

---

## Н. А. ЛЬВОВ И РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ: О ТЕАТРАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КАРТИНЕ «ПРОЛОГ»

Е. Г. Милюгина

Многогранное творчество Н. А. Львова – русского архитектора, поэта, драматурга, переводчика, просветителя – тесно связано с Российской академией. Уже на первом собрании Академии 21 октября 1783 г. в число 36 избранных, наряду с известными литераторами М. М. Херасковым, Д. И. Фонвизиним, И. Ф. Богдановичем, Я. Б. Княжниним, Г. Р. Державиним и вельможами-просветителями И. И. Шуваловым, А. А. Безбородко и А. С. Строгановым, вошел и Н. А. Львов.

Львову было в то время 30 лет. Он уже стал признанным архитектором – позади были проекты Иосифовского собора в Могилеве, Невских ворот (оба 1780) и зданий почтового ведомства в Санкт-Петербурге (1782). Его стихи печатались в широко известных журналах – «Санкт-Петербургском вестнике»<sup>1</sup> и «Собеседнике любителей русского слова»<sup>2</sup>; две басни вышли в составе книги И. И. Хемницера<sup>3</sup>. Несмотря на анонимность публикаций, их автор – инициатор создания творческого содружества (называемого теперь львовско-державинским кругом) и его неоспоримый «гений вкуса» – был, безусловно, узнаваем по особой одухотворенности сти-

---

<sup>1</sup> [Львов Н. А.] «Цари! вы светом обладайте!..» // Санкт-Петербургский вестник. 1780. Ч. 6. Авг. С. 127. Без подписи.

<sup>2</sup> [Львов Н. А.] Идиллия. Вечер 1780 года ноября 8 // Собеседник любителей русского слова. 1783. Ч. 1. С. 26–32. Без подписи.

<sup>3</sup> [Львов Н. А.] Вольное подражание Лафонтену: Львиной указ; Заец, обойденный при производстве // [Хемницер И. И.] Басни и сказки N... N... СПб., [1779]. С. 63–64, 65–66. Без подписи в рубрике «Чужие басни».

хов, чистоте и звучности поэтического слога. Был у Львова и опыт театрально-музыкальной драматургии – кантата на три голоса (1775), написанная для торжественного представления в честь победы России в русско-турецкой войне 1768–1774 гг., и светская пьеса «Сильф, или Мечта молодой женщины» (1778), поставленная дворянским любительским театром.

Впереди были драматические «игрища» – «Ямщики на подставе» (1787), с экспериментальным использованием просторечной и диалектной лексики, и «Парисов суд» (1796), с травестийной перелицовкой античного мифа; фольклористические изыскания, отраженные в «Собрании народных русских песен с их голосами» (1790), поэтические манифесты в защиту национального духа литературы и русского тонического стиха – «Русский 1791 год» (1791) и «Добрыня» (1796), художественные и искусствоведческие переводы: «Рассуждение о проспективе» Э. А. Петито (1789), «Анакреон» (1794), «Четыре книги Палладиевой архитектуры» (1798), проект «Словаря художников и художеств» (1800).

При всей самостоятельности замыслов Львова и оригинальности их результатов нетрудно заметить, что его творческие поиски во многом соответствуют основным направлениям деятельности Академии, главным предметом которой было очищение и обогащение русского языка, витийство и стихотворство, а средствами для достижения цели предполагались сочинение российской грамматики, составление русского словаря, разработка правил риторики и стихосложения. Воплощалась ли эта связь творческих поисков Львова в целенаправленном сотрудничестве с открываемой Российской академией или, напротив, в принципиальной полемике, – в любом случае анализ ведущих тенденций его литературной деятельности в контексте ученых проектов Академии позволяет восстановить живые моменты истории русской славистики.

Художественным памятником, непосредственно связывающим имя Львова с Российской академией, является так называемый «Пролог» – тематическая программа для театрального действия в сопровождении симфонической музыки и хора, сочиненная драматургом специально для официального торжественного открытия Академии.

«Пролог», по всей вероятности, был Львову заказан – с задачей индиксательно представить в спектакле спектр направлений деятельности открываемой Российской академии, как его видели и понимали ее организаторы и руководители, и прежде всего Е. Р. Дашкова. Однако выполнение заказа в художественной форме могло значительно изменить идеологию ожидаемого заказчиками результата. В этом случае важным становится вопрос о мере и сущности совпадения / несовпадения львовской концепции

храма российской словесности с представлениями о нем основателей Академии. Интересен «Пролог» и в плане уяснения специфики мифотворчества Львова.

Текст «Пролога» при жизни Львова не был напечатан и сохранился лишь в рукописи<sup>4</sup>. В последние десятилетия, в связи с оживлением интереса к творчеству Львова, текст «Пролога» был опубликован трижды<sup>5</sup>, однако все публикации, по сути, лишены сопроводительной информационной справки и комментариев.

Много неясного в самой истории «Пролога». Текст датируют 22 сентября 1783 г.<sup>6</sup> Эта дата названа и в самой программе: «В середине площади на большом дереве, где отпавшие ветви открывают кучу сидящих гиниев, поющих хор, который повторяет и прочая толпа, и держащих в руках своих медалионы, где написано “1783 год 22-е сентября”»<sup>7</sup>. Возможно, помимо дня окончания работы над текстом, дата отражает и некое другое важное событие – к примеру, предъявление сценария руководству Академии для решения вопроса о включении его в общую программу праздника и т. п. В случае положительного решения дату надлежало заменить назначенным днем торжества – надписью «1783 год 21-е октября»; однако она осталась сентябрьской, что приводит к выводу об отклонении проекта. И в самом деле, сведений об инсценировке «Пролога» не сохранилось. По предположению А. Н. Глумова, он не был поставлен по той причине, что на создание музыки, хоров, декораций, подготовку капеллы и балета требовались большие творческие, временные и финансовые затраты<sup>8</sup>. Нет сведений о том, как был принят сценарий, участие каких композиторов, музыкантов, декораторов, артистов планировал автор, была ли написана музыка и разработана подробная партитура спектакля.

Не определена львоведцами и жанровая природа произведения. А. Н. Глумов, уточняя авторское определение жанра, назвал его программой, «предусматривающей аллегорическое одноактное театрально-музыкальное представление», выполняющее функцию «вступительного

---

<sup>4</sup> РНБ. Ф. 247. Т. 39, л. 134–135 об.

<sup>5</sup> Глумов А. Н. Н. А. Львов. М., 1980. С. 57–58 (фрагменты текста); [Львов Н. А.] Пролог: Программа для театральной картины с музыкою // Некрасов С. М. Российская академия. М., 1984. С. 227–228; Львов Н. А. Избранные сочинения / Предисл. Д. С. Лихачева. Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Кёльн; Веймар; Вена; СПб., 1994. С. 309–310.

<sup>6</sup> Глумов А. Н. Н. А. Львов... С. 58.

<sup>7</sup> Львов Н. А. Избранные сочинения... С. 310.

<sup>8</sup> Глумов А. Н. Н. А. Львов... С. 58.

действия»<sup>9</sup>. Однако ни смысловые связи между вступлением и продолжением, ни само продолжение этого действия, ни литературная, музыкальная и сценографическая составляющие действия исследователем не описаны.

В позднейших работах формулировка А. Н. Глумова эксплуатируется в редуцированном виде и, по-видимому, практически без обращения к тексту Львова. В них «Пролог» называют то «аллегорическим театральномызыкальным спектаклем», то «тематической литературной программой для симфонической музыки»<sup>10</sup>, а то и «своего рода “балетом с пением” в духе того времени»<sup>11</sup>.

Понятно, что ввиду отсутствия сведений о постановке «Пролог» нельзя считать спектаклем. Более того, его даже сценарием назвать трудно – это некий конспект, набросок, план, либретто, в котором обозначены только действующие лица и общая сценографическая канва, а идейный замысел драматурга-режиссера остается угадывать. Сводить все содержание текста лишь к программе симфонической музыки некорректно: помимо оркестровой части, в «Прологе» выделены хор и балет, вместе составляющие театральное действие, по составу компонентов приближающееся к оперному. Называть же «Пролог» «балетом с пением» – значит упрощать его содержание до уровня дивертисмента. И в первом, и во втором случае исследователи, рассматривая «Пролог» лишь в изобразительном (в музыкальном или хореографическом смысле) плане, заведомо отказывают произведению в философско-эстетическом подтексте. А между тем именно такого подтекста от автора безусловно требовала сама поставленная художественная задача. Да и вывод о типичности сочинения для той эпохи преждевременен: об этом можно говорить лишь после того, как «Пролог» будет осмыслен в качестве художественного целого и сравнен с другими опытами в этом жанре – например, с близким по тематике, времени создания и функции «Прологом на открытие в Тамбове театра и народного училища» Г. Р. Державина (1786)<sup>12</sup>. В том же жанре Державин позже написал «Пролог аллегорический на рождение в Севере Любви» и «Пролог на рождение

---

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Николай Александрович Львов – славный сын России: К 250-летию со дня рождения // Автор-составитель В. Г. Глушкова. М., 2003. С. 42.

<sup>11</sup> Бочкарева И. А. Н. А. Львов: Очерки жизни. Венок Новоторжских усадеб. Торжок: Б. И., 2008. С. 21.

<sup>12</sup> Державин Г. Р. Пролог на открытие в Тамбове театра и народного училища (1786) // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб.: Имп. АН, 1867. Т. 4. С. 7–18.

в Севере порфиородного отрока» (оба 1799)<sup>13</sup>, и хотя их темы и функции несколько иные – прославление императорской семьи как аллегорического света и солнца России, на их фоне отчетливо видна специфика «Пролога» Львова.

Итак, единственным свидетельством замысла Львова на сегодня является сам текст «Пролога». Поскольку это программа музыкально-театрального действия, «Пролог» необходимо анализировать как *партитуру музыкального спектакля*, т. е. выявить включенные в текст указания на все составляющие представления: драматургию (систему действующих лиц, сюжет, озвучиваемый литературный текст), музыку, сценографию (декорации, костюмы), хореографию (балет) и эффекты освещения – в их синтезе и динамике.

Драматургический замысел представлен в прозаической записи, сходной по характеру с системой развернутых ремарок. Вместе с тем, это не обычные заметки для режиссера и артистов, но семиотически плотный текст, насыщенный художественными кодами и мифологической символикой.

Действующие лица – Аполлон и четыре музы: Мельпомена – муза трагедии, Талия – муза комедии, Евтерпа – муза музыки и Терпсихора – муза танца. Их проводниками на землю выступают гении-духи («гинии»), а в мире земном каждую из них сопровождает своя свита: Мельпомену – герои, Евтерпу – сирены, Талию<sup>14</sup> – пастухи и охотники и Терпсихору – нимфы.

---

<sup>13</sup> Там же. С. 25–46.

<sup>14</sup> В тексте явления 3-го, где четыре гиния, посланники Аполлона, выводят на землю каждый свою музу, вместо Талии неожиданно названа Клио: «Первый [гиний], одетый в военное платье, приводит Мельпомену к пещере и по знаку сей музы выходят в провождении военной музыки герои. Второй отводит Евтерпу к берегу моря, из оного выходят сирены, и под пение оных начинается военный балет и сражение, таково было начало трагедии после уже приношения козлов. *Дух комедии возводит Клио на верх горы и, показав ей сражения, говорит, что сие она должна прервать утехою. По знаку ее при огромной роговой музыке выходят из лесов пастухи и охотники.* Но они одни... Прибегают они к Терпсихоре, которая по просьбе их выводит к ним веселых своих нимф. Все вместе составляют они общий балет под пение хора, изображающего торжество муз» (*Львов Н. А. Избранные сочинения...* С. 309–310. Курсив мой. – Е. М.). Эта замена, на мой взгляд, случайна. В изначальном списке действующих лиц, который в драматургии всегда носит закрытый характер (т. е. не терпит пополнения системы персонажей, замены одного героя другим в ходе развития действия и т. п.), имени Клио нет. Содружество избранных Львовым муз – единство трагедии, комедии, музыки и танца – хотя и могло изначально включать Клио-историю (если бы на то была воля автора), но совершенно не терпит исключения Талии-комедии в финале. Ее изъятие из действия противоречит и строгой, рационально выверенной художественной логике сюжета, реализованной в сходных «выходах» четырех муз, вызывающих свою свиту. Духу комедии и его назначению – пастораль-

Обращение к мифолого-аллегорической поэтике было вызвано конкретной художественной задачей: правило мифоподобия было обязательным для официальных представлений того времени (ср. названные выше три «Пролога» Державина). Поэтому оригинальность львовского проекта нужно искать не в выборе материала, а в его интерпретации.

Отличительной чертой «Пролога» Львова представляется то, что здесь нет мифологизации современных автору фигур и отвлеченных понятий<sup>15</sup> – приема, использованного им в первом музыкально-театральном опыте (в кантате 1775 г. Минерва аллегорически представляет Екатерину II и появляется, например, такой персонаж, как Мир). Обычно же торжественные празднества в России конца XVIII в. без такой мифологизации не обходились. В результате подобных семантических уравниваний возникал ряд аллегорий, закреплявших в сознании зрителей неразрывную связь исторической фигуры и вневременной ее характеристики (так сказать, мифологем-эпитета, вплоть до устойчивых, как уже упомянутая Екатерина-Минерва). Система аллегорий в их иерархии и динамике выражала идеологию праздника в целом.

Так, Державин в «Прологе на открытие в Тамбове театра и народного училища» решал одновременно две идейно-художественные задачи – развития просвещения и утверждения театрального искусства в Тамбове. Система персонажей-аллегорий его «Пролога» включает образы Леса (под которым он подразумевал малообразованное тамбовское общество), Пустынника, пролагающего дорогу к свету (Петра I), Гения – Духа просвещения, Солнца (Екатерины II) и «спомоществующих» ему лучами трёх планет (императриц Анны, Елизаветы и Екатерины I), а также Мельпомены и Талии<sup>16</sup>. Для выражения идеи развития просвещения в Тамбове поэт применил новообразованную символику. В ее основе лежит ряд аллегорий от Петра I до Екатерины II: имя Петра знаменует начало начал просвещения, а имя Екатерины – его вершину. Театральное же искусство, представленное традиционными со времен античности образами Мельпомены и Талии, присоединено к главенствующей здесь русской линии сюжета как добавоч-

---

ной утехе – конечно, соответствует Талия, как духу трагедии с его военной героиней – Мельпомена, духу музыки с его поющими сиренами – Евтерпа и духу танца с его веселыми нимфами – Терпсихора. Очевидно, Клия – ошибка переписчика (описка автора?); вместо имени *Клия* следует читать: *Талия*. В дальнейшем моем анализе при характеристике деталей театрального действия я придерживаюсь этой точки зрения.

<sup>15</sup> Здесь и далее в понятие системы персонажей я включаю внесценических героев наряду со сценическими.

<sup>16</sup> *Державин Г. Р.* Пролог на открытие в Тамбове театра и народного училища. С. 9–10, 13 (расшифровка аллегорий в примечаниях Я. К. Грота).

ная общекультурная составляющая. Идеология празднества, в результате, сводится к поддержке культурно-просветительской политики Екатерины II, но отнюдь не к прославлению радости знания и искусства.

Почему Львов отказался от мифологизации политических фигур современности? – очевидно, чтобы избежать и прямолинейной идейной заданности, и стилевой эклектики. Такое художественное решение позволяло ему добиваться чистоты использования мифологических приемов – так сказать, *цитирования их* в авторском тексте.

В «Прологе» Львова действуют не девять муз, а четыре. Экономия художественных средств свойственна театру вообще. Она характерна и для тамбовского «Пролога» Державина: его сюжет держится на трех ключевых фигурах – Мельпомене и Талии, символизирующих театр, и Гении (Духе просвещения), представляющем образование. Подобные самоограничения автора объясняются его программными принципами: он освобождает сюжет от нефункциональных фигур (к примеру, не вводит в действие муз, связанных с символикой знания) и тем самым делает его зримым и впечатляющим. Таким образом, выбор Державина логически объясним и является самым лаконичным и точным вариантом решения его идейно-художественной задачи.

С этих позиций необходимо осмыслить и оценить и решение Львова: почему именно музы трагедии, комедии, музыки и танца выбраны им для манифестации программы открываемой Российской академии? Может быть, дело в дополнительных функциях этих муз, замещающих здесь основные? Напомню их: Талия – муза комедии и пасторальной поэзии, Мельпомена – муза трагедии, Терпсихора – муза танца и пения, Евтерпа – муза музыки и лирической поэзии. Однако пасторальность Талии проявляется в тексте только в ее характерной свите, состоящей из пастухов и охотников; поэзия ни в пасторальном, ни в лирическом виде в «Пролог» не введена. Существенно, что из традиционной свиты Аполлона Львовым исключены Каллиопа – муза эпической поэзии, Клио – муза истории, Полигимния – муза героических гимнов, Урапия – муза астрономии и Эрато – муза лирической и любовной поэзии<sup>17</sup>. Таким образом, эпическая, героическая, историческая (в лице Клио), лирическая, пасторальная и любовная ипостаси поэзии не нашли отражения в выборе автором действующих лиц и сцен. Понятно, что это ограничение программного свойства, но чья программа здесь воплощается – Российской академии или самого Львова? Если программа Академии и находит здесь свое выражение, то вычитать ее чрезвы-

---

<sup>17</sup> О функциях муз см., напр.: Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. А. Майкапара. М., 2004. С. 378–379.

чайно трудно. Следовательно, программа, манифестируемая Львовым в «Прологе», расходится с программой Академии – точнее, Львов выражает собственный взгляд на будущие функции Академии. Какие же?

Как я уже говорила, сюжетной канвой «Пролога» выступает мифологизированный текст, принципиально свободный от элементов современности. Следовательно, программа Львова строится *от начала времен – от начала искусств на земле*. Российская ли это земля и русское ли искусство? – национальных признаков здесь нет. Единственная деталь, которую можно счесть указанием на место и этнос, – реплика Аполлона к небесному хору: «...Подите, утехой просветите *любимый мой народ* и проч.»<sup>18</sup> Однако любимым народом Аполлона, по определению, может быть каждый мыслящий себя таковым; и лишь в этом смысле Россия причастна к происходящему театральному действу – как страна, пригласившая бога искусства на свою сцену. Россия, причастившаяся мирового искусства, – один из тезисов программы «Пролога» Львова.

«Пролог» состоит из трех явлений, четко размеченных автором в его краткой партитуре спектакля; каждое из явлений представляет собой относительно завершённую символическую картину с внутренней динамикой. В совокупности они составляют сюжет, основные вехи которого могут быть названы так: «Изначальный хаос мира, лишённого искусства», «Прошение муз», «Просвещение мира средствами искусства и всеобщее торжество». В целом сходно построен сюжет и тамбовского «Пролога» Державина: от картин ночного мрака, дикости и неустройства стихий через причащение общества к знанию и театру усилиями Пустынника, Гения, Мельпомены и Талии – к финальному всенародному торжеству в храме просвещения. Поскольку державинский «Пролог» написан тремя годами позже львовского, то сюжетные совпадения могут означать, что Державин ориентировался на известный ему текст Львова; а несовпадения свидетельствуют о расхождениях их авторских позиций и в сопоставлении позволяют уяснить ведущие принципы драмы Львова.

Напомню начало «Пролога» Львова: «Симфония, изображающая смятение, зачинается тихо и, соединясь с слышанным издали громом, постепенно с оным возрастает до вскрытия еще занавесы, а по вскрытии оной театр представляет дикий и ужасный берег, пещеры и волнуемое море, освещенные одним только сиянием молнии, вихрь и буря клонят и валяют оставшие на каменных берегах ветви, срывающая молния целые вершины каменных гор заставляет нимф прятаться в пещеры, сирен – бросаться

---

<sup>18</sup> Львов Н. А. Избранные сочинения... С. 309. Курсив мой. – Е. М.



в море, а пастухов укрываться в лесу»<sup>19</sup>. Ср. у Державина: «Театр представляет ночь и дикий лес, в котором видны мрачные пещеры. Свирепый ветер клонит деревья и производит треск и вой в пещерах, в которые маленькие дети разного состояния от шума бури и громовых ударов прячутся»<sup>20</sup>. Во вступительной ремарке Державин редуцировал космическую по масштабу экспозицию Львова к локальному тамбовскому прецеденту: мировые пространства он свел к топосу правдоподобного леса, а мятущихся духов (нимф, сирен) и пастухов – к образам испуганных детей. И это понятно: предпринятое Державиным пропорционирование отражает соотношение Российской академии и народного училища и театра Тамбова, и тем грандиознее предстает замысел Львова. Однако главное различие – не в выбранном масштабе изображения (он-то как раз должен был устроить закатчиков Львова), а в *качестве* этого изображения, его глубине.

Изначальная картина Львова *мистериальна* – не случайно действие начинается *до* поднятия занавеса (у Державина, замечу, нет этого *до* – нет закрытого занавеса, нет тайны). Что же происходит там, *за* занавесом, – под смятенные звуки симфонической увертюры, «зачинающейся тихо» и накатывающейся на зрителя подобно камнепаду, сливаясь с громом и голосами диких стихий, – словно и не музыка это, а шум, из которого она еще не высвободилась, не родилась? Результатом каких катаклизмов является хаос, открывающийся зрителю при поднятии занавеса, – дикий и ужасный берег во время грозовой бури? Испуганные нимфы, прячущиеся в рушащихся пещерах, сирены, бросающиеся в штормовое море, пастухи, бегущие в поверженный ураганом лес, – спасения ли ищут или встречают смерть? Эта борьба космических стихий – разгул хтонической «скверны», в котором божества природы осиротели, оставленные архаическими музами<sup>21</sup>, а человек одинок, беззащитен и обречен. Итог первого явления, в котором отчетливо заявлена тема дионисийства, – необходимость катарсиса, очищения, восстановления гармонии религиозных служений<sup>22</sup>.

Миру хтоническому во втором явлении противопоставлен мир олимпийский. Распад единого мира на полярные сферы представлен здесь не только как религиозное разграничение (низшую мифологию сменяют олимпийцы), но как разделение в сфере мусической: природным голосам

---

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Державин Г. Р. Пролог на открытие в Тамбове театра и народного училища. С. 9.

<sup>21</sup> По преданиям, сирены – дочери Мельпомены или Терпсихоры (Лосев А. Ф. Сирены // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 1982. Т. 2. С. 438).

<sup>22</sup> Ср.: Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 192–201.

сирен и нимф противостоит чистое искусство Аполлона и небесных муз, чья исконная связь с хтоническим миром уже забыта. Что служит причиной прошения муз к Аполлону? Как земной мир нуждается в покровительстве небесных муз, так и сами музы нуждаются во вселенском гражданстве; их функция, по Львову, не охранительная, а просветительская – нести искусство в земной мир. Лишь спустившись на землю, музы исполняют свое предназначение – создадут искусства из обрядовых служений.

Кульминация «Пролога» – нисхождение муз в земные сферы, вызывание хтонических духов и преобразование обрядов в художества. Так из военной музыки, из обрядового сражения героев рождается трагедия. Так из пения сирен рождаются героические гимны – славословия победителям. Когда очищение через трагедию состоялось, настает час утечи – комедии и пасторали, рождающихся из танца веселых нимф.

Таким образом, философско-эстетической основой мифотворчества Львова в «Прологе» выступает дионисийство: искусства возникают из мистериального синтеза небесного и хтонического начал, духовных и чувственных проявлений<sup>23</sup>. Была ли это сознательная ориентация на систему обрядов или интуитивно схваченная логика рождения искусств? – скорее всего, синтез того и другого. Могла ли прийти по вкусу руководству учреждаемой Академии мифотворческая программа, возводящая ее будущую деятельность к началу начал? – скорее всего, нет: на фоне привычных аллегорических величаний-обожествлений государственных персон это было слишком смело и ко многому обязывало всех служителей мусических искусств – от императрицы до простого художника Львова.

Что касается озвучиваемого литературного текста, то он в «Прологе» не представлен: в сохранившемся тексте нет ни хора юношей, ни небесного хора, ни общего хора гиниев и толпы.

Реконструируя музыкальную партитуру «Пролога», нужно помнить, что Львов все свои драматические действия представлял и писал с музыкой<sup>24</sup>. При этом он всегда точен в описании музыкального образа: и тогда,

---

<sup>23</sup> Ср.: *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство... С. 221.

<sup>24</sup> Исследователи драматургии Львова анализируют, как правило, ее литературную составляющую (см.: *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Комическая опера Н. А. Львова «Ямщики на подставе» // XVIII в. СПб., 1993. Сб. 18. С. 93–112; *он же.* Комическая опера Н. А. Львова «Сильф; или Мечта молодой женщины» и традиции русской любительской сцены // XVIII в. СПб., 1996. Сб. 20. С. 95–113; *Одесский М. П., Спивак М. Л.* «Высокое» и «низкое» в комических операх Львова // *Гений вкуса: Материалы международной научно-практической конференции* / Ред. М. В. Строганов. Тверь, 2001. С. 271–276; *Коханова С. Б.* «Мужской вопрос» в пьесе Львова «Сильф» (проблема героя времени в гендерном аспекте) // Там же. С. 50–57). В качестве музыкальной составляющей львовской драмы описывают обычно оперы, написанные ком-

когда указывает необходимый для создания этого образа инструментальный состав, и даже тогда, когда называет лишь искомые тембры для желаемого звукового впечатления.

Какова палитра музыкальных красок-ассоциаций у Львова? Судя по его впечатлениям от посещения европейских (и прежде всего парижских) театров во время заграничной поездки 1776–1777 гг.<sup>25</sup>, она чрезвычайно богата и разнообразна. Представить ее более конкретно как осмысленные музыкальные ассоциации позволяет уже первая пьеса Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины» (1778). В арии одного из ее героев, музыканта Торини, дана точная характеристика тембров оркестровых инструментов и уместности их использования в той или иной музыкальной задаче. Задача, стоящая перед Торини, – музыкальное оформление мистификации «снисшествия небесных духов» и праздника по случаю примирения супружеской пары. Включив в состав своей партитуры скрипки, флейты, гобои, кларнеты и корнет, Торини выбраковывает последний<sup>26</sup>: здесь это единственный

---

позиторами на тексты Львова (см.: Розанов А. С. Композитор Николай Петрович Яхонтов // Музыкальное наследство. Т. I. М., 1962. С. 11–64; Кельдыш Ю. В. Опера «Ямщики на подставе» и ее авторы // Фомин Е. И. Ямщики на подставе (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 6). М.: Музыка, 1977. С. 193–204; Немировская И. Д. Оперы Львова для домашнего театра («Сильф», «Милет и Милета», «Парисов суд») // Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исследования: Сб. 4 / Ред. М. В. Строганов. Тверь, 2005. С. 211–220). Музыкальные же образы самого Львова как неотъемлемая часть его драмы (его *слышание* своих театральных действий сразу с музыкой, частично выраженное в ремарках) до сих пор не становились предметом специального исследования.

<sup>25</sup> Лаппо-Данилевский К. Ю. Комическая опера Н. А. Львова «Сильф»... С. 95–97.

<sup>26</sup> См. во второй редакции пьесы (РГАЛИ. Ф. 1296, оп. 2, № 13, л. 26–26 об.):

Виолینی так идет:

Ла, ла, ла...

*Ик лубовью стат часливой...*

Браво – форте – нет, нет, нет...

Трал, рал, ла, ла, ла, ла...

Кларинетти э гобое.

План, план, пла, пла...

Нет один гобое – двое.

*Будет весел очень житьь.*

Корни буду положить...

Трум, трум...

О! Нет! Корни со фалшит.

Флаути – браво – виоліні...

Ла, ла, ла, ла...

Тутти – браво, съор Торини.

медный инструмент, на вкус Львова, перечасый тембровому согласию остальных, он уместен, скорее, в военных маршах. В ремарке к самой картине «снисшествия небесных духов» выделены духовые инструменты<sup>27</sup>, под которыми (в связи с исключением корнета) надо понимать группу деревянных.

Каким оркестром Львов мог располагать для воплощения музыкального ряда «Пролога» в случае принятия его к постановке? Типичный оперный оркестр того времени ограничивался струнной смычковой группой (скрипки, альты, виолончели, контрабасы) с добавлением двух пар духовых, как правило флейт и валторн<sup>28</sup>. Для торжественных представлений и грандиозных оперных спектаклей состав оркестра был более широким. Так, в год написания Львовым «Пролога» в России была поставлена опера весьма популярного чешского музыканта А. Бюлана «Сбитенчик», имевшая три акта, 21 вокальный номер и предназначенная для следующего оркестрового состава: «скрипки, альты, группа контрабасов, флейты, гобой, кларнеты (in A, in B), фаготы и валторны (in C, in D, in F, in B, in Es)»<sup>29</sup>. На подобный оркестр рассчитывал и Львов.

Как Львов пользуется оркестровыми красками-тембрами? В «симфонии» первого явления «Пролога» использован, очевидно, весь оркестр *tutti*, подражающий звукам природы; подчеркну, что здесь нет пения – и вообще человеческих голосов.

Звуковая картина второго явления принципиально иная. Гармоничный Парнас, в противоположность дисгармоничной Земле, осенен умиротворяющей силой искусства: его музыка успокаивает стихии, «утишает» море и очищает горизонт. Здесь впервые появляется звучащее слово – хор юношей; вероятно, Львов имел в виду партесное пение, двух- или четырехголосное. Для создания музыкальной ассоциации гармонического мира драматург выделяет в звучании оркестра духовую группу, сопровождающую хор юношей. Очевидно, это деревянные духовые: во-первых, они близки по тембру к человеческому голосу; во-вторых, именно так Львов

---

Первая редакция пьесы сохранилась лишь частично (РНБ. Ф. 247, № 38, л. 169–183); во второй редакции (нач. 1790-х), где пьеса датирована по-прежнему 1778 г., этот фрагмент не содержит авторской правки и, очевидно, не изменен по сравнению с первой редакцией.

<sup>27</sup> РГАЛИ. Ф. 1296, оп. 2, № 13, л. 39.

<sup>28</sup> Немировская И. Д. Жанр русской комической оперы последней трети XVIII века: Генезис. Поэтика. Эволюция. Самара, 2007. С. 70.

<sup>29</sup> Брабцова И. О деятельности в России чешского композитора XVIII века А. Ш. Буланта // Чешская музыка как национальное и европейское явление: Межвуз. сб. тр. советских и чехословацких музыковедов. Новосибирск, 1987. Вып. 6. С. 55.

назвал деревянные в «Сильфе»; и, наконец, медные по принципу контраста активно использованы в следующем, третьем явлении, действие которого происходит на земле. Сопоставляя музыкальное решение «Сильфа» и «Пролога», можно заключить, что деревянные ассоциируются у Львова с музыкой высших сфер, а медные представляются ему более земными.

«Весь небесный хор», открывающий третье явление, – партесное пение, включающее женские и мужские голоса. Он завершает сцену на Парнасе. Далее каждая муза имеет свою звуковую характеристику – характерную музыкальную тему. Мельпомена, призывающая героев, связана с военной музыкой: это группа медных, исполняющая, очевидно, военные марши. Тема Евтерпы, вызывающей сирен, под пение которых начинается военное сражение-балет, – судя по ситуации, героические гимны (и в этом случае Евтерпа по функции сближается с Полигимнией). Особенно необычна и оригинальна тема Талии – «огромная роговая музыка», вызывающая пастухов и охотников. Роговой оркестр состоял из обычных охотничьих рогов, согласованных по темперированному звукоряду (один рог – один звук); такой оркестр был слышен на семь верст в округе и по звучанию напоминал большой церковный орган<sup>30</sup>. Выход Терпсихоры, сзывающей своих нимф, дает начало общему балету в сопровождении общего хора, в который включается хор гиниев, поддержанный «прочей толпой». Все это вместе составляет картину общего торжества муз, выраженного всеми музыкальными средствами в их синтезе.

Таким образом, музыкальная партитура, зафиксированная в системе помет Львова, органична его символично-мифологическому замыслу и звуковыми средствами служит выражению ведущей идеи: музыка рождается из голосов природы, возвышается до музыки сфер и нисходит в земной мир искусством, которое пронизывает все, объемлет все, сплавливает всех. В этом смысле роговая музыка в системе звуковых красок Львова символична: она требует большого количества музыкантов и существует только совместным энтузиастическим движением всех и каждого; генетически она кажется низкой, простонародной, профанной, но рождаемый ею образ сакрален и по звуку, и по высокой энергии единения.

Осталось сказать еще о хореографии, декорационном оформлении действия и его общей сценографии. Декорационные и сценографические эффекты Львова космически масштабны и требуют виртуозной работы

---

<sup>30</sup> Роговая музыка стала популярной в России с 1750-х годов благодаря идее С. К. Нарышкина и деятельности придворного капельмейстера И. А. Мареша. По подсчетам М. И. Пыляева, при Елизавете и Екатерине в Петербурге было около девяти роговых оркестров (Пыляев М. И. Старый Петербург. М., 2005. Гл. 4).

машиниста, который, очевидно, должен был ощущать себя демиургом: дикий ужасный берег с его пещерами, морем, лесом, молнией, срывающей целые вершины каменных гор, вдруг сменяется сафирным храмом художеств, парящим в облаках; за нисхождением муз по движущимся облакам следуют сцены военных сражений и пасторального всеобщего торжества.

По сценографическому размаху «Пролог» Львова сопоставим с итальянской оперой-серия, в частности, – с оперными действиями *Метастасио*<sup>31</sup>: и то, и другое трудно представить поставленным на театре. Кажется, что Львов мечтал сыграть свое действие на природе, с использованием естественного ландшафта и с привлечением, наряду с артистами, большого количества селян. Собственно, желание выйти за пределы театральной сцены ощутимо во всей его музыкальной драме, и «Пролог», при всей своей необычности и привязке к конкретному официальному торжеству, – естественно возникающее, ожидаемое, незаменимое звено в эволюции львовской концепции драмы и театра.

Нужно сказать, что «Пролог» связан с другими драмами Львова целой системой лейтмотивов и художественных приемов. Так, нисхождение муз на землю предварено «снисхождением небесных духов» в «Сильфе», где, однако, эта картина дана как мистификация-шутка. «Сафирный храм художеств» позже иронически обыгран в «Парисовом суде» как Олимп, хохочущий над незадачливыми героями. Наконец, «большое дерево, где отпавшие ветви открывают кучу сидящих гиниев, поющих хор»<sup>32</sup>, – декорационно-сценический ход, без которого Львов не обходится ни в одной своей большой драме: мы найдем этот прием и в «Сильфе» – в картине «снисхождения небесных духов»<sup>33</sup>, и в «Ямщиках на подставе» – в виде большого куста в середине театра, в котором нужно прятать хористов<sup>34</sup>, и в «Парисовом суде» – правда, уже не в самом тексте, а в иллюстрации Львова, относящейся, по всей видимости, к финалу оперы<sup>35</sup>.

Понятно, что в большинстве случаев Львов использовал традиционные приемы театра своего времени, и куст с хористами изобретен не им. И дикий лес, и буря-камнепад, и прячущиеся маленькие народцы, и сафирный храм во флеровом тумане, и военный балет, и общий сбор труппы и

---

<sup>31</sup> Ср.: *Порфирьева А.* Лепет старых либретто // Петербургский театральный журнал. 2003. № 32.

<sup>32</sup> *Львов Н. А.* Избранные сочинения... С. 310.

<sup>33</sup> Там же. С. 246.

<sup>34</sup> Там же. С. 254.

<sup>35</sup> Иллюстрация к опере Н. А. Львова «Парисов суд». Рис. Н. А. Львова. Тушь, перо. 1796 (*Львов Н. А.* Избранные сочинения... Вкладка первая. С. 16).

---

финальный хор, – все это своего рода *театральный конструктор*. Собрать из него действо «Пролога» можно было быстро и без особых затрат из действовавших в Петербурге трупп, оркестров и капелл. В этом случае можно ли считать «Пролог» оригинальным сочинением-проектом? – безусловно да, т. к. оригинальность определяется не техническими приемами, а новизной образной идеи и ее художественной реализацией.

И, я полагаю, именно новизна идеи, определившая общую идеологию праздника как торжество искусств, стала причиной отказа Львову в постановке спектакля. Поставив *магию искусства* выше *магии власти*, он нарушил придворный этикет, согласно которому надлежало возвеличить «солнце» русского просвещения – Екатерину-Минерву – и вращавшиеся вокруг нее планеты, в число которых входила и президент открываемой Российской Академии Е. Р. Дашкова.

