

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР Н.А.ЛЬВОВА КАК ПРОСТРАНСТВО ЭКСПЕРИМЕНТА

© 2008 Е.Г.Милюгина

Тверской государственной университет

Статья посвящена драматургии Н.А.Львова (1753 – 1 803). Изложение построено на анализе комических опер и театральных программ. Впервые подробно описаны Кантата и «Пролог». Цель исследования – уяснение специфики львовской концепции драмы и театра.

Задача изучения сочинений Львова для музыкального театра поставлена полвека назад¹, но до сих пор не решена. Внимание исследователей сосредоточено прежде всего на двух комических операх: «Сильф, или Мечта молодой женщины»² и «Ямщики на подставе»³, однако этот интерес в большинстве случаев подчинен другой проблеме: «Сильф» анализируется в основном в гендерном аспекте⁴, а «Ямщики на подставе» – в контексте

творчества Е.И.Фомина⁵. Значительно реже рассматриваются «Милет и Милета» и «Парисов суд»⁶. Практически не описаны «Пролог» и Кантата. Редки попытки сопоставительного анализа пьес Львова с целью проследить эволюцию его драматургии⁷. Всестороннего же исследования музыкального театра Львова, освещающего все его опыты в их взаимосвязи, на сегодня нет. Задача исследования его концепции драмы и театра не поставлена.

Это и понятно: до сих пор не опубликован полный свод театральных сочинений Львова с учетом их вариантов и авторской правки. В единственное на сегодня собрание текстов Львова⁸ вошли четыре пьесы и про-

¹ *Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. – Л.: Музгиз, 1959. – С.165 – 167.

² *Коханова С.Б.* «Мужской вопрос» в пьесе Львова «Сильф» (проблема героя времени в гендерном аспекте) // *Гений вкуса: Н.А.Львов. Материалы и исслед.*: Сб. 2 / Ред. М.В.Строганов. – Тверь: ТвГУ; Золотая буква, 2001. – С. 50 – 57; *Коханова С.Б.* Письма М.Н.Муравьева и комическая опера Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины» // *Гений вкуса: Материалы международной научно-практической конференции / Ред. М.В.Строганов.* – Тверь: ТвГУ; Золотая буква, 2001. – С. 277 – 282; *Лаппо-Данилевский К.Ю.* Комическая опера Н.А.Львова «Сильф; или Мечта молодой женщины» и традиции русской любительской сцены // XVIII в. Сб. 20. – СПб.: Наука, 1996. – С.95 – 113.

³ *Келдыш Ю.В.* Опера «Ямщики на подставе» и ее авторы // *Памятники русского музыкального искусства.* Вып. 6: Фомин Е.И. Ямщики на подставе. – М.: Музыка, 1977. – С. 193 – 204; 11. *Лаппо-Данилевский К.Ю.* Комическая опера Н.А.Львова «Ямщики на подставе» // XVIII в. Сб. 18. – СПб.: Наука, 1993. – С. 93 – 112; 22. *Немировская И.Д.* Опера Н.А.Львова «Ямщики на подставе» // *Самарское музыкальное училище сквозь призму поколений. 1902 – 2002: Материалы международной научно-практической конференции: В 2 т.* – Самара: СГПУ, 2003. – Т. 1: Научные статьи. – С. 224 – 241.

⁴ *Коханова С.Б.* «Мужской вопрос» в пьесе Львова «Сильф» (проблема героя времени в гендерном аспекте) // *Гений вкуса: Н.А.Львов. Материалы и исслед.*: Сб. 2 / Ред. М.В.Строганов. – Тверь: ТвГУ; Золотая буква, 2001. – С. 50 – 57; *Коханова С.Б.* Письма М.Н.Муравьева и комическая опера Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины» // *Гений вкуса: Материалы международной научно-практической конференции / Ред. М.В.Строганов.* – Тверь: ТвГУ; Золотая буква, 2001. – С. 277 – 282.

⁵ *Доброхотов Б.* Евстигней Фомин. – М.: Музыка, 1968. – С.37 – 50; *Лузинова И.В.* Композитор Е.И.Фомин и опера «Ямщики на подставе» // *Державинские чтения: Сборник научных докладов.* 1997. Вып. 1. – С.53 – 61.

⁶ *Лаппо-Данилевский К.Ю.* Эпизод биографии Г.Р.Державина и комическая опера Н.А.Львова «Милет и Милета» // Г.Р.Державин: Личность, творчество, современное восприятие: Тезисы международной конференции. – Казань: 1993. – С. 33 – 35; *Одесский М.П., Стивак М.Л.* «Высокое» и «низкое» в комических операх Львова // *Гений вкуса: Материалы международной научно-практической конференции / Ред. М.В.Строганов.* – Тверь: ТвГУ; Золотая буква, 2001. – С.271 – 276.

⁷ *Лаппо-Данилевский К.Ю.* О литературном наследии Н.А.Львова // *Львов Н.А. Избранные сочинения.* – Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. – С.17 – 20; *Немировская И.Д.* Оперы Львова для домашнего театра («Сильф», «Милет и Милета», «Парисов суд») // *Гений вкуса: Н.А.Львов. Материалы и исслед.*: Сб. 4 / Ред. М.В.Строганов. – Тверь: ТвГУ; Золотая буква, 2005. – С.211 – 220; 23. *Одесский М.П., Стивак М.Л.* «Высокое» и «низкое» в комических операх Львова // *Гений вкуса: Материалы международной научно-практической конференции / Ред. М.В.Строганов.* – Тверь: ТвГУ; Золотая буква, 2001. – С.271 – 276.

⁸ *Львов Н.А.* Избранные сочинения / Предисл. Д.С.Лихачева. Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. К.Ю.Лаппо-Данилевского. – Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994.

грамма «Пролог». В издание не включена Кантата⁹. «Сильф» опубликован по рукописной партитуре Н.П.Яхонтова, где текст подчинен музыкальной форме¹⁰, без учета авторской правки¹¹, с пропусками и нарушениями стихотворной речи¹². Пастораль «Милет и Милета» приведена в отрыве от авторской программы, касающейся сюжетной основы произведения, его аллюзийной поэтики и музыкального сопровождения¹³. «Пролог» подан как прозаическое сочинение, вне связи с драматургией. Все театральные сочинения Львова, кроме «Ямщиков на подставе»¹⁴, изданы вне связи с музыкой и авторской сценографией.

Такое отношение к музыкальному театру Львова противоречит природе творческого мышления художника, всегда тяготевшего к синтезу искусств и художественной эвристике (вспомним другие его проекты: «Русский Палладий», «Московские древности», «Овидиевы превращения»). Для реконструкции авторских замыслов необходимо восстановить единство литературного текста, атрибутированных музыкальных партитур и сценографических материалов (писем, заметок, маргиналий). Только такой комплекс позволит выявить новации художника, незаметные при анализе одной из составляющих – литературной или музыкальной. Этим принципом определяется и методология анализа музыкального театра Львова, в которой должны соединиться комплексный и компаративный подходы.

Цель настоящей статьи – исследование музыкального театра Н.А.Львова как пространства эксперимента, выявление уникальности его замыслов, жанровых находок и стилизованных решений. Поскольку в рамках статьи невозможно дать полное описание драматургии Львова в единстве литературы, музыки и сценографии, мы сосредоточимся на художественной логике его поисков, что создаст предпосылки к уяснению его концепции драмы и театра.

К театральным программам и драматургическим сюжетам Львов обращался на протяжении всего творческого пути: он написал Кантату, программу «Пролог» к открытию Российской Академии и четыре комические оперы.

*Кантата на три голоса <«Мир, Марс и Россия»> (1775)*¹⁵ – первый драматический набросок Львова, сохранившийся в его рабочей тетради (Путевая тетрадь № 1). Поводом для его написания было, очевидно, домашнее празднование по случаю победы войск Екатерины II над турками и заключения Кючук-Кайнарджийского мира (1774). Музыкальная основа Кантаты не выяснена.

В Кантате использована традиционная для классицизма аллегорическая образность, слабо соотносящаяся с русской действительностью. Турки названы сарацинами, побежденными «громом Зевеса»¹⁶; в результате русско-турецкая война выступает одновременно и продолжением батальных мифов античности, и новым крестовым походом. Победа над «неверными», персонифицированная в образе Мира, означает наступление весны и «золотого века». Таким образом, она осмысливается одновременно в противоречивых системах: в архаической – как одна из фаз календарного круга «вечного возвращения», где войны-зимы и победы-весны бесконечно сменяют друг друга; и в системе классической мифологии – как победа окончательная, абсолютная. И то и

⁹ Львов Н.А. Путевая тетрадь № 1. РО ИРЛИ. № 16.470/CIV620. – Л. 83 об. – 86 об.

¹⁰ Львов Н.А. Сильф, или Мечта молодой женщины: Комедия с песнями в двух действиях. Музыка Н.П.Яхонтова. Псковский гос. ист.-архив. музей-заповедник. ОР. №260/49.

¹¹ Львов Н.А. Сильф, или Мечта молодой женщины: Комедия с песнями в двух действиях. РГАЛИ. Ф. 1296. Оп. 2. Д. 13.

¹² Строганов М.В. Заметки о литературном наследии Н.А.Львова // Гений вкуса: Материалы международной научно-практической конференции / Ред. М.В.Строганов. – Тверь: ТвГУ; Золотая буква, 2001. – С. 316 – 317.

¹³ Львов Н.А. Милет и Милета: Пастушья шутка для двух лиц и в одном действии с песнями. РО РНБ. Ф. 247 (Державина). – Т. 37. – Л.57 – 65 об.

¹⁴ [Львов Н. А.] Ямщики на подставе: Игрище невзначай: [Либретто оперы. Музыка Е.И.Фомина]. – Тамбов: Вольная тип., 1788. 48 с. Без подп.; Памятники русского музыкального искусства. Вып. 6: Фомина Е.И. Ямщики на подставе: Опера. – М.: Музыка, 1977.

¹⁵ Львов Н.А. Путевая тетрадь № 1. РО ИРЛИ. № 16.470/CIV620. – Л. 83 об. – 86 об.; опублик.: Веселова А. Ю. Описание Путевых тетрадей Н.А.Львова // Гений вкуса: Н.А.Львов. Материалы и исслед.: Сб.4 / Ред. М.В.Строганов. – Тверь: ТвГУ. Золотая буква, 2005. – С.59 – 61.

¹⁶ Веселова А. Ю. Описание Путевых тетрадей Н.А.Львова // Гений вкуса: Н.А.Львов. Материалы и исслед.: Сб.4 / Ред. М.В.Строганов. – Тверь: ТвГУ. Золотая буква, 2005. – С.60.

другое противоречило исторической действительности, свидетелем которой был Львов (уже весной 1775 г. Турция нарушила заключенный мир, за чем последовали многочисленные русско-турецкие войны). Екатерина представлена Минервой – богиней справедливой войны и государственной мудрости, определяющей начало и конец военных действий, повелевающей «брань скончать, восставить дни счастливы»¹⁷. Эта риторическая гипербола, имеющая мало общего с русской историей, превращает императрицу в условную фигуру, аллегория, подобную Миру и Марсу. В трактовке Марса сочетаются две ипостаси: бога войны и италийского очистительного бога, бога люстраций; поскольку война окончена, главной оказывается вторая функция Марса, связанная с обрядом изгнания зимы, наступлением весны, утверждением спокойствия. Поэтому Марс не противостоит Миру, как ожидает читатель, но своеобразно дублирует его. В результате традиционная композиционная схема «тезис – антитезис – синтез» преобразуется у Львова в схему «тезис – синтез – умноженный синтез». Драматургическое решение Кантаты лаконично: выход каждого персонажа сопровождается речитативом и арией, увеличение количества героев на сцене закрепляется ансамблевым номером: сначала дуэтом, затем терцетом; все действие завершается хором россиян, метонимически представленных участниками праздника.

По художественным достоинствам Кантата не выделяется из массы панегирической литературы того времени¹⁸. Мифологизм ее, сочленяющий архаику, античность, средневековые и современность, эклектичен; аллегории отвлечены и лишены жизни. Однако она явилась началом мифотворчества Львова, позже получившего развитие в «Прологе» и «Парисовом суде». В ней воплотились следующие принципы: полифункциональность мифологических героев (в отличие от общепринятых «плоских» аллегорий); обусловленность выбора функции персонажа авторской задачей; семантическая точность художественной детали (так, при описании венца Екатерины Львов заменяет эпитет «лавровый» на «маслич-

ный»¹⁹: лавр – атрибут Аполлона, символ победы в искусствах; масличная ветвь – атрибут Минервы, символ мира, «золотого века»). Следует отметить и попытку синтеза разных мифопоэтических систем ради мифологизации современности, пока, за недостатком мастерства, обернувшуюся вместо искомой архетипической глубины плоской эклектикой.

Первая пьеса Львова – «Сильф, или Мечта молодой женщины» (1778, вторая редакция – 1791) – явилась и одной из первых русских комических опер. К этому времени было написано всего пять музыкальных пьес: «Анюта» М.В.Попова (1772), «Любовник-колдун» Н.П.Николева (1772), «Деревенский праздник» В.И.Майкова (1779), анонимная комическая опера «Перерождение» (1777). Бедность репертуара русского театра была очевидна Львову на фоне его читательских и театральных впечатлений. Круг его чтения той поры отражен в записях 1770-х годов: «Электра» Еврипида, «Эдип в Колоне» Софокла, «Ариадна» П.Корнеля, «Радамист и Зенобия» П.Ж.Кребийона, «Эдип» и «Брут» Вольтера, комедии Лопе де Вега и Ж.Б.Мольера, «Помпей» П.Корнеля, «Комедия граций» Ж.Ф.Сен-Фуа, «Ифигения» Ж.Расина, «Дезертир» С.Мерсье и «Ромул» А. Де Ла Мотт-Удара²⁰. Глубокими были и театральные впечатления Львова, в особенности посещение парижских театров в 1777 г. В числе просмотренных – трагедии «Комеди Франсез»: «Цинна» П.Корнеля, «Федра» и «Гофолия» Ж.Расина, «Ганкред», «Заира» и «Китайская сирота» Вольтера, «Зюма» П.Ф.А.Лефевра; комедия «Галантный Меркурий» Э.Бурсо; спектакли «Гран-Опера»: «Ифигения в Авлиде», «Альцеста», «Орфей и Эвридика» Х.-В.Глюка и «Деревенский колдун» Ж.-Ж.Руссо; представления «Комеди Итальянн»: «Друг дома» А.-Э.-М. Гретри и Ж.-Ф.Мармонтеля, «Мазе» Э.-Р.Дуни и Л.Ансомы, «Любовь пятнадцатилетних» Ж.-П.-Э.Мартини и П.Ложона, «Король и фермер» П.-А.Монсиньи и Л.Ансомы, «Колония» А.Саккини и Н.-

¹⁷ Там же.

¹⁸ Лаппо-Данилевский К. Ю. К вопросу о творческом становлении Н.А.Львова (По материалам черновой тетради) // XVIII в. Сб. 16. – Л.: Наука, 1989. – С.258.

¹⁹ Веселова А. Ю. Описание Путевых тетрадей Н.А.Львова // Гений вкуса: Н.А.Львов. Материалы и исслед.: Сб.4 / Ред. М.В.Строганов. – Тверь: ТвГУ. Золотая буква, 2005. – С.61.

²⁰ Львов Н.А. Путевая тетрадь №1. РО ИРЛИ. №16.470/CIV620.

Э.Фрамери, «Том Джонс» Ф.-А.Филидора и А.Поинсине де Сиври²¹.

Вернувшись домой и находясь под сильным впечатлением от парижских театров, Львов стал инициатором любительских постановок в доме П.В.Бакунина Меньшого. Домашние спектакли подсказали ему и главного адресата первой пьесы – камерную аудиторию дворянского салона, и ее проблематику – частную жизнь молодых людей этого круга с ее горестями и радостями. Столь резкий переход от расхожих общелитературных штампов в Кантате к камерной поэзии частной жизни в «Сильфе» был связан не только со сменой тематики, но и с событиями личной жизни Львова – любовью к Марии Дьяковой и тайным венчанием.

Сюжет «Сильфа» попал в Россию из Франции: вехами его развития стали прозаическая сказка К.П.Ж.Кребийона-сына «Сильф, или Сновидение г-жи де Р***» (1730), ироническая его интерпретация в плутовской комедии Ж.Ф. де Сен-Фуа «Сильф» (1743)²² и последовавшая за ней нравоучительная сказка Ж.Ф.Мармонтеля «Супруг Сильф» (1765)²³. Последней и воспользовался Львов, сохранив сюжетную канву и общую идею.

Опираясь на сказку Мармонтеля, Львов создает драму с тонко очерченными характерами героев, сложным конфликтом и изящным юмором. Принципиален его отказ от использования мифологических и сказочных мотивов, популярных у писателей той поры (вспомним близкую по теме и времени создания «Душеньку» И.Ф.Богдановича). В центре внимания автора – проблемы духовно-психологические: взаимоотношения молодых супругов, внутренний мир мужчины и женщины, перемены в их жизни под воздействием любви. Главный герой Нелест молод, красив, умен, хорошо воспитан и образован, обожает свою жену, но она проявляет к нему непри-

язнь. Излечивая душевные раны любимой, он является ей сильфом Неисом, готовит приятные неожиданности и сюрпризы: приобретает арфу, приглашает учителя музыки, покупает красивое платье. Постепенное «перевоплощение» Нелеста в сильфа, его продуманное завоевание собственной супруги подготавливает благополучную развязку.

Вместе с тем это не сценическая переделка из Мармонтеля, но оригинальная пьеса. В опере Львова не четыре, а пять героев: супруги Мира и Нелест, служанка Нина (субретка), музыкант Торини и садовник Андрей – старательный, но неуклюжий слуга. Увеличение числа персонажей в сочетании с приемом двойничества, основанного на контрасте характеров²⁴ и полифункциональности героев (Нелест / Неис), сюжетно оправдано; оно позволяет создать три пары: «высокую», «среднюю» и «низкую» – и проиграть главную тему в стилистически противоположных ключах, прослушать ее эмоциональные обертоны. Так, любовь Нелеста к Мире, стремление завоевать ее взаимность отражены в возвышенных отношениях Миры и сильфа Неиса – и одновременно спародированы в фривольных заигрываниях служанки Нины с садовником Андреем.

В своей пьесе Львов следует классицистическим правилам трех единств, но эти ограничения превращаются у него в оригинальные средства художественной выразительности. Принцип единства действия реализован не только в системе событий, но и в эмоциональной динамике пьесы. Сюжетные звенья, спаянные с изменением душевного состояния героев, тонко соотнесены со сменой времени суток: жалобы удрученного Нелеста звучат поздним вечером; ночью, как и положено заговорщикам, Нелест и Нина замышляют свою «шутку» – мистификацию Миры; в темноте Нина разыгрывает Андрея, прикинувшись чертом. Мечтательная Мира – самый светлый персонаж пьесы – выходит на сцену на рассвете. Линейность сценического времени преодолена зеркальностью сцен: ночью Нелест является Мире под видом сильфа, а Нина в это

²¹ Хемницер И.И. Сочинения и письма / С биограф. ст. и примеч. Я.К.Грота. – СПб.: 1873. – С. 371 – 394.

²² Немировская И.Д. Оперы Львова для домашнего театра («Сильф», «Милет и Милета», «Парисов суд») // Гений вкуса: Н.А.Львов. Материалы и исслед.: Сб. 4 / Ред. М.В.Строганов. – Тверь: ТвГУ; Золотая буква, 2005. – С.211 – 220. – С.212.

²³ Лапко-Данилевский К.Ю. Комическая опера Н.А.Львова «Сильф; или Мечта молодой женщины» и традиции русской любительской сцены // XVIII в. Сб. 20. – СПб.: Наука, 1996. – С.107.

²⁴ 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: ТвГУ; Золотая буква, 2001. – С.271 – 276.

время разыгрывает Андрея, прикинувшись чертом; день для Миры, ждущей вечерней встречи с сильфом, тянется несносно долго, а для Андрея, с его бесконечными цветниками и горшками, – «лётom летит»; феерическому «снишествию небесных духов» во главе с сильфом, тонко пародирующему сказочную концовку, соответствует настоящий финал пьесы – духовное соединение любящих и гимн любви.

Изобретательная сценография отдельных эпизодов, перемещение персонажей в границах сада то в беседку, то на мостик делает пространство пьесы динамичным и разнообразным. Особой свежестью и красотой отличаются сцены на мостике, где героиням – сначала Нине, а затем Мире – отвечает эхо. Да и вся пьеса построена на музыкальном принципе созвучий, переключек, гармонических завершений, раскрывается сцена за сценой как симфония отражений. Эти же принципы тонко воплощены в музыке к «Сильфу»²⁵, написанной другом Львова композитором Н.П.Яхонтовым²⁶ на основе второй редакции пьесы (1791)²⁷, где драматург придал сюжету большую динамику, сократил некоторые реплики, уточнил ремарки, произвел стилистическую правку, заново разметил музыкальные номера.

В первом опыте раскрылся незаурядный драматургический талант Львова: он показал себя мастером увлекательной интриги, выпуклые, точно очерченные характеры сочетали в себе типическое и психологически индивидуальное, композиционное решение было оригинально по сравнению с русскими и европейскими образцами. Стремлением к углублению психологического начала, интересом к личности человека и его интимному миру «Сильф» во многом предвосхитил развитие жанра лирико-комической оперы во второй половине XIX в.

²⁵ Львов Н.А. Сильф, или Мечта молодой женщины: Комедия с песнями в двух действиях. Музыка Н.П.Яхонтова. Псковский гос. ист.-архив. музей-заповедник. ОР. №260/49.

²⁶ Розанов А.С. Композитор Николай Петрович Яхонтов // Музыкальное наследие. – Т. I. – М.: Гос. изд-во музык. лит., 1962. – С.11 – 64.

²⁷ Львов Н.А. Сильф, или Мечта молодой женщины: Комедия с песнями в двух действиях. РГАЛИ. Ф. 1296. Оп. 2. Д. 13.

Следующим драматургическим опытом Львова стал «Пролог» (1783) – тематическая программа для театрального действия и сопровождающей его музыки, первый опыт программы симфонической музыки в русском искусстве. «Пролог» сочинен для торжественного открытия Российской Академии, членом которой Львов был избран 21 октября 1783 г., наряду с известными литераторами и вельможами-просветителями. Сведений об инсценировке не сохранилось; очевидно, «Пролог» не был поставлен по той причине, что на создание музыки, хоров, декораций, подготовку капеллы и балета требовались большие творческие, временные и финансовые затраты. Неизвестно, участие каких композиторов и артистов планировалось, была ли написана музыка и разработана партитура спектакля.

«Пролог», как и ранняя Кантата, основан на образах классической мифологии. Он состоит из трех явлений, каждое представляет относительно завершённую картину с внутренней динамикой. Действующие лица – Аполлон, четыре музы: Талия, Мельпомена, Терпсихора и Евтерпа, а также гении, нимфы, сирены, герои, пастухи и охотники. «Пролог» открывается аллегорией древнего хаоса: дионисическое состояние мира создается при помощи симфонической музыки, живописных декораций и динамичной сценографии. Миру диких стихий противопоставлен гармоничный Парнас, осененный умиротворяющей силой искусства. «Сафирный храм художеств» воплощает аполлоническое начало, пока недоступное смертным. Музы окружают Аполлона, бога поэзии и музыки, «в виде, изъявляющем прошения». Просьба муз услышана – Аполлон повелевает им сойти на землю и даровать смертным искусства. В просветленном финале, гармонизирующем дионисийство и аполлонизм, выражено стремление Львова воспроизвести древний порядок рождения искусств.

Обращение Львова к аллегорической поэтике на сей раз было вызвано социальным заказом (правило мифоподобия было обязательным для официальных представлений), поэтому оригинальность «Пролога» нужно искать не в выборе материала, а в его интерпретации. В отличие от Кантаты, автор отказывается здесь от мифологизации современных ему фигур, что позволяет избежать эклектики и добиться чистоты мифологических

приемов. Обычно же торжественные празднества без такой мифологизации не обходились: так, Г.Р.Державин в «Прологе на открытие в Тамбове театра и народного училища» (1786) использовал образы Пустынника (Петра I), солнца (Екатерины II), трех планет-императриц. «Пролог» Львова отличается экономией художественных средств: в действие включены не девять, а четыре музы: Талия (муза комедии), Мельпомена (муза трагедии), Терпсихора (муза танца и пения) и Евтерпа (муза музыки и лирической поэзии). Освобождая сюжет от нефункциональных фигур, Львов делает его более зримым. Так же поступает и Державин: его сюжет держится на трех ключевых фигурах – Мельпомене, Талии и Гении (Духе Просвещения), представляющих театр и народное училище. Данное ограничение в «Прологе» Львова программного свойства: благодаря ему первостепенно важными направлениями деятельности новоучреждаемой Академии предстают лирическая поэзия, драматургия, музыка и хореография.

Следующая пьеса Львова «*Ямщики на подставе*» (1787) своей новизной шокировала современников. В ней не было «высоких» героев, любовной интриги, занимательного сюжета – непременных атрибутов комической оперы. Перед читателями предстали народные характеры в незамысловатой правде повседневной жизни, неспешный хроникальный сюжет производил впечатление фрагмента, диалектизмы резали слух, а фольклорные песни взамен традиционных для жанра арий и ариетт звучали вызывающе смело. «*Ямщики на подставе*» были написаны Львовым совместно с Е.И.Фоминим²⁸ их премьера в Петербурге (1787) закончилась провалом.

Чем был вызван столь неожиданный для русского театра эксперимент Львова, обозна-

чивший резкий поворот в его драматургии? За девять лет со времени создания «*Сильфа*» на русской сцене были поставлены многочисленные комические оперы Н.П.Николева, Д.П.Горчакова, А.О.Аблесимова, М.А.Матинского, Я.Б.Княжнина, И.Ф.Богдановича, С.К.Вязмитинова. Жанр достиг своего апогея и в прежней своей форме исчерпал себя, превратившись в привычную сюжетную схему с набором традиционных амплуа и мелодических штампов. Тем временем в культуре дворянских любительских спектаклей и концертов, восприимчивой к новым веяниям, отчетливо выявился интерес к стихии народной жизни, к живому народному искусству. В практику домашних концертов в доме Львова стали активно входить русские народные песни. Пройдет еще немного времени – и Львов совместно с И.Прачем издаст «Собрание народных русских песен с их голосами» (– СПб.: 1790).

Конечно, и в 1770 – 1780-е годы авторы комических опер использовали русские песни при обрисовке народных характеров («*Мельник – колдун, обманщик и сват*» А.О.Аблесимова и М.М.Соколовского). Но, как правило, такие эксперименты не были чистыми: в них русские народные элементы окрашивались в тона пасторали или оперы-буффа. То же касалось и так называемого «крестьянского языка»: его воспроизведение подчас заменялось употреблением нескольких броских диалектизмов. В результате искомая драматургами «народность» сводилась (если воспользоваться формулой Гоголя) к «описанию сарафана» и вместо воссоздания психологической глубины национальных характеров музыкальный театр продуцировал новые штампы, подобные условным типажам западноевропейских пьес.

Отказавшись и от пасторального псевдоотражения народной жизни, и от плакатно огрубленного ее представления, Львов продумал свой эксперимент на всех уровнях художественной структуры. Он кардинально переосмыслил систему персонажей: взамен набивших зрителям оскомину условных типажей он впервые в истории русского музыкального театра изобразил жизнь русских ямщиков, представив ее как особый мир. В отличие от обобщенных «персонажей из народа», свойственных многим комическим операм, он вывел на сцену индивидуализированные, социально и

²⁸ [Львов Н.А.] Ямщики на подставе: Игрище невзначай. [Либретто оперы. Музыка Е.И.Фомина]. – Тамбов: Вольная тип., 1788. 48 с. Без подп.; Памятники русского музыкального искусства. Вып. 6: *Фомин Е.И.* Ямщики на подставе: Опера. – М.: Музыка, 1977.; *Доброхотов Б.* Евстигней Фомин. – М.: Музыка, 1968. – С.37 – 50; *Келдыш Ю.В.* Опера «Ямщики на подставе» и ее авторы // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 6: Фомин Е.И. Ямщики на подставе. – М.: Музыка, 1977. – С. 193 – 204; *Львов Н.А.* Избранные сочинения / Предисл. Д.С.Лихачева. Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. К.Ю.Лаппо-Данилевского. – Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994.

психологически обусловленные народные характеры: Абрам – глава патриархальной семьи, Тимофей – работающий мужик, Янька – балагур-песенник, Вахруш – деревенский проstack²⁹. Новым предстал и жанр пьесы – «игрище невзначай», определивший специфику сюжета и хронотопа. Действие получило локальную и временную привязку: события происходят на станции Крестцы и завершаются проездом через нее Екатерины II, что рассчитано драматургом с точностью до дня (реально это событие состоялось 6 июля 1787 г.). Сюжет переосмыслен как отрезок хроники народной жизни – именно внутренняя логика определяла скорость его развития.

Эти особенности призваны выразить авторский замысел пьесы: если в основе «Сильфа» лежит «мысль семейная», то в основе «Ямщиков» – «мысль народная», государственная. Отказавшись от ложной мифологизации народных типов и обобщенного изображения «россиян» (как было ранее в Кантате), Львов продемонстрировал свое понимание народности как выражения «народного духа». «Ямщики на подставе», с их вниманием к истокам национальной музыки, русской народной песне, оказали существенное влияние на формирование музыкального стиля М.И.Глинки. В XX веке эту художественную методологию развивали Д.Д.Шостакович в «Катерине Измайловой» и И.Ф.Стравинский в «Параше».

Поводом для создания следующей комической оперы стало событие из семейной жизни Львова. Пастораль «Милет и Милета» (1794) отразила историю сватовства Г.Р.Державина к Дарье Дьяковой. В кругу Державиных и Львовых были широко распространены сценки «на случай»: поздравления по случаю бракосочетания («Родственное празднество на брачное воспоминание князя А.А. и княгини Е.Н.Вяземских» Державина, 1791), празднования семейной встречи («Кутерьма от Кондратьев» Державина, 1806) или именин («Скороспелка, игранная в день именин Г.Р.Державина» С.В.Капниста, 1815). Эти пьесы были изначально ориентированы на любительскую сцену, более того – на домашний круг зрителей и исполнялись в основном детьми, но это

не умаляет их художественного значения. Напротив, они позволяют проследить, как «свое» – события частной жизни – становилось предметом искусства, художественно преобразалось, мифологизировалось.

«Милет и Милета» – один из первых образцов в этом ряду семейных театрализованных праздников. Оригинальность его замысла очевидна при сравнении с «Родственным празднеством» Державина. Интимность «Празднества» выражена лишь в определенном составе артистов и зрителей, связанных между собою кровными и дружескими узами; в остальном пьеса стандартна: в ней общеизвестные аллегорические персонажи (Флора и Помона) прославляют виновников торжества в распространенных величальных формулах и произносят достаточно традиционный набор пожеланий. Этот сценарий легко допускает «тиражирование» праздника, его «перенос» в пространстве, времени и социуме; его герои – привычные всем аллегории; концепт семейной интимности в нем отсутствует.

Львов предлагает иную концепцию семейного торжества. Интимность домашнего праздника для него заключается не столько в составе артистов и зрителей, сколько в особых отношениях между ними. Актуализировать специфику этих отношений и призван праздничный спектакль, этому должны служить все его художественные средства: текст, музыка, хореография, сценография, «семейный хронотоп». Как же Львов решает эту проблему?

В основу пьесы положено стихотворение Державина «Мечта», написанное поэтом специально на сговор с его второй женой; это было известно родственникам и друзьям. Стихотворение создано в духе «анакреонтических песен» и повествует о первой девичьей влюбленности, робкой и нежной. Эмоциональное, пронизанное тонким эротизмом, оно как нельзя лучше соответствует сюжету бракосочетания юных влюбленных. Однако жениху шел пятьдесят второй год, невесте было двадцать семь. Это обстоятельство не могло не актуализировать для Державина иные анакреонтические мотивы (знакомые и Львову, только что издавшему своего «Анакреона» – СПб., 1794), может быть этот: «Учите с Афродитой / Прекрасною играть, / Когда мои седины / Увенчаны венком». В стихах той поры Львов и Державин

²⁹ Лаппо-Данилевский К.Ю. О литературном наследии Н.А.Львова // Львов Н.А. Избранные сочинения. – Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. – С.19.

жавин часто примеряли на себя маску Анакреона, точнее разные его маски – состояния духа. Были ли заключенные в пьесе аллюзии дружеской иронией над стареющим Державиным или отражением анакреонтического состояния его души? Этот вопрос нам не решить. Художественная ткань «Милета и Милеты» прозрачна, но многослойна: это и наивная пастораль в стиле века, и мифотворчество в духе анакреонтеи, и поэтическое признание, преобразованное в диалог двух «я», каждое из которых – сам поэт (исповедальность нельзя исключать, потому что в основе пьесы – лирика Державина, что подчеркивает Львов³⁰).

Именно этот концепт интимности не позволяет читателям, не посвященным в тайны семейной жизни Державина, в святая святых его души, понять пьесу до конца – ее скрытый смысл был доступен лишь ее создателям. Частично он открывался родственникам и друзьям: не случайно музыка выбрана из любимых в семейном кругу номеров, аранжировка поручена другу и свояку Яхонтову, а исполнение – домашним певцам и музыкантам. Однако чем шире круг зрителей, тем менее они угадывают включенные в текст аллюзии. Этот сценарий не допускает «тиражирования»: при «переносе» его в пространстве, времени и социуме тайный смысл его утрачивается, и он превращается в подобие детского утренника. В этом смысле пастушья шутка Львова – первый в ряду семейных театрализованных праздников опыт не просто воссоздания «поэзии частной жизни» (как в «Сильфе»), но ее мифологизации.

Музыкальную программу пасторали и план ее постановки Львов изложил в письме к Н.П.Яхонтову (1796)³¹. Из письма мы узнаем многое не только о постановке этой комической оперы, но и о традиции домашних любительских спектаклей вообще: о существовании

в имениях оркестровых групп, из которых для торжественных случаев собирали сводный оркестр, о подготовке домашних артистов, талантливых певцов из крепостных и проч. В «скороспелках» было принято использовать известные всем домашним музыкальные номера в переиначенном виде (здесь из Дж. Паизиелло и Дж. Б. Мартини), что не просто облегчало восприятие спектакля, но вовлекало зрителей в непосредственное участие в празднике, расширяло (при сохранении интимности) круг его участников. Главным же было художественное преобразование событий личной жизни в предмет театрального действия, в эстетический феномен, возбуждающий желание разгадать аллюзии и доставляющий радость узнавания героев и событий.

Последней по времени создания стала комическая опера для домашнего театра «Парисов суд» (1796). Имя сочинителя обозначено в посвящении как «Ванька Ямщик», что указывает на преемственность пьесы по отношению к «Ямщикам на подставе». Ироническое жанровое определение «героическое игрище» связывает ее, как и «Ямщиков на подставе», с традицией народного театра. Посвящение, адресованное В.В.Капнисту – «творцу «Ябеды», настойчиво акцентирует связь между «Ябедой» и «Парисовым судом», существование заданных автором диалогических смысловых отношений между ними. Музыка к пьесе не найдена; автором ее могли быть Е.И.Фомин³².

Сюжетная канва пьесы основана на известном мифе о яблоке раздора. Уже этот выбор Львова связывает оперу с комедией Капниста: общей является ситуация судопроизводства, раскрывающая мотивы поведения и характеры героев. В опере можно вычитать и намек на императрицу Екатерину II, и критику судей, и сатирический выпад против бесконечных войн, и обличение пороков «шаркунов» и «пресмыкал»³³.

³⁰ Львов Н.А. Милет и Милета: Пастушья шутка для двух лиц и в одном действии с песнями. РО РНБ. Ф. 247 (Державина). – Т. 37. – Л.57 – 65 об.

³¹ Львов Н.А. Милет и Милета: Пастушья шутка для двух лиц и в одном действии с песнями. РО РНБ. Ф. 247 (Державина). – Т. 37. – Л.57 – 58; опубл.: Немировская И.Д. Опера Н.А.Львова «Ямщики на подставе» // Самарское музыкальное училище сквозь призму поколений. 1902 – 2002: Материалы международной научно-практической конференции: В 2 т. – Самара: СГПУ, 2003. – Т. 1: Научные статьи. – С.215 – 217, текст подготовлен Т.А.Китаниной.

³² История русской музыки: В 10 т. / Ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Музыка, 1985. – Т. 3: XVIII в.; Немировская И.Д. Оперы Львова для домашнего театра («Сильф», «Милет и Милета», «Парисов суд») // Гений вкуса: Н.А.Львов. Материалы и исслед.: Сб. 4 / Ред. М.В.Строганов. – Тверь: ТвГУ; Золотая буква, 2005. – С.211 – 220; Львов Н.А. Милет и Милета: Пастушья шутка для двух лиц и в одном действии с песнями. РО РНБ. Ф. 247 (Державина). – Т. 37. – Л.57 – 58.

³³ Немировская И.Д. Опера Н.А.Львова «Ямщики на подставе» // Самарское музыкальное училище сквозь

Однако «Парисов суд» не был ни подражанием Капнисту, ни продолжением его комедии. Его творческое решение оригинально, смело – и неожиданно даже для театра Львова. Выбрать для комической оперы мифологический сюжет и обработать его в духе бурлеска было жанровой дерзостью, разрушавшей классицистические правила. Такой творческий вызов опере-комик на тот момент не имел аналогов: травестиование классической мифологии было «дозволено» лишь ирои-комической поэме. Драматические же мифологические травестии стали популярны позже, в начале XIX века («шутно-трагедия» И.А.Крылова «Подщипа (Трумф)», 1800; бурлескная трагедия С.Н.Марина «Превращенная Дидона», 1800 – 1812).

В жанре ирои-комической поэмы в те годы успешно работал старинный друг Львова Н.П.Осипов, написавший «Вергилиеву Энейду, вывороченную наизнанку» (1791 – 1796), а позже «Овидиевы любовные творения» в духе «шутливой Энейды» (1803). Совпадение Львова и Осипова в обращении к римской античности и в выборе травестийных жанров было следствием творческих контактов. Поскольку первым к бурлеску обратился Осипов, можно говорить о влиянии «Вергилиевой Энейды» на «Парисов суд». В случае с Овидием все было, очевидно, наоборот: в середине 1790-х годов Львов задумал издать альбом «Овидиевы превращения», вслед за этим Осипов замыслил травестию «Овидиевы любовные творения».

Создавая первую русскую бурлескную комическую оперу, Львов решил соединить в художественной ткани нового сочинения три тенденции: стилевую линию простонародного «игрища» «Ямщиков», сатирическую направленность «Ябеды» Капниста и бурлескно-гротесковую ирои-комическую методологию «Энейды наизнанку» Осипова; при этом каждый из приемов был им переосмыслен и преобразован путем синтеза с другими.

Осипов не думал ни о литературной пародии на Вергилия, ни о политической сатире – его задачей было развлечь читателей. Для этого он рисовал шаржированные портреты, нагромождал комические положения, переворачивал «верх» и «низ». Его стихия – карна-

вальность: олимпийские боги в мире его поэмы становились городскими обывателями, изъяснялись в «низком» стиле, пили сивуху и обменивались «тулумбасами»³⁴. Языковая и бытовая характеристика мифологических персонажей невольно сближали их с теми или иными социальными группами, но такие сближения возникали у автора подсознательно и бессистемно. Продуцируя карнавальность, он ею и ограничивался: по окончании чтения поэмы все вставало на свои места – как по завершении карнавала.

Иначе поступает Львов. В забавных, на первый взгляд, портретах его мифологических героев явно проступает и типическое, и конкретно-социальное, и психологически характерное. Типическое богини Юноны – «сытой знатности дородство» – конкретизируется в социально-характерной обрисовке: богатом выезде, наряде богатой купчихи, модной среди купчих привычке чернить зубы, неустанной заботе о цвете лица и блеске наряда, ревностной защите древности рода, возводимого к доисторической точке отсчета³⁵, пресмыкающейся перед ней свите. Юнона символизирует чувственные удовольствия. Типическое Минервы – «всех сведений талант», «всех художеств превосходство» – воплощено в картине, кажется, менее цельной: в числе ее атрибутов – «портупея, а вместо сабли циркуль», ее свита вооружена глобусом, телескопами, бердышами, щитами³⁶. В связи с тяготением Львова к точности деталей разноречивость перечисленных предметов значима. Их список образует логический круг: оружие (сабля) заменено предметом учения (циркулем), однако орудия знания (глобусы, телескопы) требуют подкрепления бердышами; и то и другое неуместно в суде. В итоге разум, воплощенный в образе Минервы, представлен противоречивым; недостаточности его не может восполнить даже вооруженная свита. Типическое Венеры – любовь и «блеск природной красоты»; ей не нужна свита – она самодостаточна; ее образ отличается естественностью, сердечно-

³⁴ Ирои-комическая поэма. – Л.: 1933. «Библиотека поэта». Большая серия. – С.254.

³⁵ Львов Н.А. Избранные сочинения / Предисл. Д.С.Лихачева. Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. К.Ю.Лаппо-Данилевского. – Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. С. 298.

³⁶ Там же. – С. 297.

призму поколений. 1902 – 2002: Материалы международной научно-практической конференции. В 2 т. – Самара: СГПУ, 2003. – Т. 1: Научные статьи. – С.218.

стью и лишен социальных примет. Парис изображен простым пастухом. Его основная примета – фригийский колпак; поскольку этот убор носили не только древние фригийцы, но и участники Французской революции, возникает сомнение в его кажущейся простоте и наивности. Практическим умом, трезвым взглядом на происходящее, меткими оценками Парис напоминает героев «Ямщиков на подставе». Ироническое его предсказание, согласно которому появление крылатого посланца Меркурия предвещает выпадение франтов градом на землю, что непременно закончится светопреставлением (типичная реприза скоморохов на игрищах), сбывается в катарсическом финале.

По сравнению с открытой прямоотой и плакатностью сатиры Капниста, комедийное начало у Львова выражено изысканнее и тоньше. Упакованное в занимательную оболочку мифологического иносказания, оно избавляется от злободневной конкретности и обретает всеобщее звучание. Вместе с тем пьеса Львова – нечто большее, нежели бурлескная перелицовка известного мифа ради инвективного диагноза современной автору действительности. Характеры оперы выпуклы, многогранны, глубоки и забавны, их поведение мотивировано с социальной и психологической точек зрения, их аргументы и действия вызывают сочувствие. Это одновременно и персонафикации «идей», и узнаваемые общечеловеческие типы. Более того – это разные ипостаси человека, разные грани его личности, в противостоянии друг другу не находящие гармонии. В этом плане знаменательна реплика Меркурия, который торопит Париса принять решение и отдать предпочтение одной из богинь: «Ну! кому же дар вручится: / Чувствам, сердцу или уму?»³⁷. Глубинная сущность каждой из претенденток на первородство обозначена здесь тем или иным началом, которое движет человеком: воплощением чувств, чувственности является Юнона, сердца – Венера, разума – Минерва. А яблоком раздора всегда оказывается сам человек, здесь – Парис.

Следуя художественной логике старой агиографической и мемуарно-исповедальной традиции, которая была близка Львову (судя по его философским дружеским послани-

ям), художественное пространство пьесы должно понимать не столько как отражение внешнего мира – мифологического или реального, сколько как зеркало внутреннего мира человека – «душевный город», как позже скажет Гоголь о смысле комедии «Ревизор» в «Театральном разъезде». Речь идет о соответствии внутренней жизни личности подразумеваемой норме и образцу – и о сущности этой принятой над собой нормы. Не случайно финал пьесы не совпадает с финалом мифа. Мифический Парис выбирает любовь Елены, предпочтя ее власти над Азией, обещанной Юноной, и военным победам, которые сулила ему Минерва, и дарит яблоко Венере. Львовский Парис пытается руководствоваться разумом (как человек эпохи Просвещения), но роняет яблоко, протянутое было Минерве, а Венере, «правый суд любя», подхватывает золотой плод первенства – то ли обманывая Париса, то ли спасая его...

Синтетическая художественная методология, соединившая смелый бурлеск и тонкий лиризм, глубинные архетипы и изящную шутку (не зря же в посвящении Львов назвал свою оперу «обыденной проказой»!) позволила автору избежать и прямолинейности современной ему сатиры, и легкой развлекательности ирои-комических поэм – и создать яркую динамическую образную картину философско-психологического звучания.

Таким образом, музыкальный театр Львова явился творческой лабораторией, пространством сценических экспериментов. Жанровые поиски коснулись торжественных представлений и художественных спектаклей для публичного и домашнего театра. Творческая динамика свидетельствует о стремлении драматурга не просто уточнить имеющиеся каноны, но преобразовать их. В программах празднеств (от Кантаты к «Прологу») очевидна тенденция к преодолению характерной для жанрового канона мифоподобной эклектики и утверждению чистоты и строгости «театрального высказывания». В художественных пьесах эволюция выражена в переходе от «глагола нежных ощущений» («Сильф») к бурлеску («Парисов суд»).

Смена творческого почерка, жанров и стиля (лирическая комедия, народная драма, пастораль, бурлеск) не была, конечно, спланированной реформой русского музыкального

³⁷ Там же. – С. 305.

театра. Пространство экспериментов Львова – камерный мир любительского театра, отвечающий духовным запросам дружеского круга зрителей и гибко поддающийся изменениям благодаря интимным отношениям между авторами, артистами и зрителями. Общее эмоциональное поле стимулировало поиски драматурга и подсказывало решение творческих задач.

Вместе с тем творческие эксперименты Львова не были чередой случайных проб. Его драма движется от поэзии частной жизни («Сильф») к драматизированному народному эпосу («Ямщики на подставе»), от ми-

фологизации событий личной жизни («Милет и Милета») к созданию полисемантического философского мифа, органично соединяющего личное, народное и государственное в тонкой системе аллюзий («Парисов суд»). Эволюция его музыкального театра – в движении от театра, портретирующего действительность, к соединению этого динамического портрета с самой действительностью, что было возможно лишь в условиях усадебных театрализованных представлений, где даже при расширении круга зрителей сохранялась стихийно возникающая интимная атмосфера взаимопонимания и доверия.

N.A.LVOV'S MUSICAL THEATRE AS FIELD OF EXPERIMENTS

© 2008 E.G.Milyugina

Tver state university

The article is devoted to dramatic art of N. A. Lvov (1753 — 1803). The discourse is based on observations concerning his comic operas and theatrical programs. The Cantata and «Prologue» are described in detail for the first time. The purpose of research is explanation of specific character of Lvov's concept of drama and theatre.