и публиковал ее, а в 1718 году женился на певице Маргарите де Лепин (Margherita de l'Epine), «решившей множество финансовых проблем супруга и, кроме того, обеспечившей его музыкальными связями» [251, p. 209], и оставил службу у герцога Чендоса, но продолжал при этом называть себя «самым преданным и покорным слугой его благороднейшей милости Джеймса Бриджеса» [186, p. 271].

«Опера Нищего», музыкальным оформлением которой доктор Пепуш / Dr. Pepusch (так его неизменно именовали коллеги) занялся благодаря Ричу

и герцогине Куинсберри, прославила его в большей степени, чем основание в 1710 году<sup>41</sup> Академии старинной музыки (Academy of Ancient Music) и получение оксфордской научной степени (1713). Будучи ученым (теоретиком музыки) Пепуш занимался написанием серьезных трудов о гармонии и композиторской технике: среди них известны «Небольшой трактат о гармонии» (“Short Treatise on Harmony”, 1731) и «Краткое сочинение о двенадцати ладах в композиции» (“Short Account of the Twelve Modes of Composition”, 1751). Однако по сей день Пепуша помнят, прежде всего, как служившего в театре Рича аранжировщика баллад и песен «Оперы Нищего».

Пепуш не помогал Гэю в выборе песенных материалов для пьесы, поскольку оказался участником балладного проекта после начала репетиций, но его вклад в «Оперу Нищего» был весом. Он «подобрал басы» [237, р. 66] к мелодиям, избранным для пьесы при возможном участии «дочери Джона Арбетнота Анны» [97, р. 217], создал *увертюру* к спектаклю, обеспечил скриблерианцев своим музыкальным материалом 1716 года, который стал основой единственной песни «Оперы Нищего» с подтекстовкой Свифта «Осуждая других» (“When You Censure the Age”<sup>42</sup>).

Аранжировки Пепуша отсутствуют в первых двух изданиях пьесы Гэя (1728) и в издании четвертом (1735): в них опубликованы только авторская увертюра Пепуша и мелодии песен «Оперы Нищего». Третье, отлично отредактированное издание «Оперы» (1729)<sup>43</sup> разительно отличается от своих печатных собратьев: вербальный текст пьесы Гэя изложен в нем на шестидесяти страницах и сопровождается масштабным музыкальным приложением, размещенным на остальных сорока шести страницах книги. В приложении представлена не только увертюра, текст которой расположен на шести (с учетом выписанных первых и вторых гобоев) нотных строках, но и шестьдесят девять аранжированных Пепушем песен.

<sup>41</sup> См.: Hughes C. W. John Christopher Pepusch // The Musical Quarterly. 1945. Vol. 31, № 1. P. 55.

<sup>42</sup> Дословный перевод названия «Когда Вы судите эпоху».

<sup>43</sup> См.: Gay J. The Beggar’s Opera : As it is Acted at the Theatre-Royal in Lincolns-Inn-Fields. London, 1729.

Увертюра, созданная Пепушем к «Опере Нищего» и исполнявшаяся после вербального пролога Нищего и Актера, по типу является французской. Состав инструментов и организация оркестровой фактуры, избранные для нее Пепушем, характерны для сочинений Генделя<sup>44</sup> и в принципе стереотипны для увертюр начала XVIII века: гобои (oboi I, II) в унисон дублируют скрипки (violini I, II), фаготы (fagotti) — бас, представленный виолончелями (violoncelli) и удваивающими их в нижнюю октаву контрабасами (contrabassi). Пространство между верхним и нижним фактурным пластом заполняет альтовый струнный инструмент.

Медленно-торжественный раздел увертюры организован Пепушем в B-dur в размере 4/4, указание темпа в нем отсутствует, но логика развертывания материала подсказывает, что композитор мыслил его в неспешном движении с чрезвычайно ясной артикуляцией каждой четвертной счетной доли. По закону жанра средний раздел увертюры, темп которого Пепуш все-таки предпочел обозначить (allegro), контрастен разделам крайним и стремителен. У Пепуша он является фуигированной жигой в размере 12/8, созданной на мелодию известной английской песни «Счастливый шут» (“The Happy Clown”), являющуюся в «Опере Нищего» основой для музыкального высказывания Люси Локит «Лодочка я в океане большом» (“I’m Like a Skiff on the Ocean Tost”)<sup>45</sup>.

Из всех аранжировок «Оперы Нищего», которые вернее было бы все-таки считать гармонизациями, только три в разной степени не принадлежат Пепушу<sup>46</sup>: в гармонизации мелодии Кэри (как основе песни «Возлюбленный в силлок попал») Пепуш предпочел сохранить уже существующие «басы» к ней, созданные Пьетро Сандони (Pietro Sandoni); в мелодиях Генделя из оперы «Ринальдо» (песня «Снова нам пора на дело!») и Перселла (песня «Отец, наставлял ты девчонку меня») Пепуш тоже решил оставить авторские гармонизации, позволив себе лишь немного их подправить.

<sup>44</sup> См.: *Karp A.* История оркестровки. М., 1989. С. 105.

<sup>45</sup> См. Приложение (с. 198).

<sup>46</sup> См.: *Barlow J.* Published Arrangements of The Beggar’s Opera, 1729–1990 // *The Musical Times.* 1990. Vol. 131, № 1772. P. 533.

Как музыкальные тексты, аранжировки Пепуша, записанные на двух нотных строках (верхняя — мелодия и подтекстовка, нижняя — *basso continuo*), выглядят и звучат предельно просто и лаконично. «Басы» Пепуша максимально соответствуют функциональной логике и не сопровождаются гармонической цифровкой, поскольку он понимал, что кристальная ясность его гармонизаций не даст импровизирующим по ним музыкантам ни малейшего шанса ошибиться.

*Tabula gasa* для человека, решившего анализировать аранжировки «Оперы Нищего», является нотная запись гармонизаций песен: в ней полностью отсутствуют обозначения, связанные с темпом, динамикой и артикуляцией, затрудняя осуществление тщательного разбора аранжировок и препятствуя исследовательским попыткам связать песни «Оперы» с характеристиками героев.

Фиксация баса, находящегося в рамках строго логичных музыкальных отношений T–S–D–T, без цифровки объясняется его незамысловатостью, а значит, доступностью музыкантам, которые, импровизируя, легко ориентируются в происходящем. Так, благодаря возникающей в реальном звучании музыкальной фактуре, что естественным образом не фиксируется аранжировщиком, возникает звуковой текст песен «Оперы», связанный с общей драматургией пьесы смыслом песенных подтекстовок.

Изобретенные Пепушем гармонизации («басы») песен «Оперы Нищего», как показал проведенный гармонический анализ, являются типовыми, поэтому представляется необходимым дать краткое общее описание всех аранжировок.

Для «басов» Пепуша характерна стабильность и ясность тональной организации: достаточное число модуляций и отклонений, обнаруживающееся в гармонизациях, определяется мелодическими особенностями аранжируемых песен и находится в пределах тональностей I степени родства по отношению к их оригинальным тональностям.

Поскольку линия баса в сочетании с верхним голосом (мелодией песен) явно существует в пространстве устойчивых тонико-субдоминантовых и тонико-доминантовых связей, аккорды, обеспечивающие фактурное заполнение не выписанных автором аранжировок средних голосов и по гармонизации

домысливающиеся слухом, оказываются устойчиво примитивными. Они составляют трезвучия I, IV, V и VI ступеней и септаккорды V и VII ступеней: и те, и другие, разумеется, используются с обращениями.

Несмотря на отсутствие в аранжировках темповых указаний, можно, опираясь на меру и степень детализированности выписывания баса, предположить, что от подробности и изящности вида нижнего голоса (основы) зависит скорость исполнения песни персонажем: чем интереснее и сложнее устроен бас — тем живее должна звучать аранжировка.

До появления Пепуша в проекте песни «Оперы Нищего», перетекстованные скриблерианцами, были средством, с помощью которого зрителю должна была открыться пародийно-сатирическая природа творящегося на сцене безумия. Песни дополняли сюжет пьесы, нередко комментируя его, и отчасти являлись попытками героев «Оперы Нищего» отрефлексировать все происходящее с ними в пространстве пьесы<sup>47</sup>.

Участие Пепуша внесло вполне определенные и необходимые изменения в общую концепцию «Оперы Нищего»: из политической пьесы она превратилась в настоящее *музыкальное* представление — балладную, или песенную пьесу. Пьесу, в которой музыка обнажила абсолютную лексическую несочетаемость между нею и вербальными характеристиками низких по сути своей персонажей. Но эффект от этого тотального несоответствия был на руку скриблерианцам: грабители и проститутки, с изрядной периодичностью разражающиеся трогательными лирическими пасторальями и всерьез поющие о вечной и искренней любви, усилили комическое воздействие «Оперы Нищего» на публику.

#### 2.4. Двойная политическая премьера

После того, как музыкальное оформление «Оперы Нищего» оказалось подготовлено, репетиции пьесы продолжились, а дата премьеры была сдвинута на конец января 1728 года. В январе Поуп писал Свифту: «Опера Джона Гэя вот-вот будет представлена миру. Учитывая ее сюжет, можно сказать, —

<sup>47</sup> См.: *Gay J. The Beggar's Opera. London, 2010.*

представлена суду. Мистер Конгрив, вместе с которым я выражаю вам свое почтение по этому случаю, тревожится за благоприятный исход дела, и я тоже. Шуму опера наделает огромного, но примут ли ее с одобрением или освищут, я не знаю. Природа оперы такова, что, при худшем исходе, репутация Гэя не пострадает, так что он ничем не рискует» [277, р. 79].

Сценическая премьера пьесы скриблерианцев состоялась 29 января в не существующем ныне театре Джона Рича, находившемся в парке в Линкольнс-Инн-Филдс. «Оперу Нищего» ждали и «беспрецедентный успех — до конца сезона она выдержала еще шестьдесят два показа» [144, р. 34], и несомненный триумф. Вплоть до начала XIX века она занимала центральную позицию в лондонском репертуаре, «в Британии в целом и в ее североамериканских колониях» [335, р. 90] «Оперу Нищего» ставили чаще, чем остальных представительниц жанра балладной пьесы.

В исторический для английского театра период времени (с февраля 1728 по июнь 1737 года) в Британии появилось больше девяноста подобных «Опере Нищего» пьес, в которых песенная составляющая была обязательным элементом, но по условию жанра не должна была «создаваться профессиональными композиторами» [221, р. 782].

Публика, собравшаяся на премьерном показе «Оперы Нищего», была не вполне готова к тому, что ей предстояло увидеть и услышать. Пролог «Оперы» заставил зрителей затаить дыхание и замереть «во внезапно повисшей в зале тишине» [250, р. 69]. Современники Гэя очень по-разному восприняли содержание этой пьесы: «кому-то она показалась чересчур оскорбительной» [291, р. 131], кому-то не в меру насмешливой, но ее, как ни странно, приняли и полюбили, обсуждали и вновь пересматривали, чему способствовало музыкальное оформление «Оперы».

Баллады и песни обеспечили пьесе успех потому, что пристрастие англичан к традиционным мелодиям, которые они «чтят больше остальных народов, передавая их из поколения в поколение» [196, р. 559], перекрыло их неприязнь к откровенно циничному отношению к английскому социуму, вложенному

в пьесу Гэя «мизантропом, меланхоликом, и безумцем» [61, с. 13] Свифтом. «Оперой Нищего» Свифт планировал нанести и нанес мощный болезненный удар по ненавистному ему обществу, контрольным выстрелом по которому стала публикация «Дунсиады» Поупа, осуществленная, как и задумывалось, сразу после премьеры пьесы Гэя.

Инициированная Свифтом и содержащая *его* идеи поэма Поупа «Дунсиада» (вернее — «Тупициада»<sup>48</sup>), в своей первой печатной версии (1728) была издана анонимно, но содержала подпись Scriblerus, или Писака — фирменную метку скриблерианцев.

Являясь сатирическим текстом, «Тупициада» была направлена на литераторов и драматургов эпохи английского Просвещения, которые (по сюжету поэмы) в качестве посланцев Королевы Тупости несут в мир зло и губят своим невежеством все светлое и разумное в культуре. Основной посыл текста скриблерианцев заключался в том, что в современном им обществе при тотальном господстве пороков и всеобщей умственной развращенности не осталось ничего, что не было бы обесценено представителями продажного государства и отупевшего безвкусного и неразборчивого социума.

В 1729 году поэма вновь была опубликована анонимно с исправлениями и дополнениями, а в 1742 и 1743 годах, незадолго до смерти Поупа и Свифта, текст поэмы был существенно обновлен и расширен, превратившись в «Новую Тупициаду» (“The New Dunciad”) в четырех частях, изданную от имени Поупа.

Удивительно, но в последнем разделе финальной версии поэмы (1743) обнаруживается искренняя похвала скриблерианцев Генделю, над операми которого они насмеялись в пьесе «Опера Нищего». Композитор и его сочинения изображаются в тексте «Новой Тупициады» «как последний барьер, сдерживающий наступление Всеобщего Правления Королевы Тупости» [270, р. 542].

---

<sup>48</sup> Название героической поэмы “The Dunciad, a Heroic Poem” происходит от английского ‘dunce’ – глупец, болван, остопоп; тупица, отстающий в развитии ученик.

Высказывание скриблерианцев парадоксально, ведь Свифт и Поуп, по всеобщему мнению, не отличались особой приязнью к творениям Генделя и не выказывали к ним интереса. Однако, исходя из этого позднего поэтического признания скриблерианцами несомненных достоинств Генделя, можно допустить, что в пьесе «Опера Нищего» Свифт издевался не над особенностями серьезных опер Генделя, но над самими зрителями. Над английской публикой, чье тупоумие в те времена дошло до такого предела, что ей было решительно все равно до того, что, смеясь над персонажами и сюжетными перипетиями «Оперы Нищего», она, в сущности, смеется над самой собой, не разбирающейся в *высоком* музыкальном и драматическом искусстве. Ни к тому, ни к другому «Опера Нищего», естественно, не принадлежала (и не принадлежит), и, похоже, скриблерианцам это было понятно больше, чем кому бы то ни было.

## 2.5. Авторство и соавторство

Подытоживая краткую историю появления скриблерианской пьесы «Опера Нищего» в английской культуре, остается перечислить, еще раз поименно их назвав, всех причастных к этому нестандартному драматургическому образцу людей.

Официальным автором «Оперы Нищего», имя которого значилось на афишах и печатных экземплярах пьесы, общепризнанно был и является Джон Гэй. Автором идеи тюремной пасторали из жизни тюрьмы Ньюгейт, выросшей в грандиозный музыкально-театральный проект «Опера Нищего», выступил Джонатан Свифт, велел Александру Поупу — приятелю Гэя, познакомившемуся с ним «весной 1711 года» [261, р. 187], предложить Гэю заняться ее осуществлением.

Именно Гэй решил, что пасторальный план Свифта следует воплощать в форме комедии, жанровой моделью для которой стала комедийная пастораль Аллана Рэмзи «Благородный пастух». Рэмзи был консультантом скриблерианцев по вопросам лексической и структурной организации их будущей «Оперы», помимо этого обеспечившим их шотландскими мелодиями для пьесы.

Разработкой драматургической концепции пародийно-сатирической политизированной пьесы «Опера Нищего» занимались умудренный опытом и дальновидный Свифт, остроумный и язвительный Поуп и доброжелательный, но крайне пессимистично настроенный Гэй.

Поиск и отбор балладных материалов джентльмены тоже осуществляли сообща, при возможной поддержке Анны Арбетнот — дочери Джона Арбетнота, который, на момент создания «Оперы Нищего», был серьезно болен и потому не мог помогать своим друзьям-скриблерианцам.

Создание новых песенных подтекстовок и основного текста пьесы легло на плечи Гэя, — Свифт и Поуп, деятельно участвуя в процессе, идеологически и литературно редактировали и корректировали все прозаические и поэтические материалы «Оперы».

Среди коллективно созданных скриблерианцами подтекстовок баллад и песен «Оперы» обнаруживаются тексты Филипа Стенхоупа, Чарльза Хенбери Уильямса и Уильяма Фортескью, а одна из ключевых песен пьесы является творением Свифта, изготовленным им на основе авторского музыкального материала Пепуша.

Рецензентом пьесы «Опера Нищего» Свифт и Поуп избрали почтенного драматурга Уильяма Конгрива, после оценки ее текста которым пьеса была предложена Колли Сибберу (Друри-Лейн), отказавшемуся ее ставить, а затем — Джону Ричу.

Рич, руководивший театром Линкольнс-Инн-Филдс, выступил в роли режиссера-постановщика «Оперы Нищего» и — при поддержке курировавшей проект герцогини Куинсберри Кэтрин Хайд (патронессы Гэя) — способствовал появлению в проекте композитора и аранжировщика Иоганна Пепуша.

Созданное Пепушем музыкальное оформление «Оперы Нищего» (увертюра и аранжировки) помогли превратить пьесу скриблерианцев в полноценную балладную, или песенную пьесу — без преувеличения уникальное для английского театра и драматической литературы явление.

Скриблерианский проект песенной, но изначально, правда, всего лишь политической пьесы «Опера Нищего» стал началом истории жанра балладной пьесы в Британии и за ее пределами. Истории, помогающей исследователю «обнаружить сдвиги в основных парадигмах [культуры и искусства] и попытаться понять правила, по которым формировались темы литературных размышлений» [308, р. 238] той эпохи.

«Опера Нищего» как литературный и сценический текст примечательна тем, что независимо от времени обращения к ней, она оказывается для интерпретатора открытой структурой, воссоздающей «двусмысленность самого нашего бытия-в-мире по меньшей мере, как его описывают естественные науки, философия, социология» [76, с. 343]. И содержание ее может быть истолковано в непосредственном применении к любой исторической ситуации, склонной повторять одни и те же государственные и социальные проблемы. Однако единственно справедливым по отношению к «Опере Нищего» и ее создателям прочтением представляется толкование этой пьесы, сообразующееся с тем социокультурным контекстом, на фоне которого она возникла внутри современной *скриблерианцам* действительности.

### 3. Драматургическая концепция «Оперы Нищего»

Политическая «Опера Нищего», с ее главными свойствами — пародией и сатирой, лишь в реальном сценическом воплощении становится полноценной балладной пьесой, все составляющие жанра которой в полной мере проявляют себя посредством режиссерской интерпретации текста.

В основе жанрово неоднородной «Оперы Нищего» как драматического комедийного текста лежит пронзительно ироничный сюжет, обеспечивающий в пьесе «единство внешнего и внутреннего, событийного и психологического, действенного и мотивационного» [15, с. 70].

Пьесе Гэя предпослан эпитафия из Марциала: “Nos haec novimus esse nihil”. В русском переводе эпиграмм Марциала, вышедшем в 1968 году,

Ф. А. Петровский интерпретирует это высказывание так: «мы знаем, что пишем мы вздор» [45, с. 371]. На английский язык латинскую цитату можно перевести иначе: “We know these things are nothing” («Мы знаем, что все это — ничто»). И подобный перевод дает читателю и интерпретатору ясное понимание авторского отношения к тексту «Оперы Нищего».

Воровки и проститутки, нищие и разбойники, коррумпированное общество с его представителями, ведущими двойную игру, составляют всецело аморальный мир пьесы Гэя, музыкально дополненный жанром баллады, бесполезной для истории серьезной литературы и музыки: «все это — ничто». Но все же, представляется, что Гэй был слишком суров и категоричен по отношению к себе и своему труду, ведь именно включение незамысловатого песенного жанра в текст ироикомической пьесы «Опера Нищего» позволило ему сделать простой и во многом «плоский» пустой сюжет интересным публике и интерпретаторам.

«Песни заставляли зрителей сочувствовать персонажам, которые были низки» [293, р. 266], показывали, что герои спектакля все-таки способны не только проворачивать свои мошеннические дела, но и вполне искренне чувствовать и переживать происходящее с ними в пространстве текста Гэя. В главном, музыкальные номера побуждали публику эмоционально вовлекаться в происходящее, соотнося новые подтекстовки песен с прежними и привычными. В этот момент зрители, по всей вероятности, начинали осознавать, что автор «Оперы Нищего» населил мир своей пьесы персонажами, очень похожими на них самих, а это уже кое-что.

### 3.1. Особенности сюжета

«Опера Нищего»<sup>49</sup> включает в себя пролог, музыкальную увертюру и три действия, разных по масштабу и насыщенности событиями.

Пьесу открывает сцена-пролог двух персонажей (Нищего и Актера). Обращаясь к публике, они в общих чертах разъясняют ей пародийную направленность и устройство «Оперы Нищего».

---

<sup>49</sup> Работа автора диссертации с текстом «Оперы Нищего» велась по четвертому изданию. См.: *Gay J. The Beggar's Opera : As it is Acted at the Theatre-Royal in Lincolns-Inn-Fields. London, 1735.*

*Первое действие* пьесы (ее автором по сюжету является Нищий), состоящее из тринадцати явлений и содержащее восемнадцать песенных эпизодов, осуществляется в доме финансового мошенника Пичема, в самом начале «оперной» истории сидящего над счетной книгой в размышлениях о его полной забот плутовской жизни. Думы Пичема нарушает внезапно появляющаяся миссис Пичем — его супруга. В разговоре с ней всплывает имя Капитана Макхита: миссис Пичем подозревает, что их с Пичемом дочь Полли и Макхит связаны любовными отношениями. Скаредного Пичема охватывает паника, ведь все его накопления, в случае женитьбы Полли и Капитана, могут достаться Макхиту.

Желая разузнать детали романтической связи Полли и Капитана, миссис Пичем обращается к верному слуге Филчу, который охотно стремится помочь хозяйке, выдав ей все, что знает, а в это время мистер Пичем проводит разъяснительную беседу с Полли. Дочь страстно убеждает родителя в том, что ее отношения с Капитаном корыстны, и в разбойнике Полли очаровывает лишь его исключительная щедрость на разного рода подарки. Разумеется, дочь обводит Пичема вокруг пальца, вовсе не ожидая, что к их разговору присоединится миссис Пичем, выведавшая у Филча шокирующую информацию о том, что Полли и прославленный грабитель стали супругами. Пропавшей Полли, к огорчению ее возмущенных родителей, остается признать, что она, не устояв, вышла за Макхита, потому что любит его.

Подозрения не на шутку терзают Пичема: в женитьбе Макхита и Полли ему видится одно только стремление Капитана прикарманить все его денежки. Вполне осознавая безвыходность положения, Пичем изобретает хитроумный план, который может помочь ему извлечь пользу даже из столь неловкой ситуации. Ради выгоды отца Полли следует овдоветь, отправив муженька напрямиком на казнь через повешение. Избавление от Макхита принесет Пичему доход, полагающийся за казнь преступника, и позволит овладеть всем имуществом упокоившегося Капитана. Полли отказывается воплощать план отца и пытается объяснить ему, что никакие деньги возлюбленного ей не нужны, поскольку она всерьез влюблена в мужа и дорожит им.

Полли принимает решение рассказать Макхиту о коварном намерении Пичема, которого, естественным образом, поддерживает миссис Пичем. Разговор Полли и Макхита происходит в спальне Полли: грабитель приносит клятву верности юной супруге, а Полли, в душевных страданиях, велит ему скрыться и надежно спрятаться, надеясь, что они с Капитаном вновь будут вместе, когда гнев Пичема ослабнет и обстоятельства переменятся к лучшему.

События *второго действия* «Оперы Нищего», включающего пятнадцать явлений и двадцать две песни, разворачиваются в тюрьме Ньюгейт и таверне поблизости от нее.

В шумном разгуле кабака заседает грабительская банда Макхита, пространно размышляя о смысле воровской дружбы. Макхит присоединяется к подельникам и обращается к ним с просьбой убедить Пичема в том, что он оставил свои разбойничьи дела и покинул Лондон.

После ухода преступных джентльменов Капитан тоскует в недолгом одиночестве, которое прерывает появляющаяся толпа шлюх. Дамы стараются вести себя подобно аристократкам, но, в то же время, непристойно и грубо пристают к Макхиту. Дженни и Сьюки ловко отнимают у него оружие (пистолеты), а затем по их сигналу появляются констебли во главе с Пичемом, арестовывающие расслабившегося было Капитана.

Оказавшись в Ньюгейте, Макхит получает возможность за деньги, разумеется, выбрать себе максимально удобные кандалы, коллекцию которых ему демонстрирует финансово заинтересованный в казни Макхита тюремщик Локит — бизнес-партнер мистера Пичема. После чего Макхит остается в камере наедине со своими страданиями, вызванными горестными мыслями о том, что он совершенно зря связался с простушкой Полли.

Появление дочери тюремщика Люси Локит (любовницы Капитана, обрюхаченной им), которую Макхит честно обещал взять замуж, и отчего-то выбрал вместо нее Полли, бодрит загрустившего Макхита, и он изворотливо уверяет Люси в том, что до сих пор свободен, а Полли ему вовсе не жена. Люси доверчиво принимает все слова возлюбленного за истину. Тем временем в иной

части Ньюгейта разворачивается сцена ссоры и потасовки джентльменов Пичема и Локита — разошедшихся во взглядах, но примиряющихся друг с другом из соображений выгоды дельцов.

Люси предпринимает попытку вытащить Макхита из тюрьмы, но Локит отказывается удовлетворить просьбу дочери об освобождении Капитана. Девушка возвращается к камере Макхита, чтобы сообщить ему о провале ее плана. Появление Полли, со всей заботой решившей проведать мужа, заставляет Капитана нервничать: стараясь не замечать жену, он стремится угодить любовнице. Однако Люси и Полли, раскусив лживое поведение Капитана, начинают злобно выяснять отношения. В бурную сцену троих персонажей вторгается Пичем и силой выпроваживает свою дочь Полли из тюрьмы. Люси же не оставляет идеи освободить Макхита из заключения. Зная, что ее папенька Локит любит крепко приложиться к бутылке, а после этого хорошо поспать, она решает выкрасть у него ключ от камеры, где содержится несчастный Капитан.

События *третьего*, самого оживленного и динамичного *действия* «Оперы Нищего», состоящего из семнадцати явлений и вмещающего двадцать девять песен, десять из которых образуют тюремное поурри страдальца Макхита, происходят в игорном доме, на складе краденых товаров Пичема и в Ньюгейте.

Люси удается стащить у отца ключ, Макхит оказывается освобожденным из камеры и получает возможность сбежать из Ньюгейта. Отрезвевший Локит догадывается, что к побегу преступника причастна именно Люси, однако он готов простить дочь, но лишь в том случае, если побег Капитана она организовала за деньги, половину из которых Локит любезно готов от нее принять во искупление ее греха. Однако разочарованию Локита нет предела, ведь, помогая Макхиту, Люси руководствовалась лишь велением своей любви к разбойнику. Разгневанный Локит прогоняет неумную дочь и впадает в раздумья о том, что все деньги Макхита могут достаться негодяю Пичему, если Капитан воссоединится с Полли, отправив Люси в отставку.

Оказавшись на временной свободе, Макхит присоединяется к своей шайке, в игорном доме обсуждающей грабительские планы, а деловые партнеры Пичем

и Локит на складе Пичема принимают с визитом авторитетную даму Диану Сети, занимающуюся продажей вещей, которые ее подопечные проститутки заимствуют у своих клиентов. Пичем заключает с Дианой выгодную сделку: деньги и товар она получает в обмен на сведения о том, где можно найти прячущегося от властей после побега из тюрьмы Макхита.

В Ньюгейте, как будто бы намереваясь примириться с соперницей, дочь тюремщика встречается с законной женой Макхита, задумав избавиться от той с помощью яда. Полли не доверяет Люси и решительно не соглашается выпить изготовленный Люси напиток. Внезапно появляется вновь заключенный под стражу Макхит, схваченный у дома Дианы Сети. Обезумевшие от любви к бедняге Макхиту девицы, каждая из которых называет себя его единственной супругой, бросаются к нему в попытках удостоиться хотя бы одного его взгляда, но Макхит повержен мыслью о предстоящей казни и не обращает на них ни малейшего внимания.

Пичем приказывает Капитану определиться с тем, кто из девушек все-таки является его женой, иначе им с Локитом после того, как Капитана вздернут, придется посредством суда разбираться с этим неловким брачным вопросом. Макхит не желает называть имени законной супруги, а Люси и Полли вновь умоляют отцов стать к Капитану более снисходительными и отменить его казнь.

Изнемогая в камере от страха, пьяный Макхит пытается найти в себе силы справиться с мыслями о неминуемой смерти. К нему приходят проститься воровские приятели Мэт и Бен, а затем, сотрясаясь от истерического плача, — и соперничающие в любви Люси и Полли. Появляется тюремщик и сообщает присутствующим, что еще четверо дам (и все — с детьми) требуют аудиенции Макхита, каждая при этом называет себя его супругой. Новые обстоятельства делают повешение Капитана неминуемым.

Однако на сцене вдруг оказываются Нищий и Актер: споря со сценическим автором пьесы — Нищим, Актер убежденно доказывает ему, что гибель разбойника сделает из комедийной пьесы трагедию. Нищий, признав, что все

модные оперы его современников завершаются хеппи-эндом, решает переделать финал и избавить Макхита от смерти.

В завершении «Оперы Нищего» спасенный Макхит в окружении всех своих женщин и остальных персонажей пьесы появляется на сцене, чтобы признать, наконец, Полли Пичем своей единственной законной супругой. После чего все герои беззаботно исполняют финальную песню и начинают танцевать.

Незамысловатый, но в высшей степени острый и ироничный сюжет пьесы «Опера Нищего», несомненно, способствовал успеху проекта скриблерианцев у публики. Состав ироикомических, но отчего-то страшных и жалких событий пьесы определяется в ней конфликтами двух типов: конфликтами-казусами, «замкнутыми в пределах единичного стечения обстоятельств и в принципе разрешимыми волей отдельных людей» [68, с. 104], и субстанциальными конфликтами, универсальными и неизменными по природе, возникающими и растворяющимися в истории по ее собственной воле.

Очевидное доминирование в пьесе конфликтов второго типа делает ее текст ненадуманно востребованным в любую эпоху и современным ей, поскольку вопросы раздела власти и денег вряд ли утратят актуальность для человечества в периоды его прошлого, нынешнего и будущего существования.

Отлично зная нравы английского социума начала XVIII века, Гэй выстроил сатирическую пьесу «Опера Нищего» в строгом соответствии с общим скриблерианским мнением о «хищническом, но внешне любезном обществе» [273, р. 419] и сделал свой текст предельно реалистичным, несмотря на то, что сатира предполагает «соединение реальности и фантазии» [240, р. 489].

Сатира Гэя деструктивна и цинична, в ней достается абсолютно всем представителям общества, но — при всей своей разрушительности — она полюбилась публике потому, что все-таки была комична, а не трагична, а Гэй как автор «сумел выглядеть обаятельно» [383, р. 462] и избежать общественного гнева, что редко удается сатирикам трагическим.

### 3.2. Типы персонажей

В мире парадоксальной и до известной степени абсурдной с сюжетной точки зрения пьесы «Опера Нищего» персонажи низкого происхождения равны высокородным представителям английского социума, что вполне определяется контекстом эпохи министерского правления Роберта Уолпола. Отражая объективную реальность, в которой существовали авторы «Оперы», текст пьесы Гэя становится выражением сознания восстающих против современной им действительности скриблерианцев. «Опера Нищего», обращенная к обществу в целом, абсолютно соотносится с целью искусства литературы говорить «о личности вообще и, тем самым, о личности каждого» [65, с. 71].

На обыденном уровне восприятия сюжета «Оперы Нищего» читатели и театральные зрители имеют возможность узнать о деталях существования преимущественно вымышленных героев пьесы, помещенных во вполне конкретный социокультурный контекст английского государства, критика которого явилась импульсом к написанию «Оперы Нищего». Этический и эстетический уровни восприятия призывают интерпретаторов пьесы, абстрагировавшись от ее сюжета и фабулы, разглядеть за ними концептуальные идеи создателей «Оперы Нищего» и попытаться осмыслить, что именно заключено в послании скриблерианцев *urbi et orbi*.

В основные персонажи пьесы Гэй помещает Нищего и Актера как распорядителей «Оперы», почтенных негодяев — супругов Пичем, их распущенную дочь Полли Пичем и прихвостня-слугу Филча, расчетливого тюремщика Локита и его хитрейшую дочь Люси Локит, и главного героя — авантюрного Капитана Макхита.

Говорящие имена<sup>50</sup> действующих лиц с неизбежностью проясняют их жизненную историю (что особенно важно для персонажей второстепенных),

---

<sup>50</sup> Перевод имен персонажей «Оперы Нищего» осуществлен автором диссертации. Подробнее о деталях работы интерпретатора с вербальным текстом пьесы скриблерианцев и «Оперы Нищей» Бриттена см.: *Ильюшкина В. А.* Особенности перевода либретто «Оперы Нищего(-щей)» // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 77–87.

уточняя и детализируя тем самым сюжетные события «Оперы Нищего» и обеспечивая ее текст дополнительными небезынтересными смыслами.

Прототипом скупщика краденых вещей Пичема (Mister Peachum<sup>51</sup>), занимающегося передачей суду грабителей и шлюх за финансовое вознаграждение, является преступник Джонатан Уайлд (Jonathan Wild), изобретательному существованию которого через пятнадцать лет после премьеры «Оперы Нищего» Филдинг посвятит сатирическую повесть «Жизнь Джонатана Уайльда Великого» / “The Life of Mr. Jonathan Wild the Great” (1743).

Образы Пичема, а «скверный характер может быть очень интересным образом» [5, с. 122], и его женушки миссис Пичем (Missis Peachum) в пьесе даны ярче и выразительнее остальных. Прагматичная, пароксизмально артистичная притворщица (супруга прохвоста Пичема), безусловно признавая авторитет мужа, понимает, что в его денежных отношениях с окружающим миром она может легко стать очередной разменной монетой. Ее дочь — наигранно наивная любвеобильная простушка Полли Пичем (Polly Peachum), оказавшаяся в силках романтического грабителя Капитана Макхита, по мере действия пьесы открывает публике истинные мотивы своих чувств к Капитану, подкрепляемых непомерным тщеславием девицы.

Прислужник семейства Пичем Филч (Filch)<sup>52</sup>, отлично встраивающийся в безнравственную систему взаимоотношений героев «Оперы Нищего», оказывается, по сюжету, конфидентом Полли и миссис Пичем, доверять которому вообще-то нельзя по причине ненадежности Филча, не умеющего держать язык за зубами.

Тюремщик Локит (Lockit)<sup>53</sup>, не то чтобы очень авторитетный в Лондоне человек, является партнером Пичема по бизнесу, его хитроумным подельником,

<sup>51</sup> Фамилия супругов Пичем и Полли (Peachum) звучит, как “peach ’em!” — «донеси на них!», и раскрывает смысл преступной деятельности главы семейства Пичем.

<sup>52</sup> От англ. глагола “to filch” — украсть, стащить, стянуть.

<sup>53</sup> Фамилия тюремщика Локита и его дочери Люси — Lockit прочитывается, как “lock it” («закрой / запри»), что соответствует роду деятельности Локита, запирающего преступников в камерах Ньюгейта.

а ревнивая и по-лисьи мудрая дочурка Локита Люси (Lucy), охваченная идеей тотального собственнического обладания Макхитом, явно препятствует осуществлению деловых планов отца.

Живой и находчивый персонаж Капитан Макхит (Captain Macheath)<sup>54</sup> черпает силы и вдохновение и в профессиональных грабительских делах, и в делах чувственных, проявляя при этом, правда, абсолютную неразборчивость в любовных взаимоотношениях. Макхит противоречив: он обаятелен и не в меру впечатлителен, но в то же время хладнокровен и суров, однако, оказавшись в камере Ньюгейта, главарь банды воров оказывается совершенно слабым и боязливым человеком, впадающим в аффектированное состояние при одной только мысли о том, что на горизонте его судьбы уже проявляются очертания уготованной ему виселицы.

Уверенная предводительница проституток Диана Сети (Diana Trapes)<sup>55</sup> в пьесе Гэя является главным среди второстепенных персонажей. В соответствии со своим именем и поведением, она представляется бесцельно волочащейся по улицам города неряхой, строящей в голове далеко идущие каверзные планы обогащения за счет ее подопечных — девиц не самого пристойного поведения, по неосторожности попавших в ее сети, или силки. Дальновидная состарившаяся проститутка Диана (Ди) тесно сотрудничает с джентльменами Пичемом и Локитом.

Общество шлюх, по замыслу скриблерианцев, состоит из восьми юных и не слишком дам: безвкусной Дешевки Сьюки (Suky Tawdry<sup>56</sup>); лживой и прилипчивой Миссис Лесть (Missis Coaxer<sup>57</sup>); Шлюшки Долли (Dolly Trull<sup>58</sup>),

---

<sup>54</sup> Поэтическое имя Капитана Макхита (Macheath) по происхождению является шотландским и может быть переведено, как «сын вересковой пустоши» (англ. heath — вереск). В имени Макхита заключен намек на род деятельности этого персонажа, ведь именно на пустошах английские разбойники нередко нападали на своих жертв, подстерегая их и обчищая до нитки.

<sup>55</sup> To trapes (англ.) — таскаться или бродить без дела; trap — ловушка, капкан, силок. Кроме того, словом “trapes” в скриблерианские времена обозначали одежду, небрежно болтающуюся на человеке.

<sup>56</sup> Tawdry (англ.) — мишура, дешевый шик.

<sup>57</sup> To coax (англ.) — льстиво уговаривать.

от природы приспособленной к ее сомнительной профессии; сварливой и злобной Миссис Желчь (Missis Vixen<sup>59</sup>); Разлучницы Бетти (Betty Doxy<sup>60</sup>), склонной к обольщению клиентов из интереса; проворной Карманницы Дженни (Jenny Diver<sup>61</sup>); нечистоплотной обительницы Ньюгейта Миссис Карцер (Missis Slammekin<sup>62</sup>) и бесстыжей Нахалки Молли (Molly Brazen<sup>63</sup>).

Дженни, Сьюки и Миссис Лесть сюжетно существенны для пьесы «Опера Нищего». В первый раз Макхит оказывается в Ньюгейте из-за предательства мелочных Дженни и Сьюки, во второй — из-за страстных чувств к Миссис Лесть, с которой он встречается в доме Дианы Сети, где его и арестовывают повторно.

В бандитскую компанию Капитана Макхита скриблерианцы тоже помещают восемь персонажей: нервного до тика Джемми Психа (Jemmy Twitcher<sup>64</sup>); многоопытного карманника Джека Плута (Crook-fingered Jack<sup>65</sup>); нудного и мрачного Уота Нытика (Wat Dreary<sup>66</sup>); деревенского простака Робина из Бэгшота (Robin of Bagshot<sup>67</sup>); неопытного Воришку Неда (Nimming Ned<sup>68</sup>); склонного трепаться впустую Болтуна Гарри (Harry Paddington<sup>69</sup>); удачливого Мэта с Монетного (Mat of the Mint<sup>70</sup>) и Бена Хипеша (Ben Budge<sup>71</sup>),

<sup>58</sup> Trull (англ.) — шлюха.

<sup>59</sup> Vixen (англ.) — мегера.

<sup>60</sup> Эпитетом “doxy” (нестандартная шлюха) наделяли девиц, которые торговали собой ради денежной наживы. Однако старательно отрицали этот всем понятный факт, объясняя свою деятельность искренней любовью к мужчинам.

<sup>61</sup> Diver (англ.) — вор-карманник.

<sup>62</sup> Характеристикой “slammekin” в то время наделяли неряшливых дам.

<sup>63</sup> Brazen (англ.) — наглый.

<sup>64</sup> To twitch (англ.) — подергиваться; twitch — судорога, нервное состояние.

<sup>65</sup> To crook (англ.) — спереть, crook — плут, обманщик; to finger — воровать, finger — карманник.

<sup>66</sup> To dreary (англ.) — делать скучным; dreary — безотрадный.

<sup>67</sup> Bagshot — деревенька на юго-востоке Англии.

<sup>68</sup> To nim (англ.) — стащить, стибрить.

<sup>69</sup> Padding (англ.) — многословие.

<sup>70</sup> Словосочетание “Master of the Mint” в XVI–XIX веках обозначало правительственный пост и высшую должность при Королевском монетном дворе, находившемся в районе Лондона с названием Mint, где, по-видимому, и предпочитал действовать предприимчивый Мэт с Монетного.

подверженного влиянию его приятеля-пустослова Мэта, предпочитающего действовать стремительно и активно в моменты проникновения в обчищаемые им по ночам дома.

Лишь Мэт и Бен как представители воровского сообщества Капитана Макхита и его ближайшие приятели наделены в пьесе «Опера Нищего» полноценными высказываниями. Мэт в тексте философски рассуждает о превратностях дружеских отношений в их банде и обществе в целом, а Бен, верный подпевала Мэта, демонстрирует свои познания в области устройства английского социума и государства.

Помимо перечисленных главных и второстепенных персонажей в пьесе есть и персонажи эпизодические (арфист, буфетчик, тюремщик, констебли), роль которых совсем незначительна.

«Опера Нищего» как явление драматургии предполагает присутствие в ней вполне узаконенной системы ролей, распределенных среди ее героев, которые, несмотря на некоторую шаблонность их поведения, все-таки демонстрируют определенную психологическую динамику чувств и эмоций.

Основные драматические амплуа — «благородный отец, идеальный любовник, злодей, простак, резонер и так далее — обладают устойчивостью, позволившей им существовать веками» [8, с. 58], но в пьесе скриблерианцев оказываются отраженными кривозеркально. Благородный родитель, измеряя ценность дочери в фунтах, обходится с нею как с вещью или товаром и размышляет о том, сколько дохода она может ему принести. Идеальный и романтический любимец женщин Макхит ошеломляюще ловко управляет сознанием девиц, умудряясь неплохо разжиться на их чувствах к нему. Юная Полли, простодушная в своей любви к Капитану, хитрит и уваливает перед отцом и матерью и ловко распознает замысел ревнивицы Люси отравить ее ядом, и песни невинности Полли вмиг оборачиваются для интерпретатора песнями ее опыта.

---

<sup>71</sup> To budge (англ.) — поддаваться, уступать; сдвигать с места, шевелиться; budge в эпоху Гэя — ночной вор.

Герои комедийных балладных пьес Филдинга будут действовать так, будто искренне верят в определенные для них драматургом роли, Гей же «заставляет нас видеть причины того, *почему* его персонажи *должны* верить в свои роли» [323, р. 280].

Все герои «Оперы Нищего», в отношениях которых (и в них самих) нет дихотомии добра и зла, в каком-то смысле являются антигероями, бесконечно лгущими и в мелочах, и по-крупному: они относятся к персонажам низкого миметического модуса, свойственного комедиям и реалистическим текстам. В соответствии с этим, вполне понятным посылом пьесы становится обращенный ее авторами к публике вопрос: не является ли персонаж, не превосходящий с этической, нравственной точки зрения никого из собственного окружения, одним из нас?

В тексте скриблерианцев, в деталях знавших внутреннее устройство английского общества начала XVIII века, не проведена отчетливая граница между сферами высокого и низкого, и на вопрос морали, как и знакомства персонажей с категорией совести, нет ни малейшего намека, — все герои движимы лишь личными потребностями и выгодой.

Умышленное отсутствие этического аспекта в «Опере Нищего» открывается в первой песне подлеца Пичема — героя безнравственного, но не осуждаемого авторами текста, а достоверно изображаемого ими. Этот принцип действует на протяжении всего текста пьесы, в которой каждый персонаж без тени смущения открывает публике свою развращенность, выкладывая в монологах, диалогах и песенных эпизодах о себе решительно все. Персонажи «Оперы» честны, но мир, населенный ими, исключительно лицемерен и лжив, — в нем процветают корысть и алчность, обманы и манипуляции, и вечная погоня за легкой наживой.

### 3.3. Музыкальный пласт

Размышляя над драматургией пьесы скриблерианцев, исследователь естественным образом сталкивается с необходимостью осмыслить предназначение музыкальной составляющей «Оперы Нищего» и предложить

вниманию читателя итоги интерпретаторской работы. Вопросы, которые возникают при аналитическом разборе полного текста пьесы, объединяющего в себе словесный и звуковой пласты, связаны с попыткой определить — была ли у авторов скриблерианского проекта цель выстроить «Оперу Нищего» в соответствии с законами музыкальной драматургии, и, если нет, то какова же истинная роль увертюры и аранжировок в пьесе?

Единственным логичным результатом осмысления всех составляющих пьесы является отчетливая мысль о том, что ее создатели, подбирая балладные материалы, не задумывались о выстраивании линии музыкального развития в «Опере Нищего», и этот вывод становится предельно понятным при сравнении пьесы скриблерианцев с ее версией, подготовленной Бенджамином Бриттеном (Benjamin Britten) в 1948 году. Через 220 лет после своего появления в английской культуре скриблерианская пьеса действительно преобразилась в явление специфически музыкальное (камерную комическую оперу с названием «Опера *Нищей*»<sup>72</sup>), преодолев имплицитно заложенную в ней литературность.

Скриблерианская пьеса «Опера Нищего» была перенасыщена песенными материалами, поработав с которыми, Пепуш обеспечил пьесе сценический успех: он, в соответствии с поставленной перед ним задачей, гармонизовал мелодии, украсив постановку «Оперы», и присочинил к ней увертюру. Однако усилия музыканта-оформителя никоим образом не сказались на драматургической концепции пьесы. Благодаря Пепушу, музыка, разумеется, оказалась неотъемлемой, покорившей публику частью спектакля, но она не стала и не могла стать первичной по отношению к драматическому тексту, чрезвычайно важными для которого были подтекстовки песен, а не их жанры и тональная и темповая организация мелодий. Скриблерианцы делали ставку исключительно на смысл вербальных *поэтических* текстов «Оперы», затеяв своеобразную литературную игру с публикой.

---

<sup>72</sup> О названии оперы Бриттена см.: *Ильюшкина В. А.* Особенности перевода либретто «Оперы Нищего(-щей)» // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 81.

Бриттен, нацеленный на создание полноценной музыкальной концепции «Оперы Нищей», отказался при создании песенных аранжировок от «басов» Пепуша в своем идеалистическом стремлении выразить дух использованных в «Опере» скриблерианцев мелодий, каждую из которых он сделал необходимым дополнением к образам персонажей, их характерам, чувствам, поведению и произносимым ими стихотворным текстам. Осуществленная Бриттеном композиторская работа, отличная от деятельности заурядного оформителя пьесы Пепуша, позволила ему полностью преобразовать литературную поделку скриблерианцев в музыкальный проект со смягченной (в значительной мере!) сатирической составляющей. В комической опере Бриттена шестьдесят шесть<sup>73</sup> песенных и танцевальных мелодий оказались рационально организованы в пятьдесят пять звуковых эпизодов, подчинивших монологи и диалоги героев «Оперы Нищей» главенству музыкальной драматургии.

В пьесе Свифта, Поупа и Гэя песенные высказывания персонажей, посредством подтекстовок, прочно соотносились с сюжетной концепцией «Оперы Нищего» и работали на усиление пародийно-сатирической направленности развлекательного представления. Однако очевидное отсутствие музыкальной драматургии (в частности, тесной связи между звуковыми и вербальными характеристиками персонажей), в сущности, не помешало бы «Опере Нищего» состояться и без песенных номеров: герои вполне могли лишь *произносить* стихотворные острые на язык тексты баллад и песен, но в таком случае пьесе скриблерианцев не удалось бы стать новаторским музыкально-театральным жанром.

Оформив «Оперу Нищего», Пепуш превратил политический проект скриблерианцев в музыкальную пьесу, но музыка не смягчила остро сатирической насмешливости основного текста, она — наоборот — усилила горький комизм происходящего, поскольку звучание изящных песен подчеркнуло их абсолютную

---

<sup>73</sup> Три мелодии из шестидесяти девяти, использованных скриблерианцами в «Опере Нищего», были исключены из текста либретто «Оперы Нищей» по причине слишком не подходящей для проекта Бриттена резкости и язвительности их социально и политически ориентированных подтекстовок.

несочетаемость с искаженными не самыми приятными аффектами образами псевдопасторальных героев — грабителей и проституток.

В отличие от одержимых идеей литературной пародии и сатиры скриблерианцев, Бриттен в «Опере Нищей» сосредоточился на первостепенных для него задачах музыкальной драматургии. Во многом отринув социально-политические установки авторов пьесы, он акцентировал частные истории героев «Оперы», сумел за грубостью и непристойностью произносимых ими вербальных текстов пьесы (и прозаических, и поэтических) разглядеть индивидуальность каждого, даже второстепенного, персонажа и выразил чувства и глубинные переживания героев музыкой.

Звуковую концепцию своей камерной оперы Бриттен начал выстраивать уже в увертюре, написанной на материале девяти мелодий «Оперы». Если в пьесе «Опера Нищего» изначально не предполагавшуюся скриблерианцами увертюру вполне и без особых драматургических потерь можно было выпустить из общего текста, то у Бриттена она стала областью музыкального экспонирования образов и характеров персонажей «Оперы Нищей». Пьеса Свифта, Поупа и Гэя подобного знакомства публики с героями вовсе не обеспечивала, демонстрируя принципиальное отсутствие музыкальных возможностей для этого — разнообразия темпов, тональностей, фактуры, гармонии и оркестровки, но были ли они вообще необходимы *литераторам-скриблерианцам* в их песенной *пьесе*?

Увертюра Бриттена, содержащая восемь неоднородных и организованных по принципу контраста разделов, позволила Бриттену средствами звука обрисовать непохожесть персонажей друг на друга, выразить их уникальность и психологические особенности и, помимо этого, указать на одну их ключевых фигур «Оперы Нищей» — миссис Пичем. Тревожно-зловещий эпизод супруги мистера Пичема в увертюре основан на мелодии песни «Пояс Венеры нацепит девица» / “If Any Wench Venus’s Girdle Wears”, которая, будучи изложенной в семантически значимой для драматургии тональности *e-moll*, по замыслу Бриттена, стала в «Опере Нищего» единственным лейтмотивом. В качестве устойчивого звукового образа веревки или петли, эта мелодия всякий раз

указывала на трагические ожидания Капитаном Макхитом казни через повешение.

Аранжировки Бриттена разительно отличаются от гармонизаций Пепуша<sup>74</sup>: намерения Пепуша были скромны — мелодии песен «Оперы Нищего» требовалось превратить в полноценные музыкальные номера в сопровождении оркестра, не более; цели Бриттена оказались подчинены его стремлению согласовать паттерны вербального и звукового поведения героев «Оперы Нищей»<sup>75</sup> и передать сюжетные повороты либретто в музыке.

Обращение к «Опере Нищей» показывает и доказывает, что скриблерианская «Опера Нищего», легшая в основу либретто *композиторского* творения Бриттена и обеспечившая его огромным количеством мелодического материала, в первую очередь, была явлением драматического толка — балладной пьесой, а во вторую, — развлекательным песенным представлением, в котором законы музыкальной драматургии не действовали никоим образом. Возможно, сущность феномена XVIII века была бы совершенно иной, если бы Свифт, Поуп и Гэй начали разработку концепции «Оперы» в сотрудничестве с кем-нибудь из их современников-музыкантов, тогда драматургию слова в проекте дополнила бы, согласуясь с возможностями музыкального театра эпохи, драматургия звука.

Подытоживая сказанное в первой части диссертации, следует кратко изложить основные идеи главы «История создания и концепция пьесы „Опера Нищего“».

К появлению пьесы «Опера Нищего» привела мысль Свифта о принципиальном жанровом обновлении пасторали, которая, преобразившись, могла оказаться сюжетно сосредоточенным на английских преступниках, в том числе правительственного уровня, текстом. Гэй принял идею Свифта и решил

---

<sup>74</sup> Разумеется, аранжировки Бриттена и Пепуша существенно разнесены в пространствах времени, музыкально-театральной культуры и смысла и, потому, вряд ли сравнимы между собой, но все же.

<sup>75</sup> Так, например, супругов Пичем, склонных к повторению мыслей и чувств друг друга, у Бриттена нередко характеризуют каноны и имитации.

воплотить ее в форме комедийной пьесы о завсегдазах лондонских тюрем, выстроенной в соответствии с пародийно-сатирическими целями скриблерианцев, определявшимися социокультурным контекстом времени. Таким образом, в «Опере» должны были отразиться особенности эпохи правления Уолпола: стремительный рост преступности в политически нестабильном и коррупционном государстве и увлечение высокородных представителей общества итальянским жанром серьезной оперы, критично, насмешливо и нервно воспринимавшимся скриблерианцами.

Чрезвычайно значимым литературным этапом, предшествовавшим созданию «Оперы Нищего» и повлиявшим на ее драматургию, стала поэма Гэя “Trivium”, в которой автор детально описывает повседневную жизнь разного рода обитателей Лондона. Еще одним существенным для концепции «Оперы Нищего» и ее стилистики текстом оказалась ироикомиическая пастораль «Ацис и Галатейя». В работе над ней Гэю удалось отшлифовать впоследствии перенесенный в «Оперу Нищего» прием пародийного использования в возвышенных стихотворных текстах лексики, характерной для непристойных фольклорно-поэтических образцов.

Балладная, или песенная пьеса «Опера Нищего» была организована скриблерианцами по улучшенной модели пасторальной комедии Рэмзи «Благородный пастух», являющейся жанровым и стилистическим предшественником «Оперы». В ходе инициированной Свифтом и Поупом встречи Гэя с Рэмзи, Гэю удалось в полной мере изучить структуру и лексику комедии Рэмзи, после чего скриблерианцы, присвоив оригинальный, изобретенный Рэмзи метод работы с материалом, вплотную приступили к разработке драматургической концепции их не вполне новаторской пьесы.

Благодаря Рэмзи в пьесу «Опера Нищего» — совместный проект Свифта, Поупа и Гэя, были встроены баллады и песни, отвечающие пародийно-сатирической направленности скриблерианского опуса, официальным автором которого из соображений личной безопасности Свифт задумал сделать Гэя,

поскольку им и его политическими убеждениями английская власть пока совершенно не интересовалась.

Одновременно с «Оперой Нищего» скриблерианцы (а именно — Поуп) трудились над сатирической поэмой «Тупициада», которая, по замыслу Свифта, создавалась как заключительная часть оппозиционного политизированного проекта Клуба Мартина Писаки: Свифт планировал нанести тройной разножанровый литературный удар по ненавистному ему обществу и государству романом «Путешествия Гулливера» (проза), пьесой «Опера Нищего» (драматургия) и поэмой «Тупициада» (поэзия).

Поместив в «Оперу Нищего» шестьдесят девять разноплановых мелодий Англии, Шотландии, Уэльса, Ирландии, Франции и Италии, заимствованных из фольклорных (городских, или уличных) и авторских баллад и песен, а также драматических и оперных постановок, создатели пьесы ориентировались не на эстетическую ценность музыки, а на возможность написания к ней новых ироничных подтекстов. Песни «Оперы Нищего», среди вербальных текстов которых есть четыре не принадлежащие перу скриблерианцев стихотворных фрагмента, предполагалось исполнять без инструментальной поддержки.

Пьеса «Опера Нищего», подготовленная ее авторами в доме Поупа к сентябрю 1727 года, была показана Конгриву для оценки. Изучив полный текст, он предрек пьесе либо успех, либо провал, после чего рукопись «Оперы Нищего» была представлена в театр Друри-Лейн и опрометчиво отклонена Сиббером. Затем скриблерианцы передали «Оперу» режиссеру театра Линкольнс-Инн-Филдс Ричу, который согласился ставить пьесу и после начала репетиционного процесса предложил авторам улучшить постановку, добавив к ней полновесное музыкальное оформление, способное обеспечить драматургически неловкой и перенасыщенной песнями «Опере Нищего» зрительский успех. Герцогиня Куинсберри, в отличие от скриблерианцев, услышала Рича и настояла на том, чтобы в песенных эпизодах героев пьесы поддерживал оркестр. Так в проекте появился музыкальный оформитель «Оперы Нищего» Пепуш, а премьера спектакля была отсрочена.

Исключительно усилиями Пепуша, сопроводившего «Оперу Нищего» французской увертюрой и создавшего аранжировки (вернее — гармонизации) всех песен политическая пьеса скриблерианцев преобразилась в подлинно музыкальное представление, жанр которого необходимо определить как балладную, или песенную пьесу.

После премьеры, состоявшейся 29 января 1728 года, безоговорочно покоровшая англичан звучанием песен «Опера Нищего» на долгие годы оказалась центром театрального репертуара Лондона и спровоцировала появление более чем девяноста жанрово подражающих ей пьес. Музыкальное оформление «Оперы Нищего» в значительной степени сгладило цинизм вербальных текстов пьесы скриблерианцев и, тем самым, ослабило силу сатирического удара Свифта, как идеолога проекта, по презираемому им английскому обществу.

Однако в осуществленной следом за премьерой «Оперы Нищего» публикации сатирической поэмы Поупа «Тупициада» неумные скриблерианцы продолжили атаковать социум критическими выпадами. Ключевая идея поэмы состояла в том, что общество эпохи Уолпола всецело порочно и развращено ментально, а его безвкусице и тупость настолько сильны, что в культуре государства процветает невежество, не способствующее разборчивости людей ни в жизни, ни, тем более, в произведениях искусства.

Поэма «Тупициада» стала своеобразным комментарием к «Опере Нищего», проясняющим одно из главных драматических намерений скриблерианцев в пьесе: похоже, что они (особенно Свифт), создавая «Оперу», отчетливо понимали, что триумф их пьесе, априорно не являющейся произведением высокой драматургии, обеспечит именно невзыскательность и дурновкусице публики, не способной разглядеть себя же за героями пьесы.

Сюжет пьесы, соотносящийся со скриблерианской действительностью и впоследствии оказавшийся с его общечеловеческими конфликтами универсальным для любой эпохи, был разработан авторами «Оперы Нищего» максимально реалистично, в его основу легли представления Свифта, Поупа и Гэя

о нравах внешне любезного, но внутренне хищнического английского социума первых десятилетий XVIII века.

В текстовом мире «Оперы Нищего» персонажи низкого миметического модуса, характерного и для комедийных, и для реалистических текстов, с нравственной точки зрения ничем не отличались от реальных, высокородных и титулованных представителей английского государства. Все герои пьесы, вовсе не знакомые, по замыслу ее создателей, с категориями морали и совести, подобно невыдуманым представителям социума, в котором мучительно существовали скриблерианцы, по сути, являлись антигероями. У некоторых персонажей были исторические прототипы: так, например, в образе Пичема явственно проступали черты прославленного преступника Англии Джонатана Уайлда.

Персонажи «Оперы» с их говорящими именами, личными историями, особенностями поведения и произносимыми ими прозаическими и поэтическими текстами способствовали выстраиванию линии литературной драматургии пьесы, в которой музыкальная составляющая явно была второстепенной, поскольку скриблерианцы в песнях «Оперы», изящно гармонизованных Пепушем, все-таки делали ставку на иронический смысл подтекстовок, соотносившихся с сюжетной концепцией пьесы.

Музыкальная драматургия не входила в задачи создателей пьесы, что подтверждается очевидным отсутствием взаимосвязи между звуковыми характеристиками персонажей и их образами. Однако именно музыка, совершенно не сочетаясь с низменными страстями героев пьесы и их смелыми вербальными выходками, способствовала усилению (и даже преувеличению) комизма сценических ситуаций и утверждению «Оперы Нищего» в качестве новаторского музыкально-театрального жанра.

Избыточность симпатичных музыкальных номеров, над которыми прилежно потрудился Пепуш, превратила незамысловатую политическую пьесу Свифта, Поупа и Гэя в масштабное развлекательное шоу, совершившее подлинный переворот в английском театре, о чем авторы пьесы в работе над ней и не помышляли. В режиссерском театральном воплощении «Опера Нищего»

действительно стала музыкальной пьесой, но продолжать традиционно именовать жанр пьесы скриблерианцев «балладной оперой» нет никаких разумных причин, поскольку и история создания «Оперы Нищего», и ее аналитический разбор ясно показывают прочную связь *драматического* текста скриблерианцев с литературной традицией Великобритании, крепко замешанной на сатире и пародии.

## Глава 2. Жанровая природа пьесы «Опера Нищего»

### 1. Жанровые влияния

«Опера Нищего», эклектичная с точки зрения жанра и стилистики текста пьеса, является отличным примером мастерского комбинирования разноплановых заимствований, которые, образуя единый и в целом весьма органичный текст, сделали творение Гэя настолько привлекательным для его современников, что ни у кого из них не возникло ни малейшего желания обвинить драматурга в плагиате. Культурная память, фиксирующая «правила (структуры) и нарушения правил (события)» [36, с. 367] предпочла сохранить в веках интертекстуальную пьесу скриблерианцев как новаторскую для английских литературы и театра драматическую форму и явное «нарушение» всех жанрообразующих и стилистических правил.

Влияния жанров плутовского романа (нарратива о «подвигах» разного рода авантюристов) и этико-философского памфлета на балладную пьесу «Опера Нищего», в которой пародийно переосмысляются басня и пастораль, фарс, комедия и трагедия, вряд ли остались незамеченными литературно и музыкально просвещенной частью английской публики.

#### 1.1. Плутувской роман

Плутувской роман (исп. *novela picaresca*), жанровые черты которого обнаруживаются в «Опере Нищего», представляет собой раннюю форму романа, сложившуюся в барочной Испании в XVI веке, распространившуюся в Европе и закончившую свое литературное существование в конце XVIII века.

Примечательны жанровые предшественники плутувского романа: «Сатирикон» (“*Satyricon*”) Петрония и роман Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел» (“*Metamorphoseon: Asinus Aureus*”). Античное воздействие на *novela picaresca* несомненно, и все же, как представляется, в бóльшей степени на жанр повлияло специфически ближневосточное средневековое литературное явление — арабская мақама (*maqāma*), или плутувская новелла. Сборники макам, «очень популярных

в мусульманской Испании в XI–XII веках» [177, р. 3], состояли из нескольких небольших рассказов без сквозного сюжета, посвященных изобретательности и ловкости одаренных мошенников и написанных рифмованной ритмизованной прозой (саджем / saǰ‘) со стихотворными вставками. Собрания макам структурно напоминают первые образцы жанра испанского *novela picaresca* и содержат ряд образных и пародийно-сатирических черт, свойственных плутовским романам, авторы которых, по всей видимости, ориентировались именно на арабские новеллы, объединенные в книги и сборники.

Возможно, испанцам была известна и немецкая книга о «Тиле Уленшпигеле» (“Till Eulenspiegel”, 1510–1511) — истории о способном надуть и обвести вокруг пальца представителей любого сословия хитреце, атрибутами которого являются зеркало и сова. Фольклорные по природе своей рассказы о Тиле и их организация в единый книжный текст вполне соответствуют требованиям жанра плутовского романа, что утвердилось в Испании во второй половине XVI века.

По требованиям жанра, главным героем испанского плутовского романа являлся пикаро (исп. *pícaro* — хитрец, плут, ловкач, разбойник) — мошенник, грабитель или вор, или любой другой низкий по происхождению персонаж (антигерой), который, собственно, и рассказывал историю своего полного авантюризма существования в далеком от морали обществе. Нередко героем оказывался осиротевший ребенок, вынужденный выживать в мире, где он терпел грубое обращение высокородных людей и «постепенно, пытаясь приспособиться к обстоятельствам, становился ловким обманщиком» [337, р. 232], — пикаро.

Повествование в подобных текстах чаще всего велось от первого лица, а роль рассказчика поручалась одному из основных (реже второстепенных) персонажей, враждебно настроенных по отношению к государству и социуму. В XVI–XVII веках подобный тип нарратива, в котором «главный герой выступает и как рассказчик, и как действующее лицо» [51, с. 9], был новаторским. Пикаро, находясь внутри литературного текста, предъявлял миру свою автобиографию, и целью разговора основного персонажа плутовского романа о себе была попытка оправдаться, но не раскаяться, правдиво (или не очень) описав свои отношения с обществом.

В подобном типе нарратива истинное и ложное, представляемое в словах главного героя, приводило к неизбежному противоречию между «фактами, которые рассказчик-пикаро пытался утаить, и реально существующими социальными условиями, довлеющими над человеком, которые пикаро критиковал» [160, р. 152] в стремлении обличить общество и государство.

Сюжет плутовского романа выстраивался на основе нескольких (часто не связанных единой линией повествования) эпизодов из жизни пикаро, всеми силами пытающегося выжить в этически неприглядном мире, и его хитроумных взаимоотношений с представителями разных социальных слоев. Структурная организация романа сцеплением эпизодов напоминает устройство масштабных средневековых рыцарских романов. С той лишь разницей, что в них главный герой идеализировался автором, воплощал в себе эталон нравственности, был благороден в речах и поведении, тогда как в плутовском романе, пародировавшем роман рыцарский, основной персонаж был умышленно аморален и циничен, далек от социальных норм и общественных ожиданий, но невероятно умен и гибок психологически. Хитрость, проницательность, находчивость, умение выбираться из любых переделок и удерживаться на плаву при любых обстоятельствах позволяли пикаро обеспечивать себя всем необходимым и достаточным для жизни. Законы государства и социума, культурные традиции и нормы этики для плутовского персонажа, не принадлежащего ни к одному сообществу (пикаро — одиночка), не существовали вовсе. Тем не менее, если намерения и планы пикаро требовали подчинения общепринятым правилам социальной игры, он с легкостью подстраивался под них, подчиняясь им внешне, но никогда — внутренне. Характер основного персонажа плутовского романа на всем протяжении текста оставался неизменным, ничто по мере развития сюжета не могло способствовать трансформации образа главного героя. Язык, которым персонаж изъяснялся, был максимально прост и приближен к звучащей на улицах испанских городов речи.

Первым образцом жанра плутовского романа, отличающимся «простотой и откровенностью повествования» [86, р. 21], считается анонимная испанская повесть «Ласарильо с Тормеса» (“Lazarillo de Tormes”, 1554), автором которой, возможно, был

Диего Уртадо де Мендоса (Diego Hurtado de Mendoza). По сюжету повести мальчишка Ласарильо (Лазарь, Ласаро / Lázaro), семья которого бедствует, существуя в абсолютной нищете, последовательно оказывается слугой нескольких лицемерных господ, среди которых аристократ, утративший былое величие, но тщательно скрывающий этот неприятный факт, священники и продавцы индульгенций. Все они прячут свое истинное лицо под маской общественного приличия.

«Ласарильо с Тормеса» — роман социальный, впервые открыто демонстрирующий уровень жизни простого человека, напрямую говорящий о деньгах и «необходимом для существования их минимуме» [396, p. 177] и один из самых читаемых и прославленных текстов того времени. Предположить, какова была внутренняя реакция высокородных читателей на типы, представленные в романе, невозможно, как невозможно представить, что должны были ощущать, знакомящиеся с текстом испанцы, находя в персонажах собственные черты, «неприглядные порой свойства людей низких и лживых» [158, p. 240].

В 1599 году в Испании благодаря писателю Матео Алеману (Mateo Alemán) появляется второй образец *novela picaresca*, способствовавший утверждению и развитию жанра, — первая часть романа «Гусман де Альфараче» (“Guzmán de Alfarache”). Текст, повествующий о судьбе сына разорившегося генуэзского ростовщика, был сюжетно разнообразен и очень любим читателями. В духе плутовского романа написаны назидательные новеллы «Риконете и Кортадильо» (“Rinconete y Cortadillo”, 1613) и «Беседа собак» (“El Coloquio de los perros”, 1613) Мигеля Сервантеса (Miguel de Cervantes Saavedra). Элементы плутовского романа есть и в романе «Дон Кихот» (“Don Quijote”; 1605, 1615).

На протяжении XVI–XVIII веков в Испании и за ее пределами появляется множество литературных текстов, написанных в строгом или приблизительном соответствии с требованиями жанра плутовского романа. Повесть «Ласарильо с Тормеса», переведенная на английский, французский и голландский языки в конце XVI века, способствовала распространению жанра в странах Европы и его последующей адаптации. Испанский термин ‘*novela picaresca*’, не существовавший и «не использовавшийся до второй половины XIX века» [159, p. 204], прижился в тех

европейских странах, где жанр плутовского романа существенно повлиял на развитие национальных литературных традиций. В Англии ‘*novela picaresca*’ известна как ‘*picaresque novel*’, во Франции — ‘*roman picaresque*’, в Германии — ‘*Schelmenroman*’, или ‘*pikarescher Roman*’, в Италии — ‘*romanzo picaresco*’, в Дании и Норвегии — ‘*pikaresk-roman*’, в Швеции — ‘*pikareskroman*’. Зародившись в Испании эпохи Барокко, плутовской роман вплоть до XX века проявлялся если не в оригинальном жанровом облике, то в отдельных своих существенных чертах, внутри множества книжных культур, в том числе русской. Роман Саши Соколова «Палисандрия» (США, 1985), опубликованный издательством “Ardis”, содержит элементы ‘*novela picaresca*’<sup>76</sup>, которые ввиду своей универсальности ловко вписываются и в постмодернистский текст.

Первым *английским* плутовским романом, опубликованным в 1594 году, стал текст Томаса Нэша (Thomas Nashe) «Злополучный скиталец, или Жизнь Джека Уилтона» (“*The Unfortunate Traveller: or, The Life of Jack Wilton*”), разделенный на эпизоды, сюжет которых разворачивался на фоне реальных событий английской истории начала XVI века. Элементы *novela picaresca* обнаруживаются в литературных трудах Даниэля Дефо (Daniel Defoe) и Генри Филдинга. Дефо в романе «Молль Флендерс» (“*Moll Flanders*”, 1722) на роль пикаро назначает скрывавшуюся под псевдонимом «фламандская потаскушка» воровку и проститутку, которая на склоне лет, изрядно разбогатева, ведет добродетельную, скромную и полную раскаяния жизнь. Разумеется, Дефо создавал свой текст «без опоры на конкретную жанровую модель» [198, р. 140], однако черты плутовского романа отчетливо видны в повествовании. Филдинг ориентируется на *novela picaresca* в романах «Джозеф Эндрюс» (“*Joseph Andrews*”, 1742), «Жизнь Джонатана Уайльда Великого» (“*The Life of Mr. Jonathan Wild the Great*”, 1743), «История Тома Джонса, найденныша» (“*The History of Tom Jones, a Foundling*”, 1749). Тексты Филдинга «написаны в духе Сервантеса» [178, р. 134], при явном влиянии формы романа «Дон Кихот» на «Тома

---

<sup>76</sup> См.: *Garrido Ardila J. A. Origins and Definition of the Picaresque Genre // The Picaresque Novel in Western Literature : from the Sixteenth Century to the Neopicaresque. Cambridge ; New York, 2015. P. 1.*

Джонса». Кроме Дефо и Филдинга в Великобритании к плутовскому нарративу обращались, как минимум, Джон Гэй и Тобайас Смоллетт (Tobias Smollett).

Испанский плутовской роман, оказавшись на английской территории, адаптировался к новой культурной среде и как жанр изменился под влиянием окружающей действительности, не утратив при этом «изобретательности и художественной цельности» [104, p. 128], присущей оригинальным представителям жанра. Героями ‘*picaresque novels*’, или ‘*romances of roguery*’ в Великобритании становились персонажи (выдуманные, но часто реальные) с преимущественно криминальными биографиями (воры и мошенники), в то время как пикаро в Испании мог быть «солдатом, слугой, нищим, студентом, обедневшими идалго» [19, с. 105], совсем не обязательно ведшим преступное существование. Действие ‘*romances of roguery*’ было сосредоточено на отношениях внутри иерархичной криминальной среды, состоявшей исключительно из профессионалов своего дела, и — на жульнических действиях, махинациях и аферах представителей преступного сообщества, которые они проворачивали внутри государства и (реже) за его пределами. Так стремительный рост преступности в Англии XVIII века обогатил литературу множеством типов низких и аморальных персонажей и «побудил литераторов изображать жизнь подонков общества» [178, p. 118].

Остро ироничный испанский плутовской роман как нарратив, которому уподобляется «Опера Нищего», был сатирическим отражением и отображением лицемерного и коррумпированного общества и, кроме того, содержал массу сведений о жизни стоящих на обочине социума бедняков. Сатира и элементы пародии мыслились неотъемлемой чертой *novela picaresca*. Авторы плутовских романов насмеялись над церковными проповедями и речами ораторов, комически подражали исповедальным и житийным жанрам. Антисоциальная и антиклерикальная составляющие, юмор, присущий традиционной и средневековой литературе, остроумные и ироничные эпизоды, «отрицание норм супружеской и семейной жизни и насмешки пикаро над собственными родителями, которые изображались в виде вора-отца и матери-прелюбодейки» [364, p. 485], сделали плутовскую литературу чрезвычайно востребованной и популярной у читателей, с сочувствием и симпатией

относившихся к ее персонажам — (анти)героям, которые мастерски справлялись с трудностями несправедливой и жестокой жизни.

Основные жанровые черты плутовского романа (пародия и сатира) и его элементы (повествование от первого лица; реалистичность происходящего и связь событий литературного текста с окружающей действительностью; герои низкого происхождения; борьба за существование во враждебном, беспокойном и далеком от нравственного идеала мире<sup>77</sup>) полностью соответствуют «Опере Нищего» Гэя. Первый английский балладный спектакль XVIII века создан по законам классических образцов испанского *novela picaresca* XVI века, авторы которых, аналогично драматургу Гэю, не стремились к морализаторству, лишь вполне достоверно изображая жизнь социума<sup>78</sup>.

Плутовской роман барочной Испании стал для англичан «моделью использования сатиры и пародии» [178, р. 134] не только в драматических текстах, но и в масштабных повестях и романах и в целом повлиял на развитие жанра романа в Англии XVIII века и его структурные особенности.

## 1.2. Этико-философский памфлет

В Британии скриблерианских времен искусство литературы было тесно взаимосвязано с философией, и это значит, что идеи мыслителей облекались в форму художественных текстов, чьи авторы, таким образом, получали возможность обратиться ко внушительной аудитории читателей, представив на ее суд труды с эстетической, этико-философской и социальной направленностью, сосредоточенные на вопросах нравственности и морали, природы человека, государства и общества.

«Опера Нищего» содержит отголоски споров о сущностных чертах порочного социума, начатых в XVIII веке провокационным Бернардом

---

<sup>77</sup> См.: *Mancing H. The Picaresque Novel : A Protean Form // College Literature. 1979. Vol. 6, № 3. P. 182.*

<sup>78</sup> Подробнее о морали в плутовских романах см.: *Grass R. Morality in the Picaresque Novel // Hispania. 1959. Vol. 42, № 2. P. 192.*

Мандевилем<sup>79</sup> (Bernard de Mandeville, 1670–1733), — доктором медицины, специализирующимся на нервных болезнях, мыслителем и писателем-сатириком, который остался в истории философии благодаря дискуссии о нравственности и повлиял на многих. В частности, на Дэвида Юма (David Hume), Фрэнсиса Хатчесона (Francis Hutcheson), Адама Смита (Adam Smith) и Жан-Жака Руссо (Jean-Jacques Rousseau).

В то время, когда создавалась «Опера Нищего», в английской культуре существовали два противоположных взгляда на человека, принадлежащих Томасу Гоббсу (Thomas Hobbes) и Энтони Эшли Куперу — Шефтсбери (Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury). Шефтсбери полагал, что «люди инстинктивно вступают в социальные контакты, а их личные интересы совпадают с общественными» [151, р. 77]; Гоббс утверждал, что люди объединяются по всецело эгоистическим соображениям, но никак не из потребности взаимодействовать ради общего блага. Мандевиль, являвшийся этическим противником Шефтсбери, разделял мнение Гоббса, своим скептическим и циничным отношением к общественному устройству заставляя негодовать моралистов.

Пьеса скриблерианцев жанрово и содержательно связана со вполне конкретным образцом философской мысли Мандевилля<sup>80</sup> — текстом «Возроптавший улей, или Мошенники, ставшие честными» (“The Grumbling Nive: or, Knaves Turn’d Honest”, 1705), и, отчасти, сама является памфлетом. Сатирический стихотворный текст Мандевилля, в котором восковое государство

---

<sup>79</sup> Биография Мандевилля до сих пор изучена неглубоко, а детали ее не уточнены. Профессор иллинойского Northwestern University Фредерик Кэй (Frederick Kaye) в 1920-е годы сумел прояснить некоторые моменты пути Мандевилля и подготовить комментированный корпус его текстов. См.: *Kaye F. B. The Influence of Bernard Mandeville // Studies in Philology. 1922. Vol. 19, № 1. P. 83–108; Kaye F. B. The Writings of Bernard Mandeville : A Bibliographical Survey // The Journal of English and Germanic Philology. 1921. Vol. 20, № 4. P. 419–467.*

<sup>80</sup> Подробнее о Мандевиле и его трудах см.: *Ильющкина В. А. Влияние Бернарда Мандевилля на балладную оперу Джона Гэя // Временник Зубовского института. 2019. № 3. С. 24–39.*

пчел уподобляется изобилующей пороками английской державе<sup>81</sup>, появился в продаже (экземпляр за полпенса) летом 1705 года и мгновенно разлетелся по Лондону.

Памфлет «Возроптавший улей», написанный в форме поэмы, состоит из четырехсот тридцати трех строк и воспринимается как «традиционный для английской поэтической культуры XVII и XVIII веков» [197, р. 91] текст, сконцентрированный на критике аморальной государственной системы и безнравственного общества. Автор памфлета и вообразить не мог, что, занявшись разрешением антиномичного вопроса о соотношении достижений социума в политике, экономике, культуре и искусстве с порочностью и невежественностью людей, он станет «весомым представителем школы этической мысли» [245, р. 562] Великобритании.

Сатирический памфлет Мандевиля как антиутопия повествует о чрезвычайно вместительном улье-государстве<sup>82</sup>, бесстыдные обитатели которого, купаясь в роскоши, погрязли в разврате, лицемерии и обманах. Творящимся в улье беззаконием, что примечательно, в большей степени недовольны подлейшие из населяющих его негодяев, — мошенники, чьими усилиями процветает пчелиное государство. Порочность каждого представителя медоносного социума, «благодаря умелому управлению ульем, способствует счастливой гармонии» [60, с. 17] всего государства, представляющего собой парадоксально устроенный мир. В нем скаредность и стяжательство являются причиной расточительности, склонность к роскошеству, тщеславие, зависть, алчность и честолюбие вынуждают граждан работать до потери сознания,

---

<sup>81</sup> Аналогию между ульем и государством можно обнаружить в пьесе Уильяма Шекспира (William Shakespeare) «Жизнь короля Генриха V» (“The Life of King Henry V”, 1598). См.: Субботин А. Л. Бернанд Мандевиль. М., 1986. С. 106.

<sup>82</sup> Идею уподобления пчелиного улья государству в басне «Вырождение пчел» (“The Degenerate Bees”), опубликованной в 1738 году, развернул Гэй, сделав улей аллегорией социума. См.: Gay J. The Degenerate Bees // Gay J. The Poetical Works of John Gay : Including ‘Polly’, ‘The Beggars’ Opera’, and Selections from the Other Dramatic Work. London, 1926. P. 295–296.

а изменчивость вкусов и моды оказывается условием функционирования и развития торговых и промышленных предприятий.

Воровское по сути население улья мучительно и непритворно страдает, переживая происходящее в нем сумасшествие, и умоляет пчелиного господина превратить всех обитателей государства в искренних и добродетельных граждан. Призыв оказывается услышанным, улей очищается решительно ото всех пороков, но итог избавления от скверны является для общества катастрофическим.

Нравственно выздоровевшие, обновленные психологически пчелы утрачивают смысл конкурентного существования в социуме и, больше абсолютно ни к чему не стремясь, попросту отказываются трудиться. Губительный эффект достигнут: государственный строй разваливается, рушится до того процветавшая промышленность, и граждан поражает массовая гибель, смерть, бессильная лишь перед некоторыми крылатыми бедняжками и до вмешательства бога жившими честно и деятельно.

Уцелевшие пчелы обретают пристанище в дупле одинокого дерева, а Мандевиль осуществляет в тексте памфлета неоднозначное по смыслу заключительное морализаторское усилие, смеясь над глупцами, надеющимися иметь все жизненные блага и, одновременно, быть душевно чистыми и порядочными представителями общества.

По мнению Мандевиля, человек, настойчиво ищущий справедливости в государстве и обществе, не обладает достаточным умом для того, чтобы осознать социальную оправданность пороков и их пользы, ведь именно безнравственные и эгоистические устремления людей призваны стимулировать экономику, торговлю и промышленность, принося финансовый доход державе. В соответствии с этим, упорное стремление к организации подлинно благородного и искреннего в устремлениях государства оказывается слишком далекой от реальности утопией, идея воплощения в действительность которой представляется осуществимой лишь отвлеченным от обыденной жизни философам, веками свербя их сознание.

Памфлет «Возроптавший улей» как развернутая аллегория сосредоточен на очень существенной для его автора мысли о том, что общественным и успешным человеком любой представитель социума становится не в тот момент, когда он руководствуется принципам добродетели, а, наоборот, в моменты удовлетворения им низменных побуждений, соотносящихся с его эгоистическими склонностями. В финале памфлета, являющемся, разумеется, насмешкой Мандевиля над беспорядком граждан английского государства, где, при наличии внешне соблюдающегося закона, царит повальное беззаконие, автор бросает вызов обществу, за маской приличия которого утаивается порочность и этическая развращенность.

Переиздав памфлет в 1714 году, Мандевиль дополнил текст комментариями и добавил к нему научный трактат («Исследование о происхождении моральной добродетели» / “An Inquiry into the Origin of Moral Virtue”), чрезвычайно важный для историков философии и психологов. В пояснениях к «Возроптавшему улью» Мандевиль, в добротной литературной форме, размышляет о политических, экономических, этических и религиозных вопросах, обращаясь и к проблеме воспитания молодого поколения британцев. Так памфлет Мандевиля вырастает из формата брошюры и становится книгой, носящей название «Басня о пчелах, или Пороки частных лиц — блага для общества» (“The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits”), полный двухтомный текст которой складывается к 1729 году.

В книге Мандевиля, прочно обосновавшегося в Лондоне в 1700 году и через пять лет безбоязненно «выступившего против государственной идеологии» [189, р. 496] в памфлете из жизни восковой английской державы, исследуется «аморальность эпохи Просвещения» [218, р. 16] в Великобритании. Размышления Мандевиля о системе власти основаны на идеях о том, что лицемерные, эгоистичные и асоциальные от рождения представители рода человеческого могут полноценно существовать, лишь будучи объединенными в общество, в котором нет места «достойным и безгрешным» [362, р. 373] людям.

Стихотворный памфлет Мандевиля является столь же двойственным по природе текстом, сколь скриблерианская «Опера Нищего». Автор «Возроптавшего улья», затевая с читателями сатирическую игру, говорит: «Да будет всем глупцам известно, / Что улей жить не может честно»<sup>83</sup>, — и, тем самым, заставляет современников остро реагировать на свой текст. Баснописец и драматург Гэй в своей балладной пьесе поступает аналогично, заставляя англичан как в зеркало смотреться в текст «Оперы Нищего» и при этом старательно пытаться держать лицо.

Осмыслив и продолжив этико-философские идеи Мандевиля о преступности в Британии<sup>84</sup>, Гэй, под патронажем Свифта и Поупа, представил в «Опере Нищего» скриблерианский взгляд на проблему общественной добродетели. И организовать пьесу в виде критического ответа государству, которое «должно было бы обеспечивать человеку свободу нравственного выбора» [171, р. 147], но в действительности поступает ровно наоборот, и социуму, чье скудоумие и разнузданность<sup>85</sup> к моменту создания пьесы превысили все возможные пределы, ему помогли пародийная и сатирическая составляющие «Оперы Нищего».

## 2. Неотъемлемые черты жанра балладной пьесы

### 2.1. Пародия

Драматические сочинения Гэя, его пьесы и балладные оперы, синтезирующие типические черты многих театральных жанров, трудно поддаются строгой жанровой классификации, и «в этом они, что поразительно, очень современны» [151, р. 68]. «Опера Нищего» как пьеса не может быть названа комедией. В «Опере» Гэя проявляются лишь общие черты этого жанра,

<sup>83</sup> Цит. по: *Субботин А. Л.* Бернард Мандевиль. С. 129. Поэтический перевод А. Л. Субботина.

<sup>84</sup> См.: *Pepper A.* Early Crime Writing and the State : Jonathan Wild, Daniel Defoe and Bernard Mandeville in 1720s London // *Textual Practice.* 2011. Vol. 25, № 3. P. 473–491.

<sup>85</sup> См.: *Price M.* Mercenary Fathers, Possessive Daughters, and Macheath / Martin Price // *John Gay's The Beggar's Opera.* New York ; New Haven ; Philadelphia, 1988. P. 37–41.

дополненного в соответствии с замыслом драматурга элементами фарса, бурлеска и переосмысленных пасторали и трагедии.

Опыт сочетания и объединения жанров, тесное переплетение которых порождает новый тип драматического текста, Гэй приобрел задолго до создания своей первой балладной оперы, написав в 1715 году пьесу “The What D’Ye Call It”. Заглавие этого сочинения — «Как бы вы это назвали?» является лукавым и вообще-то неразрешимым вопросом, который драматург обращает к читателям и зрителям, вынуждая их включиться в его игру с текстом и задуматься, к какому жанру следовало бы отнести его экспериментальную пьесу. Не сумев подобрать точного жанрового обозначения, сам автор пьесы «определил ее как трагикомический пасторальный фарс (‘A Tragi-Comi-Pastoral Farce’))» [151, p. 65].

«Термин» Гэя, подобранный им к тексту “The What D’Ye Call It”, вполне применим к «Опере Нищего», но требует уточнения, которое бы учитывало песенную сторону пьесы. «Опера» Гэя может быть названа *балладным* трагикомическим пасторальным фарсом, сущностный принцип которого заключается в использовании сатиры и пародии, появившихся в тексте благодаря Свифту и Поупу и способствовавших радикальной переработке всех жанровых составляющих пьесы. Так демократичный музыкальный спектакль Гэя оказался нацелен на сатирическое изображение английского государства и общества как «осмеяние современности» [1, с. 31] и на пародийный, «живой постольку, поскольку живо [было] пародируемое» [63, с. 274], показ элементов элитарного жанра итальянской серьезной оперы (*opera seria*).

Разумеется, Гэй в «Опере Нищего» использует не только музыкальную, но и литературную пародию, являющуюся неотъемлемой чертой его пьесы — свойством, которое сближает ее с театральным жанром бурлеска. И жанр этот «вовсе не груб и вульгарен» [50, с. 30]: он представляет собой «изысканное искусство, подразумевающее, что читатель [и зритель] обладает широкой культурой и чувством интертекстуальности» [50, с. 30], распознает и понимает связи между воспринимаемым текстом и всеми неочевидными источниками, что,

так или иначе, на этот текст воздействовали, расширяя границы его последующей интерпретации.

В бурлескной «Опере Нищего» при внимательном прочтении обнаруживаются три пласта литературной пародии<sup>86</sup>. Первый пласт — ироническое представление жанровых компонентов героической драмы и сентиментальной комедии; второй — пародирование языка — особой лексики, свойственной множеству современных Гэю слащавых и жеманных популярных песен; и третий — насмешка над любовными романами как повальным увлечением читателей той эпохи.

### 2.1.1. Литературная пародия

Излишним «художественности и яростности» [354, р. 205], свойственным героическим драмам Натаниэля Ли (Nathaniel Lee) и Джона Драйдена (John Dryden), «искусственности и абсурдности» [354, р. 205] сентиментальных комедий, вошедших в моду благодаря Колли Сибберу (Colley Cibber) и Ричарду Стилу (Richard Steele), в «Опере Нищего» противопоставлялись доведенные до предела реалистичность и прозаичность происходящего с персонажами, героизм которых был неизменно комичен.

Абсурдности, присущей сентиментальным драмам, в которых одним из часто используемых приемов было появление на сцене обездоленной вдовы с плачущими страдальцами-детьми, Гэй находит применение в финале «Оперы Нищего». Пародируя слезливый, лишенный естественности прием, драматург усиливает комизм положения избавленного от смертной казни Макхита.

В завершении пьесы к возлюбленным Капитана Полли и Люси добавляются четыре его «жены» и каждая — с приплодом. В сценическом воплощении сентиментальной комедии подобный эффект должен был «пронять зрителя, заставить его обниматься с соседом, плача и вспыхивая от смущения» [151, р. 79]; в «Опере Нищего» абсурд и раздутая искусственность ситуации (пародия на аффект), если и заставляли публику плакать, то от смеха. Однако двойственность текста Гэя позволяла взглянуть на положение Макхита иначе:

<sup>86</sup> См.: *Schultz W. E. Gay's Beggar's Opera : Its Content, History and Influence. P. 204.*

герой пьесы помилован, освобожден и спасен от, казалось бы, неминуемой гибели, но свободен ли он, вернувшийся в общество, которое автор «Оперы» показывает без прикрас, и возвращенный всем своим «супругам» с детьми? В этом неоднозначном послые заключена горькая ирония автора «Оперы Нищего», снимающая с ситуации налет цинизма.

Литературная пародия в балладах и песнях «Оперы» Гэя проявляется в лексике, к которой драматург обращается, создавая новые подтекстовки к известным мелодиям. Любовные музыкальные эпизоды выстраиваются по модели модных, полных преувеличенной романтики баллад, и содержат словесные издевки над манерностью их текстов и явным притворством, свойственным песенным персонажам. Гэй лексически гиперболизирует представляющиеся ему достойными лишь насмешки языковые свойства распространенных в Англии песен о любви. В балладной, новаторски использованной Гэем составляющей «Оперы Нищего» — основном структурном и семантическом принципе пьесы — литературный пародийный пласт естественным и теснейшим образом связан с пластом музыкальным, в искаженном виде представляющим публике идеи итальянской оперы.

Пародией на массовое пристрастие англичан во времена Гэя — любовные романы с их сюжетными особенностями — драматург в «Опере Нищего» решает сделать интригующие взаимоотношения Полли Пичем, Люси Локит и Капитана Макхита. Вероятно, современникам Гэя без труда и с ухмылкой удавалось увязать историю основных персонажей «Оперы» со вполне определенными романами, в которые драматург нацелил свой издевательский удар; сегодня интерпретирующему текст «Оперы Нищего» человеку понятна только общая направленность пародии Гэя. Героический разбойник Макхит, пылкие притворщицы Полли и Люси (низкие и вульгарные по природе своей персонажи) в пьесе Гэя, подражая персонажам любовных романов, время от времени пытаются быть галантными и изысканными, а их повседневные диалоги перемежаются жаркими и глубокомысленными беседами и патетичными монологами.

По мере развития «оперных» событий оказывается, что сам Макхит — страстный поклонник чтения, которое в XIX веке будут именовать бульварным. Вор, пустослов и оболъститель, он умышленно подражает склонным к рыцарским поступкам персонажам романов о любви. Один из подобных текстов Капитан предоставляет Полли для ознакомления, и девушка, прочитав его, отказывается от мыслей о неискренности чувств Макхита и говорит: «Нет, дорогой, у меня нет оснований сомневаться в тебе: в романе, который ты дал мне почитать, все великие герои обязательно верны в любви»<sup>87</sup> [7, с. 58].

В высшей степени комично выглядит эта сценическая ситуация и особенно привычка и вовсе не склонного к преданности «великого [уголовного] героя» Капитана Макхита коротать время за чтением любовных романов, ориентированных преимущественно на невзыскательных и легковерных простушек, подобных Полли. Правда, доверчивость дочери Пичема в общении с Макхитом вообще-то сомнительна: иронический элемент вновь становится проявлением двойственности пьесы Гэя, в которой пародия неотделима от драматической и трагической иронии.

Драматическая ирония в спектакле ощущается зрителями в отношениях между действующими в «Опере Нищего» персонажами, даже не подозревающими о том, что эффект, который производят их серьезные слова и взвешенные поступки, оказывается для публики комичным. В пространстве текста герои пьесы могут казаться себе свободными и независимыми, но истина очевидна: «Я персонажей подчинены в действительности центральному Я драматурга» [50, с. 127], участвующего в жизни всех действующих лиц и распоряжающегося их судьбами.

Очевидным проявлением трагической иронии становится заблуждение Капитана Макхита относительно его беспечного, полного авантюрных событий пути: персонаж и не догадывается, какая участь ему уготована автором пьесы, и, в своем незнании, продолжает легкомысленно двигаться к казни через повешение. Драматург, между тем, решает преодолеть этот сюжетный конфликт

---

<sup>87</sup> Цитируется в переводе П. В. Мелковой.

и снимает трагизм ситуации неожиданной развязкой. Вопреки нравственным требованиям общества Макхит усилиями Гэя оказывается на свободе, а завершение «Оперы Нищего» становится пародией на финалы итальянских опер.

### 2.1.2. Музыкальная пародия

В 1720-е годы «при поддержке королевской семьи и дворянства» [354, p. 134] итальянская *opera seria*, адресованная благороднейшим людям страны, уверенно утверждается на английской сцене стараниями Георга Фридриха Генделя (Georg Friedrich Händel). Мода на иностранный, аристократичный и потому недоступный широкой публике оперный жанр прочно устанавливается к 1728 году — моменту появления «Оперы Нищего», непосредственно предшествующими которой по времени оказываются постановки трех итальянских серьезных опер: «Астианакса» / “Astyanax” (май 1727) Джованни Бонончини (Giovanni Bononcini), «Адмета» / “Admetus” (январь 1727) и «Ричарда I» / “Ricardo Primo” (октябрь 1727) Георга Генделя.

Увлечение иноземным музыкально-театральным жанром преобладало в не испытывавшей денежных затруднений дворянской среде, представители которой, предпочитая провести вечер в итальянской опере, оставляли без внимания театр специфически английский. Иностранное развлечение, требовавшее существенных финансовых вложений и оттого вовсе не доступное простым горожанам, способствовало ослаблению интереса к национальным жанрам и последовательно вытесняло их из театральной жизни города. Доминирование чужеродного явления на локальной сцене провоцировало развернутые споры среди журналистов и всех думающих и пишущих людей, а успешность итальянского оперного феномена, разумеется, не отменяла его масштабной критики теми, кто по разным соображениям не принимал его. К этой категории англичан относились и повлиявшие на возникновение «Оперы Нищего» Свифт и Поуп.

Поуп в отношении серьезной оперы выказывал пылкую и убежденную неприязнь. Литератор глумился над использованием композиторами речитативов,

вздрагивал от отвращения, слушая арии, которые исполнялись высокими сопрано и кастратами, и очень раздражался, что не может соотнести аффекты с вербальным текстом и не понимает общего смысла происходящего в спектаклях, поскольку ставятся они на итальянском языке. Более сдержанный в эмоциях Свифт, в свою очередь, полагал, что «мода на итальянскую оперу [для англичан] неестественна» [101, р. 93].

Учитывая влияние Свифта и Поупа, можно предположить, что идея музыкальной пародии — необходимого условия балладной «Оперы Нищего» — появилась в сознании драматурга благодаря его прославленным друзьям-литераторам. Впрочем, нелюбовь к этому жанру демонстрировал и сам автор «Оперы», 3 февраля 1723 года он написал Свифту: «Музыка нынче — основное развлечение горожан, <...> в певцах ходят исключительно итальянки да евнухи. Все теперь стали великими ценителями музыкального искусства (так в Ваше время было с поэзией) и спорят о стилях Генделя, Бононини и Атилио [Ариости], при этом, правда, одну ноту от другой отличить не умея» [277, р. 58].

В балладной «Опере Нищего», нацеленной на «восстановление в правах местной традиции музыкальных спектаклей» [244, р. 52], нет прямой критики жанра *opera seria*. Однако отношение Гэя к вторгшейся в английскую театральную культуру серьезной опере вполне определенно показывает сардоническая усмешка драматурга, неизменно присутствующая в устройстве «Оперы Нищего» (ее структурной и смысловой составляющих).

Итальянская *opera seria* как жанр представляла собой строго выстроенную и выверенную систему, где «каждый компонент имел свою функцию и свои средства выражения» [38, с. 492]. В балладном спектакле Гэя основой музыкальной пародии стала идея комического показа элементов серьезной оперы. Результатом пародийного обращения с оперной формой стал новый, альтернативный тип английского музыкального театра.

Структурно «Опера Нищего» соответствует жанру *opera seria*: спектакль Гэя разделен на действия с предпосланной им французской увертюрой и содержит компоненты, свойственные серьезной опере, — любовные эпизоды, мотив

отравления и сцену ожидания героем смерти в тюремной камере. Но все эти жанровые соответствия выворачиваются драматургом наизнанку, оказываясь преобразованными по требованию пародии как нарративного приема.

Насмешка над итальянской оперой с привычными для нее мифологическими и историческими персонажами (легендарными героями Древнего мира и Античности) заключается уже в названии музыкальной пьесы Гэя, в распорядители которой драматург намеренно определяет непривлекательного Нищего. Именно этот низкий и во всех отношениях неприглядный персонаж, по воле Гэя, оказывается сценическим автором «Оперы». Появляясь перед зрителями во вступлении, «драматург» из низов отбрасывает всякое смущение и рассказывает о своем нелегком существовании на обочине социума как о безусловной добродетели. Подобная прямота и откровенность, несомненно, озадачивала публику и в то же время настраивала ее на вдумчивое отношение к тому, что последует за прологом. Спектакль Гэя с первых же реплик сосредотачивал всех собравшихся в театре на восприятии текста новаторского, текста умышленно двойственного, обманчивого и обескураживающего лондонских театралов, снобизм которых стремился преодолеть своей пьесой изобретательный Гэй.

По замыслу драматурга, публика, отбросив предрассудки на счет костюмов и декораций, должна была воспринимать его балладный спектакль как настоящую оперу, уже одним своим появлением бросающую вызов жанру итальянской *opera seria*. В прологе «Оперы» Гэя Нищий вместе с присоединившимся к нему Актером описывают все, что нарушает принципы итальянской серьезной оперы. В диалоге этих персонажей драматург, подчеркивая пародийную концепцию «Оперы Нищего», прокладывает зрителям путь к правильному пониманию балладной пьесы, выстроенной в соответствии с новой театральной эстетикой.

Без вербального вступления к спектаклю, в полной мере раскрывающего его направленность и изменяющего восприятие основного текста, «Опера Нищего» выглядит заурядной комедией, сопровождаемой пением. Вероятно, для преодоления этого момента и ради простого, доступного публике

обоснования устройства своей «Оперы» Гэй уже после подготовки материала всех трех действий решил добавить к тексту разъяснительный раздел, выступающий в функции пролога.

Из сравнительно небольших по масштабу, но чрезвычайно информативных и емких вступительных реплик Нищего и Актера зритель узнает о многом; в частности, том, что в «Опере Нищего» ему встретится характерная шаблонная лексика итальянских опер и свойственные этому жанру специфические языковые обороты. Персонажи «Оперы» Гэя, подобно героям *opera seria*, будут попеременно сравнивать себя с ласточками, голубками, бабочками, пчелками, цветочками и лодочками, и пародийный эффект проявится в момент столкновения драматургом возвышенно-нежных слов с лексикой вульгарной — жаргоном, на котором привыкли изъясняться представители «Оперы Нищего».

Во вступлении к спектаклю порция насмешек от драматурга достанется и известным в Лондоне оперными солистками — Франческе Куццони (Francesca Cuzzoni) и Фаустине Бордони (Faustina Bordoni), чье безудержное соперничество стало предметом всеобщего обсуждения в 1727 году, когда певицы подрались во время исполнения одной из опер Бононини. В тот год, предшествовавший возникновению жанра балладной пьесы, обозначились «приметы кризиса в Королевской академии музыки [Royal Academy of Music (company)] <...>, чему способствовали и скандалы <...>, и нарастающий дефицит средств» [22, с. 211].

В «Опере Нищего» намеком на непростые взаимоотношения прославленных итальянских примадонн Франчески и Фаустины является замечание Гэя о том, что *в его* балладном спектакле у обеих дам, исполняющих главные роли, не будет ни малейшей причины на него обижаться. Осторожный драматург отнесся к своим ведущим актрисам беспристрастно и постарался уравнивать их в сценических правах, исключив тем самым возможность скандальной конкуренции.

Выпады Гэя в сторону *opera seria* в прологе его балладного спектакля дополняет указание драматурга на отсутствие в «Опере Нищего» речитативов, попыткой развернутой пародии на которые станет тюремное поурри

ожидающего казни Макхита, исполняемое им в преувеличенно аффектированном состоянии. Помимо отказа от речитативов Гэй в противовес традициям итальянской серьезной оперы, идеальный образ которой «рождался целиком из духа арии» [37, с. 285], решает заменить тривиальными формами баллады и песни форму арии и сделать текст пьесы ироиколическим (*mock-heroic*), пародийно трансформируя все, что попадает в категорию героического.

Включение множества хорошо известных и любимых горожанами уличных баллад и песен в контекст «Оперы Нищего» позволило драматургу Гэю создать максимально демократичный музыкально-театральный жанр балладной пьесы, сделав театр доступным и интересным широкой публике развлечением.

Метод работы с песенным материалом стал «главным оружием» [101, р. 99] драматурга против всего, что он высмеивал и пародировал в «Опере Нищего». В музыкальных эпизодах спектакля персонажи Гэя, далекие от чувственной искренности и хороших манер, подражали королям, принцессам и богам, исполнявшим в серьезных операх свои арии. Несоответствие типов персонажей песням «Оперы» в высшей степени обостряла музыка. Так лирические пасторали, беззаботно распевавшиеся проститутками и разбойниками, добавляли сценической ситуации комизма и усиливали ощущение пародийности происходящего, особенно у той части зрителей, которая будучи знакомой с жанром *opera seria* понимала, над чем именно издевается Гэй.

Переписывая балладные тексты в соответствии с целями литературной пародии, Гэй нередко включал в них искаженные его авторским, нацеленным на достижение комического эффекта сознанием образы итальянских опер. Текст одной из подобных песен «Оперы», например, рассказывал публике о приговоренном юноше, которого везут в телеге на казнь, но держится он как благородный пэр и чем-то напоминает Адониса. Путь негодяя на виселицу становится в пьесе издевкой Гэя над «торжественным выездом на колеснице богов» [57, с. 33].

Задумав окончательно озадачить публику и нанести решающий удар по серьезной опере, Гэй уподобил несколько действующих лиц известным

английским преступникам, чьи криминальные биографии стали частью личных историй персонажей спектакля. Этот продуманный литературный ход придал остроты «Опере» Гэя, поскольку беззаконие было чрезвычайно волнующей и актуальной темой для Англии в 1720-е годы, отмеченные «ростом преступности, охватившей всю страну» [57, с. 29], и, кроме того, позволил драматургу сделать уголовных героев балладной пьесы пародией на персонажей Генделя. За два года до премьеры «Оперы Нищего» (в мае 1726 года) в Лондоне состоялась премьера оперы Генделя «Александр» (“Alessandro”), и, учитывая это, можно предположить, что Гэй решил противопоставить основных персонажей своей балладной пьесы (Капитана Макхита, Полли Пичем и Люси Локит) героям Генделя (Александру Македонскому, персидской принцессе Роксане и скифской — Лизауре). И если в балладной пьесе Гэя, где перенесенная в низменный мир воров, мошенников и шлюх сфера героического преобразуется в пародию, Макхит — герой очевидный, то для итальянской оперы и ее сущностного устройства именитый грабитель — несомненный *анти*герой.

Драматургическая, направленная в сторону *opera seria* усмешка Гэя острее всего проявляется в эпизоде неудавшегося отравления Полли Пичем крысиным ядом, сцене Капитана Макхита в тюрьме и, наконец, — в финале балладного спектакля. Разумеется, свойственные операм той эпохи эпизоды оказываются искаженными в зеркале балладного спектакля Гэя, а его завершение напрямую пародирует концовки серьезных опер.

Участницы сцены отравления ядом (не справившаяся с очередным припадком ревности Люси Локит и Полли Пичем, от которой дочь тюремщика Локита решает избавиться, считая ее конкуренткой в сражении за неверное сердце Капитана) затевают изощренную игру друг с другом. Девицам вовсе не свойственны одухотворенность любовью и романтичность: и Люси, и Полли в своей изощренной низости и подлости подобны окружающей их действительности — миру, где нет места подлинным чувствам и чувствительности, а под маской приличия скрываются корыстные намерения его алчных обитателей. Именно поэтому эпизод отравления у Гэя столь же горько

смехотворен, сколь смехотворно истеричное поведение Макхита в камере смертников, снимающее с Капитана налет его сомнительного героизма и открывающее зрителям истинное лицо персонажа.

В завершении «Оперы Нищего», вопреки сюжетной нелогичности происходящего, Гэй решает спасти Макхита и тем самым сделать концовку балладного спектакля похожей на «счастливые, хотя и вымученно» [101, р. 95] финалы итальянских серьезных опер. Оставшись верным пародийной направленности своей музыкальной пьесы, Гэй впоследствии сожалел, что отказался от естественной по смыслу гибели Макхита. Спасение персонажа не позволило драматургу ввести в «Оперу Нищего» моральную составляющую, которая подтвердила бы его идею о том, что «бедные и богатые одинаково порочны. И те, и другие должны нести наказание» [151, р. 80].

Доподлинно неизвестно, *что* стояло за твердым намерением Гэя атаковать в «Опере Нищего» успешный оперный жанр (только ли влияние недовольных итальянским музыкальным театром джентльменов Свифта и Поупа?). Возможно, причиной нападок Гэя на серьезную оперу, которая, по мнению критиков, «бессодержательностью своих либретто и штампами мешала созданию национального английского театра» [57, с. 33; 58, с. 23], стала глубокая обида на королевскую фамилию и дворянскую среду. Уязвленный литератор Гэй, в отличие от всех, кто был связан с итальянской серьезной оперой, не пользовался высочайшим расположением благородных покровителей и не удостоивался должного к себе и своим опусам внимания. Однако вероятность личной расправы Гэя над востребованным в Лондоне музыкальным жанром совершенно не рассматривалась в современной драматургу журналистской среде, представители которой, во главе со Свифтом, видели в балладной «Опере Нищего» лишь жанровую альтернативу чужеродному оперному явлению. К тому же, в музыкальной пародии Гэя, направленной против жанра *opera seria*, с его условностями и шаблонностью, не просматривалось агрессии, а природа пародирования была ощутимо двойственной. С одной стороны, драматург ставил под сомнение художественную и эстетическую ценность итальянского жанра,

с другой — издеваясь над его стилистическими нюансами, *подчеркивал* их важные и примечательные особенности. И все же «Опера Ницего», какими бы ни были намерения ее автора, оказалась существенной помехой на уверенном пути серьезной оперы — стала преградой, затруднившей постановки новых образцов этого жанра, поскольку «на фоне сногшибательного успеха „Оперы Ницего“ <...> генделевский театр нес сплошные убытки и потери» [22, с. 213].

Финансовые неприятности, обрушившиеся на Королевскую академию музыки, были вызваны перенесением спонсорского внимания с постановок опер Генделя на балладные спектакли, возникновение череды которых спровоцировала появившаяся на английской сцене в конце января 1728 года «Опера Ницего». Денежная ситуация накалялась и в конце концов «1 июня 1728 года, в день завершения сезона Королевской академии музыки оперой „Адмет“, итальянский театр закрылся» [354, р. 153] до лучших времен. Судьба Королевской академии решилась 5 июня на собрании директоров: после срочных выплат долгов и выдачи жалованья исполнителям «на продолжение деятельности театра средств уже не оставалось» [22, с. 213].

Не слишком органичная культуре Великобритании, недоступная и оттого несимпатичная людям лондонских улиц серьезная опера, с ее малопонятным литературным и музыкальным языком, непривычной манерой исполнения звукового материала и сюжетной напыщенностью, была побеждена незамысловатой и предельно английской «Оперой Ницего». Те, кто предпочитал держаться поодаль от итальянского жанра, мгновенно оказались на стороне первой национальной балладной оперы и ее последовательниц, насмешливых в звуке и слове и абсолютно понятных решительно всем представителям общества.

Бурлескная «Опера Ницего» для *литературы* той эпохи — «скорее побочный продукт» [354, р. 204], чем значительное явление, но оригинальность этой пьесы, ее текстовый мир как (отчасти) отражение мира реального, прочное единство всех составляющих ее элементов делают «Оперу» Гэя конструктом культуры, обосновывающим себя в споре с поэтикой жанра *opera seria*. Создавая

балладную «Оперу Нищего», драматург выработал *собственную* поэтику, ставшую универсальной для тех, кто вслед за ним продолжал работу в новообразовавшемся сценическом жанре, предназначенном прежде всего для театра.

Будучи смысловым принципом балладного спектакля Гэя, музыкальная и литературная пародия оказывается одним из ключей к прочтению «Оперы» исследователем, а ее использование является не только искусно выраженным приемом драматургической техники автора «Оперы», но и метаязыком, устанавливающим в пьесе «игру сравнений и комментариев с пародируемым» [50, с. 218].

В XVIII веке «комедия и трагедия [были] неотделимы друг от друга» [151, р. 67] и в обычной жизни, и в искусстве. Сложный синтез комической и трагической сферы, дополненный в пьесах Гэя элементами пародии, иронии, сатиры и бытового юмора, затруднял восприятие сочинений драматурга современниками, попросту не понимавшими, «где им смеяться, а где плакать» [151, р. 66].

В пьесах Гэя непритворно искренние и трогательные фрагменты переплетались с эпизодами, в которых автор был крайне далек от серьезности, и зрителям распознать эти драматургические уловки и, главное, отличить их одну от другой было очень непросто. На этом фоне новаторская «Опера» Гэя как *развлекательная* музыкальная пьеса действительно была доступной любому, но, став общей собственностью, она содержала не сразу и далеко не всем заметные подводные смысловые течения. Распознать их мог только искушенный театральный зритель, знающий толк в литературной, музыкальной и театральной традиции, пародийное обращение драматурга Гэя с которой превращает «Оперу Нищего» из заурядного массового развлечения в небезынттересную пьесу с двойным дном.

## 2.2. Сатира

Предложенное М. М. Бахтиным определение сатиры — «образного отрицания современной действительности в различных ее моментах, необходимо

включающего в себя <...> положительный момент утверждения лучшей действительности»<sup>88</sup>, — двойственно. Независимо от эпохи, в которую приходится жить сатирику, он, отвергая существующие в государстве порядки, пессимистически смотрит на мир и природу человека; в то же время, оптимизм заставляет его думать, что сатирический взгляд на пороки общества способен положительно влиять на реальность, изменяя ее.

С концепцией Бахтина соотносится понимание сатиры как литературного метода работы с материалом, «проявляющегося в широком круге текстов, нацеленных на то, чтобы заставить людей зло насмехаться» [316, р. 134] над изображаемым. Сатирическое отношение литераторов к явлениям действительности и представителям социума, реализуясь во множестве жанров, обновляет их и нередко трансформирует — преобразует в новаторские. Тексты оказываются напрямую связанными с современностью, приобретают «живую актуальность, политическую и идеологическую злободневность» [1, с. 12].

Для английской литературы XVIII века сатира — «важнейшее свойство» [187, р. 228], подобное «лекарственному средству, применяемому к ряду общественных, политических, экономических и эстетических проблем» [175, р. 31]. Социальная функция английской сатиры, золотой век которой завершился вместе со смертью Поупа (1744) и Свифта (1745), острее всего ощущается в сочинениях, содержащих высказывания о законах, правовой системе и церкви. Тексты сатириков, сопротивлявшихся происходящему в среде законников, адвокатов и священников, были оружием борьбы с публичными проявлениями безнравственности. Так литераторы становились на сторону обычных горожан, неспособных себя защитить в порочном мире.

Показательны мнения поэтов Эдуарда Юнга (Edward Young), Уильяма Клиланда (William Cleland) и Уильяма Кинга (William King) о назначении сатирика в государстве, сложившиеся к моменту появления «Оперы Нищего». «Юнг говорил, что сатира — блестящее дополнение к общественным законам; Клиланд считал действия сатириков оправданными в тех случаях, когда нормы морали

<sup>88</sup> Бахтин М. М. Сатира // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 15.

и права бессильны; Кинг подчеркивал, что существуют преступления, которые гражданские судьи даже не рассматривают»<sup>89</sup>, поэтому вмешательство литераторов в подобные ситуации помогает простым людям, чьи обидчики часто остаются безнаказанными. Сходных убеждений придерживался писатель и журналист Ричард Стил (Richard Steele), полагая, что законы в английской державе в принципе не работают: отсутствие системы справедливых наказаний преступников делает любого добропорядочного человека уязвимым, поэтому роль сатирика в обществе — под вымышленными именами показывать всех, кто допускает противоправные действия, и высмеивать их так, чтобы общество понимало, о ком идет речь.

Основной площадкой для выражения сатирических идей английских литераторов в XVIII веке стали периодические издания «Зритель» (“The Spectator”) и «Болтун», или «Сплетник» (“The Tatler”): в них «были созданы и закреплены жанры мелкой журнальной сатиры: диалогический, очерковый, пародийный» [1, с. 31]. Однако главным средоточием сатиры «в августинский период [развития литературы в Англии] оказалась поэзия» [384, р. 394].

Лондон начала XVIII века был наводнен разного рода клубами и обществами, участники которых, собравшись вместе, «обсуждали вопросы политики и морали» [137, р. 48]. Свободные часы многие горожане предпочитали проводить в кофейнях, делясь свежими новостями. Социальное взаимодействие способствовало увеличению количества сатирических текстов и проникновению в них лексики, уместной лишь в разговорах на бытовые темы. Сатирики с радостью использовали сниженную и откровенно низкую лексику, стремясь «вызвать у читателей отвращение к пороку и глупости» [393, р. 108].

Лексическое смешение как прием нередко использовал Поуп, возможно, поэтому в «Опере Нищего» оказалось внушительное количество нарочито не сочетаемых слов и выражений.

---

<sup>89</sup> Цит. по: Böker U. John Gays The Beggar’s Opera und die sozialhistorischen Kontexte : Satire, Kriminalität, Ballade, Oper, Kommerzialisierung // John Gay’s The Beggar’s Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings. Amsterdam ; New York, 2006. P. 42.

Балладная «Опера» Гэя, в которой сатира дополняет литературную и музыкальную пародию, органично вписалась в сатирическую традицию Великобритании. Пьесы современников Гэя, сосредоточенные на этических проблемах эпохи, неизменно содержали элементы сатиры: описываемая действительность ничуть не идеализировалась авторами, понимавшими истинное положение дел в стране. Но в «Опере Нищего» нападки на политиков и общественных представителей оказались более весомыми. Аналогия, проведенная драматургом между шайкой разбойников под предводительством Капитана Макхита и правительством, возглавляемым Робертом Уолполом (Robert Walpole), отражала реальную ситуацию в Лондоне. К 1728 году город «был переполнен преступными бандами, которые действовали, как Уолпол» [246, р. 78]. Уподобление уголовной среды политической поставило балладную пьесу Гэя на грань дозволенного литераторам государственной властью.

В XX веке Гарольдом Моссом (Harold Moss) была предпринята попытка интерпретировать «Оперу Нищего» как антихристианскую пьесу, содержащую развернутую сатиру на евангельские события<sup>90</sup>. Прочтение текста Моссом представляется неубедительным. Не вдаваясь в подробности интерпретации Мосса, следует заметить, что Гэй, вопреки мнению исследователя, не привносил в образ Капитана Макхита черт Иисуса из Назарета. Насмешка над идеей жертвенности, которая видится Моссу в истории преданного шлюхами Капитана, приговоренного к казни и в муках ее ожидающего, но, в результате, помилованного, нарушила бы концепцию «Оперы» как социально-политической сатиры и литературно-музыкальной пародии. Не применимой к «Опере Нищего» представляется и мысль интерпретатора о том, что поцелуй проститутки и воровки-карманницы Дженни, после которого Макхит оказался схвачен и отправлен в тюрьму, был придуман и введен в пьесу Гэем как прямой намек на поцелуй Иуды Искарюта в Гефсиманском саду.

---

<sup>90</sup> Подробнее см.: *Moss H. G. The Beggar's Opera as Christian Satire // Twentieth Century Interpretations of The Beggar's Opera. Englewood Cliffs, 1975. P. 55–64.*

Идея Мосса понятна, однако пространство смысла балладной пьесы Гэя (если толковать ее сообразно контекстам времени и в соответствии с воззрениями драматурга и его друзей-литераторов) не предполагает обращения интерпретатора к текстам Священного Писания и поиска глубины авторской мысли в развлекательной пьесе, которая в игре разноуровневых подтекстов такой глубины не обнаруживает.

В мире персонажей «Оперы Нищего» у всего и у всех есть своя цена. Герои пьесы готовы, не задумываясь, продавать друг друга. Поцеловать Капитана, предав его, — прибыльное дельце для Дженни, ведь за передачу преступника властям полагается награда. В этом эпизоде нет религиозно-сатирической направленности, но только стремление автора пьесы достоверно изобразить английскую действительность.

Размышляя об идее жертвенности Макхита, будто бы показанной в «Опере» сатирически, Мосс не учитывает существенного момента: в тексте пьесы умышленно отсутствует моральная составляющая. Гэй как один из персонажей пьесы (ее сценический автор — Нищий) отказывается от этически логичного финала, предполагающего казнь главного героя, не только потому, что стремится сделать завершение спектакля пародией на финалы итальянских серьезных опер. Основная цель Гэя — успешность «Оперы Нищего» (в первую очередь финансовая), превращение его из поэта-оборванца во всеобщего любимца с тугим кошельком.

Создавая бизнес-оперу, положившую начало развлекательной музыкально-театральной *индустрии*, драматург ориентировался на вкусы горожан, во многом определившие концепцию *коммерческого* балладного представления. Хэппи-энд необходим массовой публике всех времен, и у драматурга Гэя был лишь один верный путь: «позабыв о нравственности, сделать текст пьесы ориентированным на общество» [262, р. 43].

Восприятие сатирического текста (в том числе «Оперы Нищего») тесно связано с убеждениями читателей и интерпретаторов, их реакцией на авторский материал. Разумеется, в балладной пьесе Гэя были колкости в отношении церкви

и священников, насмешки над привычкой чтения Библии преступниками, которым знание библейских отрывков могло, по английским законам, смягчить приговор, но все же общая концепция «Оперы» не предполагала насмешек над новозаветными сюжетами.

Известно, что сатира, затрагивающая верования и убеждения людей, воспринимается большей сатиры общественной и политической. И если в одной культуре цель автора сатирического текста может быть понята правильно, то для другой тот же текст может оказаться неприемлемым и оскорбительным. Хороший пример тому — история романа Салмана Рушди (Ahmed Salman Rushdie) «Сатанинские стихи» (“The Satanic Verses”, 1988).

Драматурга Гэя, стремившегося к созданию *универсального* жанра, чрезвычайно тревожила проблема восприятия балладной «Оперы» публикой. Осознавая, что его пародийные и сатирические намерения могут быть истолкованы неверно, Гэй ввел в спектакль авторские комментарии. В сатире же он ориентировался на «ментальную и идеологическую предрасположенность публики» [316, р. 135], отлично понимая, что его текст как насмешка над социумом и властью должен сработать так, чтобы аудитория оказалась на стороне автора и обрушила презрение, отвращение и гнев на тех, по кому пришелся основной сатирический удар.

В то же время Гэй опасался, что путь «Оперы» может завершиться сразу после премьеры, ведь возможная реакция правительства на сатиру в спектакле была предсказуемой. Именно поэтому драматург сделал политическую составляющую текста «остроумной, критичной и непростой для понимания, но [все же] не допускающей никаких поблажек» [392, р. 229] относительно того, на что она направлена.

«Оперу Нищего» ждал успех, который требовательная и просвещенная часть публики — литераторы и журналисты во главе со Свифтом — связывали с сатирической направленностью спектакля, его провокационностью и изрядной долей авторского скептицизма и цинизма. Однако на внушительном временном расстоянии от триумфа «Оперы» этот взгляд кажется верным лишь отчасти.

Лондонским интеллектуалам, безусловно, был важен поиск смысла в вербальном тексте спектакля, а отыскать его можно только в социально-политических подтекстах «Оперы». Но для широкой публики «Опера Ницего» была в первую очередь захватывающим зрелищем и полюбилась ей благодаря песням в исполнении актеров, популярность которых (особенно очаровательной Лавинии Фентон / Lavinia Fenton в роли Полли Пичем) возрастала от показа к показу. Не слишком взыскательную аудиторию в «Опере» привлекала исключительно музыка. Мелодии «Оперы Ницего» с новыми текстами Гэя знали все обитатели города без преувеличения: колода игральных карт, украшенных нотными текстами песен из спектакля, созданная в XVIII веке, и по сей день воспроизводится в Великобритании.

«Опера» Гэя как явление литературы, а не увеселительное сценическое шоу интересна исследователю с точки зрения функций общественно-политической сатиры и методов работы драматурга.

### 2.2.1. Социальная сатира

До создания «Оперы Ницего» Гэй упорно осваивал жанр басни, в котором он имел возможность в аллегорической форме выражать «свое отношение к развращенному двору и светской жизни» [354, р. 178] и, учитывая спрос на подобные литературные поделки, на скорую руку зарабатывать деньги. Сатирические приемы, наработанные в этом жанре, Гэй естественным образом перенес в свой балладный спектакль.

Пласт социальной сатиры, доступный всеобщему пониманию, обнаруживается в «Опере» в моменты обращения драматурга к темам, связанным с повседневной жизнью горожан и их общественным поведением. И если Филдинг, вслед за Гэем обратившийся к созданию балладных опер, стремился «отразить ироикоические отношения между персонажами разных *психологических* типов» [309, р. 62], то Гэю важно было представить публике персонажей определенного *социального* положения, действующих в рамках распространенных в Лондоне профессий. Поэтому герои Гэя в значительной степени шаблонны и оттого неестественны. Искусственность персонажей —

неотъемлемое свойство пьесы и «приметная стилевая черта балладного жанра» [161, р. 20], от которой пытался отказаться Филдинг.

Скрытый пласт социальной сатиры, по весьма содержательному замыслу Гэя, был прочно связан с музыкальным материалом «Оперы». Драматург решил, что часть песен для спектакля необходимо подобрать так, чтобы в них уже содержалась сатирическая составляющая. Идея была проста: в сознании зрителей новая подтекстовка песни, созданная специально для «Оперы Нищего», должна была соотноситься с подтекстовкой прежней, хорошо известной всем лондонцам, с приязнью относившимся к порой крайне непристойному городскому фольклору. Соотнесение смыслов, полагал Гэй, должно усилить комический и сатирический эффект происходящего на сцене<sup>91</sup>.

Учитывая размах спектакля, музыкальным материалом для увертюры и песен которого стали шестьдесят девять (!) мелодий, и стремительность сценического развития событий, стоит задуматься, добился ли Гэй верного понимания скрытой сатиры современниками. Вопрос, резонно обращенный к драматургу, мог быть следующим: на какую скорость и глубину зрительского мышления он рассчитывал при столь динамичной смене песенного материала, если стремился к осмыслению всех подтекстов публикой?

При условии перегруженности спектакля словесными и музыкальными играми автора с текстом становится понятно, что для понимания замысла Гэя надо было далеко не один вечер провести в театре, наслаждаясь оперой озолотившегося таким нехитрым образом Нищего. Спектакль Гэя, по замечанию Поупа, сатирически «ударил по всем представителям общества, с их нравами: и высокородным, и отребью»<sup>92</sup>, но это обстоятельство вовсе не помешало горожанам вновь и вновь возвращаться в зрительный зал.

---

<sup>91</sup> Сегодня установление точных соответствий между вариантами подтекстовок представляется невыполнимой задачей хотя бы потому, что значительное количество мелодий «Оперы Нищего» существовало в XVIII веке и ранее с абсолютно разными версиями вербальных текстов.

<sup>92</sup> Цит. по: *Donaldson I. "A Double Capacity" : The Beggar's Opera // Twentieth Century Interpretations of The Beggar's Opera. Englewood Cliffs, 1975. P. 69.*

Социальная сатира как творческий метод автора обнаруживается уже в песне прохвоста Пичема, открывающей первое действие «Оперы»: «Увы, наша жизнь такова, / Что всякий хулу на собрата / Возводит, и шепчет молва: / Мошенник и шлюха женаты. / Священник лжецом объявил / Судью, богословы смешны / Законнику, тот возомнил, / Что он столь же честен, сколь мы»<sup>93</sup>. Ключевой для интерпретации «Оперы Нищего» текст песни, созданный лордом Филипом Стэнхоупом (Philip Dormer Stanhope, 4th Earl of Chesterfield) и, вероятно, отредактированный Гэм, Свифтом и Поупом, выражает критическое мнение названных джентльменов об английском социуме. Песенное высказывание выдающегося мошенника Пичема, ремесло которого — скупка краденых вещей и доноительство, содержит мысль о том, что, с точки зрения этики взаимоотношений, все в порочном и коррумпированном обществе приблизительно равны.

Понимание сюжетного и смыслового предназначения Пичема — «жизни в роли человека, ведущего двойную игру» [151, р. 70], — по мере развития «оперных» событий позволяло публике связать образ созданного Гэм персонажа с реальным и всем известным преступником Джонатаном Уайлдом, действовавшим в точности, как Пичем. Уайлд скупал и перепродавал украденное и, контролируя воров и грабителей, число которых в Лондоне к XVIII веку возросло настолько, что они составили отдельный *новый* пласт населения, подстрекал мошенников ко взаимному доночеству. Заключая прибыльные сделки и проворачивая аферы, Уайлд действовал открыто, ведь все его махинации осуществлялись под контролем продажных законников, находившихся с ним в сговоре и заинтересованных в собственной материальной выгоде.

Государство создавало иллюзию борьбы с преступностью: в начале века «число наказуемых смертью преступлений составляло от 160 до 220» [246, р. 67]. Однако разбойники отправлялись на виселицу не сразу: оказавшись в тюрьме, они получали шанс сбежать, но вновь и вновь туда возвращались, а донесший на них

---

<sup>93</sup> Тексты песен и прозаических фрагментов «Оперы Нищего» приводятся в переводе автора диссертационного исследования за исключением отдельно обговоренных в сносках случаев.

получал вознаграждение. Учитывая его размер (сорок фунтов за человека), можно себе представить, насколько прибыльным было существование подобных Уайлду «ремесленников» и их властных покровителей. На казнь преступники отправлялись, лишь перестав приносить им доход своей воровской деятельностью.

Чертами еще одного прославленного плута (Джека Шеппарда / Jack Sheppard) Гэй наделили основного персонажа пьесы — Капитана Макхита. Шеппард был весьма предприимчив и изобретателен (особенно в побегах из заключения, куда он неоднократно попадал) и какое-то время работал на Уайлда. В 1724 году полное авантюристическое существование Шеппарда завершилось виселицей, через год та же участь постигла Уайлда, переданного суду после особенно крупной кражи. Казни этих легендарных преступников были масштабными массовыми мероприятиями: перед повешением Уайлда распространялись изготовленные по этому случаю билеты для зрителей — своеобразные «приглашения на казнь» — послания для воров, предостерегающие их от мошеннической жизни, ведущей к гибели.

Преклонение общества перед властью денег и ненасытная алчность большинства современников Гэя, требовавшие сатирического ответа драматурга социуму, при несомненном влиянии «Басни о пчелах» Мандевиля<sup>94</sup>, стали главными темами «Оперы Нищего», все персонажи которой порочны и действуют исключительно в собственных стяжательских целях.

Пичем полагает, что человек, являясь хищником по природе, вступает в приятельские отношения с другими людьми только если это полезно и прибыльно; тюремщик Локит убежденно наставляет дочь на путь корыстолюбия, учит ее поступать согласно *своим* интересам; разбойники в банде Макхита, любящие в сомнительно философском духе рассуждать о государственных делах, устройстве социума и распределении общественных

---

<sup>94</sup> См.: Aden J. M. Swift, Gay, Pope, and Satire // The Sewanee Review. 1990. Vol. 98, № 4. P. 692; Giovanopoulos A.-C. Robert Walpole und Jonathan Wild : Die satirischen Bezugspersonen von John Gays The Beggar's Opera // John Gay's The Beggar's Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings. Amsterdam ; New York, 2006. P. 162.

благ, готовы запросто расправляться друг с другом, нарушая законы своего же братства. Согласия нет даже среди грабителей, которыми, казалось бы, движет общая цель. Капитан Макхит после доноса представителя банды Джемми Психа (Jemmy Twitcher) говорит: «Невероятно, но Джемми все-таки донес на меня! И это неопровержимое доказательство того, что все люди на земле одинаковы и даже подельникам следует доверять не больше, чем кому бы то ни было».

Гэй в «Опере» сатирически уподобляет криминальное воровское братство (к которому в ту пору относились и проститутки, при удачных обстоятельствах обчищавшие клиентов до нитки) высшему обществу, и сильнее всего социальная сатира ощущается во фрагментах, где драматург заставляет персонажей вести светские беседы. Герои низкого происхождения разговаривают о своих занятиях и чувствах настолько возвышенно, что всерьез «могут конкурировать с аристократами» [354, р. 199]. Грабители предпочитают говорить о возможности разжиться деньгами, шлюхи же рассуждают обо всём, что модно обсуждать среди дам. Сразу после эпизода предательства Макхита Дженни они начинают размеренную беседу, словно ничего особенного и не произошло: подобно благородным особам шлюхи попросту сплетничают, элегантно, но малосодержательно.

Этот сатирический слой сближает балладную пьесу Гэя с комедией характеров, или комедией нравов с характерными для нее хлесткими насмешками над особенностями социального поведения, образом жизни и недостатками людей. Разумеется, в бóльшей степени под критику Гэя в «Опере Нищего» попадают представители городских профессий и ремесел; особенно достается законникам и адвокатам, однако не менее острые выпады драматург делает в сторону института брака. Отношения внутри семьи (между супругами, родителями и детьми); замужество и вдовство; содержание жен и любовниц неизменно становятся объектами сатиры Гэя, подвергающего осмеянию распространенные в любую эпоху человеческие привычки и склонности.

Озабоченные своим материальным благополучием персонажи «Оперы», «проявляя абсолютное безразличие к человеческой индивидуальности» [318, р.

348], вовсе не способны чувствовать, искренне переживать и сопереживать — любовь для них оборачивается обладанием над, из которого можно извлечь финансовую или социальную выгоду. Герои, изображенные Гэем, ощущают лишь вспышки страсти, стремительно угасающей вместе с эффектом от обильных возлияний, к которым они пристрастны. Остроумную сатиру на общество драматург усиливает с помощью незамысловатого литературного хода: все его персонажи демонстрируют разные проявления порока, при этом осуждая в других то, что присуще им самим.

Стремясь соответствовать вкусам публики, Гэй дополняет социальный сатирический пласт пьесы пластом политическим, поскольку в Лондоне в начале XVIII столетия коррупция была одним из главных публично обсуждавшихся вопросов, а дискуссия о продажности политиков и всех наделенных властью людей по остроте не уступала спорам о природе человека и общества.

### **2.2.2. Политическая сатира**

Невероятной популярностью у современников Гэя пользовались сатирические тексты, авторы которых представляли заинтересованным читателям свои размышления о государственных деятелях, выставляя тех в карикатурном виде. Формированию общественного мнения о политике и политиках способствовали памфлеты (их написание было распространенным и модным занятием) и материалы оппозиционно настроенных журналов и газет: в «Ремесленнике» («The Craftsman») действующая власть подвергалась самым мощным нападкам несогласных.

Появление «Оперы Нищего», в которой драматург обрушил на премьер-министра Роберта Уолпола лавину сатирических ударов, явилось «импульсом к использованию театральной сцены в политических целях» [150, р. 341]. Балладная «Опера» Гэя стала моделью для ряда политизированных пьес, чьи создатели бесстрашно продолжали высмеивать Уолпола и правительство. Противостоять этому можно было лишь жесткой театральной цензурой, и ее повсеместное введение стало для власти вопросом ближайших лет.

Смелость текстов Гэя и его последователей показывает, насколько драматичны и болезненны были проблемы эпохи английского Просвещения, вызванные аморальностью и вседозволенностью «политиков-воров, для которых обычные граждане были [легко доступной] мишенью» [246, р. 50].

В 1720-е – 1730-е годы литература в Великобритании была социально ориентирована; писатели, поэты и драматурги своими сочинениями реагировали на отсутствие истинных ценностей в постепенно расстающейся с мало-мальски пристойным обликом стране. Всё, что из страха преследования властями нельзя было обсуждать в авторских текстах, попадало в уличные *политические* баллады. В этом сатирическом анонимном жанре можно было, ничуть не рискуя, высказываться максимально открыто. Образцы его существовали и в устной форме, и в форме закрепленной — письменной: баллады исполнялись в Лондоне и окрестностях, их можно было услышать «в местах публичного отдыха, например в кофейнях» [150, р. 342], а торговцы распространяли совсем не дорогие печатные листки с песенными текстами, создававшимися на традиционные мелодии Великобритании. Авторам баллад было важно, чтобы мелодии были простыми и знакомыми: это способствовало тому, что новые тексты, сопровождавшиеся популярной музыкой, стремительно разлетались по городу и без труда запоминались всеми.

Очевидно, дополнить «Оперу Нищего» десятками сатирических песен Гэя заставила востребованность балладного жанра. Однако пьеса Гэя была авторской, и это не позволило ему сделать песенные подтекстовки столь же откровенными, сколь откровенны они были в уличных балладах, создатели которых творили в условиях анонимности.

Городские сатирические баллады отличались от легендарных старинных: в них не было поэтической красоты и возвышенной лексики, свойственных английской поэзии прежних времен. Но всё же назвать уличные стихи скверными и дурно написанными невозможно, ведь среди них встречались талантливые сатирические тексты, превосходно организованные по форме. Как правило, их создавали профессиональные литераторы и даже государственные деятели,

имена которых, естественно, не указывались в публикациях. Известно, что среди авторов политических баллад были писатель Джордж Литтелтон (George Lyttelton), мемуарист Джон Херви (John Hervey), дипломат Филип Стэнхоуп (его тексты есть в «Опере Нищего») и политик Уильям Йонг (William Yonge).

Анонимность не гарантировала полной безопасности авторам, которые, вынужденно оставаясь в тени, старались не указывать напрямую адресатов поэтической сатиры. По определенным законодательством условиям, сатирики, используя только инициалы своих «жертв» или вымышленные имена, оставались неподсудны до тех пор, «пока не называли имен настоящих, тем самым превращая косвенные намеки в прямые» [243, p. 159].

Нападки на правителей и общественных деятелей требовали предельной осторожности, и литераторам сделать понятной направленность текста на конкретного человека помогало описание его манер, внешности и физических недостатков. Узнать постоянного героя политических баллад Уолпола, чаще всего называемого ими Робинот или Бобот (уменьшительная форма от имени Роберт), можно было уже по намекам на чрезмерную тучность, которую он приобрел по мере успешного становления в политике.

Эпоха циничного правления Уолпола в журналистской и писательской среде устойчиво именовалась *робинотократией*, Англия — царством Робина. Во множестве посвященных Уолполу сатирических текстов (к примеру, в балладах «Робин Гуд и герцог Ланкастерский», «Зеркало прожектора» и «Полная история Боба из Линна»<sup>95</sup>) обсуждались и осуждались его «прославленная трусость, казнокрадство и методы, с помощью которых, злоупотребляя властью, он стремился сохранить свои позиции» [150, p. 342] в государстве.

Изображая Уолпола в «Опере Нищего», Гэй не придумал ничего принципиально нового: он использовал сатирические приемы, наработанные авторами городских баллад и песен. Некоторая новизна ощущается лишь в том,

<sup>95</sup> Оригинальные названия баллад: “Robin Hood and the Duke of Lancaster”, “Projector’s Looking-Glass”, “The Compleat History of Bob of Lynn”.

что уже в музыкальной увертюре к спектаклю есть *скрытый* намек на премьер-министра — первое «проявление политической сатиры» [274, р. 77] в «Опере». Темой фугированной жиги в созданной Пепушем увертюре стала мелодия, известная в Англии того времени под двумя названиями («Счастливый шут» и «Уолпол»), которые нередко объединялись: «Уолпол, или Счастливый шут» (“Walpo(o)le, or the Happy Clown”). В своих политизированных балладных пьесах Филдинг вернется к этому мелодическому материалу.

Сквайр родом из графства Норфолк, Уолпол «выдвинулся в годы Мальборо <...>. После поражения вигов в 1710 году его заключили в Тауэр, а с момента освобождения он стал ведущей фигурой партии вигов в палате общин» [73, с. 123–125]. В 1722 году Уолпол, возглавив антивоенное правительство, начал реформирование денежной политики страны. Усилиями Уолпола, господство которого не встречало одобрения разумно мыслящих людей, финансовый вопрос стал в государстве основным.

Наивные литераторы полагали, что их сатирические сочинения способны влиять на происходящее, помогая обществу, напуганному тотальным разгулом преступности и ждущему хоть каких-то социальных преобразований. Незадолго до появления «Оперы Нищего» Свифт в романе «Путешествия Гулливера» сделал Уолпола прототипом Флимнапа — канцлера казначейства. Гэй же решил наделить чертами премьер-министра сразу трех героев своей балладной пьесы — Капитана Макхита, Пичема и Робина из Бэгшота (Robin of Bagshot<sup>96</sup>).

Сосредоточить все характерные особенности Уолпола в одном персонаже драматург не отважился, поскольку любой слишком опасный ход мог препятствовать постановке «Оперы Нищего», вызвав негодование правительства. Для балладной пьесы с пародийной *музыкальной* составляющей это был предсказуемо провальный вариант, которого Гэй благополучно избежал, как

---

<sup>96</sup> Робин Хапуга в русском переводе П. В. Мелковой.

избежал он и прямых выпадов в сторону Уолпола, ограничившись, правда, не то чтобы очень изящными и тонкими намеками на этого «великого человека»<sup>97</sup>.

В диалоге супругов Пичем, сосредоточенном на *второстепенном* персонаже «Оперы» воре Робине, Уолпол получает от Гэя целый набор насмешек над своим обликом, нравами, привычками и склонностями<sup>98</sup>. Мистер Пичем, размышляя о том, кого из грабителей следует предать суду, вносит имя Робина в черный список и замечает: «Робин из Бэгшота <...> он же Страхолюд, он же Боб Хамьё, он же Боб Кидáла <...>». Миссис Пичем, изрядно взволновавшись, спрашивает: «Что там насчет Боба, муженек? Надеюсь, с ним ничего дурного не случилось? Ты же знаешь, милый, он — мой излюбленный клиент». Пичем спешит успокоить супругу — не планируя избавляться от поставщика краденых товаров в ближайшее время, он полагает, что потребность любвеобильного Боба в женском внимании итак приведет вора к гибели. «Боб растрчивает себя на девиц, и как только они вытянут из него все денежки, одна из них мигом отправит его на виселицу за вознаграждение», — говорит Пичем.

О чувственной ненасытности Уолпола в «Опере» напоминают отношения Капитана Макхита с супругой (Полли Пичем) и любовницей, на которой он обещал жениться (Люси Локит). В истории Капитана публике виделась личная любовная история премьер-министра. Уолпол, состоявший в законном браке, содержал любовницу. Ее имя и происхождение ни для кого не были тайной: дочь торговца Мария Скеррит (Maria Skerritt) ежегодно получала от Уолпола крупные суммы денег, и после смерти супруги он женился на Скеррит, в отличие от Макхита свое обещание все-таки сдержав. Безусловно, эта сатира крайне веселила публику; вероятно, самого Уолпола, который и впрямь был весьма колоритен и далек от сдержанности в устремлениях, она развлекала не меньше. Малоприятной для премьер-министра была иная задумка Гэя.

<sup>97</sup> Выражение «great man» в текстах того времени стандартно указывало на Уолпола: публика мгновенно «осознавала, на кого конкретно направлена политическая сатира». См.: *Nokes D. Raillery and Rage : A Study of Eighteenth Century Satire*. Brighton, 1987. P. 61.

<sup>98</sup> Подробнее см.: *Kern J. B. Dramatic Satire in the Age of Walpole, 1720–1750*. Ames, 1976. P. 42.

Пичем в «Опере Нищего» — поэтическое зеркало, отражающее и главного преступника страны Джонатана Уайлда, и Уолпола, который, зная о махинациях Уайлда, должен был справедливо его наказать, но долгое время по финансовым соображениям не делал этого. Оба они воры и преступники, отличающиеся друг от друга только принадлежностью к разным социальным стратам. Гэй стал первым литератором, рискнувшим провести аналогию между Уайлдом и Уолполом. Это решение Гэя позволяет отнести его балладную пьесу к жанру жесткой политической сатиры на государственную власть и ее сомнительные принципы.

На разногласия Уолпола с подельниками в «Опере» указывала сцена Пичема и Локита: по сюжету, джентльмены бурно спорят и дерутся, не желая уступать друг другу в денежных интересах, но затем взаимовыгодно мирятся. Многие интерпретаторы полагают, что ссора персонажей отражает непростые взаимоотношения Уолпола с государственным секретарем — лордом Чарльзом Тауншендом (Charles Townshend), однако в момент появления «Оперы» публичных разбирательств они точно не устраивали (это произошло позже).

Уолпол присутствовал на премьере «Оперы Нищего», и сатирические выпады Гэя предпочел «умело проигнорировать или, по крайней мере, показать свое безразличие по отношению ко всем политическим аллюзиям» [302, р. 135]. В момент исполнения Локитом песни “When You Censure the Age” («Осуждая людей нашей эпохи, / Будь осторожен и умен; / Что бы ни совершалось против закона, / Если обличаешь порок и взяточничество, / Обращайся ко всем, / И каждый воскликнет: „Я здесь ни при чем“») взгляды зрителей были прикованы к премьер-министру.

Не успела песня завершиться, как изворотливый политик разразился аплодисментами и закричал «бис»: умение выходить из любых ситуаций подсказало Уолполу, что такая реакция — лучшее решение. Аплодируя, Уолпол заставил публику присоединиться к нему и неистово ликовать. Сомнений нет — проницательный премьер-министр распознал все насмешки драматурга, но то, что ему пришлось стерпеть в «Опере Нищего», в ее продолжении (балладной пьесе

«Полли», 1729) он терпеть вовсе не собирался, запретив показ спектакля в театрах.

Критика «Оперы Нищего» современниками скриблерианцев могла бы стать темой отдельного исследования, особенно занятной потому, что восприятие *появления* нового нестандартного музыкально-театрального феномена (им, безусловно, была премьера «Оперы»), следующее непосредственно за ним, сумело бы прояснить для исследователя степень понимания английской публикой направленности первой балладной пьесы. Однако, как ни странно, обзоры премьерного спектакля скриблерианцев были хотя и хороши, но скудны и сосредоточены на триумфальной необычности увиденного зрителями представления, его развлекательной направленности и наполненности множеством приятных обществу национальных мелодий, а также на настигшем Гэя и Рича финансовом успехе и счастье от свершившегося факта обогащения. Кроме того, в прессе особым образом отмечалось, что публика *вместо* итальянских арий наконец получила английские песни, да еще и в невероятном количестве, но о социально-политической сатире в пьесе попросту умалчивалось, — журналисты или не разглядели ее или, быть может, побоялись высказаться откровенно? В любом случае, Гэй был чрезвычайно польщен отзывами, а Свифт признал, что «Опера Нищего» превзошла его «Путешествия Гулливера» и бóльшей востребованностью, и мгновенным признанием и любовью англичан; Поупу же оставалось надеяться, что поэма «Тупициада» достойно дополнит неповторимую балладную пьесу скриблерианцев.

### **3. Модель жанра балладной пьесы**

#### **3.1. Пьесы Джона Гэя и его эпигонов**

«Опера Нищего» как драматический текст и жанровая модель не автономна, она полностью «зависит от реальности, отражает мир действительности» [35, с. 75] и, содержательно соответствуя преступному миру Лондона, определяется

английским социокультурным контекстом. Однако большая часть эпигонов Гэя в своем стремлении к легкому обогащению за счет создания подобных «Опере Нищего» пьес этого не учитывала, как и сам драматург, решивший создать пьесы «Полли» (“Polly”, 1729) и «Ахилл» (“Achilles”, 1732/1733) по принципу скриблерианской «Оперы».

Предсказуемое желание приумножить доход от показов «Оперы Нищего», заставило Гэя осуществить попытку повторить самого себя на уровне жанра песенной пьесы. Стратегическое решение драматурга сочинить к скриблерианскому тексту продолжение с полным названием «Опера Полли. Вторая часть Оперы Нищего» (“Polly: An Opera. Being the Second Part of the Beggar’s Opera”) было обречено на провал.

Текст новой песенной пьесы Гэя появился в продаже в апреле 1729 года, через несколько месяцев после того, как уязвленный «Оперой Нищего» Уолпол в декабре 1728 года на этапе репетиций «отменил показ „Полли“» [296, p. 240] в театре Линкольс-Инн-Филдс «за непристойность содержания пьесы и клевету» [154, p. 539] на правительство.

Структура «Полли», излишне политизированной пьесы в трех действиях с прологом, в которую Гэй поместил семьдесят одну популярную мелодию, совпадает со структурой «Оперы Нищего». За вербальным вступлением-прологом к пьесе следуют музыкальная увертюра Пепуша и основной драматический текст, изложенный прозой и сопровождаемый поэтическими подтекстовками баллад и песен.

В прологе пьесы, идея написания которой пришла в голову Гэя потому, что английская публика была абсолютно очарована образом Полли Пичем, Поэт, переставший быть *нищим* литератором, и несколько Актеров, кокетничая, обсуждают неразумность авторского решения добавить к «Опере Нищего» продолжение.

После увертюры начинают разворачиваться основные события пьесы с совершенно слабым вымученным сюжетом, выросшим из фразы, брошенной Макхитом в «Опере Нищего» в сторону конкурирующих девиц Полли и Люси.

Капитан, раздраженный их навязчивым чувством к нему, советовал им поехать в Вест-Индию и поискать новых любовных увлечений и приключений среди высланных туда из Англии преступников.

По замыслу Гэя в пьесу «Полли», действие которой действительно осуществляется в Вест-Индии, из «Оперы Нищего» переходят несколько персонажей: собственно, Полли, Карманница Дженни, Диана Сети и Макхит, маскирующийся в пьесе под чернокожего. Среди героев гендерно и в целом неоднозначной песенной пьесы «Полли», в которой Полли, притворяясь мужчиной, получает недвусмысленные любовные намеки одной из героинь, есть и шлюхи, и грабители, и индейцы, и пираты. По ходу развития событий ошеломленный читатель этого престранного текста узнает, что почтенного папеньку Полли мистера Пичема все-таки настигла смерть, которая скоро подберется и к преображенному благодаря развитой фантазии Гэя Капитану Макхиту. От галантного разбойника Макхита из «Оперы Нищего» так же, как и от некогда интересной Полли Пичем, в пьесе «Полли» не остается и следа; остальные персонажи (особенно индейцы) выглядят чрезвычайно искусственно и не прибавляют тексту обаяния.

Сюжет пьесы «Полли», в отличие от сюжета «Оперы Нищего», далек от реальности, фантастичен, неостроумен и попросту плох и вульгарен, — повтор пародийно-сатирических приемов, использованных скриблерианцами в «Опере», его ни в коей мере не спасает, поэтому Уолпол сделал Гэю огромное одолжение, запретив показ его откровенно неудачной пьесы в театре.

Готовясь к театральной премьере «Полли», скриблерианцы полагали, что им вновь с легкостью удастся избежать гнева властей, что, в условиях острой политической направленности этой пьесы, стало бы чудом, но проекту Свифта, Поупа и Гэя не удалось двинуться дальше распланированных репетиций. Прознав, что скриблерианцы готовят продолжение «Оперы Нищего», виги, возглавляемые Уолполом, способствовали изданию указа о том, что «ни одна пьеса отныне не может быть поставлена в Линкольнс-Инн-Филдс без разрешения его Милости» [354, p. 213] короля Георга II Ганноверского (George II).

Пьесу «Полли» сняли с репетиций, поскольку под сатирический удар в ней попадало не просто правительство Уолпола, а вся Британская империя с ее колониальной системой<sup>99</sup>; драматурга Гэя за излишне смелую критику «государства и действующей в нем власти» [171, р. 147] оставили без жилья и дополнительно наказали тотальным контролем над его перепиской.

После публикации текста крамольной пьесы «Полли», принесшей Гэю и его друзьям доход<sup>100</sup> втрое больший, чем обеспечила им печатная версия «Оперы Нищего», репрессивные меры настигли и покровительницу Гэя герцогиню Куинсберри: ее (вместе с супругом) за распространение копий пьесы отлучили от королевского двора.

Несмотря на то, что Уолпол не изъял из печати литературный текст пьесы «Полли», ответ на отмену премьерного балладного спектакля последовал: городской фольклор пополнился балладой «Боб за суд» (“Bob for the Court”), «автором которой, возможно, был Джон Арбетнот» [150, р. 345]. Тогда же появился текст «Честные присяжные, или Триумф Калеба» (“The Honest Jury, or Caleb Triumphant”), написанный государственным деятелем Уильямом Палтни (William Pulteney) на популярнейшую мелодию «Фунты Пэкинтона» (“Packington’s Pound”). Всё в этой остроумной и ловко организованной балладе указывало на Уолпола и его неправомерные политические действия.

Прославленная баллада Палтни важна еще и потому, что в ней автор ясно обозначил суть сочинений 1720-х годов, содержащих общественно-политическую сатиру. Он произнес: «Если мир скверен, нет ничего преступного в том, / Чтобы в прозе или стихах выражать надежду на улучшения» («If the Peace be not good, it can ne’er be a Crime / To wish it were better, in Prose, or in Rhyme»).

Современникам Гэя пьеса «Полли», во всем уступающая «Опере Нищего», показалась «небезынтересным литературным текстом» [314, р. 107], который

<sup>99</sup> См.: *Dugaw D.* The Anatomy of Heroism : Gender Politics and Empire in Gay’s Polly // *History, Gender and Eighteenth-Century Literature*. Athens ; London, 1994. P. 39–63; *Richardson J.* John Gay and Slavery // *The Modern Language Review*. 2002. Vol. 97, № 1. P. 15–25.

<sup>100</sup> Доход составил тысячу двести фунтов. См.: *Swaen A. E. H.* The Airs and Tunes of John Gay’s Polly // *Anglia : Zeitschrift für englische Philologie*. 1936. № 60. S. 403.

«19 июня 1777 года все-таки удалось поставить в театре Хеймаркет (Haymarket)» [354, р. 224], правда, с существенно отредактированным идеологически текстом и сокращенным числом песенных эпизодов.

В 1732 году Гэй, пострадавший после отмены сценической постановки оригинального текста «Полли», вновь обращается к жанру балладной пьесы в ироикомическом сочинении с названием «Ахилл», своим примитивным сюжетом вполне встраивающемся в ряд бездумных подражаний «Опере Нищего» и ориентированном на непритязательного массового зрителя. Пьеса Гэя являлась фарсом, основанным на пародийно переосмысленном мифологическом сюжете из жизни Ахилла, под видом девушки воспитывавшегося вместе с дочерьми Ликомеда в его царском дворце, и содержала три акта с прологом и пятьдесят четыре песенных эпизода.

В 1733 году пьеса «Ахилл», в которой Гэй предпочел обойтись без ярко выраженной сатирической и политической составляющей, выдержала восемнадцать показов, но общее мнение критиков о ее тексте было не слишком высоким и приятным для автора. Критики считали, что «если бы эта пьеса не была опубликована от имени Гэя, ее создателем можно было считать любого из надоедливых эпигонов Гэя, над которыми он насмехается в ее прологе» [354, р. 298].

В 1774 году благодаря Джорджу Колману-старшему (George Colman the Elder) в Великобритании появилась адаптация пьесы Гэя, получившая название «Кружавчики Ахилла» (“Achilles in Petticoats”<sup>101</sup>) и сопровождаемая песенными композициями Томаса Августина Арна (Thomas Augustine Arne), но это обстоятельство не способствовало успешному существованию оригинальной пьесы «Ахилл» в английской театральной культуре.

История жанра балладной пьесы абсурдна: начав существование с превосходного образца («Оперы Нищего»), жанр стремительно регрессировал, пополняясь невероятным количеством песенных наскоро сляпанных пьес. Некоторые эпигоны Гэя и вовсе решили просто переработать свои старые

<sup>101</sup> Petticoats (англ.) — кружева для украшения нижних юбок.

«комические, пародийные и сатирические пьесы в новом балладном стиле» [296, р. 241]. Так драматург, поэт и композитор Генри Кэри, в 1715 году опубликовавший фарс «Хитрые затеи» (“The Contrivances”), поспешил обновить это сочинение, представив его в 1729 году как балладную пьесу.

В том же 1729 году появились напрямую соотносящиеся с тематикой «Оперы Нищего» пьесы. «Опера любовника»<sup>102</sup> (“The Lover’s Opera”), автором которой выступил Уильям Руфус Четвуд (William Rufus Chetwood), была поставлена в Друри-Лейн и основана на теме трудных взаимоотношений суровых родителей с предприимчивыми детьми. Трагикомический пасторальный фарс актера и драматурга Эссекса Хокера (Essex Hawker) «Свадьба»<sup>103</sup> (“The Wedding”), повторяющий элементы сюжета «Оперы» скриблерианцев, в мае 1729 года демонстрировался в Линкольнс-Инн-Филдс с музыкальным оформлением Пепуша. «Деревенская опера»<sup>104</sup> (“The Village Opera”) Чарльза Джонсона (Charles Johnson), всегда готового «соответствовать модными веяниями театрального мира» [296, р. 242], также эксплуатировала тему родительских отношений с детьми, повторяя идеи «Оперы Нищего» и даже ее лексику, и была поставлена в Друри-Лейн. Балладная пьеса Томаса Одуэлла (Thomas Odell) «Покровитель, или Опера государственного деятеля»<sup>105</sup> (“The Patron: or, The Statesman’s Opera”), появившаяся в мае 1729 года в Хеймаркете, копировала социально-политические идеи «Оперы Нищего».

В XVIII веке балладный жанр был настолько востребован, что некоторые его представители, выйдя за пределы Англии, оказались адаптированы для иностранной сцены. Это произошло, к примеру, с драматической песенной дилогией Чарльза Коффи (Charles Coffey) — «Заплати дьяволу, или Женские метаморфозы» / “The Devil to Pay, or The Wives Metamorphosed” (1731) и «Веселый башмачник» / “The Merry Cobbler” (1735). Пьеса «Заплати дьяволу»

<sup>102</sup> В пьесе Четвуда было сорок три песни.

<sup>103</sup> Фарс Хокера содержал увертюру и двадцать три песни.

<sup>104</sup> Трехактная пьеса Джонсона включала шестьдесят три песни.

<sup>105</sup> Сатирическое сочинение Одуэлла состояло из двух действий с эпилогом и содержало восемнадцать песен.

приобрела известность в немецкой интерпретации Каспара Вильгельма фон Борка (Caspar Wilhelm von Borck), получив название «Черт знает что, или Женские метаморфозы» (“Der Teufel ist los, oder Die verwandelten Weiber”, 1743). В 1752 и 1766 годах Христиан Феликс Вейсе (Christian Felix Weisse) представил публике новую версию “Der Teufel ist los”, а в 1759 году перевел текст пьесы «Веселый башмачник» (“Der lustige Schuster”)<sup>106</sup>.

В Лондоне же к 1737 году существовало более девяноста пьес эпигонов Гэя: среди них были творения и неизвестных писак, впервые взявших за перо из корыстных соображений, и достойных драматургов, которым точно также не давал покоя финансовый успех «Оперы Нищего». Многие из этих опусов оказались так никогда и не опубликованными пьесами-однодневками, интерес к которым стремительно улетучивался даже у массовой английской театральной публики. Коммерциализация театрального искусства не способствовала созданию художественно ценных драматургических образцов жанра балладной пьесы, поэтому ни одна из пьес подражателей Гэя неизвестна *сегодня* любителям английской литературы.

В песенных пьесах, подобных «Опере Нищего», музыкальная составляющая постепенно утрачивала первоначальное значение. Пытаясь превзойти пьесу скриблерианцев, драматурги делали ставку не на музыку, а на «ироничность своих комедийных опусов» [285, р. 365], и лишь юному автору Генри Филдингу (1707–1754) по прозвищу Генри Драма удалось глубинно осмыслить «Оперу Нищего» как жанровую модель, став последователем Гэя, предложившим публике солидное количество балладных *фарсов*.

### 3.2. Фарсы Генри Филдинга

Свой долгий литературный путь Филдинг начал как автор, в 1730-е годы преуспевший в области балладной драматургии, и «в начале 1740-х годов лондонцы хорошо помнили его недавние драматические триумфы и провалы» [69, с. 5].

---

<sup>106</sup> См.: *Kinkeldey O.* The English Ballad Opera in Germany // *Bulletin of the American Musicological Society.* 1947. № 9/10. P. 17.

Среди пьес Филдинга обнаруживаются не только песенные пьесы и фарсы, но и бурлески, преимущественно *политические* сатиры и комедии (в том числе, комедии нравов). Однако карьера Филдинга началась с осознанного подражания скриблерианцам как выдающимся представителям эпохи, сумевшим, благодаря «Опере Нищего», выстроить финансово успешные литературные и театральные отношения с действительностью.

Доподлинно неизвестно, стремился ли юный Генри, обратившись к жанру балладной пьесы, стать частью Клуба Мартина Писаки — свободолобивого литературного общества Свифта. Несомненно и неоспоримо одно: идеи Свифта, Поупа и Гэя существенно «повлияли на жизнь Филдинга, его писательское становление» [266, р. 19] и карьеру, в начале которой он создал одиннадцать песенных пьес.

Пьесы Филдинга с названиями «Авторский фарс», «Валлийская опера» и «Опера Граб-стрит», «Дон Кихот в Англии», «Дебора», «Лотерея», «Мнимый врач», «Козни служанки», «Мудрые уроки старику», «Эвридика», «Мисс Люси в столице» можно с уверенностью классифицировать как образцы жанра балладной пьесы. Будучи структурно и содержательно близкими скриблерианской «Опере Нищего», они представляют собой комические и пародийно-сатирические песенные фарсы.

Три балладные пьесы («Авторский фарс», «Валлийскую оперу» и «Оперу Граб-стрит») Филдинг обнаружил под псевдонимом Писака Второй (*Scriblerus Secundus*), и это, по мнению критиков, означало, что Филдинг столь нехитрым образом обозначил себя «преданным подхалимом Короля Поупа и скромным претендентом на вступление в Царство Остроумия»<sup>107</sup>. Но критики заблуждались, поскольку, подписывая пьесы именем Скриблерианца Второго, Филдинг выражал почтение не Поупу, озлобленность которого раздражала и ранила Филдинга (их отношения поначалу были враждебными), а Скриблерианцу Первому

---

<sup>107</sup> Цит. по: *Marshall A. Henry Fielding and the "Scriblerians" // Modern Language Quarterly. 2011. Vol. 72, № 1. P. 24.*

и, разумеется, Главному — Свифту, чьим острым умом молодой драматург восхищался, как и многие его ровесники.

На момент премьеры «Оперы Нищего» в конце января 1728 года Филдингу было всего лишь двадцать лет<sup>108</sup>, и почтенный Свифт воспринимался им как нравственный ориентир и наставник, личность которого окутывали разного рода легенды и мифы, очень, привлекательные для молодого поколения англичан, чья юность пришлась ровно на годы сомнительного величия Уолпола.

Подобно скриблерианцам, Филдинг в балладных пьесах насмехался над социумом и государственной властью (правительством Уолпола). Но если Свифт, Поуп и Гэй в «Опере Нищего» проводили аналогию между преступным и политическим миром, то Филдинг предпочитал противопоставлять коррупционной власти сообщество приближенных к ней литераторов, особенно осуждая в своих песенных пьесах продажных драматургов, жаждущих денег и высокого положения в обществе.

Пьесы Филдинга, появившиеся при его очевидном желании идеологически соответствовать скриблерианцам, создавались по жанровой модели, предложенной Гэем в «Опере Нищего», но превосходили эту «Оперу» по смелости сатирического выражения оппозиционных политических взглядов и открытости авторского высказывания. Талантливый Филдинг, начав с подражательных пьес, преодолел юношескую зависимость от чужих текстов и мнений, и сумел существенно расширить границы балладного жанра, однако провокационностью своих вызывающе политизированных драматических текстов он нарушил (скорее — разрушил), пусть и не умышленно, ход истории английской драматургии и театра.

Скриблерианцы, особенно Свифт, были опытны и мудры: выражая в «Опере Нищего» свою гражданскую позицию, противоположную официальной, они действовали ухищренно и хорошо маскировали намеки на Уолпола и правительство. Их сатира была жесткой, но завуалированной мастерской игрой с миром политиков, вступив в неравный бой с которым оптимистичный Филдинг,

---

<sup>108</sup> Двадцать один год Филдингу исполнился в апреле 1728 года.

обладавший мягким и сентиментальным характером, по молодости лет не смог выдержать ответного выпада власти и в 1737 году подставил под ее мощный и необратимый удар многих собратьев по перу. Пародийный и сатирический дар Филдинга навредил и ему как перспективному драматургу, чья театральная карьера вмиг оказалась разрушена, и жанру балладной пьесы, — такого сюжетного поворота решительно никто не ожидал. Но вернемся к началу драматического и драматичного пути Филдинга в английском театре.

На лондонской сцене (в театре Хеймаркет) одаренный и чрезвычайно чувствительный Филдинг дебютировал в конце марта 1730 года<sup>109</sup> с созданной им зимой 1729/1730 года песенной пьесой (в трех действиях с прологом и эпилогом) с названием «Авторский фарс и Столичные потехи» (“The Author’s Farce and the Pleasures of the Town”). В балладном «Авторском фарсе» с кукольным представлением «Столичные потехи» (пьеса в пьесе!) использовалось двадцать семь мелодий, пять из которых были заимствованы из «Оперы Нищего», продолжавшей полностью владеть умами и сердцами англичан.

Опубликовав пьесу от имени Писаки (Скриблерианца) Второго, Филдинг подчеркнул «свою близость к позиции свифтовского сатирического кружка» [14, с. 527] и, со свойственной ему иронией, посмеялся над собой, поскольку на фоне длительного успеха «Оперы Нищего», после премьеры которой первым среди драматургов был Гэй, каждый из его последователей все равно оказывался вторым. Но, вполне возможно, Филдингу просто хотелось добиться расположения скриблерианцев, и потому он, обратившись к «Опере Нищего» как к модели, решил сделать избранный им псевдоним «публичным комплиментом Джону Гэю» [340, р. 90] — ее признанному автору.

В «Авторском фарсе» — сатирической песенной пьесе с марионеточным представлением (впоследствии оно будет исполняться отдельно), открывающей ряд балладных пьес Филдинга, — автор, в полной мере соответствуя идеям поэмы Поупа «Тупициада», издевается над драматургами и режиссерами (в частности,

<sup>109</sup> См.: *Moss H. G. “Silvia, My Dearest” : A Fielding Ballad-Opera Tune and a Biographical Puzzle // South Atlantic Bulletin. 1973. Vol. 38, № 2. P. 66.*

над Колли Сиббером и его сыном Теофилом), и над миром демократичной литературы и общедоступного театра.

Несмотря на все опасения Филдинга, «Авторский фарс», очень тепло и с большим интересом принятый англичанами, стал «хитом лондонского театрального сезона» [78, р. 45] 1730 года, — весной и летом его показали сорок один раз. Фарс уступил «Опере Нищего» в количестве показов, но, без сомнения, обошел все остальные балладные представления.

Обновленная версия «Авторского фарса» была поставлена 15 января 1734 года в Друри-Лейн, в ней Филдингом осмеивались и жанр романа, «и трагедия, и опера, и пантомима» [17, с. 69], а законодательницей низкопробной театральной моды на массовые развлечения, по замыслу автора, продолжала быть богиня по имени Ахиня.

Оба варианта запредельно юмористического фарса (1730 и 1734 года), написанного кристально простым языком, содержали размышления автора о противоречивой столичной жизни и развлечениях горожан и были примечательны тем, что Филдинг решился «провести параллель между театральным распорядителем [Колли] Сиббером и Уолполом» [90, р. 221].

В пародийной пьесе с названием «Том-с-пальчик. Трагедия» (“Tom Thumb. A Tragedy”, 1730), созданной сразу после балладного «Авторского фарса», Филдинг, осмелев еще больше, сделал главного героя чрезвычайно похожим на премьер-министра Англии. Пьеса «Том-с-пальчик» стала первым откровенно политическим текстом Филдинга — бурлескной трагедией из жизни крошечного персонажа с большими амбициями, жизнь которого была столь же незначительна, сколь мелок во всех смыслах был он, претендующий на любовь великанши. Остроумная (в духе времени) и невероятно смешная для всех, кроме Уолпола, пьеса «Том-с-пальчик» обыкновенно шла в один вечер с «Авторским фарсом», отлично его дополняя.

В 1731 году Филдинг переписал пьесу о Томе, существенно обновив и расширив ее, и она превратилась в текст с названием «Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Тома-с-пальчик Великого» (“The Tragedy of Tragedies: or, The Life

and Death of Tom Thumb the Great”, 1731). Устами Мерлина Филдинг в пьесе говорит о Томе: «Его отец был пахарем, а мать коров доила» (“His father was a Ploughman, plain, / His Mother milk’d the cow”), — и, тем самым, намекает публике на происхождение Уолпола, изначально бывшего сельским сквайром. По мере исполнения песни Мерлином ее подтекстовка «забавляла зрителей, прекрасно знавших о корнях Уолпола, все больше» [282, р. 330], ведь все в ней указывало на именитого политика.

В финале «Тома-с-пальчик» и «Трагедии трагедий», Филдинг, вступив в пародийный диалог с Уильямом Шекспиром (William Shakespeare), умертвлял всех персонажей, и присутствовавший на одной из постановок пьесы Свифт ужасно хохотал над сценой, где призрак Тома (то есть Уолпола) оказывался убит. По легенде, Свифт тогда «смеялся второй раз в жизни» [53, с. 25].

Следом за политизированной «Трагедией трагедий» появилась балладная пьеса Филдинга «Валлийская Опера, или Серая кобыла — лучшая из лошадей» (“The Welsh Opera, or the Grey Mare the Better Horse ”, 1731), история которой важна для понимания причин введения правительством Уолпола тотальной театральной цензуры.

Текст небольшой пародийно-сатирической, но все-таки добродушной и полной юмора «Валлийской Оперы», поставленной в Хеймаркете в 1731 году и содержавшей тридцать песенных мелодий, восемь из которых были взяты из «Оперы Нищего», был создан Филдингом в очень краткие сроки и содержал множество легких политических намеков. Балладную пьесу «Валлийская Опера», принесшую неплохой доход автору, превосходно восприняли зрители, и ничего дурного бы не случилось, если б Филдинг, желая превратить эту пьесу в полноценную «Оперу Нищего», не принял заведомо проигрышное и весьма опрометчивое решение.

Переделав «Валлийскую Оперу» в «Оперу Граб-стрит» (“The Grub-Street Opera”, 1731) в трех действиях с прологом и пятьюдесятью семью песенными эпизодами, он организовал свой текст как масштабную политическую сатиру на Уолпола, членов правительства и представителей королевской фамилии.

Удивительно, что, зная о неприятностях, свалившихся на Гэя после того, как он излишне перегрузил пьесу «Полли» критикой имперской власти и тем самым обратил на нее внимание не на шутку разгневавшегося Уолпола, Филдинг всё равно осмелился использовать в «Опере Граб-стрит» столь мощные выпады против действующей в государстве системы правления.

В названии «Оперы Граб-стрит» Филдинг намекал на обитателей реальной лондонской улицы Grub Street — литераторов-борзописцев, нищих поэтов, алчных издателей низкопробной печатной продукции и книгопродавцев. Они, существуя на обочине подлинной литературы и профессиональной журналистики, брались за любое дело, которое могло бы принести им доход, даже если оно требовало полного подчинения правительству и лизоблюдских отношений с представителями власти. Никчемные опусы обитателей этой печально известной улицы именовались в те времена нарицательным словом ‘grubstreet’.

С 1730 по 1738 год в Лондоне существовал сатирический «Журнал Граб-стрит» (“Grub-Street Journal”), в котором публиковались статьи, в том числе принадлежавшие Поупу, с насмешками над мелкими неотесанными корыстолюбцами — авторами и критиками Граб-стрит. Имя Филдинга, как ни странно, «к середине 1732 года не сходило со страниц» [53, с. 31] этого журнала, но не потому ли, что уязвленные его явными драматургическими успехами скриблерианцы (точнее Поуп) не могли простить ему талантливый подражаний «Опере Нищего», во многом, с точки зрения качества текста и стиля, ее превосходящих?

В «Опере Граб-стрит», повествующей о семействе Апшинкен, Писака Второй (то есть сам Филдинг) является одним из персонажей, среди которых есть Сэр Оуэн Апшинкен (Sir Owen Apshinken) — джентльмен, страстно влюбленный в курение табака; его сын Мастер Оуэн Апшинкен (Master Owen Apshinken) — неумный охотник за женским вниманием; дворецкий Робин (Robin), нацеленный на обладание сладенькой Свитиссой (Sweetissa) и потому являющийся соперником Оуэна-младшего; священник с трудно переводимым на русский язык

именем Пазлтекст (Puzzletext), получивший его благодаря своей склонности искажать тексты Священного Писания, etc.

Сюжет пьесы имеет открыто политическую направленность, поскольку за образами основных героев скрываются реальные исторические деятели: король Георг II (Сэр Оуэн-старший), вместо того чтобы заниматься проблемами государственной важности предпочитающий расслабленно покуривать табачок, и премьер-министр Уолпол (дворецкий Робин), всерьез озабоченный исключительно вопросом отношений с любовницами, но имеющий реальную власть над королевской семьей.

Репетиции преступающей все границы дозволенного сатирикам пьесы Филдинга шли в театре Хеймаркет в начале июня 1731 года, 11 июня «Журнал Граб-стрит», ехидничая, анонсировал появление на сцене спектакля, который выразит общее мнение литературной оппозиции о ситуации в стране. Однако показ «Оперы Граб-стрит» Филдинга, действительно запланированный на 11 июня, был отменен<sup>110</sup> правительством Уолпола, по-видимому, пригрозившего театральной труппе расправой. Дерзость драматурга заставила Уолпола на сей раз всерьез задуматься об ужесточении государственного контроля над лондонскими театрами, с их прибыльным балладным репертуаром, идеологически неудобным власти.

После отмены спектакля произошло крайне подлое и совсем неожиданное для Филдинга событие: текст «Валлийской оперы» и сценарий (!) «Оперы Граб-стрит» оказались опубликованы неизвестным человеком в виде пиратских изданий, «без ведома и согласия автора» [340, p. 88].

Репутация Филдинга была подпорчена, и, весьма вероятно, этому способствовали актеры театра Хеймаркет, которые вполне могли передать сценарный текст «Оперы Граб-стрит» тайному издателю. Появление на улицах

---

<sup>110</sup> См.: *Morrissey L. J. Henry Fielding and the Ballad Opera // Eighteenth-Century Studies. 1971. Vol. 4, № 4. P. 387.*

Лондона пиратских, полных ошибок и опечаток копий<sup>111</sup> политической «Оперы» Филдинга (шиллинг за экземпляр), естественно, не осталось незамеченным властью города. Взбешенный Уолпол тут же взялся за разработку закона о лицензировании театров, до вступления которого в силу оставалось ровно шесть лет.

В 1732 году Филдинг продолжил свою драматургическую деятельность в роли автора балладных пьес созданием одноактного и легковесного музыкального фарса «Лотерея» (“The Lottery”) и сумел представить его в Друри-Лейн и затем опубликовать в виде текста. В фарс входили двадцать две мелодии, аранжированные немецким композитором, известным в Англии в качестве мистера Сидоу (Seedo / Seedow), имя которого история предпочла не сохранять. Прimitивная, но событийно живая развлекательная пьеса не содержала никаких намеков на Уолпола.

Следующая балладная пьеса Филдинга «Мнимый врач, или исцеление немой» (“The Mock Doctor, or the Dumb Lady Cured”, 1732) тоже была одноактной и включала всего лишь девять песенных эпизодов. В ней драматург предложил публике свой довольно свободный взгляд на текст Жана-Батиста Поклена / Мольера (Jean-Baptiste Poquelin / Molière) «Лекарь поневоле» (“Le Médecin malgré lui”, 1666)<sup>112</sup>. Через два года Филдинг явил зрителям еще одну переделку из французских авторов, на этот раз обратившись к сочинениям Жана-Франсуа Реньяра (Jean-François Regnard), — он изготовил простенький песенный фарс «Козни служанки» (“The Intriguing Chambermaid”, 1734).

Пьесу «Дон-Кихот в Англии» (“Don Quixote in England”), написанную в 1728 году, Филдинг в 1734 году предложил публике Друри-Лейн в виде балладного спектакля в трех действиях с прологом, сопровождаемого пятнадцатью песнями. В пьесе он вновь позволил себе обратиться к политической сатире, поскольку к социальной и музыкальной пародии он уже возвращался

<sup>111</sup> Лишь через год после смерти Филдинга (в 1755) в Англии был официально опубликован полный авторский текст «Оперы Граб-стрит», подготовленный к печати самим Филдингом.

<sup>112</sup> См.: Moss H. G. Popular Music and the Ballad Opera // Journal of the American Musicological Society. 1973. Vol. 26, № 3. P. 381–382.

за год до этого в песенном бурлеске с названием «Дебора, или Всеобщая жена» (“Deborah, or A Wife for you All”, 1733), но безуспешно. Попытка насмешки Филдинга над ораторией Генделя (“Deborah”, 1733), не сумела пробудить в зрителях ни приятных чувств, ни заинтересованности. Музыкальная пародия «Дебора» выдержала только один (!) показ и не была опубликована, и никому из исследователей пока не удалось реконструировать содержание этой провальной пьесы.

В 1735 году Филдинг создал комический музыкальный фарс «Мудрые уроки старику, или Разоблаченная девственница» (“An Old Man Taught Wisdom: or, The Virgin Unmask’d”, 1735), сюжетным и ничем не примечательным продолжением которого в 1742 году станет песенная пьеса «Мисс Люси в столице» («Miss Lucy in Town” , 1742). И в 1737, незадолго до правительственного и королевского постановления о театрах, он совершил свои последние *существенные* попытки драматургической деятельности в жанре балладной пьесы.

В музыкальном фарсе «Эвридика» (“Eurydice”, 1737) Филдинг вновь напал на Генделя и итальянскую оперу с ее известными представителями, в частности, Карло Броски / Фаринелли (Carlo Broschi / Farinelli), и пародийно излагал миф об Орфее. Однако этим в Лондоне уже никого нельзя было удивить, и пьеса Филдинга потерпела сокрушительную и сокрушившую автора неудачу. После болезненного провала «Эвридики» (именно тогда Уолпол сделал нервирующему его драматургу последнее предупреждение, посоветовав унять свое творческое воображение и, наконец, замолчать), Филдинг совершил резкий и неразумный, как представляется, поступок.

В фарсовой «Освищенной Эвридике» (“Eurydice Hiss’d”), исполнявшейся в конце последней *полноценной* пьесы Филдинга «Исторический календарь за 1736 год» (“The Historical Register for the Year 1736”), драматург, чересчур эмоционально отреагировав на угрозы Уолпола, вновь сатирически по нему прошелся. В ответ премьер-министр «провел в парламенте закон о театральной цензуре» [14, с. 528] и лицензировании театров.

### 3.3. Закон о лицензировании театров

Проект, который позволил бы правительству сделать театральную сцену поднадзорной, обдумывался Уолполом с 1731 года (причина тому — «Опера Граб-стрит» Филдинга) и уже в 1735 году должен был быть представлен к рассмотрению. Однако обсуждение закона о лицензировании театров (The Stage Licensing Act) откладывалось, поскольку Уолпол продолжал вносить в него изменения, надеясь навсегда расправиться с сатирической драматургией. Правительственный Licensing Act, появившийся благодаря неумышленной провокации Филдинга, начал действовать в Великобритании в 1737 году и оставался в силе (с некоторыми незначительными изменениями) вплоть до 1968 (!) года.

Политические балладные фарсы Филдинга, самого успешного драматурга первой половины 1730-х годов, вынудили Уолпола, находившегося в этот период на пике государственной карьеры (то есть всевластия), принять решение об уничтожении свободного английского театра эпохи Просвещения<sup>113</sup>.

После весеннего появления на сцене «Освистанной Эвридики» события разворачивались стремительно: в конце мая 1737 года Уолпол, негодуя и суетясь, сумел протащить закон о лицензировании, над текстом которого он трудился уже шесть лет, в парламент.

Текст закона 24 мая 1737 года был представлен в палату общин к первому чтению; второе чтение состоялось 25 числа, но, поскольку не все представители палаты общин смогли присутствовать на нем, 27 мая парламентарии вновь вернулись к обсуждению закона Уолпола и, утвердив свою версию текста, передали закон в палату лордов, где он также прошел три чтения, состоявшиеся 1, 2 и 6 июня.

Итоговая версия закона о лицензировании была утверждена 8 числа, а 21 июня король Георг II, совершенно не возражая, поскольку реальной политической силой в Англии того времени обладал вовсе не он, ничуть не дрогнувшей рукой подписал текст закона, реальным автором и создателем которого был Роберт Уолпол. И 24

---

<sup>113</sup> Разумеется, до введения закона о лицензировании цензура на английской сцене так или иначе действовала, по крайней мере, уже лет двести как, но тотального контроля над театром и драматургами не существовало ни в какой форме.

июня закон о лицензировании театров вступил в силу: карьера Филдинга-драматурга была завершена, его труппа в театре Хеймаркет распущена, а сам театр закрыт.

В соответствии с законом, за каждое нарушение которого предполагался штраф с невероятным размером в пятьдесят фунтов, и первой его статьей, с 24 июня каждый человек, занимающийся театральной деятельностью, должен был получить королевский патент на ее осуществление или — временное разрешение от лорда-камергера. Все не обладающие ни тем, ни другим документом личности, автоматически становились практически государственного уровня преступниками.

Вторая статья сообщала, что человеку, занимающемуся театральной деятельностью, должно обладать патентом, даже если он легально обитает в той местности, где расположен его театр, и это значило, что документ государство могло требовать и с англичан, и с иностранцев, живущих в Лондоне.

В третьей статье говорилось, что все новые пьесы, прологи и эпилоги должны высылаться лорду-камергеру (с 1724 по 1757 год им был Чарльз Фицрой / Charles FitzRoy) «по меньшей мере, за четырнадцать дней до даты премьеры [или показа] спектакля и сопровождаться названием театра и датой, когда будет демонстрироваться пьеса» [399, p. 256].

Причин, по которым пьеса может быть запрещена цензорами, в законе Уолпола не указывалось вовсе, поэтому всякий драматический текст, независимо от его содержания, мог оказаться неудобным власти, получившей, благодаря стараниям премьер-министра, абсолютное владычество над драматургами. И в большей степени под удар попадали авторы, работавшие с балладными пьесами, ведь в них социально-политическая сатира была одним из главных условий успешного существования жанра, но теперь все сатирическое оказывалось совершенно недопустимым, поскольку никто из руководителей лондонских театров не был настолько богат, чтобы всякий раз выплачивать бесконечные 50 фунтов Уолполу за нарушение новых, им установленных правил.

В четвертой статье<sup>114</sup> закона о лицензировании как раз сообщалось о том, что лорд-камергер имеет полное право отказать автору в постановке пьесы, если сочтет ее неподходящей для сценического показа. Уолпол, и это было очевидно всем, желая навсегда задушить английскую драматургию, устроил текст закона таким образом, что обойти его у тех, чья жизнь была связана с театром, не было равным счетом никаких шансов.

В соответствии с новыми губительными для театра правилами человек, находившийся на специально учрежденной должности театрального инспектора (Examiner of Plays), подробно изучал сочинения драматургов: составлял краткие обзоры содержания пьес и передавал их в качестве отчета ответственному за лицензирование лорду-камергеру, который и решал сценическую судьбу текста. В театры попадали лишь абсолютно безопасные, с точки зрения смысла и направленности, сочинения. Большинство драматургов, не справляясь с новыми условиями, решили податься в писатели, обратившись к написанию романов.

Так в результате кропотливой министерской работы над законом о лицензировании Уолполу удалось добиться сокращения числа драматических театров Лондона до двух<sup>115</sup> (!); полностью подчинить драматургов цензуре, «сделав лорда-камергера ответственным за весь театральный репертуар» [92, р. 640], и прервать победоносное шествие балладной оперы, фактически истребив этот жанр.

Эпоха, когда Генри Филдинг мог свободно обличать «систему взяточничества и коррупции, сложившуюся в Англии при Уолполе» [33, с. 239], закончилась проклятиями, отправленными Филдингу Колли Сиббером — верным литературным подпевалой премьер-министра Роберта Уолпола, закончившего не только карьеры неугодных ему литераторов, но и литераторов, прославленных им же самим. В сущности, именно так все и было.

Нижеследующие выводы призваны подытожить текст второй части диссертации — главы «Жанровая природа пьесы „Опера Нищего“».

<sup>114</sup> В остальных четырех статьях разъяснились формальные моменты функционирования закона.

<sup>115</sup> Выстояли лишь театры Ковент-Гарден и Друри-Лейн.

Скриблерианская «Опера Нищего» жанрово и стилистически эклектична и соткана из разнообразных заимствований, образующих единый драматический текст. На формирование данной балладной пьесы повлияли пародийно переосмысленные жанры басни, пасторали, фарса, комедии и трагедии при безусловном доминирующем воздействии жанров плутовского романа и этико-философского памфлета.

Пародийно-сатирические черты плутовского романа и его элементы легко обнаруживаются в «Опере Нищего», текст которой организован в соответствии с законами, действующими в классических испанских *novela picaresca* XVI века, правдиво показывающих существование далекого от благополучия общества.

«Опера Нищего» обнаруживает в себе следы дискуссии о свойствах и характеристиках развращенного социума и безнравственного государства, которая развернулась в Англии XVIII века благодаря Бернарду Мандевилю. Жанр и смысловое содержание «Оперы» тесно соотносятся с памфлетом Мандевиля «Возроптавший улей, или Мошенники, ставшие честными».

Этическая и социально-философская концепция Мандевиля, в частности, связанная с вопросом преступности в Великобритании, способствовала появлению в «Опере Нищего» критики государственной системы, власти и общества. Продолжая идеи Мандевиля, скриблерианцы в пьесе предложили аудитории (в пародийно-сатирической форме) свое видение проблемы общественной добродетели.

Пьесы Гэя (в том числе, пьесы балладные) непросто классифицировать с точки зрения жанра. Так «Оперу Нищего» нельзя определить как комедию: комедийные черты проявляются в ней лишь частично, наряду с элементами фарса, бурлеска, пасторали и трагедии. Соединение этих жанров внутри «Оперы Нищего» способствует возникновению нестандартного драматического произведения, к которому можно применить авторский термин Гэя трагикомический пасторальный фарс ('A Tragi-Comi-Pastoral Farce'), сущностной чертой которого является масштабное применение в тексте сатиры и пародии.

Генеральной целью балладной «Оперы Ницего» была насмешка над современным скриблерианцам государством и обществом с его пристрастиями и привычками (сатира) и элементами итальянской *opera seria* (пародия).

В пьесе есть три пласта литературной пародии: ироническое изображение жанровых элементов героической драмы и сентиментальной комедии; пародирование лексики, характерной для популярных песен эпохи; осмеяние любовных романов — массового чтения соотечественников Гэя, Свифта и Поупа.

Мода на итальянскую серьезную оперу не вызывала приятных чувств у Поупа, Свифт же считал ее противоестественной, и мысль о музыкальной пародии как составляющей «Оперы Ницего» появилась у Гэя усилиями его друзей-скриблерианцев.

В пьесе «Опера Ницего» нет откровенной критики *opera seria*, музыкальное пародирование в ней заключается в комическом представлении элементов серьезной оперы. Пародийная направленность «Оперы Ницего» разъясняется в прологе пьесы, настраивая публику на верное восприятие происходящего в тексте и на сцене.

Насмешкам скриблерианцев в пьесе подвергается шаблонная лексика итальянских опер и свойственные им языковые обороты, кроме того в «Опере Ницего» иронично представлен речитатив, арии заменены банальными песнями и балладами, а в вербальном тексте ироикомической пьесы в остро искаженном виде представлена категория героического. Уподобив некоторых персонажей «Оперы» английским преступникам, скриблерианцы сделали их пародией на героев серьезных опер, в частности, созданных Генделем. Кроме того, в пьесе авторы откровенно издеваются над характерными для *opera seria* сценами, что в полной мере ощущается в эпизоде отравления и финале «Оперы Ницего».

Нападки Гэя на *opera seria* в «Опере Ницего» могла обострить его внутренняя обида (его литературные опусы были совершенно не востребованы) на королевскую фамилию, чьим расположением он не пользовался, в отличие от работавших в жанре итальянской серьезной оперы личностей. Так или иначе, в споре с поэтикой *opera seria* пьеса «Опера Ницего» обрела собственную

уникальную поэтику, оказавшуюся универсальной для тех, кто продолжал работать в новом альтернативном английском жанре, являющимся побочным продуктом литературной драматургии и предназначенном, прежде всего, для сцены.

Пьеса «Опера Нищего», благодаря пласту социально-политической сатиры, легко встраивается в сатирическую традицию Великобритании, однако аналогия между преступной (банда Макхита) и властной (правительство Уолпола) средой делает ее текстом, находящимся на грани дозволенного драматургам государством.

В сатире официальный автор «Оперы» Гэй ориентировался на вкусы и настроенность публики, вполне осознавая при этом, что текст пьесы, содержащий насмешку над обществом, должен подействовать на публику так, чтобы она обратила свой гнев не на него, а на тех представителей социума (политиков), кому в пьесе предназначался основной сатирический выпад. В то же время, скриблерианцы, предугадывая реакцию правительства на сатиру в «Опере Нищего», постарались сделать политическую сторону пьесы завуалированной и не очень простой для понимания.

Социальная сатира (явная и скрытая) в «Опере» как творческий метод связана с повседневным существованием обитателей Лондона и их поведенческими установками, что отражено в прозаических текстах пьесы, и с музыкальными материалами «Оперы» — с песнями, подтекстовки которых усиливали комизм происходящего на сцене. Сатира на общество, которую усиливает демонстрация персонажами пьесы пороков, осуждаемых ими в других людях, роднит «Оперу Нищего» с комедией характеров, или нравов.

Появление в пьесе скриблерианцев политической сатиры было чрезвычайно актуальным, оно определяется тем неопровержимым фактом, что в начале XVIII века коррупция в пространстве английской культуры являлась насущной проблемой, активно обсуждаемой в обществе. Дискуссия о продажности обладающих властью людей, не уступающая по силе спорам о природе социума и человека, разумеется, не могла не повлиять на «Оперу Нищего».

Рождение пьесы скриблерианцев, сатирически бьющей по премьер-министру Уолполу, спровоцировало появление на театральной сцене ряда политизированных

пьес, чьи авторы продолжали отважно насмехаться над правительством Уолпола. Прекратить это могло лишь введение театральной цензуры.

Изображая Уолпола в «Опере Нищего», Гэй использовал сатирические приемы, которыми активно пользовались авторы городских баллад и песен и, силами Пепуша, дополнил пьесу скрытым намеком на политика, помещенным в музыкальный материал увертюры.

Поскольку персонаж пьесы Пичем является отражением и именитого уголовника страны Джонатана Уайлда, и Уолпола (авторы «Оперы» стали первыми литераторами осмелившимися провести подобную аналогию), пьесу «Опера Нищего» следует отнести к жанру хлесткой политической сатиры на беспринципную власть государства.

Как явление драматургии и модель жанра балладная пьеса «Опера Нищего», отражающая мир скриблерианской действительности, не автономна, зависима от реальности, ее содержание полностью определяется английским социокультурным контекстом, однако большинство подражателей «Оперы» этого не понимало, стремясь лишь к быстрому обогащению за счет работы в балладном жанре. В песенных пьесах «Полли» и «Ахилл» попытку приумножить свой доход за счет популярного у публики жанра повторил и сам Гэй.

Абсурдность истории жанра балладной пьесы заключается в том, что жанр начал существование с лучшего образца («Оперы Нищего») и, стремительно пополняясь ради заработка созданными пьесами, невероятно быстро регрессировал, несмотря на большую востребованность у публики. Так к 1737 году в репертуаре лондонских театров существовало более девяноста песенных пьес подражателей Гэя. Коммерциализация сценического искусства дурно повлияла на развитие английской драматургии, — образцы жанра балладной пьесы, не обладая существенной художественно-литературной ценностью, в настоящий момент пребывают в читательской безызвестности.

Эпигоны «Оперы Нищего» в своих балладных опусах делали акцент на их комедийности и ироничности, поэтому музыкальная составляющая песенных пьес понемногу теряла изначальный, заложенный в нее скриблерианцами смысл.

Лишь молодому драматургу Генри Филдингу удалось осмыслить «Оперу Нищего» как жанровую модель и предложить публике внушительное число балладных фарсов, бессмысленных для истории литературы и театра.

Пьесы Филдинга «Авторский фарс», «Валлийская опера» и «Опера Граб-стрит», «Дон Кихот в Англии», «Дебора», «Лотерея», «Мнимый врач», «Козни служанки», «Мудрые уроки старику», «Эвридика», «Мисс Люси в столице» следует определить как образцы жанра песенной пьесы, структурно и содержательно близкие скриблерианской «Опере Нищего». Названные сочинения являются комедийными и пародийно-сатирическими балладными фарсами. В них Филдинг продолжил, вслед за Гэем, Свифтом и Поупом, насмехаться над обществом и государственной властью (особенно — Уолполом). Бесчестным чиновникам драматург уподоблял не преступников, как это было в «Опере Нищего», но продажных и продавшихся власти драматургов, жаждущих обогащения и крепкого положения в обществе.

Балладные пьесы Филдинга, созданные по модели «Оперы Нищего», превосходят ее по откровенности и открытости сатирического выражения политических воззрений автора. Начав с подражания скриблерианцам, Филдинг расширил границы жанра, обогатив его и продлив ему жизнь, но своей излишней провокационностью и остротой языка способствовал гибели жанра песенной пьесы и кардинальному нарушению хода истории английской драматургии и театра.

Балладная «Опера Граб-стрит» Филдинга в 1731 году побудила Уолпола заняться обдумыванием законопроекта о подчинении театральной сцены власти, а политические песенные фарсы Филдинга в целом вынудили премьер-министра уничтожить свободный театр Великобритании века Просвещения.

24 июня 1737 года закон о лицензировании театров вступил в силу, сцена и драматургия попали под тотальный цензорский контроль государства, и обойти закон Уолпола было решительным образом невозможно. Английская культура очистилась от социально и политически неугодных постановок, а появление в ней новых острых сатирических текстов теперь стало абсолютно нереальным. Драматурги оказались полностью зависимы от цензуры, утратив возможность

вольно творить, театр был разгромлен, поскольку количество действующих драматических театров Лондона удалось свести к минимуму, а жанр балладной пьесы с его главным условием, — пародией и сатирой на современность, подвергся уничтожению, на что и рассчитывал Уолпол.

## Заключение

Исследование, посвященное «Опере Нищего», истинными авторами текста которой были участники Общества скриблерианцев (“The Scriblerus Club”) Джонатан Свифт, Александр Поуп и Джон Гэй, показало, что с точки зрения жанра коллективное драматическое произведение литераторов-тори, оппозиционно настроенных по отношению к функционирующей в английском государстве системе, не является новаторским в точном смысле этого слова. Однако, выстроив песенную пьесу «Опера Нищего» по усовершенствованной модели шотландской пасторальной комедии Аллана Рэмзи «Благородный пастух», скриблерианцы способствовали появлению в литературном и музыкально-театральном искусстве Великобритании *нового* жанра драматургии.

Премьера политизированной ироикомической песенной пьесы «Опера Нищего», состоявшаяся 29 января 1728 года, стала началом театральной истории жанра балладной пьесы, завершившейся, усилиями премьер-министра Роберта Уолпола, 24 июня 1737 года. Именно этот отрезок исторического времени (с 1728 по 1737 год), по результатам проделанного междисциплинарного исследования, комплексного охватывающего литературный, музыкальный, театральный, социокультурный и политический контексты эпохи английского Просвещения, следует признать периодом бытования балладного драматургического и музыкально-сценического жанра в английской культуре.

Пародийно-сатирическая «Опера Нищего», содержавшая песенные эпизоды, в соответствии с изначальным замыслом скриблерианцев была драматическим текстом, нацеленным *исключительно* на политическую и общественную провокацию. Но благодаря композитору и аранжировщику Иоганну Пепушу, в ходе репетиций пьесы приглашенному в проект режиссером Джоном Ричем с целью звукового оформления постановки, «Опера Нищего» превратилась в полноценное и *подлинно* новаторское и нестандартное музыкально-сценическое песенное представление.

Будучи первым и *лучшим* образцом жанра балладной пьесы, «Опера Нищего» оказалась существенна и важна как жанровая модель — прототип множества песенных пьес, стремительно появлявшихся в Великобритании вслед за ее премьерой вплоть до введения в 1737 году жесткой цензуры в сфере драматургии и обязательного лицензирования театров. Установлению тотального контроля над английским театром и гибели жанра балладной пьесы способствовали неосторожные сатирические выпады драматурга Генри Филдинга в сторону правительства Уолпола и королевской фамилии, которые неоднократно допускались им (как идеологическим последователем скриблерианцев) в музыкальных фарсах и комедийных пьесах.

Балладная, или песенная пьеса — чрезвычайно жизнеспособная драматическая форма, прочно вошедшая в моду после экстраординарного успеха «Оперы Нищего», — была особым порождением XVIII века. В течение девяти с половиной лет, благодаря незамысловатому пародийно-сатирическому в основе музыкальному жанру драматургии, «комедии и трагедии были почти полностью вытеснены со сцены» [296, р. 237], на которой устойчиво доминировали балладные представления, сопровождаемые песнями со стихотворными и прозаическими подтекстовками.

Гэй, будучи *официально* предъявленным скриблерианцами английской публике автором «Оперы Нищего», может быть назван создателем школы драматургии нового типа, ставшей потоком свободы для английского театра, который премьер-министру Уолполу все-таки удалось заключить в тиски правительственных постановлений и, тем самым, разрушить жизнь авторов балладных пьес. После 1737 года, прервавшего историю жанра песенной пьесы, балладные постановки до 1740 года вспышками появлялись в театре Великобритании. Но к 1760-м годам жанр, изобретенный скриблерианцами и всеми их помощниками, оказался полностью вытеснен новым развлечением английской публики — «более современными комическими операми, в которых музыка была оригинальной» [354, р. 154], а не заимствованной.

Термин «балладная опера», которым, в соответствии с научной историографической традицией, принято обозначать жанр, утвердившийся в театре стараниями создателей «Оперы Нищего», не вполне правилен<sup>116</sup>, поскольку все представители этого жанра в действительности являлись сочинениями *драматическими* — оформленными музыкально пьесами с элементами пародии и сатиры. Большинство произведений, устойчиво, но неверно именуемых балладными *операми*, представляло собой жанрово обновленные комедии и фарсы, в структуру которых непременно входила песенная составляющая.

Сущностные черты пьесы «Опера Нищего», воспроизводимые в текстах последователей и подражателей Гэя, позволяют, на основе осуществленного диссертационного исследования, дать определение жанру балладной драматургии, возникшему в век Просвещения в Англии.

*Балладная, или песенная пьеса* — это специфически английский комический жанр драматургии, в котором монологи и диалоги сочетаются с популярными мелодиями баллад и песен, заимствованными из фольклора и профессиональных композиторских сочинений и сопровождаемыми новыми подтекстовками, определяющимися общей пародийно-сатирической направленностью жанра, разновидностью которого являются балладные фарсы и бурлески.

Изучение скриблерианской пьесы как жанровой модели, художественного явления и социокультурного феномена показало, что «Опера Нищего» и вызванная ею к жизни культура массовых (демократичных, а значит, в полной мере соответствующих вкусам широчайшей аудитории) музыкально-сценических представлений способствовали возникновению в Великобритании популярного коммерческого искусства. Политику Уолполу, истребившему жанр балладной пьесы, *этого* явления уничтожить не удалось, поскольку «Опера Нищего» оказалась не только жанровой моделью, но инвариантом, породившим множество вариантов, появлявшихся с XVIII по XX век и внутри английской культуры, и за ее пределами.

---

<sup>116</sup> См.: Price C. England // History of Opera. New York ; London, 1990. P. 125.

Возникновение *адаптированных версий* «Оперы Нищего» относится ко второй половине XVIII века. В ту пору самым прославленным музыкальным переосмыслением балладного спектакля «Опера Нищего» является “The Beggar’s Opera” (1777) Томаса Линли (Thomas Linley). Выполненные Линли аранжировки песен «Оперы» не были опубликованы, поэтому судить о качестве адаптации, осуществленной Линли, можно лишь по косвенным свидетельствам.

В XIX веке благодаря Джону Барнетту (John Barnett) появляется переиздание балладной пьесы Гэя с отредактированными поэтическими текстами и заново аранжированными Барнеттом песнями. Современник Барнетта Джон Хэттон (John Hatton) тоже предлагает свой музыкальный взгляд на «Оперу Нищего» (1874), существенно сокращая при этом ее драматический текст.

В XX веке рождается несколько принципиально разных и неоднозначных вариантов «Оперы Нищего». В 1920 году Найджел Плейфер (Nigel Playfair) ставит пьесу «Опера Нищего» с музыкальным оформлением Фредерика Остина (Frederic Austin). Адаптацией литературного текста и приведением его в соответствие с современными нормами английского языка занимается Арнольд Беннет (Arnold Bennett).

В 1928 году появляется малоизвестная версия «Оперы Нищего», которую подготавливает родившийся в Англии канадский композитор Хили Уиллан (Healey Willan). Уиллан, дополнив пьесу скриблерианцев несколькими оркестровыми фрагментами, превращает часть песен балладного представления в развернутые *оперные* сцены.

В 1937 году Дариус Мийо (Darius Milhaud) на основе музыкальных материалов «Оперы Нищего» создает оркестровую сюиту «Карнавал в Лондоне» (“Le Carnaval de Londres”), опубликованную в 1945 году.

В 1940 году по заказу режиссера Тайрона Гатри (Tyrone Guthrie) Эдвард Дент (Edward Dent) готовит для «Оперы Нищего» новые песенные аранжировки и композиторские тексты. Осуществлению постановки препятствует война, и версия Дента остается неизвестной публике до 1944 года, когда «Опера Нищего» все-таки демонстрируется в Бирмингеме «в цирковом шатре» [93,

р. 536], правда, без участия Гатри. Дент сохраняет все песни оригинальной «Оперы Нищего», аранжирует и оркеструет их для камерного инструментального состава (флейты, гобоя, кларнета, фагота, двух валторн, струнных и клавесина). Однако идея создания адаптации балладной «Оперы Нищего» и ее постановки не покидает Гатри, и он совместно с Бенджамином Бриттеном воплощает ее в 1948 году в форме камерной комической оперы<sup>117</sup>.

Версии привлекательной для многих поколений драматургов, режиссеров и композиторов балладной пьесы «Опера Нищего», разумеется, не исчерпываются перечисленными, а жанры немецкого зингшпиля, английских (и американских) мюзиклов и киномюзиклов, джазовых и рок-опер, возникающие в XX веке с ориентацией на модель «Оперы Нищего» подтверждают гипотезу данного исследования и очерчивают перспективу дальнейшей научной работы.

Предметом нового исследования может стать *трансформация жанра* балладной пьесы (увеселительного представления, возникшего в культурно-исторических условиях века Просвещения в Великобритании) в XX веке как эпохе, в которую завершилось формирование общества потребления, демонстрирующего особую склонность к популярной культуре и феномену развлекательных, в том числе музыкально-театральных шоу.

---

<sup>117</sup> Подробнее о версии «Оперы Нищего», подготовленной Бриттеном и Гатри, см.: *Ильюшкина В. А. «Опера Нищего»: жанровая природа и концепция // Opera Musicologica. 2019. № 3. С. 15–16.*

## Список литературы

1. *Бахтин, М. М.* Сатира // *Бахтин, М. М.* Собрание сочинений : в 7 т. / М. М. Бахтин ; Ин-т мировой лит. им. М. Горького Рос. акад. наук. – М. : Русские словари, 1997. – Т. 5 : Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – С. 11–38.
2. *Бентли, Э.* Жизнь драмы / Эрик Бентли ; перевод с англ. В. Д. Воронина. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 406 с.
3. *Бертран, Р.* История западной философии / Бертран Рассел ; [перевод с англ.] ; под ред. В. В. Целищева. – М. : Издательство АСТ, 2017. – 1024 с.
4. *Булгаков, А. С.* Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма / А. С. Булгаков. – Л. : Academia, 1929. – 260 с.
5. *Волькенштейн, В. М.* Драматургия : метод исследования драматических произведений / В. Волькенштейн. – 3-е изд. – М.-Л. : Искусство, 1937. – 271 с.
6. *Гей, Д.* Опера нищего / Джон Гей ; перевод с англ. П. В. Мелковой // Английская комедия XVII–XVIII веков : антология / сост. И. В. Ступников. – М. : Высшая школа, 1989. – С. 511–575.
7. *Гей, Д.* Опера нищего. Полли : [комедии] / Джон Гей ; перевод с англ. П. В. Мелковой. – М. : Искусство, 1977. – 216 с.
8. *Гинзбург, Л. Я.* О литературном герое / Лидия Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1979. – 221 с.
9. *Гудман, Р.* Искусство провокации : как толкали на преступления, пьянствовали и оправдывали разврат в Британии эпохи Возрождения / Рут Гудман ; перевод с англ. А. В. Захарова. – М. : Эксмо, 2019. – 316 с.
10. *Дженкинс, С.* Краткая история Англии / Саймон Дженкинс ; перевод с англ. И. В. Мельницкой. – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. – 416 с.
11. *Ильюшкина, В. А.* Влияние Бернарда Мандевиля на балладную оперу Джона Гэя / В. А. Ильюшкина // Временник Зубовского института. – 2019. – № 3. – С. 24–39.
12. *Ильюшкина, В. А.* «Опера Нищего» : жанровая природа и концепция / Вероника Ильюшкина // Opera Musicologica. – 2019. – № 3. – С. 7–19.

13. *Ильюшкина, В. А.* Особенности перевода либретто «Оперы Ницего(-шей)» / Вероника Ильюшкина // Музыкальная академия. – 2019. – № 1. – С. 77–87.
14. *Ингер, А. Г.* Основные даты жизни и творчества Генри Филдинга / А. Г. Ингер // *Филдинг, Г.* Амелия / Генри Филдинг ; перевод с англ. А. Г. Ингера ; отв. ред. Н. Я. Дьяконова. – М. : Наука, 1996. – С. 526–530.
15. *Каган, М. С.* Морфология искусства : историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
16. *Кагарлицкий, Ю. И.* Литература и театр Англии XVIII–XX вв. : авторы, сюжеты, персонажи (избранные очерки) / Ю. И. Кагарлицкий ; сост. С. Я. Кагарлицкая. – М. : Альфа-М, 2006. – 543 с.
17. *Кагарлицкий, Ю. И.* О фарсах вообще и фарсах Филдинга в частности / Ю. Кагарлицкий // *Филдинг, Г.* Фарсы / Генри Филдинг ; перевод с англ. Р. Н. Померанцевой, Ю. И. Кагарлицкого. – М. : Искусство, 1980. – С. 5–34.
18. *Кагарлицкий, Ю. И.* Театр на века. Театр эпохи Просвещения : тенденции и традиции / Ю. И. Кагарлицкий. – М. : Искусство, 1987. – 350 с.
19. *Карначук, Н. В.* Плутувской роман в Англии как зеркало своеобразия ее модернизации в XVI – первой половине XVII века / Н. В. Карначук // Вестник Томского государственного университета. – 2010. – № 340. – С. 104–108.
20. *Карс, А.* История оркестровки / А. Карс ; перевод с англ. Е. П. Ленивцева, В. Э. Фермана, Н. С. Корндорфа. – М. : Музыка, 1989. – 304 с.
21. *Кертман, Л. Е.* География, история и культура Англии : учеб. пособие / Л. Е. Кертман. – 2-е изд. – М. : Высшая школа, 1979. – 384 с.
22. *Кириллина, Л. В.* Гендель / Лариса Кириллина. – М. : Молодая гвардия, 2017. – 479 с.
23. *Ковнацкая, Л. Г.* Английская музыка XX века (истоки и этапы развития) : очерки / Л. Г. Ковнацкая. – М. : Советский композитор, 1986. – 216 с.
24. *Ковнацкая, Л. Г.* Бенджамин Бриттен / Л. Ковнацкая. – М. : Советский композитор, 1974. – 391 с.

25. *Ковнацкая, Л. Г.* Бриттен и традиции английской народной музыки / Л. Ковнацкая // Из истории музыки XX века : сборник статей / редкол.: М. С. Друскин, С. Л. Гинзбург, Г. Г. Тигранов. – М. : Музыка, 1971. – С. 208–225.
26. *Ковнацкая, Л. Г.* К 250-летию «Оперы нищих» / Л. Ковнацкая // Советская музыка. – 1978. – № 7. – С. 105–109.
27. *Конен, В. Д.* Перселл и опера / В. Конен. – М. : Музыка, 1978. – 262 с.
28. *Конен, В. Д.* Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Конен. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1974. – 376 с.
29. *Конен, В. Д.* Третий пласт // *Конен, В. Д.* Очерки по истории зарубежной музыки : [сборник статей] / В. Д. Конен ; редкол.: И. А. Барсова, Л. З. Корабельникова, Н. Г. Шахназарова, В. П. Варунц. – М. : Музыка, 1997. – С. 521–538.
30. *Конен, В. Д.* Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
31. *Коути, Е.* Недобрая старая Англия / Екатерина Коути. – СПб. : БХВ-Петербург, 2019. – 320 с.
32. *Кузнецов, В. Н.* Западноевропейская философия XVIII века : учеб. пособие для студентов филос. фак. ун-тов / В. Н. Кузнецов, Б. В. Мееровский, А. Ф. Грязнов. – М. : Высшая школа, 1986. – 400 с.
33. *Лабутина, Т. Л.* Английское Просвещение : общественно-политическая и педагогическая мысль / Т. Л. Лабутина, Д. В. Ильин. – СПб. : Алетейя, 2012. – 304 с.
34. *Левидов, М. Ю.* Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях / Михаил Левидов. – М. : Книга, 1986. – 287 с.
35. *Лихачев, Д. С.* Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 2. – С. 74–87.
36. *Лотман, Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // *Лотман, Ю. М.* Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 365–376.

37. *Луцкер, П. В.* Итальянская опера XVIII века : в 2 ч. Ч. 1 : Под знаком Аркадии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : ГИИ, 1998. – 440 с.
38. *Луцкер, П. В.* Итальянская опера XVIII века: в 2 ч. Ч. 2 : Эпоха Метастазии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Классика-XXI, 2004. – 768 с.
39. *Мандевиль, Б.* Басня о пчелах / Бернард Мандевиль ; перевод с англ. Е. С. Лагутина ; под ред. Б. В. Мееровского. – М. : Мысль, 1974. – 376 с.
40. *Мандевиль, Б.* Возроптавший улей, или Мошенники, ставшие честными // *Мандевиль, Б.* Басня о пчелах, или Пороки частных лиц – блага для общества / Бернард Мандевиль ; перевод с англ. Е. С. Лагутина, А. Л. Субботина. – М. : Наука, 2000. – С. 10–21.
41. *Мандевиль, Б.* Исследование о природе общества // *Мандевиль, Б.* Басня о пчелах, или Пороки частных лиц – блага для общества / Бернард Мандевиль ; перевод с англ. Е. С. Лагутина, А. Л. Субботина. – М. : Наука, 2000. – С. 196–226.
42. *Мандевиль, Б.* Исследование о происхождении моральной добродетели // *Мандевиль, Б.* Басня о пчелах, или Пороки частных лиц – блага для общества / Бернард Мандевиль ; перевод с англ. Е. С. Лагутина, А. Л. Субботина. – М. : Наука, 2000. – С. 23–31.
43. *Мандевиль, Б.* Опыт о благотворительности и благотворительных школах // *Мандевиль, Б.* Басня о пчелах, или Пороки частных лиц – блага для общества / Бернард Мандевиль ; перевод с англ. Е. С. Лагутина, А. Л. Субботина. – М. : Наука, 2000. – С. 150–195.
44. *Марков, М. В.* «Басня о пчелах» Мандевилья и ее восприятие в экономической науке XVIII–XX вв. / М. В. Марков // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2003. – Вып. 1, № 5. – С. 138–143.
45. *Марциал.* Эпиграммы / Марк Валерий Марциал ; перевод с лат. Ф. А. Петровского. – М. : Художественная литература, 1968. – 487 с.
46. *Мееровский, Б. В.* Бернард Мандевиль и его «Басня о пчелах» / Б. В. Мееровский, А. Л. Субботин // *Мандевиль, Б.* Басня о пчелах, или Пороки частных лиц – блага для общества / Бернард Мандевиль ; перевод с англ. Е. С. Лагутина, А. Л. Субботина. – М. : Наука, 2000. – С. 282–289.

47. *Михайлов, А. В.* Эстетический мир Шефтсбери / Ал. В. Михайлов // *Шефтсбери. Эстетические опыты* : [сборник] / Шефтсбери ; перевод с англ. А. В. Михайлова ; под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Искусство, 1974. – С. 7–76.
48. *Моруа, А.* История Англии / Андре Моруа ; перевод с фр. Л. Н. Ефимова. – М. : Колибри, Азбука-Аттикус, 2018. – 608 с.
49. *Нарский, И. С.* Пути английской эстетики XVIII века / И. С. Нарский // Из истории английской эстетики XVIII века : Поп, Аддисон, Джерард, Рид / перевод с англ. А. Л. Субботина, Е. С. Лагутина, Н. Витт, Е. Ю. Дементьевой ; сост. И. С. Нарский. – М. : Искусство, 1982. – С. 7–39.
50. *Пави, П.* Словарь театра / Патрис Пави ; [перевод с фр.]. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
51. *Пискунова, С. И.* Исповеди и проповеди испанских плутов / С. Пискунова // Испанский плутовской роман : [сборник] / пер. с исп. К. Н. Державина, С. С. Игнатова, Е. М. Лысенко. – М. : Эксмо, 2008. – С. 7–34.
52. *Поп, А.* Опыт о критике / Александр Поп ; перевод с англ. А. Л. Субботина // Из истории английской эстетики XVIII века : Поп, Аддисон, Джерард, Рид / [перевод с англ.] ; сост. И. С. Нарский. – М. : Искусство, 1982. – С. 41–57.
53. *Роджерс, П.* Генри Филдинг : биография / Пэт Роджерс ; перевод с англ. В. А. Харитонова. – М. : Радуга, 1984. – 207 с.
54. *Сидорченко, Л. В.* Александр Поуп : в поисках идеала / Л. В. Сидорченко. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1987. – 185 с.
55. *Соловьева, Н. А.* У истоков английского романтизма / Н. А. Соловьева. – М. : Изд-во Московского университета, 1988. – 232 с.
56. *Ступников, И. В.* Английский театр. Конец XVII – начало XVIII века / И. Ступников. – Л. : Искусство, 1986. – 350 с.
57. *Ступников, И. В.* Как в зеркале отразили свой век... / И. В. Ступников // Английская комедия XVII–XVIII веков : антология / сост. И. В. Ступников. – М. : Высшая школа, 1989. – С. 6–42.

58. *Ступников, И. В.* О Джоне Гее, Полли Пичем и джентльменах с большой дороги / И. Ступников // *Гей, Д.* Опера нищего. Полли : [комедии] / Джон Гей ; перевод с англ. П. В. Мелковой. – М. : Искусство, 1977. – С. 3–33.
59. *Ступников, И. В.* «Опера нищих» / И. Ступников // Советская музыка. – 1964. – № 6. – С. 69–73.
60. *Субботин, А. Л.* Бернард Мандевиль / А. Л. Субботин. – М. : Мысль, 1986. – 136 с.
61. *Сумм, Л. Б.* Гулливер среди людей / Л. Сумм // *Свифт, Д.* Путешествия Гулливера. Сказка бочки : романы / Джонатан Свифт ; перевод с англ. А. А. Франковского. – М. : Эксмо, 2007. – С. 13–32.
62. *Тревельян, Д. М.* Социальная история Англии : обзор шести столетий от Чосера до королевы Виктории / Д. М. Тревельян ; перевод с англ. А. А. Крушинской, К. Н. Татариновой ; под ред. В. Ф. Семенова. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1959. – 607 с.
63. *Тынянов, Ю. Н.* О литературной эволюции // *Тынянов, Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – С. 270–281.
64. *Тынянов, Ю. Н.* О пародии // *Тынянов, Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – С. 284–310.
65. *Тюпа, В. И.* Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. – 3-е изд. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
66. *Филдинг, Г.* Фарсы / Генри Филдинг ; перевод с англ. Р. Н. Померанцевой, Ю. И. Кагарлицкого. – М. : Искусство, 1980. – 357 с.
67. *Хализев, В. Е.* Драма как род литературы : поэтика, генезис, функционирование / В. Е. Хализев. – М. : Издательство МГУ, 1986. – 260 с.
68. *Хализев, В. Е.* Драма как явление искусства / В. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
69. *Харитонов, В. А.* Наблюдатель нравов / Владимир Харитонов // *Филдинг, Г.* Так ли плохи сегодняшние времена? / Генри Филдинг ; перевод с англ. В. А. Харитонова. – М. : Текст, 2012. – С. 5–10.

70. Харитонов, В. А. Разный Филдинг / В. Харитонов // *Филдинг, Г. Избранные сочинения / Генри Филдинг ; перевод с англ. В. А. Харитонова. – М. : Художественная литература, 1989. – С. 5–26.*
71. Черчилль, У. С. История англоязычных народов : в 4 т. Т. 1 : Рождение Британии / Уинстон Черчилль ; перевод с англ. С. Н. Самуйлова. – Екатеринбург : Гонзо, 2012. – 560 с.
72. Черчилль, У. С. История англоязычных народов : в 4 т. Т. 2 : Новый мир / Уинстон Черчилль ; перевод с англ. С. Н. Самуйлова, О. Ю. Ивановой, М. А. Леоновича. – Екатеринбург : Гонзо, 2012. – 432 с.
73. Черчилль, У. С. История англоязычных народов : в 4 т. Т. 3 : Эпоха революций / Уинстон Черчилль ; перевод с англ. М. А. Леоновича. – Екатеринбург : Гонзо, 2012. – 400 с.
74. Черчилль, У. С. История англоязычных народов : в 4 т. Т. 4 : Великие демократии / Уинстон Черчилль ; перевод с англ. О. Б. Мичковского. – Екатеринбург : Гонзо, 2012. – 432 с.
75. *Шефтсбери. Эстетические опыты : [сборник] / Шефтсбери ; перевод с англ. А. В. Михайлова ; под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Искусство, 1974. – 543 с.*
76. Эко, У. Открытое произведение : форма и неопределенность в современной поэтике / Умберто Эко ; перевод с итал. А. П. Шурбелева. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 412 с.
77. Aden, J. M. Swift, Gay, Pope, and Satire / John M. Aden // *The Sewanee Review. – 1990. – Vol. 98, № 4. – P. 689–694.*
78. Ahern, S. K. The Sense of Nonsense in Fielding's Author's Farce / Susan K. Ahern // *Theatre Survey. – 1982. – Vol. 23, № 1. – P. 45–54.*
79. Alsop, D. 'Strains of New Beauty' : Handel and the Pleasures of Italian Opera, 1711–28 / Derek Alsop // *Pleasure in the Eighteenth Century / ed. by R. Porter, M. Mulvey Roberts. – London : Macmillan Press, 1996. – P. 133–163.*
80. Armens, S. M. John Gay : Social Critic / Sven M. Armens. – New York : King's Crown Press, 1954. – 262 p.

81. *Ashley, L. R. N.* Colley Cibber / Leonard R. N. Ashley. – New York : Twayne Publishers, 1965. – 224 p.
82. *Ashton, J. W.* Burlesque Drama / John W. Ashton // Types of English Drama / ed. by J. W. Ashton. – New York : The Macmillan Company, 1940. – P. 533–535.
83. *Ashton, J. W.* Song Drama / John W. Ashton // Types of English Drama / ed. by J. W. Ashton. – New York : The Macmillan Company, 1940. – P. 470–473.
84. *Aspden, S.* Ballads and Britons : Imagined Community and the Continuity of ‘English’ Opera / Suzanne Aspden // Journal of the Royal Musical Association. – 1997. – Vol. 122, № 1. – P. 24–51.
85. *Atkins, M. S.* The Beggar’s ‘Children’ : How John Gay Changed the Course of England’s Musical Theatre / Madeline Smith Atkins. – Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 149 p.
86. *Atkinson, W.* Studies in Literary Decadence : The Picaresque Novel / Wm. Atkinson // The Bulletin of Hispanic Studies. – 1927. – Vol. 4, № 13. – P. 19–27.
87. *Avery, E. L.* The London Stage, 1700–1729 : A Critical Introduction / Emmett L. Avery // The London Stage : A Critical Introduction, 1660–1800 : in 5 vols. / ed. by E. L. Avery, A. H. Scouten, G. W. Stone Jr., C. B. Hogan. – Carbondale ; Edwardsville : Southern Illinois University Press ; London ; Amsterdam : Feffer & Simons, 1968. – Vol. 2. – 192 p.
88. *Baines, P.* The Complete Critical Guide to Alexander Pope / Paul Baines. – London ; New York : Routledge, 2000. – 219 p.
89. *Baker, S.* Fielding and the Irony of Form / Sheridan Baker // Eighteenth-Century Studies. – 1968. – Vol. 2, № 2. – P. 138–154.
90. *Baker, S.* Political Allusion in Fielding’s Author’s Farce, Mock Doctor, and Tumble-Down Dick / Sheridan Baker // Publications of the Modern Language Association. – 1962. – Vol. 77, № 3. – P. 221–231.
91. Ballad Opera : Its Place in the 18th Century // The Musical Times. – 1922. – Vol. 63, № 958. – P. 870.

92. *Ballaster, R.* Satire and Embodiment : Allegorical Romance on Stage and Page in Mid-Eighteenth-Century Britain / Ros Ballaster // *Eighteenth-Century Fiction*. – 2015. – Vol. 27, № 3/4. – P. 631–660.
93. *Barlow, J.* Published Arrangements of The Beggar's Opera, 1729–1990 / Jeremy Barlow // *The Musical Times*. – 1990. – Vol. 131, № 1772. – P. 533–538.
94. *Bateson, F. W.* English Comic Drama, 1700–1750 / F. W. Bateson. – New York : Russell and Russell, 1963. – 158 p.
95. *Battestin, M. C.* A Henry Fielding Companion / Martin C. Battestin. – Westport ; London : Greenwood Press, 2000. – 333 p.
96. *Battestin, M. C.* Fielding's Contributions to *The Comedian* (1732) / Martin C. Battestin // *Studies in Bibliography*. – 2001. – Vol. 54. – P. 173–189.
97. *Beeks, G.* 'A Club of Composers' : Handel, Pepusch and Arbuthnot at Cannons / Graydon Beeks // *Handel : Tercentenary Collection* / ed. by S. Sadie, A. Hicks. – London : Macmillan Press, 1987. – P. 209–221.
98. *Bell, I. A.* Literature and Crime in Augustan England / Ian A. Bell. – London ; New York : Routledge, 1991. – 250 p.
99. *Bentley, E.* Two Hundred Years of Macheath / Eric Bentley // *The Threepenny Review*. – 1982. – № 8. – P. 19–21.
100. *Berg, M.* Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain / Maxine Berg. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2005. – 373 p.
101. *Berger, A. V.* The Beggar's Opera, the Burlesque, and Italian Opera / Arthur V. Berger // *Music and Letters*. – 1936. – Vol. 17, № 2. – P. 93–105.
102. *Bertelsen, L.* Henry Fielding at Work : Magistrate, Buisnessman, Writer / Lance Bertelsen. – New York ; Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2000. – 232 p.
103. *Biswanger, R. A.* The Date of Thomas D'Urfey's "The Richmond Heiress" / Raymond A. Biswanger // *Notes and Queries*. – 1953. – Vol. 198. – P. 105–106.
104. *Bjornson, R.* The Picaresque Novel in France, England, and Germany / Richard Bjornson // *Comparative Literature*. – 1977. – Vol. 29, № 2. – P. 124–147.

105. *Bogel, F. V.* The Difference Satire Makes : Rhetoric and Reading from Jonson to Byron / Fredric V. Bogel. – Ithaca ; New York : Cornell University Press, 2001. – 262 p.
106. *Böker, U.* From Gay to Brecht and Beyond : Imitation and Re-Writing of The Beggar's Opera — 1728 to 2004 / Uwe Böker, Ines Detmers, Anna-Christina Giovanopoulos // John Gay's The Beggar's Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings / ed. by U. Böker, I. Detmers, A.-C. Giovanopoulos. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 9–31.
107. *Böker, U.* John Gays The Beggar's Opera und die sozialhistorischen Kontexte : Satire, Kriminalität, Ballade, Oper, Kommerzialisierung / Uwe Böker // John Gay's The Beggar's Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings / ed. by U. Böker, I. Detmers, A.-C. Giovanopoulos. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 33–102.
108. *Böker, U.* John Gays 'The Beggar's Opera' und Václav Havels 'Zebrácká opera' (1975) / Uwe Böker // John Gay's The Beggar's Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings / ed. by U. Böker, I. Detmers, A.-C. Giovanopoulos. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 219–241.
109. *Booth, M. W.* The Experience of Songs / Mark W. Booth. – New Haven ; London : Yale University Press, 1981. – 226 p.
110. *Braga, J.* Simulation and Dissimulation : Mandeville's Satirical View of Commercial Society / Joaquim Braga // Studies in History and Philosophy of Science. – Vol. 40 : Bernard de Mandeville's Tropology of Paradoxes : Morals, Politics, Economics, and Therapy / ed. by E. B. Pires, J. Braga. – Cham : Springer, 2015. – P. 243–255.
111. *Bragues, G.* Business is One Thing, Ethics is Another : Revisiting Bernard Mandeville's "The Fable of the Bees" / George Bragues // Business Ethics Quarterly. – 2005. – Vol. 15, № 2. – P. 179–203.
112. *Branchi, A.* Courage and Chastity in a Commercial Society : Mandeville's Point on Male and Female Honour / Andrea Branchi // Studies in History and Philosophy of Science. – Vol. 40 : Bernard de Mandeville's Tropology of Paradoxes : Morals, Politics,

- Economics, and Therapy / ed. by E. B. Pires, J. Braga. – Cham : Springer, 2015. – P. 199–211.
113. *Branscombe, P.* Germany and Austria : The Singspiel / Peter Branscombe, Stanley Sadie // History of Opera / ed. by S. Sadie. – New York ; London : W. W. Norton and Company, 1990. – P. 86–94.
114. *Brant, C.* Artless and Artful : John Gay's Trivia / Clare Brant // Walking the Streets of Eighteenth-Century London : John Gay's Trivia (1716) / ed. by C. Brant, S. E. Whyman. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007. – P. 105–119.
115. *Bree, L.* Henry Fielding, Politician? [Review] / Linda Bree // Eighteenth-Century Life. – 2011. – Vol. 35, № 1. – P. 240–242.
116. *Bree, L.* Henry Fielding's Life / Linda Bree // The Cambridge Companion to Henry Fielding / ed. by C. Rawson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – P. 3–16.
117. *Brewer, J.* The Pleasures of the Imagination : English Culture in the Eighteenth Century / John Brewer. – London ; New York : Routledge, 2013. – 564 p.
118. *Bronson, B. H.* From The Beggar's Opera / Bertrand Harris Bronson // Twentieth Century Interpretations of The Beggar's Opera / ed. by Y. Noble. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1975. – P. 80–87.
119. *Brown, I. G.* Allan Ramsay's Rise and Reputation / Iain Gordon Brown // The Volume of the Walpole Society. – 1984. – Vol. 50. – P. 209–247.
120. *Brown, I. G.* Young Allan Ramsay in Edinburgh / Iain Gordon Brown // The Burlington Magazine. – 1984. – Vol. 126, № 981. – P. 778–781.
121. *Brown, J. R.* Henry Fielding's Grub-Street Opera / Jack Richard Brown // Modern Language Quarterly. – 1955. – Vol. 16, № 1. – P. 32–41.
122. *Bukoff, R. N.* Pickpockets, Prostitutes, and Pimps : The Bawdy Baroque of William Hogarth and John Gay—Narrative Art and Ballad Opera / Ronald N. Bukoff // Music Reference Services Quarterly. – 2008. – Vol. 10, № 3–4. – P. 95–116.
123. *Burden, M.* Opera in Eighteenth-Century England : English Opera, Masques, Ballad Operas / Michael Burden // The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera / ed. by A. R. DelDonna, P. Polzonetti. – Cambridge : Cambridge University Press, 2009. – P. 202–213.

124. *Burden, M.* The Lure of Aria, Procession and Spectacle : Opera in Eighteenth-Century London / Michael Burden // The Cambridge History of Eighteenth-Century Music / ed. by S. P. Keefe. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2009. – P. 385–401.
125. *Burling, W. J.* A Checklist of New Plays and Entertainments on the London Stage, 1700–1737 / William J. Burling. – Cranbury ; London : Associated University Presses, 1993. – 235 p.
126. *Butler, M. R.* Italian Opera in the Eighteenth Century / Margaret R. Butler // The Cambridge History of Eighteenth-Century Music / ed. by S. P. Keefe. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2009. – P. 203–271.
127. *Callanan, J. J.* Mandeville on Pride and Animal Nature / John J. Callanan // Studies in History and Philosophy of Science. – Vol. 40 : Bernard de Mandeville’s Tropology of Paradoxes : Morals, Politics, Economics, and Therapy / ed. by E. B. Pires, J. Braga. – Cham : Springer, 2015. – P. 125–136.
128. *Calmus, G.* Die Beggar’s Opera von Gay und Pepusch. Ihre musikalisch-parodistische Seite und ihre Nachahmungen in England / Georgy Calmus // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. – 1907. – Bd. 8, № 2. – S. 286–335.
129. *Carter, P.* Faces and Crowds : Biography in the City / Philip Carter // Walking the Streets of Eighteenth-Century London : John Gay’s Trivia (1716) / ed. by C. Brant, S. E. Whyman. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007. – P. 27–42.
130. *Chalk, A. F.* Mandeville’s Fable of the Bees : A Reappraisal / Alfred F. Chalk // Southern Economic Journal. – 1966. – Vol. 33, № 1. – P. 1–16.
131. *Chiessi, A.* Humorism A Posteriori : Fables and Dialogues as a Method in Mandeville’s Thought / Alessandro Chiessi // Studies in History and Philosophy of Science. – Vol. 40 : Bernard de Mandeville’s Tropology of Paradoxes : Morals, Politics, Economics, and Therapy / ed. by E. B. Pires, J. Braga. – Cham : Springer, 2015. – P. 65–77.
132. *Cleary, T. R.* Henry Fielding : Political Writer / Thomas R. Cleary. – Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 1984. – 347 p.

133. *Colman, J.* Bernard Mandeville and the Reality of Virtue / John Colman // *Philosophy*. – 1972. – Vol. 47, № 180. – P. 125–139.
134. *Condren, C.* Hobbes, the Scriblerians and the History of Philosophy / Conal Condren. – London : Pickering and Chatto, 2012. – 224 p.
135. *Conlon, J.* Message, Meaning and Code in the Operas of Benjamin Britten / James Conlon // *The Hudson Review*. – 2013. – Vol. 66, № 3. – P. 447–465.
136. *Corman, B.* What is the Canon of English Drama, 1660–1737? / Brian Corman // *Eighteenth-Century Studies*. – 1992/1993. – Vol. 26, № 2. – P. 307–321.
137. *Coulton, R.* ‘The Darling of the Temple-Coffee-House Club’ : Science, Sociability and Satire in Early Eighteenth-Century London / Richard Coulton // *Journal for Eighteenth-Century Studies*. – 2012. – Vol. 35, № 1. – P. 43–65.
138. *Craggs, S. R.* Benjamin Britten : A Bio-Bibliography / Stewart R. Craggs. – Westport ; London : Greenwood Press, 2002. – 300 p.
139. *Crawfurd, O.* English Comic Dramatists / Oswald Crawfurd. – London : Kegan Paul, Trench and Co, 1883. – 283 p.
140. *Davidson, J.* Jonathan Wild / Jenny Davidson // *The Cambridge Companion to Henry Fielding* / ed. by C. Rawson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – P. 65–79.
141. *Davies, A.* The Map of London from 1746 to the Present Day / Andrew Davies. – London : B. T. Batsford, 1987. – 106 p.
142. *Davison, P.* Popular Appeal in English Drama to 1850 / Peter Davison. – London ; Basingstoke : The Macmillan Press, 1982. – 221 p.
143. *Day, C. L.* Pills to Purge Melancholy / Cyrus L. Day // *The Review of English Studies*. – 1932. – Vol. 8, № 30. – P. 177–184.
144. *Dean, W.* Handel / Winton Dean. – New York ; London : W. W. Norton and Company, 1983. – 185 p.
145. *Deane, S.* Classic Swift / Seamus Deane // *The Cambridge Companion to Jonathan Swift* / ed. by C. Fox. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003. – P. 241–255.

146. *Denning, M.* *Beggars and Thieves* / Michael Denning // John Gay's *The Beggar's Opera* / ed. by H. Bloom. – New York ; New Haven ; Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1988. – P. 99–116.
147. *Dew, B.* *Spurs to Industry in Bernard Mandeville's "Fable of the Bees"* / Ben Dew // *Journal for Eighteenth-Century Studies*. – 2005. – Vol. 28, № 2. – P. 151–165.
148. *Dickie, S.* *Fielding's Rape Jokes* / Simon Dickie // *The Review of English Studies*. – 2010. – Vol. 61, № 251. – P. 572–590.
149. *Dircks, P. T.* *The Eighteenth-Century English Burletta* / Phyllis T. Dircks. – Victoria : University of Victoria, 1999. – 150 p.
150. *Donald, T. F.* *Political Ballads Illustrating the Administration of Sir Robert Walpole* / T. F. Donald // *The Scottish Historical Review*. – 1917. – Vol. 14, № 56. – P. 340–346.
151. *Donaldson, I.* "A Double capacity" : *The Beggar's Opera* / Ian Donaldson // *Twentieth Century Interpretations of The Beggar's Opera* / ed. by Y. Noble. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1975. – P. 65–80.
152. *Donaldson, I.* *Drama 1710–1780* / Ian Donaldson // *Sphere History of Literature* : in 10 vols. Vol. 4 : *Dryden to Johnson* / ed. by R. Lonsdale. – London : Sphere Books, 1987. – P. 161–192.
153. *Downie, J. A.* *A Political Biography of Henry Fielding* / J. A. Downie. – London : Pickering and Chatto, 2009. – 269 p.
154. *Dryden, R. G.* *John Gay's Polly : Unmasking Pirates and Fortune Hunters in the West Indies* / Robert G. Dryden // *Eighteenth-Century Studies*. – 2001. – Vol. 34, № 4. – P. 539–557.
155. *Dugaw, D.* *Folklore and John Gay's Satire* / Dianne Dugaw // *Studies in English Literature, 1500–1900*. – 1991. – Vol. 31, № 3. – P. 515–533.
156. *Dugaw, D.* *Parody, Gender, and Transformation in Gay and Handel's Acis and Galatea* / Dianne Dugaw // *Eighteenth-Century Studies*. – 1996. – Vol. 29, № 4. – P. 345–367.

157. *Dugaw, D.* The Anatomy of Heroism : Gender Politics and Empire in Gay's Polly / Dianne Dugaw // History, Gender and Eighteenth-Century Literature / ed. by B. F. Tobin. – Athens ; London : The University of Georgia Press, 1994. – P. 39–63.
158. *Dunn, P. N.* The Reader in the Picaresque Novel [Review] / Peter N. Dunn // Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures. – 1986. – Vol. 40, № 3. – P. 238–240.
159. *Eisenberg, D.* Does the Picaresque Novel Exist? / Daniel Eisenberg // Kentucky Romance Quarterly. – 1979. – Vol. 26, № 2. – P. 203–219.
160. *Elze, J.* Postcolonial Modernism and the Picaresque Novel : Literatures of Precarity / Jens Elze. – Cham : Palgrave Macmillan, 2017. – 225 p.
161. *Empson, W.* The Beggar's Opera : Mock-Pastoral as the Cult of Independence / William Empson // Twentieth Century Interpretations of The Beggar's Opera / ed. by Y. Noble. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1975. – P. 15–41.
162. *Empson, W.* The Beggar's Opera : Mock-Pastoral as the Cult of Independence / William Empson // John Gay's The Beggar's Opera / ed. by H. Bloom. – New York ; New Haven ; Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1988. – P. 5–36.
163. *Engelmann, F.* A Late Eighteenth-Century Ballad Opera and John Wilkes : The Bow-Street Opera (1773) / Frank Engelmann // John Gay's The Beggar's Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings / ed. by U. Böker, I. Detmers, A.-C. Giovanopoulos. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 169–191.
164. *Erskine-Hill, H.* John Dryden : The Poet and Critic / Howard Erskine-Hill // Sphere History of Literature : in 10 vols. Vol. 4 : Dryden to Johnson / ed. by R. Lonsdale. – London : Sphere Books, 1987. – P. 7–39.
165. *Evans, P.* Britain / Peter Evans // History of Opera / ed. by S. Sadie. – New York ; London : W. W. Norton and Company, 1990. – P. 302–310.
166. *Fabricant, C.* Swift the Irishman / Carole Fabricant // The Cambridge Companion to Jonathan Swift / ed. by C. Fox. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003. – P. 48–72.

167. *Fielding, H.* On Swift : 1745, 1751, 1752 / Henry Fielding // Jonathan Swift : The Critical Heritage / ed. by K. Williams. – London ; New York : Routledge, 1996. – P. 109–111.
168. *Fiske, R.* English Theatre Music in the Eighteenth Century / Roger Fiske. – London : Oxford University Press, 1973. – 684 p.
169. *Folkenflik, R.* “The Author’s Farce” and “Othello” / Robert Folkenflik // Notes and Queries. – 1976. – Vol. 23, № 4. – P. 163–164.
170. *Friedman, A. B.* Ballad Revival : Studies in the Influence of Popular on Sophisticated Poetry / Albert B. Friedman. – Chicago : The University of Chicago Press, 1961. – 376 p.
171. *Frohock, R.* John Gay’s Polly (1729), Bernard Mandeville, and the Critique of Empire / Richard Frohock // Studies in Eighteenth Century Culture. – 2017. – Vol. 46, № 1. – P. 147–162.
172. *Frost, W.* Religious and Philosophical Themes in Restoration and Eighteenth-Century Literature / William Frost // Sphere History of Literature : in 10 vols. Vol. 4 : Dryden to Johnson / ed. by R. Lonsdale. – London : Sphere Books, 1987. – P. 351–381.
173. *Fuller, J.* The Beggar as Incompetent Poet / John Fuller // John Gay’s The Beggar’s Opera / ed. by H. Bloom. – New York ; New Haven ; Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1988. – P. 117–127.
174. *Gallagher, I.* The Beggar’s Opera and Its Criminal Law Context / Ian Gallagher // John Gay’s The Beggar’s Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings / ed. by U. Böker, I. Detmers, A.-C. Giovanopoulos. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 103–125.
175. *Gallagher, N.* Satire as Medicine in the Restoration and Early Eighteenth Century : The History of a Metaphor / Noelle Gallagher // Literature and Medicine. – 2013. – Vol. 31, № 1. – P. 17–39.
176. *Gänzl, K.* The Encyclopedia of the Musical Theatre : in 3 vols. / Kurt Gänzl. – 2nd ed. – New York : Schirmer Books, 2001. – 2274 p.
177. *Garrido Ardila, J. A.* Origins and Definition of the Picaresque Genre / J. A. Garrido Ardila // The Picaresque Novel in Western Literature : from the Sixteenth

Century to the Neopicaresque / ed. by J. A. Garrido Ardila. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2015. – P. 1–23.

178. *Garrido Ardila, J. A.* The Picaresque Novel and the Rise of the English Novel from Baldwin and Delony to Defoe and Smollett // *The Picaresque Novel in Western Literature : from the Sixteenth Century to the Neopicaresque* / ed. by J. A. Garrido Ardila. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2015. – P. 113–139.

179. *Gay, J.* *The Beggar's Opera* / John Gay ; ed. by V. Jones, D. Lindley. – London : Methuen Drama, 2010. – 119 p.

180. *Gay, J.* *The Beggar's Opera and Polly* / John Gay ; ed. by H. Gladfelder. – Oxford : Oxford University Press, 2013. – 255 p.

181. *Gay, J.* *The Beggar's Opera : As it is Acted at the Theatre-Royal in Lincolns-Inn-Fields* / Mr. Gay. – 3rd ed. – London : John Watts, 1729. – 106 p.

182. *Gay, J.* *The Beggar's Opera : As it is Acted at the Theatre-Royal in Lincolns-Inn-Fields* / Mr. Gay. – 4th ed. – London : John Watts, 1735. – 76 p.

183. *Gay, J.* *The Degenerate Bees* / John Gay // *Gay, J. The Poetical Works of John Gay : Including 'Polly', 'The Beggar's Opera', and Selections from the Other Dramatic Work* / John Gay ; ed. by G. C. Faber. – London : Oxford University Press, 1926. – P. 295–296.

184. *Gill, P.* *Gender, Sexuality, and Marriage* / Pat Gill // *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre* / ed. by D. P. Fisk. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – P. 191–208.

185. *Giovanopoulos, A.-C.* Robert Walpole und Jonathan Wild : Die satirischen Bezugspersonen von John Gays *The Beggar's Opera* / Anna-Christina Giovanopoulos // *John Gay's The Beggar's Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings* / ed. by U. Böker, I. Detmers, A.-C. Giovanopoulos. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 147–167.

186. *Godman, S.* *Pepusch and the Duke of Chandos* / Stanley Godman // *The Musical Times*. – 1959. – Vol. 100, № 1395. – P. 271.

187. *Golden, M.* A Review of Ronald Paulson's Satire and the Novel in Eighteenth-Century England / Morris Golden // *Studies in the Novel*. – 1970. – Vol. 2, № 2. – P. 222–229.
188. *Goldgar, B. A.* Fielding's Periodical Journalism / Bertrand A. Goldgar // *The Cambridge Companion to Henry Fielding* / ed. by C. Rawson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – P. 109–121.
189. *Goldsmith, M. M.* Public Virtue and Private Vices : Bernard Mandeville and English Political Ideologies in the Early Eighteenth Century / M. M. Goldsmith // *Eighteenth-Century Studies*. – 1976. – Vol. 9, № 4. – P. 477–510.
190. *Goldstein, M.* Pope and the Augustan Stage / Malcolm Goldstein. – Stanford : Stanford University Press, 1958. – 139 p.
191. *Goodridge, J.* Rural Life in Eighteenth-Century English Poetry / John Goodridge. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – 227 p.
192. *Grass, R.* Morality in the Picaresque Novel / Roland Grass // *Hispania*. – 1959. – Vol. 42, № 2. – P. 192–198.
193. *Grattan Flood, W. H.* Notes on the Sources of the Tunes of "The Beggar's Opera" / W. H. Grattan Flood // *Melville, L.* Life and Letters of John Gay (1685–1732) : Author of "The Beggar's Opera". – London : Daniel O'Connor, 1921. – P.150–155.
194. *Grattan Flood, W. H.* The First Ballad Opera : Allan Ramsay's 'Gentle Shepherd' / W. H. Grattan Flood // *The Musical Times*. – 1928. – Vol. 69, № 1024. – P. 554–555.
195. *Greenlaw, E.* "The Fable of the Bees" by Bernard Mandeville. Edited, with a Commentary Critical, Historical, and Explanatory, by F. B. Kaye [Review] / Edwin Greenlaw // *Modern Language Notes*. – 1926. – Vol. 41, № 5. – P. 341–344.
196. *Griggs, J.* The Influence of Comedy upon Operatic Form / John C. Griggs // *The Musical Quarterly*. – 1917. – Vol. 3, № 4. – P. 552–561.
197. *Guion, B.* The Fable of the Bees : proles sine matre? / Béatrice Guion // *Studies in History and Philosophy of Science*. – Vol. 40 : Bernard de Mandeville's Tropology of Paradoxes : Morals, Politics, Economics, and Therapy / ed. by E. B. Pires, J. Braga. – Cham : Springer, 2015. – P. 91–104.

198. *Hammond, B.* Defoe and the Picaresque / Brean Hammond // The Picaresque Novel in Western Literature : from the Sixteenth Century to the Neopicaresque / ed. by J. A. Garrido Ardila. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2015. – P. 140–156.
199. *Hammond, B.* Swift's Reading / Brean Hammond // The Cambridge Companion to Jonathan Swift / ed. by C. Fox. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003. – P. 73–86.
200. *Hardy, J.* Samuel Johnson / John Hardy // Sphere History of Literature : in 10 vols. Vol. 4 : Dryden to Johnson / ed. by R. Lonsdale. – London : Sphere Books, 1987. – P. 279–311.
201. *Hart, R.* English Life in the Eighteenth Century / Roger Hart. – New York : G. P. Putnam's Sons, 1970. – 128 p.
202. *Harth, P.* The Satiric Purpose of The Fable of the Bees / Phillip Harth // Eighteenth-Century Studies. – 1969. – Vol. 2, № 4. – P. 321–340.
203. *Haslett, M.* Pope to Burney, 1714–1779 : Scriblerians to Bluestockings / Moyra Haslett. – Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan, 2003. – 302 p.
204. *Havel, V.* The Beggar's Opera / Václav Havel ; transl. from the Czech by P. Wilson. – Ithaca ; London : Cornell University Press, 2001. – 84 p.
205. *Hazen, A. T.* Ramsay's "Tea-Table Miscellany" / Allen T. Hazen // The Yale University Library Gazette. – 1940. – Vol. 15, № 2. – P. 43–44.
206. *Heckethorn, C. W.* Lincoln's Inn Fields and the Localities Adjacent : Their Historical and Topographical Associations / Charles William Heckethorn. – London : Elliot Stock, 1896. – 241 p.
207. *Hibbert, C.* The Road to Tyburn : The Story of Jack Sheppard and the Eighteenth-Century London Underworld / Christopher Hibbert. – Cleveland ; New York : The World Publishing Company, 1957. – 251 p.
208. *Higgins, I.* Language and Style / Ian Higgins // The Cambridge Companion to Jonathan Swift / ed. by C. Fox. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003. – P. 146–160.

209. *Hitchcock, T.* 'All Besides the Rail, rang'd Beggars lie' : Trivia and the Public Poverty of Early Eighteenth-Century London / Tim Hitchcock // *Walking the Streets of Eighteenth-Century London : John Gay's Trivia (1716)* / ed. by C. Brant, S. E. Whyman. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007. – P. 74–89.
210. *Höhne, H.* Die Fortsetzung der Beggar's Opera : Polly (1728) / Horst Höhne // *John Gay's The Beggar's Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings* / ed. by U. Böker, I. Detmers, A.-C. Giovanopoulos. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 127–145.
211. *Holman, P.* Eighteenth-Century English Music : Past, Present, Future / Peter Holman // *Music in Eighteenth-Century Britain* / ed. by D. W. Jones. – London ; New York : Routledge, 2016. – P. 1–13.
212. *Hughes, C. W.* John Christopher Pepusch / Charles W. Hughes // *The Musical Quarterly*. – 1945. – Vol. 31, № 1. – P. 54–70.
213. *Hughes, L.* A Century of English Farce / Leo Hughes. – Princeton : Princeton University Press, 1956. – 307 p.
214. *Hume, R. D.* Fielding at 300 : Elusive, Confusing, Misappropriated, or (Perhaps) Obvious? / Robert D. Hume // *Modern Philology*. – 2010. – Vol. 108, № 2. – P. 224–262.
215. *Hume, R. D.* Henry Fielding and the London Theatre, 1728–1737 / Robert D. Hume. – Oxford : Clarendon Press, 1988. – 283 p.
216. *Hundert, E. J.* Bernard Mandeville and the Enlightenment's Maxims of Modernity / E. J. Hundert // *Journal of the History of Ideas*. – 1995. – Vol. 56, № 4. – P. 577–593.
217. *Hundert, E. J.* Bernard Mandeville and the Rhetoric of Social Science / E. J. Hundert // *Journal of the History of the Behavioral Sciences*. – 1986. – Vol. 22. – P. 311–320.
218. *Hundert, E. J.* The Enlightenment's Fable : Bernard Mandeville and the Discovery of Society / E. J. Hundert. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – 284 p.
219. *Hunt, M. R.* The Walker Beset : Gender in the Early Eighteenth-Century City / Margaret R. Hunt // *Walking the Streets of Eighteenth-Century London : John Gay's Trivia (1716)* / ed. by C. Brant, S. E. Whyman. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007. – P. 120–130.

220. *Hunter, D.* The Lives of George Frideric Handel / David Hunter. – Woodbridge : The Boydell Press, 2015. – 515 p.
221. *Husk, W. H.* English Opera / William H. Husk // Grove's Dictionary of Music and Musicians : in 5 vols. / ed. by J. A. Fuller Maitland. – New York : The Macmillan Company ; London : Macmillan and Co, 1904. – Vol. 1. – P. 780–782.
222. *Irving, J.* Performance in the Eighteenth Century / John Irving // The Cambridge History of Eighteenth-Century Music / ed. by S. P. Keefe. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2009. – P. 435–453.
223. *Irving, W. H.* John Gay : Favorite of the Wits / William Henry Irving. – New York : Russel and Russel, 1962. – 334 p.
224. *Irwin, W. R.* The Making of Jonathan Wild : A Study in the Literary Method of Henry Fielding / William Robert Irwin. – Hamden : Archon Books, 1966. – 156 p.
225. *Jack, M.* Men Become Sociable by Living Together in Society : Re-Assessing Mandeville's Social Theory / Malcolm Jack // Studies in History and Philosophy of Science. – Vol. 40 : Bernard de Mandeville's Topology of Paradoxes : Morals, Politics, Economics, and Therapy / ed. by E. B. Pires, J. Braga. – Cham : Springer, 2015. – P. 1–13.
226. *Jack, M.* Private Vices, Public Benefits. Bernard Mandeville's Social and Political Thought [Review] / Malcolm Jack // Journal of the History of Philosophy. – 1988. – Vol. 26, № 1. – P. 153–155.
227. *Jarvis, R. C.* The Death of Walpole : Henry Fielding and a Forgotten Cause Célèbre / R. C. Jarvis // The Modern Language Review. – 1946. – Vol. 41, № 2. – P. 113–130.
228. *Jenner, M.* 'Nauseous and Abominable'? Pollution, Plague, and Poetics in John Gay's Trivia / Mark Jenner // Walking the Streets of Eighteenth-Century London : John Gay's Trivia (1716) / ed. by C. Brant, S. E. Whyman. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007. – P. 90–104.
229. *Joncus, B.* Handel at Drury Lane : Ballad Opera and the Production of Kitty Clive / Berta Joncus // Journal of the Royal Musical Association. – 2006. – Vol. 131, № 2. – P. 179–226.

230. *Joncus, B.* Private Music in Public Spheres : Chamber Cantata and Song / Berta Joncus // *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music* / ed. by S. P. Keefe. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2009. – P. 513–540.
231. *Kaye, F. B.* The Influence of Bernard Mandeville / F. B. Kaye // *Studies in Philology*. – 1922. – Vol. 19, № 1. – P. 83–108.
232. *Kaye, F. B.* The Writings of Bernard Mandeville : A Bibliographical Survey / F. B. Kaye // *The Journal of English and Germanic Philology*. – 1921. – Vol. 20, № 4. – P. 419–467.
233. *Keller, H.* Britten's Beggar's Opera / Hans Keller // *Tempo*. – 1948/1949. – № 10. – P. 7–13, 17.
234. *Kephart, C.* An Unnoticed Forerunner of 'The Beggar's Opera' / Carolyn Kephart // *Music & Letters*. – 1980. – Vol. 61, № 3/4. – P. 266–271.
235. *Kern, J. B.* Dramatic Satire in the Age of Walpole, 1720–1750 / Jean B. Kern. – Ames : The Iowa State University Press, 1976. – 189 p.
236. *Keymer, T.* Fielding's Theatrical Career / Thomas Keymer // *The Cambridge Companion to Henry Fielding* / ed. by C. Rawson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – P. 17–37.
237. *Kidson, F.* The Beggar's Opera : Its Predecessors and Successors / Frank Kidson. – Westport : Greenwood Press, 1971. – 109 p.
238. *Kinkeldey, O.* The English Ballad Opera in Germany / Otto Kinkeldey // *Bulletin of the American Musicological Society*. – 1947. – № 9/10. – P. 17.
239. *Knight, C. A.* Fielding's Afterlife / Charles A. Knight // *The Cambridge Companion to Henry Fielding* / ed. by C. Rawson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – P. 175–189.
240. *Knight, C. A.* The Images of Nations in Eighteenth-Century Satire / Charles A. Knight // *Eighteenth-Century Studies*. – 1989. – Vol. 22, № 4. – P. 489–511.
241. *Knox-Shaw, P.* Mandeville, Pope, and Apocalypse / Peter Knox-Shaw // *Studies in History and Philosophy of Science*. – Vol. 40 : Bernard de Mandeville's Tropology of Paradoxes : Morals, Politics, Economics, and Therapy / ed. by E. B. Pires, J. Braga. – Cham : Springer, 2015. – P. 79–90.

242. *Koon, H.* Colley Cibber : A Biography / Helene Koon. – Lexington : The University Press of Kentucky, 1986. – 242 p.
243. *Kropf, C. R.* Libel and Satire in the Eighteenth Century / C. R. Kropf // Eighteenth-Century Studies. – 1974/1975. – Vol. 8, № 2. – P. 153–168.
244. *Kurtz, E.* The Shepherd as Gamester : Musical Mock-Pastoral in The Beggar's Opera / Eric Kurtz // Twentieth Century Interpretations of The Beggar's Opera / ed. by Y. Noble. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1975. – P. 52–55.
245. *Lamprecht, S. P.* The Fable of the Bees / Sterling P. Lamprecht // The Journal of Philosophy. – 1926. – Vol. 23, № 21. – P. 561–579.
246. *Last, B. W.* Politics and Letters in the Age of Walpole / B. W. Last. – Newcastle upon Tyne : Averro, 1987. – 185 p.
247. *Law, A.* Allan Ramsay and The Gentle Shepherd / Alexander Law // Library Review. – 1970. – Vol. 22, № 5. – P. 247–251.
248. *Law, W.* Remarks on "The Fable of the Bees" / William Law. – Cambridge : The University Press, 1844. – 130 p.
249. *Lawrence, W. J.* Early Irish Ballad Opera and Comic Opera / W. J. Lawrence // The Musical Quarterly. – 1922. – Vol. 8, № 3. – P. 397–412.
250. *Lawrence, W. J.* Music and Song in the Eighteenth Century Theatre / W. J. Lawrence // The Musical Quarterly. – 1916. – Vol. 2, № 1. – P. 67–75.
251. *Lello, A. J. E.* Dr. Pepusch (1667–1752) / A. J. E. Lello // The Musical Times. – 1952. – Vol. 93, № 1311. – P. 209–210.
252. *Levin, Iu. D.* Translations of Henry Fielding's Works in Eighteenth-Century Russia / Iu. D. Levin // The Slavonic and East European Review. – 1990. – Vol. 68, № 2. – P. 217–233.
253. *Lewis, P.* 'An Irregular Dog' : Gay's Alternative Theatre / Peter Lewis // The Yearbook of English Studies. – 1988. – Vol. 18. – P. 231–246.
254. *Lewis, P.* The Abuse of Language in The Beggar's Opera / Peter Lewis // Journal for Eighteenth-Century Studies. – 1981. – Vol. 4, №1. – P. 44–53.

255. *Lewis, P.* The Beggar's Opera as Opera and Anti-Opera / Peter Lewis // John Gay's The Beggar's Opera / ed. by H. Bloom. – New York ; New Haven ; Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1988. – P. 81–97.
256. *Lockwood, T.* Did Fielding Write for The Craftsman? / Thomas Lockwood // The Review of English Studies. – 2007. – Vol. 59, № 238. – P. 86–117.
257. *Loftis, J.* From Comedy and Society from Congreve to Fielding / John Loftis // Twentieth Century Interpretations of The Beggar's Opera / ed. by Y. Noble. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1975. – P. 47–49.
258. *Loftis, J.* The Politics of Drama in Augustan England / John Loftis. – Oxford : Clarendon Press, 1963. – 173 p.
259. *Lonsdale, R.* Alexander Pope / Roger Lonsdale // Sphere History of Literature : in 10 vols. Vol. 4 : Dryden to Johnson / ed. by R. Lonsdale. – London : Sphere Books, 1987. – P. 77–116.
260. *Luban, D.* Bernard Mandeville as Moralist and Materialist / Daniel Luban // History of European Ideas. – 2015. – Vol. 41, № 7. – P. 1–27.
261. *Mack, M.* Alexander Pope : A Life / Maynard Mack. – New York ; London : W. W. Norton and Company ; New Haven ; London : Yale University Press, 1985. – 975 p.
262. *Mack, M.* From The Augustans / Maynard Mack // Twentieth Century Interpretations of The Beggar's Opera / ed. by Y. Noble. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1975. – P. 41–43.
263. *Mancing, H.* The Picaresque Novel : A Protean Form / Howard Mancing // College Literature. – 1979. – Vol. 6, № 3. – P. 182–204.
264. *Mandeville, B.* Free Thoughts on Religion, the Church, and National Happiness / Bernard Mandeville ; ed. by I. Primer. – New Brunswick ; London : Transaction Publishers, 2001. – 234 p.
265. *Mandeville, B.* The Fable of the Bees or Private Vices, Publick Benefits / Bernard Mandeville ; ed. by I. Primer. – New York : Capricorn Books, 1962. – 268 p.
266. *Marshall, A.* Henry Fielding and the “Scriblerians” / Ashley Marshall // Modern Language Quarterly. – 2011. – Vol. 72, № 1. – P. 19–48.

267. *Mates, J.* America's Musical Stage : Two Hundred Years of Musical Theatre / Julian Mates. – Westport ; London : Greenwood Press, 1985. – 252 p.
268. *Maurer Zenck, C.* German Opera from Reinhard Keiser to Peter Winter / Claudia Maurer Zenck ; transl. by A. Caton, S. P. Keefe // The Cambridge History of Eighteenth-Century Music / ed. by S. P. Keefe. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2009. – P. 331–384.
269. *Mayer, C. O.* Italiens Spaßmacher schlägt wieder zu : Dario Fos L'opera dello sghignazzo (1981) als provokatives Rewriting der Bettleroper / Christoph Oliver Mayer // John Gay's The Beggar's Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings / ed. by U. Böker, I. Detmers, A.-C. Giovanopoulos. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 295–325.
270. *McGeary, T.* Handel in “The Dunciad” : Pope, Handel, Frederick, Prince of Wales, and Cultural Politics / Thomas McGeary // The Musical Quarterly. – 2014. – Vol. 97, № 4. – P. 542–574.
271. *McGeary, T.* Verse Epistles on Italian Opera Singers, 1724–1736 / Thomas McGeary // Royal Musical Association Research Chronicle. – 2000. – Vol. 33, № 1. – P. 29–88.
272. *McGirr, E. M.* Partial Histories : A Reappraisal of Colley Cibber / Elaine M. McGirr. – London : Palgrave Macmillan, 2016. – 210 p.
273. *McIntosh, W. A.* Handel, Walpole, and Gay : The Aims of The Beggar's Opera / William A. McIntosh // Eighteenth-Century Studies. – 1974. – Vol. 7, № 4. – P. 415–433.
274. *McIntosh, W. A.* Handel, Walpole, and Gay : The Aims of The Beggar's Opera / William A. McIntosh // John Gay's The Beggar's Opera / ed. by H. Bloom. – New York ; New Haven ; Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1988. – P. 65–80.
275. *McKee, F.* Two Brief Notes on Bernard Mandeville / Francis McKee // Notes and Queries. – 1989. – Vol. 36, № 1. – P. 52–53.
276. *McMinn, J.* Swift's Life / Joseph McMinn // The Cambridge Companion to Jonathan Swift / ed. by C. Fox. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003. – P. 14–30.

277. *Melville, L.* Life and Letters of John Gay (1685–1732) : Author of “The Beggar’s Opera” / Lewis Melville. – London : Daniel O’Connor, 1921. – 167 p.
278. *Middleton, R.* Articulating Musical Meaning, Re-Constructing Musical History, Locating the ‘Popular’ / Richard Middleton // *Popular Music*. – 1985. – Vol. 5. – P. 5–43.
279. *Milhous, J. J. F.* Lampe and English Opera at The Little Haymarket in 1732–3 / Judith Milhous, Robert D. Hume // *Music and Letters*. – 1997. – Vol. 78, № 4. – P. 502–531.
280. *Montgomery, F.* Early Criticism of Italian Opera in England / Franz Montgomery // *The Musical Quarterly*. – 1929. – Vol. 15, № 3. – P. 415–425.
281. *Morgan, F.* The Well-known Troublemaker : A Life of Charlotte Charke / Fidelis Morgan, Charlotte Charke. – London ; Boston : Faber and Faber, 1988. – 231 p.
282. *Morrissey, L. J.* Fielding’s First Political Satire / L. J. Morrissey // *Anglia : Zeitschrift für englische Philologie*. – 1972. – № 90. – S. 325–348.
283. *Morrissey, L. J.* Henry Fielding and the Ballad Opera / L. J. Morrissey // *Eighteenth-Century Studies*. – 1971. – Vol. 4, № 4. – P. 386–402.
284. *Moss, H. G.* A Note on Fielding’s Selection of Handel’s “Si Cari” for “The Lottery” / Harold Gene Moss // *Notes and Queries*. – 1972. – Vol. 19, № 6. – P. 225–226.
285. *Moss, H. G.* Popular Music and the Ballad Opera / Harold Gene Moss // *Journal of the American Musicological Society*. – 1973. – Vol. 26, № 3. – P. 365–382.
286. *Moss, H. G.* Satire and Travesty in Fielding’s *The Grub-Street Opera* / Harold Gene Moss // *Theatre Survey*. – 1974. – Vol. 15, № 1. – P. 38–50.
287. *Moss, H. G.* “Silvia, My Dearest” : A Fielding Ballad-Opera Tune and a Biographical Puzzle / Harold Gene Moss // *South Atlantic Bulletin*. – 1973. – Vol. 38, № 2. – P. 66–71.
288. *Moss, H. G.* The Beggar’s Opera as Christian Satire / Harold Gene Moss // *Twentieth Century Interpretations of The Beggar’s Opera* / ed. by Y. Noble. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1975. – P. 55–64.
289. *Müller, A.* Alan Ayckbourn’s *Beggar’s Opera* as A Chorus of Disapproval (1984) / Anja Müller // *John Gay’s The Beggar’s Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-*

Writings / ed. by U. Böker, I. Detmers, A.-C. Giovanopoulos. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 327–344.

290. *Nacol, E. C.* The Beehive and the Stew : Prostitution and the Politics of Risk in Bernard Mandeville’s Political Thought / Emily C. Nacol // *Polity*. – 2015. – Vol. 47, № 1. – P. 61–83.

291. *Nettel, R.* A Social History of Traditional Song / Reginald Nettel. – New York : Augustus M. Kelley, 1969. – 282 p.

292. *Nettleton, G. H.* English Drama of the Restoration and Eighteenth Century (1642–1780) / George Henry Nettleton. – New York : The Macmillan Company, 1923. – 366 p.

293. *Newman, S.* The Value of “Nothing” : Ballads in The Beggar’s Opera / Steve Newman // *The Eighteenth Century*. – 2004. – Vol. 45, № 3. – P. 265–283.

294. *Nicholson, C.* Writing and the Rise of Finance : Capital Satires of the Early Eighteenth Century / Colin Nicholson. – Cambridge : Cambridge University Press, 1994. – 219 p.

295. *Nicoll, A.* A History of English Drama, 1660–1900 : in 5 vols. Vol. 1 : Restoration Drama, 1660–1700 / Allardyce Nicoll. – Cambridge : Cambridge University Press, 1961. – 462 p.

296. *Nicoll, A.* A History of English Drama, 1660–1900 : in 5 vols. Vol. 2 : Early Eighteenth Century Drama, 1700–1750 / Allardyce Nicoll. – Cambridge : Cambridge University Press, 1965. – 467 p.

297. *Nicoll, A.* A History of English Drama, 1660–1900 : in 5 vols. Vol. 3 : Late Eighteenth Century Drama, 1750–1800 / Allardyce Nicoll. – Cambridge : Cambridge University Press, 1966. – 423 p.

298. *Nicoll, A.* A History of English Drama, 1660–1900 : in 5 vols. Vol. 4 : Early Nineteenth Century Drama, 1800–1850 / Allardyce Nicoll. – Cambridge : Cambridge University Press, 1963. – 668 p.

299. *Nicoll, A.* A History of English Drama, 1660–1900 : in 5 vols. Vol. 5 : Late Nineteenth Century Drama, 1850–1900 / Allardyce Nicoll. – Cambridge : Cambridge University Press, 1967. – 901 p.

300. *Noble, Y.* Introduction : The Beggar's Opera in Its Own Time / Yvonne Noble // Twentieth Century Interpretations of The Beggar's Opera / ed. by Y. Noble. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1975. – P. 1–14.
301. *Nokes, D.* John Gay : A Profession of Friendship / David Nokes. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 1995. – 563 p.
302. *Nokes, D.* Raillery and Rage : A Study of Eighteenth Century Satire / David Nokes. – Brighton : The Harvester Press, 1987. – 211 p.
303. *Oakleaf, D.* A Political Biography of Jonathan Swift / David Oakleaf. – London : Pickering and Chatto, 2008. – 266 p.
304. *Oakleaf, D.* Politics and History / David Oakleaf // The Cambridge Companion to Jonathan Swift / ed. by C. Fox. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003. – P. 31–47.
305. *Oliveira, L.* Mandeville and Smith on the Problem of Moral Order / Luís Oliveira // Studies in History and Philosophy of Science. – Vol. 40 : Bernard de Mandeville's Tropology of Paradoxes : Morals, Politics, Economics, and Therapy / ed. by E. B. Pires, J. Braga. – Cham : Springer, 2015. – P. 213–220.
306. *O'Shaughnessy, T.-L.* A Single Capacity in The Beggar's Opera / Toni-Lynn O'Shaughnessy // Eighteenth-Century Studies. – 1987/1988. – Vol. 21, № 2. – P. 212–227.
307. *Pagliaro, H.* Henry Fielding : A Literary Life / Harold Pagliaro. – New York ; Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1998. – 237 p.
308. *Palmeri, F.* The Metamorphoses of Satire in Eighteenth-Century Narrative / Frank Palmeri // Comparative Literature. – 1996. – Vol. 48, № 3. – P. 237–264.
309. *Paulson, R.* Mock-Heroic Irony and the Comedy of Manners / Ronald Paulson // John Gay's The Beggar's Opera / ed. by H. Bloom. – New York ; New Haven ; Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1988. – P. 61–63.
310. *Paulson, R.* Popular and Polite Art in the Age of Hogarth and Fielding / Ronald Paulson. – Notre Dame ; London : University of Notre Dame Press, 1979. – 284 p.
311. *Peake, C.* Poetry 1700–1740 / Charles Peake // Sphere History of Literature : in 10 vols. Vol. 4 : Dryden to Johnson / ed. by R. Lonsdale. – London : Sphere Books, 1987. – P. 137–159.

312. *Pearce, C. E.* “Polly Peachum” : Being the Story of Lavinia Fenton (Duchess of Bolton) and “The Beggar’s Opera” / Charles E. Pearce. – London : Stanley Paul and Co, 1913. – 382 p.
313. *Pepper, A.* Early Crime Writing and the State : Jonathan Wild, Daniel Defoe and Bernard Mandeville in 1720s London / Andrew Pepper // *Textual Practice*. – 2011. – Vol. 25, № 3. – P. 473–491.
314. *Petzold, J.* John Gay’s Polly and the Politics of ‘Colonial Pastoral’ / Jochen Petzold // *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. – 2012. – Vol. 60, № 2. – P. 107–120.
315. *Petzold, J.* Polly Peachum, a ‘Model of Virtue’? Questions of Morality in John Gay’s Polly / Jochen Petzold // *Journal for Eighteenth-Century Studies*. – 2012. – Vol. 35, № 3. – P. 325–341.
316. *Phiddian, R.* Spectacular Opposition : Suppression, Deflection and the Performance of Contempt in John Gay’s Beggar’s Opera and Polly / Robert Phiddian // *The Power of Laughter and Satire in Early Modern Britain : Political and Religious Culture, 1500–1820* / ed. by M. Knights, A. Morton. – Woodbridge : Boydell and Brewer, 2017. – P. 133–151.
317. *Phillips, P.* Pepusch’s Venus and Adonis : Some Reflections of Peter Holman / Peter Phillips // *Early Music*. – 1980. – Vol. 8, № 4. – P. 5–6.
318. *Piper, W. B.* Similitude as Satire in The Beggar’s Opera / William Bowman Piper // *Eighteenth-Century Studies*. – 1988. – Vol. 21, № 3. – P. 334–351.
319. *Pires, E. B.* Mandeville and the Eighteenth-Century Discussions About Luxury / Edmundo Balsemão Pires // *Studies in History and Philosophy of Science*. – Vol. 40 : Bernard de Mandeville’s Tropology of Paradoxes : Morals, Politics, Economics, and Therapy / ed. by E. B. Pires, J. Braga. – Cham : Springer, 2015. – P. 25–47.
320. *Pittock, M.* Allan Ramsay and the Decolonisation of Genre / Murray Pittock // *The Review of English Studies*. – 2007. – Vol. 58, № 235. – P. 316–337.
321. *Pope, A.* The Works of Alexander Pope : in 10 vols. Vol. 7 : Correspondence (pt. 2) / Alexander Pope. – London : John Murray, 1871. – 491 p.

322. *Porter, G.* Performing Resistance to the New Rural Order : An Unpublished Ballad Opera and the Green Song / Gerald Porter, Jukka Tiusanen // *The Eighteenth Century*. – 2006. – Vol. 47, № 2/3. – P. 203–232.
323. *Preston, J.* The Ironic Mode : A Comparison of Jonathan Wild and The Beggar's Opera / John Preston // *Essays in Criticism*. – 1966. – Vol. 16, № 3. – P. 268–280.
324. *Price, C.* England / Curtis Price // *History of Opera* / ed. by S. Sadie. – New York ; London : W. W. Norton and Company, 1990. – P. 125–130.
325. *Price, M.* From To the Palace of Wisdom / Martin Price // *Twentieth Century Interpretations of The Beggar's Opera* / ed. by Y. Noble. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1975. – P. 44–47.
326. *Price, M.* Mercenary Fathers, Possessive Daughters, and Macheath / Martin Price // *John Gay's The Beggar's Opera* / ed. by H. Bloom. – New York ; New Haven ; Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1988. – P. 37–41.
327. *Primer, I.* Introduction / Irwin Primer // *Mandeville, B.* The Fable of the Bees or Private Vices, Publick Benefits / Bernard Mandeville ; ed. by I. Primer. – New York : Capricorn Books, 1962. – P. 1–17.
328. *Raji, W.* Opera Wonyosi (1977) : Strategies of a Postcolonial Response to a Western Operatic Drama / Wumi Raji // *John Gay's The Beggar's Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings* / ed. by U. Böker, I. Detmers, A.-C. Giovanopoulos. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 243–271.
329. *Ramsay, A.* The Gentle Shepherd : A Pastoral Comedy / Allan Ramsay. – Glasgow : Andrew Foulis, 1796. – 86 p.
330. *Rawson, C.* Fielding and Smollett / Claude Rawson // *Sphere History of Literature* : in 10 vols. Vol. 4 : Dryden to Johnson / ed. by R. Lonsdale. – London : Sphere Books, 1987. – P. 223–257.
331. *Rawson, C.* Fielding's Style / Claude Rawson // *The Cambridge Companion to Henry Fielding* / ed. by C. Rawson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – P. 153–174.
332. *Restoration and Eighteenth Century Theatre Research : A Bibliographical Guide, 1900–1968* / ed. by C. J. Stratman, David G. Spencer, M. E. Devine. – Carbondale ;

Edwardsville : Southern Illinois University Press ; London ; Amsterdam : Feffer and Simons, 1971. – 811 p.

333. *Ribble, F. G.* New Light on Henry Fielding from the Malmesbury Papers / Frederick G. Ribble // *Modern Philology*. – 2005. – Vol. 103, № 1. – P. 51–94.

334. *Ribeiro, A.* Street Style : Dress in John Gay’s Trivia / Aileen Ribeiro // *Walking the Streets of Eighteenth-Century London : John Gay’s Trivia (1716)* / ed. by C. Brant, S. E. Whyman. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007. – P. 131–148.

335. *Rice, J.* Music in the Eighteenth Century / John Rice. – New York ; London : W. W. Norton and Company, 2013. – 275 p.

336. *Richardson, J.* John Gay and Slavery / John Richardson // *The Modern Language Review*. – 2002. – Vol. 97, № 1. – P. 15–25.

337. *Richardson, K. L.* The Picaresque Novel / Kelly L. Richardson // *Herman Melville in Context* / ed. by K. J. Hayes. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2018. – P. 232–241.

338. *Richter, D.* The Closing of Masterpiece Theater : Henry Fielding and the Valorization of Incoherence / David Richter // *The Eighteenth Century*. – 1996. – Vol. 37, № 3. – P. 195–204.

339. *Rinehart, H.* The Role of Walpole in Fielding’s Jonathan Wild / Hollis Rinehart // *English Studies in Canada*. – 1979. – Vol. 5, № 4. – P. 420–431.

340. *Rivero, A. J.* The Plays of Henry Fielding : A Critical Study of His Dramatic Career / Albert J. Rivero. – Charlottesville : University Press of Virginia, 1989. – 170 p.

341. *Roberts, E. V.* Fielding’s Ballad Opera The Lottery (1732) and the English State Lottery of 1731 / Edgar V. Roberts // *Huntington Library Quarterly*. – 1963. – Vol. 27, № 1. – P. 39–52.

342. *Roberts, E. V.* Possible Additions to Airs 6 and 7 of Henry Fielding’s Ballad Opera “The Lottery” / Edgar V. Roberts // *Notes and Queries*. – 1962. – Vol. 9, № 12. – P. 455–456.

343. *Robertson, J. M.* The Fable of the Bees // *Robertson, J. M.* Essays Towards a Critical Method / John M. Robertson. – London : T. Fisher Unwin, 1889. – P. 201–231.

344. *Rogers, P.* Eighteenth Century Encounters : Studies in Literature and Society in the Age of Walpole / Pat Rogers. – Brighton : The Harvester Press ; Totowa : Barnes and Noble Books, 1985. – 173 p.
345. *Rogers, P.* Fielding on Society, Crime, and the Law / Pat Rogers // The Cambridge Companion to Henry Fielding / ed. by C. Rawson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – P. 137–152.
346. *Rogers, P.* Swift the Poet / Pat Rogers // The Cambridge Companion to Jonathan Swift / ed. by C. Fox. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003. – P. 177–201.
347. *Rogers, V. L.* John Gay, Ballad Opera and the Théâtres de la foire / Vanessa L. Rogers // Eighteenth Century Music. – 2014. – Vol. 11, № 2. – P. 173–213.
348. *Rosenthal, L. J.* Sex, Money, and Feelings : Mandeville's Dialogue with Sentimental Drama / Laura J. Rosenthal // Studies in History and Philosophy of Science. – Vol. 40 : Bernard de Mandeville's Topology of Paradoxes : Morals, Politics, Economics, and Therapy / ed. by E. B. Pires, J. Braga. – Cham : Springer, 2015. – P. 49–63.
349. *Rubsamen, W. H.* The Ballad Burlesques and Extravanzas / Walter H. Rubsamen // The Musical Quarterly. – 1950. – Vol. 36, № 4. – P. 551–561.
350. *Rupprecht, P.* Britten's Musical Language / Philip Rupprecht. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2002. – 358 p.
351. *Rutledge, L. C.* The Fable of the Bees by Bernard Mandeville (1670–1733) and Its Influence in Literature and Economic Theory / Louis C. Rutledge // American Entomologist. – 2006. – Vol. 52, № 3. – P. 134–136.
352. *Sartingen, K.* Rewriting als produktive Differenz : Chico Buarque de Hollandas Ópera do Malandro (1978) als brasilianische Wiederkehr von John Gays The Beggar's Opera / Kathrin Sartingen // John Gay's The Beggar's Opera 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings / ed. by U. Böker, I. Detmers, A.-C. Giovanopoulos. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 273–294.
353. *Schuhmacher, K.* Ekstasen der Sachlichkeit : Zur Dreigroschenoper (1928) von Bertolt Brecht und Kurt Weill / Klaus Schuhmacher // John Gay's The Beggar's Opera

- 1728–2004 : Adaptations and Re-Writings / ed. by U. Böker, I. Detmers, A.-C. Giovanopoulos. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – P. 193–217.
354. *Schultz, W. E.* Gay's Beggar's Opera : Its Content, History and Influence / William Eben Schultz. – New York : Russel and Russel, 1967. – 407 p.
355. *Scouten, A. H.* The London Stage, 1729–1747 : A Critical Introduction / Arthur H. Scouten // The London Stage : A Critical Introduction, 1660–1800 : in 5 vols. / ed. by E. L. Avery, A. H. Scouten, G. W. Stone Jr., C. B. Hogan. – Carbondale ; Edwardsville : Southern Illinois University Press ; London ; Amsterdam : Feffer and Simons, 1968. – Vol. 3. – 201 p.
356. *Seymour, C.* The Operas of Benjamin Britten : Expression and Evasion / Claire Seymour. – Woodbridge : The Boydell Press, 2004. – 358 p.
357. *Sherwin, O.* Mr. Gay : Being a Picture of the Life and Times of the Author of the Beggar's Opera / Oscar Sherwin. – New York : The John Day Company, 1929. – 184 p.
358. *Simonazzi, M.* Atheism, Religion and Society in Mandeville's Thought / Mauro Simonazzi // Studies in History and Philosophy of Science. – Vol. 40 : Bernard de Mandeville's Topology of Paradoxes : Morals, Politics, Economics, and Therapy / ed. by E. B. Pires, J. Braga. – Cham : Springer, 2015. – P. 221–242.
359. *Smart, A.* The Life and Art of Allan Ramsay / Alastair Smart. – London : Routledge and Kegan Paul, 1952. – 235 p.
360. *Spacks, P. M.* John Gay / Patricia Meyer Spacks. – New York : Twayne Publishers, 1965. – 176 p.
361. *Spacks, P. M.* The Beggar's Triumph / Patricia Meyer Spacks // John Gay's The Beggar's Opera / ed. by H. Bloom. – New York ; New Haven ; Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1988. – P. 43–59.
362. *Speck, W. A.* Bernard Mandeville and the Middlesex Grand Jury / W. A. Speck // Eighteenth-Century Studies. – 1978. – Vol. 11, № 3. – P. 362–374.
363. *Spitzer, J.* Orchestra and Voice in Eighteenth-Century Italian Opera / John Spitzer // The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera / ed. by A. R. DelDonna, P. Polzonetti. – Cambridge : Cambridge University Press, 2009. – P. 112–139.

364. *Stamm, J. R.* The Use and Types of Humor in the Picaresque Novel / James R. Stamm // *Hispania*. – 1959. – Vol. 42, № 4. – P. 482–487.
365. *Stein, L. K.* Opera and the Spanish Political Agenda / Louise K. Stein // *Acta Musicologica*. – 1991. – Vol. 63, № 2. – P. 125–167.
366. *Steiner, P.* Introduction / Peter Steiner // *Havel, V.* The Beggar's Opera / Václav Havel ; transl. from the Czech by P. Wilson. – Ithaca ; London : Cornell University Press, 2001. – P. ix–xxxi.
367. *Stenton, A.* Spatial Stories : Movement in the City and Cultural Geography / Alison Stenton // *Walking the Streets of Eighteenth-Century London : John Gay's Trivia (1716)* / ed. by C. Brant, S. E. Whyman. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007. – P. 62–73.
368. *Suarez, M. F.* Swift's Satire and Parody / Michael F. Suarez // *The Cambridge Companion to Jonathan Swift* / ed. by C. Fox. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003. – P. 112–127.
369. *Sullivan, E. J.* Eighteenth Century London Theater and the Capture Theory of Regulation / Edward J. Sullivan, Kevin B. Pry // *Journal of Cultural Economics*. – 1991. – Vol. 15, № 2. – P. 41–52.
370. *Sutcliffe, T.* Believing in Opera / Tom Sutcliffe. – Princeton : Princeton University Press, 1996. – 464 p.
371. *Swaen, A. E. H.* Fielding's the Intriguing Chambermaid / A. E. H. Swaen // *Neophilologus*. – 1944. – Vol. 29, № 1. – P. 117–120.
372. *Swaen, A. E. H.* The Airs and Tunes of John Gay's Polly / A. E. H. Swaen // *Anglia : Zeitschrift für englische Philologie*. – 1936. – № 60. – S. 403–422.
373. *Swift, J.* The Works of the Rev. Jonathan Swift : in 19 vols. Vol. 12. / Jonathan Swift. – London : J. Jonsen and Co, 1801. – 495 p.
374. *Tcharos, S.* The Serenata in the Eighteenth Century / Stefanie Tcharos // *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music* / ed. by S. P. Keefe. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2009. – P. 492–512.
375. *The London Stage, 1660–1800 : A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment* : in 5 vols.

- Vol. 2 : 1700–1729 / ed. by E. L. Avery. – Carbondale : Southern Illinois University Press, 1960. – 1044 p.
376. The London Stage, 1660–1800 : A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment : in 5 vols. Vol. 3 : 1729–1747 / ed. by A. H. Scouten. – Carbondale : Southern Illinois University Press, 1961. – 595 p.
377. The London Stage, 1660–1800 : A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment : in 5 vols. Vol. 4 : 1747–1776 / ed. by G. W. Stone Jr. – Carbondale : Southern Illinois University Press, 1962. – 491 p.
378. The Reader's Encyclopedia of World Drama / ed. by J. Gassner, E. Quinn. – New York : Thomas Y. Crowell Company, 1969. – 1030 p.
379. *Trowell, B.* "Acis, Galatea and Polyphemus" : A 'Serenata a tre voci'? / Brian Trowell // Music and Theatre : Essays in Honour of Winton Dean / ed. by N. Fortune. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – P. 31–93.
380. Twentieth-Century English Masters : Elgar, Delius, Vaughan Williams, Holst, Walton, Tippett, Britten / ed. by D. McVeagh, A. Payne, H. Ottaway, I. Holst, I. Kemp, P. Evans. – New York ; London : W. W. Norton and Company, 1986. – 307 p.
381. *Verburg, R.* Bernard Mandeville's Vision of the Social Utility of Pride and Greed / Rudi Verburg // The European Journal of the History of Economic Thought. – 2015. – Vol. 22, № 4. – P. 662–691.
382. *Warburton, W.* On Swift and Human Nature : 1727 / William Warburton // Jonathan Swift : The Critical Heritage / ed. by K. Williams. – London ; New York : Routledge, 1996. – P. 71–72.
383. *Weber, H.* Comic and Tragic Satire in Swift's Poetry / Harold Weber // Studies in English Literature, 1500–1900. – 1983. – Vol. 23, № 3. – P. 447–464.
384. *Weinbrot, H. D.* The Pattern of Formal Verse Satire in the Restoration and the Eighteenth Century / Howard D. Weinbrot // Publications of the Modern Language Association. – 1965. – Vol. 80, № 4. – P. 394–401.

385. *Wells, J. E.* Fielding's First Poem to Walpole and His Garret in 1730 / John Edwin Wells // *Modern Language Notes*. – 1914. – Vol. 29, № 1. – P. 29–30.
386. *Wertheim, A.* Captain Macheath and Polly Peachum in the New World : John Gay and Peter Hacks / Albert Wertheim // *Maske und Kothurn*. – 1981. – Vol. 27, № 2/3. – P. 176–184.
387. *Westrup, J. A.* French Tunes in 'The Beggar's Opera' and 'Polly' / J. A. Westrup // *The Musical Times*. – 1928. – Vol. 69, № 1022. – P. 320–323.
388. *White, E. W.* Benjamin Britten : His Life and Operas / Eric Walter White. – 2nd ed. – Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1983. – 322 p.
389. *Whitlock, K.* John Playford's the English Dancing Master 1650/51 as Cultural Politics / Keith Whitlock // *Folk Music Journal*. – 1999. – Vol. 7, № 5. – P. 548–578.
390. *Whyman, S. E.* Sharing Public Spaces / Susan E. Whyman // *Walking the Streets of Eighteenth-Century London : John Gay's Trivia (1716)* / ed. by C. Brant, S. E. Whyman. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007. – P. 43–61.
391. *Wiebe, H.* Britten's Unquiet Past : Sound and Memory in Postwar Reconstruction / Heather Wiebe. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2012. – 239 p.
392. *Wilkinson, A. M.* The Decline of English Verse Satire in the Middle Years of the Eighteenth Century / Andrew M. Wilkinson // *The Review of English Studies*. – 1952. – Vol. 3, № 11. – P. 222–233.
393. *Wilkinson, A. M.* The Rise of English Verse Satire in the Eighteenth Century / Andrew M. Wilkinson // *English Studies*. – 1953. – Vol. 34, № 1/6. – P. 97–108.
394. *Williams, K.* Jonathan Swift / Kathleen Williams // *Sphere History of Literature : in 10 vols. Vol. 4 : Dryden to Johnson* / ed. by R. Lonsdale. – London : Sphere Books, 1987. – P. 41–76.
395. *Wilson, K.* Empire, Trade and Popular Politics in Mid-Hanoverian Britain : The Case of Admiral Vernon / Kathleen Wilson // *Past and Present*. – 1988. – Vol. 121, № 1. – P. 74–109.
396. *Wilson, W. E.* Wages and the Cost of Living in the Picaresque Novel / William E. Wilson // *Hispania*. – 1938. – Vol. 21, № 3. – P. 173–178.

397. *Winton, C.* John Gay and the London Theatre / Calhoun Winton. – Lexington : The University Press of Kentucky, 1993. – 212 p.
398. *Woodman, T.* Politeness and Poetry in the Age of Pope / Thomas Woodman. – London ; Toronto : Associated University Presses, 1989. – 166 p.
399. *Wright, K. D.* Henry Fielding and the Theatres Act of 1737 / Kenneth D. Wright // Quarterly Journal of Speech. – 1964. – Vol. 50, № 3. – P. 252–258.
400. *Zöllner, E.* Handel and English Oratorio / Eva Zöllner // The Cambridge History of Eighteenth-Century Music / ed. by S. P. Keefe. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2009. – P. 541–555.

## Приложение

## Поэтические переводы и мелодии некоторых песен «Оперы Нищего»

ОРИГИНАЛЬНЫЙ ТЕКСТ	ПЕРЕВОД
<b>ПЕСНИ ИЗ ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ</b>	
<b>«УВЫ, НАША ЖИЗНЬ ТАКОВА»</b>	
<p><b>PEACHUM:</b></p> <p>Through all the Employments of Life  Each Neighbor abuses his Brother;  Whore and Rogue they call Husband and Wife:  All Professions be-rogue one another:  The Priest calls the Lawyer a Cheat,  The Lawyer be-knaves the Divine:  And the Statesman, because he's so great,  Thinks his Trade as honest as mine.</p>	<p><b>ПИЧЕМ:</b></p> <p>Увы, наша жизнь такова,  Что всякий хулу на собрата  Возводит, и шепчет молва:  Мошенник и шлюха женаты.  Священник лжецом объявил  Судью, богословы смешны  Законнику, тот возомнил,  Что он столь же честен, сколь мы.</p>
	
<p>Первое, именно музыкальное появление мистера Пичема — одного из главных и наиболее колоритных персонажей пьесы «Опера Нищего», следует за прозвучавшей увертюрой к спектаклю, которой предшествует вербальный пролог Нищего и Актера. Пичем, восседая за столом в тяжелых раздумьях над своими финансовыми делами, сообщает зрителю о превратностях жизни <i>честного</i> человека (таковым он считает себя, и в этом проявляется ирония авторов пьесы) первых десятилетий XVIII века, существующего в объективно лживом обществе, где нормой считается обесценивание всех нравственных идеалов.</p>	

**«ДЕВИЦЫ РАЗВРАЩАЮТ РОД ЛЮДСКОЙ»**

**FILCH:**

'Tis Woman that seduces all Mankind,  
By her we first were taught the wheedling Arts:  
Her very Eyes can cheat; when most she's kind,  
She tricks us of our Money with our Hearts.  
For her, like Wolves by Night we roam for Prey,  
And practise ev'ry Fraud to bribe her Charms;  
For Suits of Love, like Law, are won by Pay,  
And Beauty must be fee'd into our Arms.

**ФИЛЧ:**

Девыцы развращают род людской  
И учат нас искусству обольщать,  
Их взгляд лукав, притворной добротой  
Карман и сердце призван обчищать.  
Мы рыщем волчьей стаей ради них,  
Пытаясь ненасытных накормить,  
И держатся на принципах одних  
Любовь, закон и мир, где взятке жить.



Музыкальное высказывание циничного слуги Пичемов Филча, рассуждающего в нем о роли и предназначении женщины в обществе, губительно сказывающихся на мужчине, резюмирует беседу Филча с хозяином, сосредоточенную на воровском бизнесе и его представителях (грабителях и проститутках), верно служащих своему властному патрону Пичему.

**«ДЕВИЦА СЛОВНО МОТЫЛЕК»**

**MRS. PEACHUM:**

If Love the Virgin's Heart invade,  
How, like a Moth, the simple Maid  
Still plays about the Flame!  
If soon she be not made a Wife,  
Her Honour's sing'd, and then for Life,  
She's—what I dare not name.

**МИССИС ПИЧЕМ:**

Девыца словно мотылек  
Летит на страсти фитилек, —  
Легко наивной быть.  
Потери чести не вернешь,  
И если замуж ты идешь,  
Сей факт, увы, не скрывать.



Песня миссис Пичем (вторая из трех ее песен, звучащих во время развернутой сцены с супругом) передает естественное волнение матери за судьбу дочери Полли, которая, как подсказывают миссис Пичем дамские предчувствия, безоглядно и небезответно влюбилась в прославленного разбойника Капитана Макхита, заставив родителей волноваться о назревающем брачном союзе, нежелательном и невыгодном материально.

#### «ЗОЛОТОНОСНАЯ РУДА»

##### MRS. PEACHUM:

A Maid is like the Golden Ore,  
Which hath Guineas intrinsical in't,  
Whose Worth is never known before  
It is try'd and imprest in the Mint.  
A Wife's like a Guinea in Gold,  
Stamp'd with the Name of her Spouse;  
Now here, now there; is bought, or is sold;  
And is current in every House.

##### МИССИС ПИЧЕМ:

Золотоносная руда —  
Девица, сколько в ней гиней  
Ты не узнаешь никогда:  
Двору монетному видней.  
Разменной монетой жена  
Становится «верному» мужу,  
Ей вертит, как хочет, и терпит она,  
У других все едва ли не хуже.  
Бывает, поверьте, и хуже.



Оставшись в одиночестве, миссис Пичем погружается в раздумья. Ее третья песня, звучащая после ухода со сцены мистера Пичема, подытоживает супружеский разговор о связи Полли с Капитаном Макхитом и обнажает истинные чувства и мысли матери Полли о сути супружеской жизни, в которой девушка, ставшая законной женой, как правило, становится подвластной мужу

настолько, что ею можно распоряжаться как собственностью.

«ДЕВЫ НЕВИННЫЕ, СЛОВНО БУТОНЫ»

**POLLY:**

Virgins are like the fair Flower in its Lustre,  
Which in the Garden enamels the Ground;  
Near it the Bees in play flutter and cluster,  
And gaudy Butterflies frolick around.  
But, when once pluck'd, 'tis no longer alluring,  
To Covent-Garden 'tis sent (as yet sweet),  
There fades, and shrinks, and grows past all enduring,  
Rots, stinks, and dies, and is trod under feet.

**ПОЛЛИ:**

Девы невинные, словно бутоны,  
Что красотой в садах расцветают;  
Их соблазненные нежностью скромной,  
Пчелки и бабочки рядом порхают.  
Срезав, цветы в Ковент-Гарден отвозят,  
Ими с лотка чтобы там торговать;  
Чахлый букет тут же под ноги бросят,  
Плесень и гниль ведь не жалко топтать.



Первой из песен Полли в «Опере Нищего» предшествуют рассуждения юной особы о том, что она в полной мере понимает, как выгодно распоряжаться возлюбленным мужчиной. В присутствии Пичема Полли излагает свой взгляд на женскую природу, демонстрируя отцу хитрость и коварство, однако в песне Полли преображается и рассказывает публике о печальной участи всех девушек, полностью отдающих себя и свою привлекательность мужьям, страсть которых неизменно проходит, заставляя девушек чахнуть, подобно увядшему букету цветов, и погибать растоптанными.

«ПОДВЛАСТНЫ ЛИ НАШИ СЕРДЦА?»

**POLLY:**

Can Love be control'd by Advice?  
Will Cupid our Mothers obey?  
Though my Heart were as frozen as Ice,  
At his Flame 'twould have melted away.

**ПОЛЛИ:**

Подвластны ли наши сердца  
Советам разумных мамаш?  
Пусть влюбимся мы в подлеца,  
Но выбор-то собственный, наш.

When he kist me so closely he prest,  
 'Twas so sweet that I must have comply'd:  
 So I thought it both safest and best  
 To marry, for fear you should chide.

Меня он к себе прижимал,  
 И нежен был наш поцелуй,  
 И я уступила. Скандал!  
 Отец, мне прощенье даруй.



По мере развития событий «Оперы Нищего» возмущенные происходящим с их дочерью супруги Пичем выясняют, что Полли поддалась Капитану и, уступив ему, оказалась обещанной, но что еще страшнее — совершенно необдуманно, на их взгляд, стала его супругой. Пытаясь оправдаться, Полли исполняет песню, в которой объясняет родителям мотивы своего неразумного и опрометчивого поступка.

#### «В МОРЯХ СУДЬБЫ СКИТАЛАСЬ Я»

##### POLLY:

I, like a Ship in Storms, was tost;  
 Yet afraid to put in to Land:  
 For seiz'd in the Port the Vessel's lost,  
 Whose Treasure is contrebant.  
 The Waves are laid,  
 My Duty's paid.  
 O Joy beyond Expression!  
 Thus, safe a-shore,  
 I ask no more,  
 My All is in my Possession.

##### ПОЛЛИ:

В морях судьбы скиталась я:  
 С любовь тайной на борту,  
 Без капитана корабля,  
 Но верила в свою мечту.  
 Волна ушла,  
 Я доплыла,  
 О боже, как я рада!  
 Он — берег мой,  
 Он — мой герой!  
 Мне большего не надо! Не надо!



Неприятную сцену выяснения отношений родителей с вероломной дочерью, потерявшей благосклонное расположение матери и, особенно, меркантильного отца, завершает песня Полли. Из нее зритель узнает о том, что Полли в своей наивности (пока не наигранной) считает любовь с Капитаном обретением, тихой пристанью, прибившись к которой она не нуждается решительно ни в чем больше.

«ЛИСИЦА КУР КРАДЕТ, СЭР!»

**PEACHUM:**

A Fox may steal your Hens, Sir,  
 A Whore your Health and Pence, Sir,  
 Your Daughter rob your Chest, Sir,  
 Your Wife may steal your Rest, Sir.  
 A Thief your Goods and Plate.  
 But this is all but picking,  
 With Rest, Pence, Chest and Chicken;  
 It ever was decreed, Sir,  
 If Lawyer's Hand is fee'd, Sir,  
 He steals your whole Estate.

**ПИЧЕМ:**

Лисица кур крадет, сэр!  
 А шлюха — кошелек, сэр!  
 Дочь чистит сундуки, сэр!  
 Жена — твои портки, сэр!  
 Грабитель — серебро.  
 Все это — мелочевка,  
 Достойная воровки.  
 Законник отберет, сэр,  
 Коль дело заведет, сэр,  
 Последнее добро!



Песня Пичема о непростой жизни сосредоточенного на деньгах человека в мире, где каждый постоянно стремится его обчистить и лишит душевного покоя, появляется в пьесе после разговора супругов Пичем о Капитане Макхите. Он, по предположению прозорливой миссис Пичем, вполне может иметь еще несколько жен, кроме Полли, что, с большой долей вероятности, помешает дочери Пичемов впоследствии заполучить все накопления Капитана после того, как он, усилиями подельников мистера Пичема, будет передан суду и казнен.

«ЕСЛИ В ВЕЧНОЙ МЕРЗЛОТЕ»

**МАСНЕАТН:**

Were I laid on Greenland's Coast,  
And in my Arms embrac'd my Lass;  
Warm amidst eternal Frost,  
Too soon the Half Year's Night would pass.

**ПОЛЛИ:**

Were I sold on Indian Soil,  
Soon as the burning Day was clos'd,  
I could mock the sultry Toil  
When on my Charmer's Breast repos'd.

**МАСНЕАТН:**

And I would love you all the Day,

**ПОЛЛИ:**

Every Night would kiss and play,

**МАСНЕАТН:**

**МАКХИТ:**

Если в вечной мерзлоте  
Окажусь с тобой вдвоем,  
Ты согреешь, и в мечте  
Ночь промчится, будто сон.

**ПОЛЛИ:**

Если в рабство попаду,  
И не мил мне станет свет,  
Утешение найду  
На груди твоей от бед.

**МАКХИТ:**

Вместе ночи напролет...

**ПОЛЛИ:**

Поцелуев терпкий мед...

**МАКХИТ:**

If with me you'd fondly stray

**POLLY:**

Over the Hills and far away.

Вместе впредь скитаться нам

**ПОЛЛИ:**

По горам и по долам.



Дует Полли и Макхита, рассказывающий зрителям о намерениях влюбленных никогда не разлучаться и быть верными друг другу в любых обстоятельствах, появляется в «Опере Нищего» в поворотный для сюжета момент: после исполнения песни Полли сообщает Макхиту о планах ее родителей избавиться от него навсегда и велит супругу скрыться ото всех. Расставание супружеской пары неминуемо.

## ПЕСНИ ИЗ ВТОРОГО ДЕЙСТВИЯ

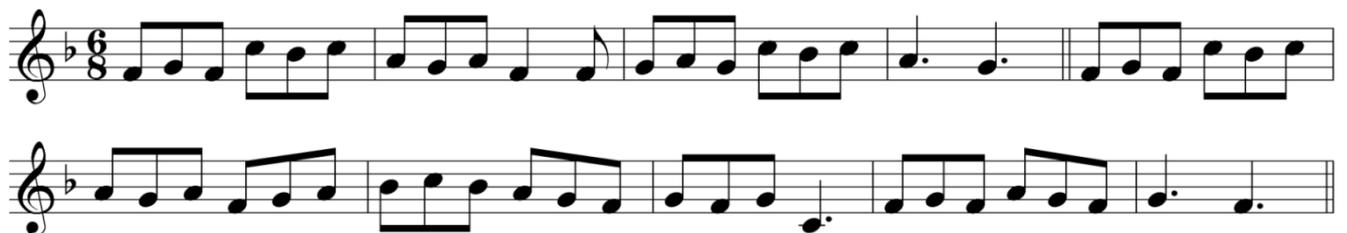
### «КАРТЕЖНИКИ, СУДЬИ»

**JENNY:**

Gamesters and Lawyers are jugglers alike,  
If they meddle, you all is in danger;  
Gamesters and Lawyers are jugglers alike,  
If they meddle, you all is in danger;  
Like Gipsies, if once they can finger a souse,  
Your pockets they pick and they pilfer your house,  
And give you estate to a stranger.

**ДЖЕННИ:**

Картежники, судьи — плуты еще те,  
Иметь с ними дело опасно.  
Картежники, судьи — плуты еще те,  
Иметь с ними дело опасно.  
Они, как цыгане, они — ураган:  
И с ловкостью вора обчистят карман,  
И сбегрят вещички бесстрастно.



Песня проститутки и воровки Дженни следует за репликой Капитана Макхита о том, что его жизнь в достатке, приобретенном благодаря грабительской

деятельности, погубило пристрастие к игорному столу. В соответствии с этим финансовая состоятельность Капитана, на которую рассчитывают супруги Пичем, организовав арест разбойника и мужа их дочери Полли, сомнительна. Сцена Макхита и шлюх завершается (*первым* по сюжету) арестом Капитана и препровождением его в тюрьму Ньюгейт.

«ИЗМЕННИКИ ЖЕСТОКИ»

LUCY:

How cruel are the Traitors,  
Who lye and swear in jest,  
To cheat unguarded Creatures  
Of Virtue, Fame, and Rest!  
Whoever steals a Shilling,  
Through Shame the Guilt conceals:  
In Love the perjur'd Villain  
With Boasts the Theft reveals.

ЛЮСИ:

Изменники жестоки,  
Насмешка — клятвы их.  
Все девичьи упреки  
Проходят мимо них.  
Вор кражей не гордится,  
Но если кража — честь,  
Изменник ей хвалится,  
ведь чем гордиться есть.



Песня дочери тюремщика Люси Локит, обманутой невоздержанным в чувствах к дамам Капитаном Макхитом, единственной возлюбленной которого она искренне, но опрометчиво считала себя, звучит в момент прихода Люси к Капитану, находящемуся в тюремной камере. В ответ на клятвенные заверения Макхита в том, что он верен ей и, если это так уж необходимо девушке, готов на ней жениться, Люси исполняет песню об измене и притворстве мужчин, хвляющихся обладанием женщинами, поруганными ими.

«ОСУЖДАЯ ДРУГИХ»

ЛОКИТ:

ЛОКИТ:

When you censure the Age,  
Be cautious and sage,  
Lest the Courtiers offended should be:  
If you mention Vice or Bribe,  
'Tis so pat to all the Tribe;  
Each cries—That was levell'd at me.

Осуждая других,  
Боязлив будь и тих,  
Даже если нарушен закон.  
Обличая порок,  
Извлекаешь урок:  
каждый плут здесь совсем не при чем.



Песня тюремщика Локита (одна из наиболее жестких и откровенных социально и политически песен), введенная в «Оперу Нищего» ради сатирического удара по Роберту Уолполу и его подельникам, исполняется Локитом во время его разговора с партнером по бизнесу Пичемом. За музыкальным высказыванием следует сцена нервной ссоры названных джентльменов, заканчивающейся взаимовыгодным примирением не на шутку распалившихся дельцов.

### «КАЗНЯТ? И НЕТ ПОЩАДЫ?»

**LUCY:**

Is then his Fate decreed, Sir?  
Such a Man can I think of quitting?  
When first we met, so moves me yet,  
O see how my Heart is splitting!

**ЛЮСИ:**

Казнят? И нет пощады?  
Несчастье и досада!  
Ах, как мне быть? Как разлюбить?  
Быть может, выпить яду?



Песня Люси появляется в пьесе в ходе диалога девушки с отцом-тюремщиком, во время которого она пытается противостоять Локиту, объясняя ему, что бессильна перед своим чувством к Макхиту. Отец же настоятельно советует дочери разумно отнестись к окончательному расставанию с Капитаном, коему

грозит смертная казнь, поскольку к смерти муженька, по мнению Локита, следует относиться без лишних эмоций и чувств, помня лишь об одном — о выгоде.

«ВОЗЛЮБЛЕННЫЙ В СИЛОК ПОПАЛ»

**POLLY:**

Thus when the Swallow seeking Prey,  
Within the Sash is closely pent,  
His Consort, with bemoaning Lay,  
Without sits pining for th' Event.  
Her chatt'ring Lovers all around her skim;  
She heeds them not (poor Bird!) her Soul's with him.

**ПОЛЛИ:**

Возлюбленный в силок попал,  
Что остается? — Тосковать  
И горевать, ведь он пропал,  
Теперь нам с ним не щебетать.  
Мужчин вокруг полно других,  
Но в сердце места нет для них.



Внезапно проведать Макхита в тюрьме приходит Полли, задыхаясь от любви и сострадания к Капитану. Девичьи чувства в полной мере раскрываются в песне. В ней Полли уподобляет себя ласточке, тоскующей по возлюбленному, запутавшемуся в силках в поисках пропитания. Однако ситуация мгновенно снижается, когда Полли и Люси понимают, что обе оказались подло обведены вокруг пальца Макхитом, заблуждаясь относительно чистоты его помыслов и намерений. Оказавшись в невыгодном и неловком положении, Макхит не находит лучшего решения, кроме как отречься от Полли, ведь она не способна вызволить его из камеры, в отличие от Люси, чей статус — дочь тюремщика, дает Капитану зыбкую надежду на освобождение.

«НЕГОДЯЙКА!»

**POLLY:**

Cease your Funning;  
Force or Cunning  
Never shall my Heart trapan.  
All these Sallies  
Are but Malice  
To seduce my constant Man.

**ПОЛЛИ:**

Попрошайка!  
Негодяйка!  
Не гаси любви огня!  
Разве можно  
Строить козни  
Против мужа и меня?!

'Tis most certain,  
By their flirting  
Women oft' have Envy shown.  
Pleas'd, to ruin  
Others wooing;  
Never happy in their own.

Зависть это  
И наветы,  
Им поверить не могу!  
Верю в счастье,  
И в ненастье  
Чувства к мужу сберегу!



В попытках восстановить справедливость и утвердиться в качестве единственной разбойничьей жены, Полли и Люси начинают бурно пререкаться, слепо не понимая, что сражаются они за мифические светлые чувства Капитана Макхита. К каждой из девушек он в действительности питает лишь раздражение, усиливающееся оттого, что Капитан попросту боится за свою драгоценную шкуру, поскольку на горизонте ему уже видится печальная участь виселицы. Полли, не осознавая происходящего, крикливо доказывает сопернице, что та завистливо и по злему умыслу разрушает ее супружеское счастье и поэтому сама не обретет его никогда.

### ПЕСНИ ИЗ ТРЕТЬЕГО ДЕЙСТВИЯ

#### «ОТЕЦ, НАСТАВЛЯЛ ТЫ ДЕВЧОНКУ МЕНЯ»

**LUCY:**

When young at the Bar you first taught me to score,  
And bid me be free of my Lips, and no more;  
I was kiss'd by the Parson, the Squire, and the Sot,  
When the Guest was departed, the Kiss was forgot.  
But his Kiss was so sweet, and so closely he prest,  
That I languish'd and pin'd till I granted the rest.

**ЛЮСИ:**

Отец, наставлял ты девчонку меня,  
Велел мне бояться любви, как огня.  
Бывало, пьянчуга меня целовал,  
Но, к счастью, наутро он все забывал.  
Так искренне нежен был мой Капитан,  
Что я уступила, попавшись в капкан.



Песня Люси исполняется ею в момент обстоятельного разговора с отцом, событийно следующего за побегом Макхита из тюрьмы, осуществлению которого Люси удалось поспособствовать. Отвечая Локиту, уверенному в должном воспитании дочери, на упреки в недостатках поведения, девушка говорит, что к личному краху ее привели именно наставления отца. В детстве и юности он учил ее не сдерживаться в поцелуях, щедро одаривая ими пасторов и адвокатов, но не поддаваться любовным порывам, поэтому в истории с Макхитом она и попыталась реализовать неизрасходованное чувственное томление, поверив в истинность его привязанности к ней.

**«ПРИДВОРНАЯ ЖИЗНЬ НАС ДОЛЖНА НАУЧИТЬ»**

**МАСНЕАТН:**

The Modes of the Court so common are grown,  
That a true Friend can hardly be met;  
Friendship for Interest is but a Loan,  
Which they let out for what they can get.  
'Tis true, you find  
Some Friends so kind,  
Who will give you good Counsel themselves to defend.  
In sorrowful Ditty,  
They promise, they pity,  
But shift for your Money, from Friend to Friend.

**МАКХИТ:**

Придворная жизнь нас должна научить,  
Что друзей нам себе не сыскать.  
Дружба возможна, коль есть что делить;  
Дружба уместна, коль есть что продать.  
Попросишь в долг —  
И друг умолк,  
Но, если потребовать внятный ответ,  
Твой друг сожалеет  
И мнется, и блеет,  
Что может тебе одолжить свой совет!..



Правдивая песня Капитана Макхита, повествующая о сущности жизни человека эпохи Роберта Уолпола, которая заключалась в том, что как будто бы настоящие друзья остаются с тобой до тех пор, пока от них не требуется серьезных вложений в твою жизнь, а приятельские отношения всегда оказываются холодным расчетом участвующих в них сторон, иронично помещена в «Опере Нищего» в эпизод встречи Макхита с его верными воровскими товарищами в игорном доме.

#### «ЛОДОЧКА Я В ОКЕАНЕ БОЛЬШОМ»

**LUCY:**

I'm like a Skiff on the Ocean tost,  
 Now high, now low, with each Billow born,  
 With her Rudder broke, and her Anchor lost,  
 Deserted and all forlorn.  
 While thus I lie rolling and tossing all Night,  
 That Polly lies sporting on Seas of Delight!  
 Revenge, Revenge, Revenge,  
 Shall appease my restless Spirit.

**ЛЮСИ:**

Лодочка я в океане большом,  
 Шумные волны, одна за другой,  
 Бьются о борт. Где же берег и дом,  
 Любовь и сердца покой?  
 А Полли в ночи развлекается с ним,  
 С моим Капитаном, любимым моим!  
 Убью! Убью! Убью!  
 Успокою мятежную душу.



Песня Люси, которая в ревностном ослеплении задумывает устранить Полли (конкурентку в битве за ветреного Капитана Макхита), отравив ее, показывает зрителю душевную уязвимость отчаявшейся обрести надежную любовную гавань девушки, не понимающей, что счастье Полли и Макхита, разъедающее ей сердце, иллюзорно. Песня с угрозой отомстить появляется в пьесе непосредственно перед горько смехотворным эпизодом несостоявшегося отравления.

**«КОГДА НА СУДЕ ПРИСЯГУ ОН ДАСТ»**

**LUCY:**

When he holds up his Hand arraign'd for his Life,  
O think of your Daughter, and think I'm his Wife!  
What are Canons, or Bombs, or clashing of Swords?  
For Death is more certain by Witnesses Words.  
Then nail up their Lips; that dread Thunder allay;  
And each Month of my Life will hereafter be May.

**ЛЮСИ:**

Когда на суде присягу он даст,  
Отец, вспомни ту, что так любит его.  
Свою женушку Люси он не предаст!  
Только вынь из петли муженька моего!  
Ты же можешь заткнуть свидетелям рот,  
Чтобы Люси твоей снова жить без забот?



После второго ареста Капитана Макхита, гарантирующего ему смерть на виселице, Полли и Люси умоляют своих отцов Пичема и Локита спасти именитого разбойника. Люси в песенном высказывании призывает отца хорошо подумать о ее судьбе и благополучии, которая, как она убеждена, зависит от того останется ли в живых ее ненаглядный Макхит, и заткнуть заинтересованным в казни Капитана лицам рот, что, в условиях эпохи, было возможно лишь посредством денежной манипуляции, — взятки.

**«МЫ ПЕРЕД ЗАКОНОМ НАШИМ РАВНЫ»**

**MACHEATH:**

Since Laws were made for ev'ry Degree,  
To curb Vice in others, as well as me,  
I wonder we han't better Company,  
Upon Tyburn Tree!  
But Gold from Law can take out the Sting;  
And if rich Men like us were to swing,  
'Twou'd thin the Land, such Numbers to string  
Upon Tyburn Tree!

**МАКХИТ:**

Мы перед законом нашим равны,  
Законы порочным, как я, даны,  
Суда дожидается полстраны.  
Висельники мы!  
Закон хитер: не жалит он тех,  
Кто нажил деньги, славу, успех.  
Закон, друзья, отнюдь не для всех...  
Висельники мы!



Тюремное попури Макхита, состоящее из коротких музыкальных высказываний (намёков на популярные мелодии) и демонстрирующее публике аффекты пьяного грабителя, обезумевшего в мыслях о близкой смерти, завершается прославленной английской песней «Зеленые рукава». Ее новый текст напрямую говорит об особенностях скриблерианской эпохи (но только ли?): нормы, определяющиеся законом, не гарантируют равенства, поскольку не распространяются на людей, способных от него откупиться и сохранить свое прочное положение в коррумпированном государстве.

#### «Я — ТУРЕЦКИЙ СУЛТАН»

##### ALL AND MASHEATH:

Thus I stand like the Turk, with his Doxies around;  
 From all Sides their Glances his Passion confound;  
 For Black, Brown, and Fair, his Inconstancy burns,  
 And the different Beauties subdue him by turns:  
 Each calls forth her Charms to provoke his Desires:  
 Though willing to all, with but one he retires.  
 But think of this Maxim, and put off your Sorrow,  
 The Wretch of To-day, may be happy To-morrow.

##### ВСЕ И МАХИТ:

Я — турецкий султан, девы вьются вокруг,  
 И, смущая меня, их сужается круг.  
 Здесь блондинки, брюнетки, шатенки, и я  
 Осчастливорю их всех, мне поверьте, друзья!  
 Девы, бесстыдно смеясь, наступают,  
 Он рад бы со всеми, но *все* утомляют.  
 И голосом он изрекает тоскливым:  
 «Кто нынче несчастен, тот будет счастливым!».

The image shows a musical score for a song. It consists of four staves of music in a single system. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second staff continues the melody. The third staff is marked with the tempo instruction *vio* (vivo). The fourth staff concludes the piece with a double bar line. The music is written in a style typical of 18th-century opera.

Сопровождающаяся ликующе стремительным танцем персонажей финальная песня «Оперы Нищего», в исполнении которой Капитана Макхита, избавленного от петли и вмиг изрядно повеселевшего, поддерживают остальные герои, завершает пьесу Свифта, Поупа и Гэя. Этому предшествует феерическое появление нескольких жен грабителя и не менее впечатляющее для публики его решение определиться, наконец, с выбором подлинной супруги, коей, после всех перенесенных страданий, оказывается неожиданная счастливица Полли Пичем.