

Лариса Кириллина

САРТИ, ЕВРИПИД И ТРЕТИЙ РИМ¹

Прославленный итальянский композитор Джузеппе Сарти (1729–1802) прибыл в Петербург летом 1784 года, согласившись занять должность императорского придворного капельмейстера, которую покинул в 1787 году по не совсем ясным причинам (по-видимому, вследствие интриг в капелле и при дворе [22, 108]). Однако маэстро не торопился уезжать из России, поскольку недостатка в почитателях и заказчиках не испытывал. Вскоре Сарти было предложено место капельмейстера у князя Григория Александровича Потёмкина (1739–1791), вместе с которым он затем несколько лет странствовал по южным российским губерниям. Благодаря этой службе Сарти, находясь, казалось бы, на дальней периферии воюющей империи, стал свидетелем важнейших исторических событий, имевших прямое отношение к интересующей нас теме так называемого «греческого проекта» Екатерины II и его политического и культурного фона.

Традиционно считалось, что «греческий проект», возникший еще из идей Вольтера, высказанных им в 1770-е годы в письмах к Екатерине II, поначалу был чем-то вроде утопии, а затем стал «дымовой завесой», отвлекавшей внимание Пруссии, Франции и Англии от истинных планов России по присоединению Крыма и других причерноморских земель [20, 610]. Однако, как показывают опубликованные уже в начале нашего века секретные архивные документы, императрица, по всей видимости, до определенного времени относилась к «греческому проекту» вполне серьезно, а в его разработке и корректировке активнейшее участие принимал ближайший союзник и друг Екатерины — император Священной

Кириллина Лариса Валентиновна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник отдела западного классического искусства Государственного института искусствознания

Римской империи Иосиф II, у которого в этом проекте был свой геополитический интерес².

«Греческий проект» начал символически воплощаться в жизнь еще в 1779 году, когда императрица, вразрез с традициями русской династической ономастики, нарекла своего второго внука Константином и приказала дать ему няньку-гречанку, дабы он с младенчества усвоил греческий язык наравне с русским. 10 сентября 1782 года Екатерина II написала знаменитое письмо императору Иосифу, в котором конкретизировала очертания этого проекта. Мы не будем вдаваться в исторические подробности, поскольку к истории музыки они прямого отношения не имеют. Напомним лишь, что, благодаря политическому, военному



Ил. 1. Джузеппе Сарти.
Портрет работы Чезаре Муссини (1873)
по оригиналу Сальваторе Тончи³

и даже родственному союзу двух империй, Российской и Священной Римской⁴, предполагалось разгромить Турцию — Оттоманскую Порту, отеснить

¹ Публикуемый доклад прозвучал на международной конференции «Музыка Италии: от Ренессанса к Новому времени» (19 декабря 2011 года, Московская консерватория). Доклад на близкую тему был прочитан автором летом 2011 года в Граце (об этой конференции — в предыдущей статье номера). Совпадая с ним лишь в основных тезисах, данная статья представляет собой самостоятельный текст.

² Более того, как показывают источники, опубликованные П. В. Стегнием, «вопреки сложившемуся мнению, инициатива обсуждения круга вопросов, составивших впоследствии Греческий проект, почти всегда исходила от Австрии» [33, 104].

³ Портрет взят с интернет-сайта, посвященного Сарти. URL: <http://www.musimem.com/sarti.htm> (дата обращения: 06.04.2012).

⁴ В 1784 года невестой эрцгерцога Франца, племянника и будущего наследника бездетного Иосифа II, стала принцесса Елизавета Вюртембергская, родная сестра великой княгини Марии Федоровны, супруги будущего императора Павла. Юная Елизавета умерла в 1790 году родами.

ее с берегов Черного моря и Адриатики, а в качестве «буфера» между Востоком и Западом создать новую православную империю со столицей в Константинополе и с императором по имени Константин, младшим братом будущего российского самодержца Александра. Константин при этом должен был отказаться от любых прав на российский престол, равно как Александр — на константинопольский⁵.

Этот утопически красивый проект явно развивал идею «Москва — Третий Рим», занимавшую умы русских князей и царей начиная с женитьбы московского князя Ивана III на византийской царевне Софье Палеолог (1472), но впервые отчетливо сформулированную в посланиях псковского монаха старца Филофея (1523, 1524); второе из них было адресовано московскому князю Василию III и заключало в себе сакраментальную формулу: «два Рима падоша, а третьей стоит, а четвертому не быти» («два Рима пали, а третий стоит, четвертому же не бывать») [32, 360]⁶.

Хотя в XVIII веке столица России находилась уже не в Москве, а в Петербурге, образ «третьего Рима» распространялся на всю империю, причем даже в усиленном своем звучании, поскольку Москва оставалась «сердцем» православной державы (именно здесь венчались на царство все самодержцы), а Петербург был ее «головой», повернутой в сторону Европы. Недаром в облике города, сформировавшемся уже после Петра I, присутствуют аллюзии не только на Амстердам и Венецию, но и на Рим с его портиками, колоннами, арками и прочими узнаваемыми архитектурными мотивами. Однако, как показали Б. А. Успенский и Ю. М. Лотман, уже в царствование Петра эти ассоциации создавались сознательно и прочитывались весьма отчетливо [34, 236–249], начиная с нового именованья самодержца (не царь, а император), и кончая атрибутикой и геральдикой Санкт-Петербурга. Вероятно, не лишено оснований и мнение А. В. Зорина о том, что в екатерининское время душой и вдохновителем «греческого проекта» был князь Г. А. Потёмкин, способный выдвигать и осуществлять самые безумные, на рациональный взгляд, начинания: «Визионер и утопист с чертами административной гениальности, сочетавший в себе экзальтированную набожность, богословскую эрудицию (известно, что причины разделения Восточной и Западной церковью составляли излюбленный предмет его разговоров) с преклонением перед классической античностью и страстью к Греции и грекам, он был именно тем человеком, которого могла одушевить задача гигантского геополитического разворота России на юг» [12].

В данном контексте союз Екатерины с Иосифом II — с 1780 года единоличным правителем Священной Римской империей Германской нации, имевшей в своем

⁵ Позднее возникла идея не одного, а двух буферных государств: империи Константина и Дакии, правителем которой предполагалось назначить князя Г. А. Потёмкина. Император Иосиф не возражал против этих планов. Однако в мемуарах французского посла в России графа Ф. Л. Сегюра отражена его конфиденциальная беседа с императором, состоявшаяся по выезде из Крыма летом 1787 года: «Я не допущу Русских утвердиться в Константинополе, — якобы сказал тогда император. — Для Вены, во всяком случае, безопаснее иметь соседей в чалмах, нежели в шляпах. Впрочем, этот замысел, возникший в пламенном воображении императрицы, неосуществим» [31, 226].

⁶ Чрезвычайно сложная по генезису и богатая историческими ответвлениями и смысловыми нюансами концепция «третьего Рима» наиболее углубленно рассмотрена в монографии Н. В. Синецкой, по которой цитируется второе послание старца Филофея; в этой книге текст послания сверен со всеми имеющимися архивными источниками.

гербе того же самого двуглавого византийского орла, что и Россия, мог выглядеть парадоксально: две державы, идеологически апеллирующие к наследию Рима, должны были бы соперничать. Но у них имелся давний общий заклятый враг: османская Турция. От совместных действий против нее оба правителя рассчитывали получить свои политические выгоды и территориальные приобретения: Австрия — земли на Балканах и Венецию, а Россия — практически все Северное Причерноморье.

В апреле 1787 года император Иосиф отправился в Россию (где уже бывал в 1780 году), путешествуя, как и в первый раз, инкогнито под именем графа Фалькенштейна и проявляя неудовольствие, когда встречные все-таки узнавали в нем императора. С Екатериной II, выехавшей из Петербурга еще в январе в сопровождении огромнейшей свиты и в полном блеске своего двора, он встретился на берегу Днепра, недалеко от Кременчуга, и далее продолжил совместное путешествие по Малороссии и Крыму. Венценосных путешественников сопровождал князь Потёмкин, демонстрировавший им явные или будущие успехи своего управления новоприобретенными южными землями. Примечательно, что основанный в это время город Екатеринослав (ныне Днепрпетровск) должен был, по замыслу Потёмкина, стать «третьей столицей» России. Идея самоумножающегося «третьего Рима» сыграла свою роль и здесь: в присутствии Екатерины II и Иосифа II 9 мая 1787 года в Екатеринославе был торжественно заложен кафедральный собор, планировавшийся как реплика собора святого Петра в Ватикане — причем, согласно историческому анекдоту, по желанию светлейшего князя, фундамент было приказано «пустить на аршинчик длиннее, чем собор в Риме» [2, 92]⁷. Постройка собора так и не была тогда доведена до конца (новый храм на том же фундаменте был выстроен лишь к 1835 году), но «римский» размах сооружения имел, конечно же, символический характер.

В августе 1787 года Османская Порта, крайне раздраженная пышно обставленным вояжем двух императоров вдоль своих границ, объявила войну России, а Иосиф II, верный союзнической клятве, вступил в следующем году в войну против Турции на Балканах. Как известно, для Австрии эта война оказалась в целом неудачной, для Турции — катастрофической, а для России — весьма успешной и ознаменовавшейся чередой громких побед.

Эти победы воспевали многие современники, в том числе и капельмейстер князя Потёмкина-Таврического, Джузеппе Сарти — музыкант «времен Очаковских и покоренья Крыма»⁸. На протяжении практически всего южного путешествия Екатерины он находился при кочующем дворе: в самом начале 1787 года — в Киеве, а затем отбыл в Кременчуг, где всю зиму готовилась встреча императрицы (1 мая 1787 года в честь Екатерины была исполнена сочиненная Сарти приветственная кантата). Поскольку в Екатеринославе предполагалось учредить музыкальную академию (она, между прочим, могла бы стать первой русской консерваторией!), директором этого заведения был назначен Сарти. Нельзя сказать, что деятельность Екатеринославской музыкальной академии имела совсем уж виртуальный характер. Согласно сохранившимся документам,

⁷ Возможно, это пожелание — всего лишь анекдот, но Ф. Миранда упоминал, в частности, о том, что в петербургском дворце Потёмкина он «видел деревянную модель колоннады и фасада собора Святого Петра в Риме» [22, 223].

⁸ Крылатое выражение из грибоедовского «Горя от ума» [6, 47] мы цитируем здесь без всякой иронии.

для консерватории закупались музыкальные инструменты, и на работу туда приглашались профессора-итальянцы — в частности, клавесинист Ф. Даль Окка, гобоист Ф. Бранкино, виолончелист А. Дельфино и др. [25, 390–392]. В самом Екатеринославе, совсем еще новом городе, развернуть деятельность учебного заведения не представлялось возможным, но усилиями Сартти оно было создано в Кременчуге, где, впрочем, также просуществовало не очень долго (однако, как следует из архивных документов, директорское жалование Сартти получал вплоть до 1792 года; см.: [26, 83]). Дальнейший путь капельмейстера лежал в военную ставку князя Потёмкина в Дубоссары, а взятие Очакова (июнь 1788) торжественно праздновалось в 1789 году в Яссах исполнением под открытым небом оратории Сартти «Тебе Бога хвалим». Это исполнение было отмечено необычайно многолюдным составом участников: около 300 музыкантов и певцов (два хора, два оркестра — один из которых роговой) и батарея из 10 пушек, которые в финале устраивали победную канонаду. Как удалось выяснить А. Л. Порфирьевой, ноты оратории были посланы в Петербург, и 30 августа 1789 года она звучала в Александро-Невском монастыре [26, 84] — но, судя по месту исполнения, уже не столь помпезно (вероятно, без оркестра и без пушечных выстрелов). Еще один *Te Deum* Сартти написал в 1790 году на взятие крепости Килия в Бендерах.

Этот поистине авантюрный военно-политический «зигзаг» в биографии почтенного итальянского маэстро, операм которого ранее рукоплескали искушенные меломаны в разных городах Италии, Копенгагене, Вене и Петербурге, имел немаловажные последствия и для его дальнейшей карьеры в России, и для истории русской музыки и театра.

И здесь мы вплотную приближаемся к основной теме нашего повествования, смысл которого был бы не совсем понятен без вышеописанного исторического фона.

«Греческий проект» Екатерины с самого начала носил литературно-художественный характер, поскольку возник из восторженной мечты Вольтера дожить до коронавания императрицы в Константинополе. И хотя под эгидой проекта велись совершенно конкретные дипломатические переговоры с австрийским двором, идеологическое и словесное оформление своего перспективного замысла Екатерина II во многом взяла на себя.

В 1786 году Екатерина написала две исторические драмы: «Из жизни Рюрика» и «Начальное управление Олега». Обе они имели довольно смелое жанровое обозначение: «Подражание Шакеспиру без сохранения феатральных обыкновенных правил»; его смысла мы коснемся чуть далее. Пьесы несомненно составляли дилогию и были опубликованы вместе, одна за другой, в очередном томе альманаха «Российский театр» [28, 107–166, 167–248]. Том открывался комедиями (также сочиненными императрицей), а две серьезные драмы располагались ближе к концу. Авторство Екатерины, как обычно, нигде указано не было. Однако, видимо, оно никем особенно и не скрывалось. Предполагалось, что за «Рюриком» и «Олегом» последует драма «Игорь», но она, завязнув на четвертом акте, так и не была дописана. Впрочем, после успешной постановки «Олега» в 1790 году императрица собиралась вернуться к последней части задуманной трилогии и велела своему секретарю М. В. Храповицкому «отыскать неоконченного «Игоря»» [35, 349]. Дело в том, что, по-шекспировски вольно обходясь с историей и хронологией, Екатерина вывела юного Игоря, племянника и питомца Олега, еще в «Начальном управлении», показав его обручение и свадьбу с псковской

княжной Прекрасой — будущей равноапостольной княгиней Ольгой⁹. Если учитывать, что в «Начальном управлении» Олег, вопреки историческим фактам, представлен еще и основателем Москвы, то вырисовывается очевидная геополитическая концепция продвижения Руси с севера на юг: Новгород — Псков — Москва — Киев — Константинополь. Продолжение этой линии напрашивалось, но по разным причинам не состоялось.

Пьеса о Рюрике и первых русских князьях с ее весьма запутанным сюжетом оказалась сценически нежизнеспособной, хотя была дважды переиздана (в последний раз в 1793 году) и переведена на французский и немецкий языки. Зато «Начальному управлению Олега» была суждена довольно славная история. При том, что обе драмы, взятые в совокупности, иллюстрировали идею продвижения Руси «из варяг в греки», именно вторая пьеса имела самое прямое отношение к «греческому проекту». Ведь завершалась она сценой чествования князя Олега византийским императором Львом Мудрым и императрицей Зоей¹⁰.

В год своего написания эта пьеса не могла еще восприниматься как остро злободневная. Но после триумфального путешествия Екатерины на юг и особенно после громких побед русского оружия в 1788–1790 годах «Начальное управление Олега» превратилось из чисто литературного явления в художественно-политический манифест, и нужно было не только непременно поставить драму на сцене, но и придать этой постановке особо торжественный и впечатляющий характер. Обычная разговорная драма добиться такого эффекта не позволяла, поэтому императрица преобразовала ее в музыкальный спектакль, который уже тогда именовался «оперой».

22 октября (по новому стилю — 2 ноября) 1790 года состоялась премьера «Начального управления Олега» в Эрмитажном театре; после трех спектаклей пьеса была еще шесть раз, в ноябре и декабре, сыграна на сцене Каменного театра [35, 349]. Спектакль, судя по сохранившимся гравюрам и по свидетельствам современников, был оформлен с небывалой роскошью; в нем участвовали лучшие актерские и музыкальные силы. Ш. Массону померещилось даже, что на сцене появлялось «более семи сотен лиц» [21, 51], но это, конечно, преувеличение. В пьесе не более сорока действующих лиц «с речами» (иногда — одна-две реплики), а также хоры и балет, которые, учитывая небольшие размеры Эрмитажного театра, не могли быть слишком многочисленными.

К сочинению музыки были привлечены три композитора: Карло Каноббио (1741–1822), Василий Алексеевич Пашкевич (около 1742–1797) и Джузеппе Сарти, все еще находившийся в Новороссии. Причем Сарти был приглашен по личному распоряжению Екатерины: во время репетиций «Олега» осенью 1789 года императрице не понравились хоры, уже сочиненные Доменико Чимарозой (эта разборчивость заставляет несколько по-иному отнестись к распространявшимся

⁹ В статье И. Х. Речицкого убедительно доказывается, что одна из гравюр А. Н. Оленина — Н. А. Львова, изображающая, как ранее считалось, некую крестьянскую пляску, на самом деле является иллюстрацией к свадебному эпизоду «Начального управления Олега» и, возможно, воспроизводит то, что происходило в спектакле на сцене [27, 241–248].

¹⁰ Лев Мудрый (он же — Философ) — император Византии в 886–912 годах, отец императора Константина Багрянородного, родившегося от последней, четвертой жены Льва, Зои Черноокой (этот брак церковь долго не признавала). По преданию, киевский князь Олег осаждал Константинополь (Царьград) еще в 907 году и прибил тогда свой щит на городские ворота (в византийских источниках никаких упоминаний об этой войне нет). Но заключение торгового договора Византии с Русью 2 сентября 911 года — уже не миф. См. подробнее: [8].

самой Екатериной мнениям о ее равнодушии к музыке). В письме к Потёмкину от 3 декабря 1789 года Екатерина приказала поручить сочинение музыки к последнему акту Сартти, произведения которого она неоднократно слышала во время своего путешествия на юг¹¹. Эта просьба, разумеется, была князем исполнена. В письме Екатерины к Потёмкину от 9 августа 1790 года вновь с похвалой упоминаются сочинения Сартти, в том числе написанная ранее оратория: «Пл[атон] Алек[сандрович] мне отдал Сарттиевы хоры. Два очень хороши, а “Тебе Бога хвалим” — жаль, что в церкви петь нельзя по причине инструмент[ов] — он всего искуснее. Благодарствую за сию присылку. Теперь “Олега” заготовят к праздникам северного замирения, в котором мы приобрели пресечение военных действий и, следовательно, сберегли людей и денег» [10, № 1072]¹².

Сартти на премьере, видимо, не присутствовал. Но его музыка к последнему акту «Начального управления Олега» привела императрицу в восторг, и она не преминула отблагодарить композитора по-царски. В письме Екатерины к Потёмкину от 1 ноября 1790 года успех представления упоминается рядом с важными событиями военно-политического характера: «К Сарттию с сим курьером посылаю за музыку к “Олегу” тысячу червонных и подарок — вещь. Сегодня “Олега” в третий раз представляют в городе, и он имеет величайший успех, и к воскресению уже все места заняты. Спектакль таков, как подобного еще не было, по признанию всех» [10, № 1092].

Если ранее Сартти мог по каким-то причинам впасть у Екатерины в немилость, то после премьеры «Начального управления Олега» его карьера при русском дворе вновь пошла вверх: с марта 1793 года Сартти во второй раз стал императорским капельмейстером (его покровителя Потёмкина к тому времени уже не было в живых). Более того, и при Павле I, который обычно не слишком ценил любителей своей матери, Сартти оставался в фаворе. В июле 1796 года он написал вокально-симфоническую оду на стихи Г. Р. Державина «Блаженная Россия» в честь крещения великого князя Николая Павловича, а в день коронации Павла I в Москве 5 апреля 1797 года прозвучала кантата Сартти на итальянский текст Ф. Моретти «Концертный гимн» [23, 56]. За эти и прочие заслуги император подарил Сартти две деревни под Москвой и пожаловал чин коллежского советника [26, 87].

Партитура «Начального управления Олега» in folio была издана в 1791 году в Петербурге, в типографии Горного училища. Тираж был довольно скромный — 152 экземпляра, но издание выглядело импозантно и сопровождалось искусно выполненными гравюрами. Клавир был напечатан спустя более чем сто лет — в 1893 году, в Москве, в издательстве П. Юргенсона; гравюры титульных листов двух частей оригинала (словесной и музыкальной) были воспроизведены и здесь, хотя формат издания оказался более компактным. Других изданий или переизданий с тех пор не было, и сочинение целиком больше ни разу не исполнялось,

¹¹ Екатерина писала буквально следующее: «Еще, мой друг, прошу тебя в досужий час вспомнить приказать Сарттию сделать хоры для “Олега”. Один его хор у нас есть и очень хорош, а здесь не умеют так хорошо компоновать. Пожалуй, не забудь» ([10, № 1020], орфография оригинала сохранена — Л. К.).

¹² В цитируемом отрывке упоминаются Платон Александрович Зубов (1767–1822), граф, затем князь, последний фаворит Екатерины II. «Северное замирение» — окончание русско-шведской войны 1788–1790 годов, в которой на стороне Швеции участвовала также Дания. Военные действия велись довольно вяло; в 1790 году они происходили исключительно на территории Швеции и закончились мирными переговорами.



Ил. 2. Начальное управление Олега.
Титульный лист издания партитуры 1791 года. Москва, Государственный архив

хотя некоторые хоры Сартти иногда пелись и поются хоровыми коллективами (в том числе относительно недавно, 19 ноября 2011 года, в Санкт-Петербургской Академической капелле на фестивале «Невские хоровые ассамблеи», приуроченном к 300-летию юбилею М. В. Ломоносова)¹³.

Нельзя сказать, что «Начальное управление Олега» совершенно выпало из поля внимания исследователей. О нем писали и театроведы, и литературоведы, и музыковеды, как в нашей стране, так и за рубежом¹⁴. Однако эта пьеса в «оперной» версии 1790 года заслуживает, по сути, отдельной книги — настолько своеобразна и разнообразна она во всех отношениях. Между тем специальных работ, посвященных «Начальному управлению Олега», — единицы, и, насколько мне известно, это небольшие статьи, а не разделы в книгах и, тем более, не монографии.

Не притязая на детальное восполнение очевидной лакуны и не берясь анализировать всё произведение, я остановлюсь лишь на пятом акте, музыка к которому принадлежит Сартти.

Пятый акт «Начального управления Олега» представляет собой своего рода «театр в театре» и сильно выделяется на фоне весьма рыхлой и художественно уязвимой конструкции предыдущих актов, сюжет которых не всегда вразумителен из-за обилия второстепенных и вымышленных персонажей.

«Подражание Шекспиру» императрица, видимо, понимала как полную свободу от правила «трех единств», что было, конечно, очень смелым поступком для корреспондентки Вольтера, который считал Шекспира гениальным «варваром», начисто лишенным вкуса и меры, а его трагедии называл «чудовищными фарсами», в которых перемешано всё на свете¹⁵. С другой стороны, от Шекспира мост легко перекидывался к греческим трагедикографам, произведения которых также вызывали нарекания у французских классицистов еще со времен «Спора о древних и новых» и продолжали быть объектом критики у современников Екатерины, включая того же Вольтера.

Г. А. Гуковский видел в «шекспирианстве» исторических пьес Екатерины довольно поверхностное следование новой моде, происходившей из Германии и позволявшей создать спектакль, «близкий к феерии, с музыкой, хорами, балетом, шествиями, рассчитанный на великолепие сценического оформления, на придворную пышность театрального празднества» [7, 378]. Но, как ни странно, причудливый жанровый синтез «Начального управления Олега» встретил сочувственное понимание именно у француза — Ш. Массона, который присутствовал на премьере: «сама идея показать в театре, как бы во многих картинах, великие

¹³ Анонс сообщал, что «19 ноября в концерте-открытии фестиваля в Капелле <...> прозвучат произведения на стихи М. В. Ломоносова: Концерт для 2-х хоров и симфонического оркестра “Два размышления о Божием Величестве” петербургского композитора Анатолия Королева, четыре хора из музыки к пьесе Екатерины II “Начальное управление Олега” и финал оратории для 2-х хоров и оркестра “На взятие Очакова” Джузеппе Сартти». URL: <http://capella-spb.ru/gu/article/show/content/id/1511>, дата обращения 12.03.2012.

¹⁴ См., в частности, соответствующие страницы в книгах А. А. Гозенпуда [5], В. Н. Всеволодского-Гернгросса [4], М. Н. Щербаковой [36], Робера Алоиза Моозера [43], и др., а также статьи Ю. С. Бакановой [1], И. Х. Речицкого [27], Марджери Стомне Селден [47], Тито Готти [40].

¹⁵ Подобные мысли о Шекспире Вольтер высказывал неоднократно. См., например: [3, 296]. Примерно так же считал и А. П. Сумароков, создавший в 1748 году собственного «Гамлета» по мотивам Шекспира, но как раз с соблюдением всех правил [15].

исторические события кажется мне более интересной, чем горловые упражнения наших певцов и любовные интриги, на коих держатся наши трагедии» [21, 52].

В этом смысле выбор сюжета для пятого акта «Начального управления Олега» просто удивителен. По замыслу Екатерины, византийский император Лев и его супруга Зоя, принимая у себя в Константинополе как почетного гостя князя Олега, устраивают в его честь соревнование атлетов, а затем представление «Еврипидовой Алкесты», то есть «Алкесты». Разумеется, дается не вся античная трагедия целиком, а лишь ее часть. Но какая часть! Екатерина выбрала для завершения своей театральной эпопеи чрезвычайно странный в такой функции фрагмент. Геракл является гостем в дом своего друга, царя Адмета, и с недоумением замечает, что все слуги в глубокой печали. Адмет, вышедший навстречу Гераклу, убеждает его не обращать на это внимания — да, умерла некая женщина, давно в этом доме жившая и всем хорошо знакомая, но это никак не должно мешать Гераклу наслаждаться царским гостеприимством (см.: [9, 29–35]). Данный эпизод не включает ни сцену смерти Алкесты, ни столь контрастирующий с ней эпизод пиршества Геракла в доме, где оплакивают покойницу, ни запоздалое узнавание Гераклом страшной правды и его подвиг во имя добродетельного друга — вызволение Алкесты из рук Бога Смерти. Предполагалось, видимо, что просвещенные зрители «Третьего Рима» обо всем этом знают — однако сюжет драмы Еврипида вряд ли мог быть знаком князю Олегу, для которого он, собственно, и разыгрывался у стен Константинополя.

Все это выглядит довольно загадочно и никак не может быть объяснено ни спешкой, ни небрежностью императрицы. Екатерина отбирала материал для «Начального управления Олега» весьма тщательно, что отражено в дневнике А. В. Храповицкого, который по мере готовности актов переписывал пьесу набело (с помощью своих секретарей, поскольку требовалось несколько экземпляров) и выполнял другие литературные поручения. Запись от 26 сентября 1786 года в дневнике статс-секретаря гласит: «Сказывали, что проходят Энциклопедию, дабы выбрать Греческие обряды и игры для 5 акта Олега» [35, 16]. В октябре 1786 года пятый акт «Олега» был готов и переписан набело, но императрица осталась недовольна складом хоров. В ноябрьских записях Храповицкого значится: «говорено об Олеге, и велено хоры переделать белыми стихами» [35, 18]. К сожалению, Храповицкий не счел нужным пояснить, кто именно занимался переделкой хоров (гипотезу на сей счет я выскажу чуть далее), но эта помета свидетельствует об очень придирчивом отношении Екатерины к смыслу и качеству именно данного текста. Белыми стихами нужно было пересочинить, разумеется, хоры из драмы Еврипида (звучащие в начале пятого акта хоры на стихи Ломоносова такой переделки не требовали). Собственного текста Екатерины в пятом акте «Начального управления» немного: он сводится к сценическим ремаркам и нейтральным связующим диалогам Льва, Зои и их гостя Олега. Да и венценосные герои в этом акте выступают лишь в качестве пассивных зрителей, и на первый план выходит чужой сюжет — причем сюжет, как уже отмечалось выше, словно бы без начала и конца, взятый в некоей промежуточной стадии развития.

В таком случае законно возникает ряд вопросов: почему — Еврипид, почему — «Алкеста» и почему — столь странный эпизод, который вроде бы никак не соотносится с идеологическим посланием «Начального управления Олега»?

Если взглянуть на историю сюжета «Алкесты» («Альцесты») в музыке Нового времени, то мы увидим две главные тенденции его трактовки. Для музыкального театра эпохи барокко характерна тенденция к расширению сюжета во все стороны и насыщению его как яркой зрелищностью, так и побочными фигурами и интригами (апогей этой линии — «Альцеста» Жана-Баттиста Люлли (1674), в которой и главная героиня, и ее наперсница имеют по три поклонника, а действие в каждом из пяти актов происходит в новом месте, включая загробный мир). Другая, классическая тенденция, связана, наоборот, с ограничением сюжета минимумом действующих лиц и выявлением главной идеи. Здесь, конечно же, нужно упомянуть «Альцесту» Кристофа Виллибальда Глюка в двух ее редакциях, венской, написанной на итальянское либретто Р. Кальцабиджи (1767), и парижской, на французский текст Ф. Леблана дю Рулле (1776). Об этом мне доводилось подробно писать в книге о Глюке [14, 106–114], но напомним, что, помимо многого прочего, венская и парижская редакции отличаются еще и идейным смыслом. На французской сцене лирико-психологическая драма о жертвенной супружеской любви превратилась в своего рода «жизнь за царя», поскольку именно этот мотив, как основной для самопожертвования героини, постоянно подчеркивается в тексте дю Рулле.

Более того, именно этот государственно-патриотический мотив совершенно откровенно звучал и в русской «Альцесте», предшествовавшей опыту Сарти: опере Германа Раупаха на текст А. П. Сумарокова. Она была поставлена в Петербурге в 1759 году (так что о влиянии Глюка тогда речи быть не могло) и возобновлена в 1774. Знал ли Сарти оперу Раупаха, сказать трудно, но глюковскую «Альцесту», вероятно, он должен был так или иначе знать. Хотя «Альцеста» не принадлежала к числу самых репертуарных опер Глюка, партитура французской версии была напечатана и в принципе доступна. Кроме того, направляясь в 1784 году в Петербург, Сарти сделал остановку в Вене, где, возможно, лично встречался с Глюком. В Петербурге же Сарти некоторое время являлся учителем пения великой княгини Елизаветы Алексеевны; между тем в ее библиотеке, хранящейся ныне в отделе рукописей Российского института истории искусств в Петербурге, были парижские издания партитур «Орфея» (в редакции 1762 года), «Ифигении в Авлиде», «Ифигении в Тавриде», «Армиды» и «Альцесты» [23, 166] — наряду с операми самого Сарти и его современников.

Вообще возникает впечатление, будто, сочиняя хоры к еврипидовскому эпизоду в «Начальном управлении Олега», Сарти все время держал в уме глюковские реформаторские оперы, в которых современникам виделась и слышалась отчетливо воссозданная античность. Возможно, у Сарти даже была идея превзойти в этом отношении Глюка, создав полную (в наше время сказали бы, аутентичную) реконструкцию древнегреческого театра на петербургской сцене. Иначе невозможно объяснить необходимость появления трактата Сарти, напечатанного в первом издании партитуры «Начального управления Олега» в переводе Н. А. Львова: «Объяснение на музыку Господином Сартием сочиненную для Исторического представления: Начальное управление Олега». А. В. Храповицкий, передавая этот текст в конце октября 1790 года императрице Екатерине, назвал его «диссертацией о греческой музыке» и отметил в своем дневнике, что «диссертация» была принята «с удовольствием» [35, 349]. К трактату Сарти мы еще вернемся; пока что продолжим разговор о «Еврипидовой Алкесте».

Чрезвычайно важно то обстоятельство, что, в отличие от реформаторских опер Глюка, написанных на свободно сочиненные либретто современных

авторов (Кальцабиджи или Дю Рулле), в которых античность была так или иначе адаптирована к эстетическим и этическим нормам культуры Нового времени, музыка Сартти написана непосредственно на текст Еврипида — правда, в русском переводе. И, между прочим, это — самый первый перевод текста Еврипида на русский язык. Стало быть, безотносительно к своему художественному достоинству, он имеет важное историческое значение.

Сразу же возникает вопрос: что это за перевод и откуда он мог взяться?

Сравнение текста фрагмента еврипидовской драмы из «Начального управления Олега» в первой публикации (альманах 1787 года) и в печатном тексте партитуры 1791 года показывает, что в первом случае перед нами — точный прозаический перевод, во втором — его поэтическая обработка. Поскольку Екатерина II не знала греческого языка, оба факта интригуют, но относительно авторства поэтической версии у нас есть хотя бы одно важное указание. В предисловии Сартти сказано, что для музыкальной обработки текстов «господин Сичкарев переложил оные в стихи». Какой Сичкарёв здесь мог подразумеваться?

В Петербурге второй половины XVIII века жили три носителя подобной фамилии. Это, в частности, певчий Евстафий Григорьевич Сичкарев или Сечкарев (1736/37–?), служивший в придворной капелле, в придворных театрах и преподававший пение в Академии изящных искусств в 1767–69 годах [24, 95]. Вряд ли он подходил на роль первого русского переводчика Еврипида: нет никаких сведений о том, что он был знатоком античности и входил в круг общения императрицы (пусть даже через третьих лиц). Более вероятными выглядят кандидатуры двух братьев Сичкарёвых, выходцев с Украины — Ивана Ивановича (даты жизни не установлены) и Луки Ивановича (1741–1809).

Иван Сичкарёв был, вероятно, старшим братом (на государственной службе он находился с 1758 года), но о нем известно меньше, чем о Луке. О хорошем знании Иваном Сичкарёвым греческого языка говорит, в частности, публикация в 1770 году его перевода «Пестрых рассказов» Клавдия Элиана («Елиана различные повести»). Хотя первое издание было анонимным, при переизданиях 1773 и 1787 годов имя переводчика указывалось [11]¹⁶. Литературные публикации Ивана Сичкарёва относятся в основном к периоду около 1770 года, а далее исчезают. Можно предположить, что Иван Иванович либо скончался, либо уехал в глубокую провинцию, где у него не было возможности заниматься литературой. Некий Иван Сичкарёв обнаруживается в 1780–90-х годах на разных административных должностях на юге России (в том числе в Екатеринославе, где работал и Сартти), но, возможно, это был не переводчик Элиана, а его сын или другой родственник.

На мой взгляд, помощником Екатерины при переводе и стихотворной обработке текста Еврипида мог бы быть скорее всего Лука Иванович Сичкарёв, выпускник Киево-Могилянской академии, соученик и приятель Ломоносова по Академической гимназии, поэт, полиглот и профессиональный переводчик с разных языков. В этом качестве он служил в разных учреждениях, включая Синод (с 1772 года), где, в частности, много переводил с древнегреческого и новогреческого, а в 1782 году состоял при Потёмкине и работал в Екатеринославе

¹⁶ Элиана различные повести. С еллиногреческаго на российский язык перевел Иван Сичкарев. Изданием Общества старающагося о напечатании книг: Ч. 1. СПб.: [Тип. Акад. наук], 1773. Ч. 1–2. СПб., 1787. *Клавдий Элиан* (ок. 170 — после 222 н. э.) был древнеримским философом, но писал по-гречески.

и Кременчуге (см. о нем: [16]). Во время русско-турецкой войны Лука Сичкарёв постоянно сопровождал Потёмкина, причем, по преданию, на палатке Сичкарёва красовалось объявление «Философ его светлости» (тем самым подчеркивалось, что Сичкарёв играл при князе куда более важную роль, чем обычный переводчик-толмач). Лука Иванович знал не только древние языки, но и несколько новых, в том числе английский. Безусловно, этот Сичкарёв был хорошо знаком с капелмейстером Сарти и помогал ему справиться с русской просодией при сочинении музыки к «Еврипидовой Алкисте». Считается, что Сарти не знал русского языка; возможно, он усвоил какие-то обиходные слова и выражения, но для правильного музыкального интонирования поэтического текста ему требовался консультант.

В свою очередь, императрица Екатерина, как уже упоминалось, с греческого языка самостоятельно переводить не могла. И тут мы возвращаемся к вопросу о первой версии сцены из Еврипида. С какого языка делался перевод, сделанный в 1786 и напечатанный в 1787 году? Воспользовалась ли императрица вторичным источником, благо, переводы Еврипида на другие языки тогда имелись, — или для нее был изготовлен подстрочник с греческого оригинала?

Специалист по текстам Еврипида, Б. М. Никольский, к которому я обратилась за консультацией, пришел к выводу, что прозаический перевод в начальной версии пьесы Екатерины был сделан именно с греческого. Об этом говорят и конструкция фраз, и выбор отдельных слов и выражений. Перевод получился достаточно точным, хотя не вполне изящным.

Похоже, что в версии 1786 года перед нами — немного поправленный Екатериной (а быть может, и Храповицким) подстрочник, переведенный в нарочито архаическом стиле («велещедрый», «бряцатель»). Такой стиль мог быть естественным для выпускника церковного учебного заведения, что, опять же, указывает на возможное участие в этой работе кого-то из братьев Сичкарёвых (или человека, имевшего сходное образование и сходные языковые познания: смысл греческого текста передан достаточно точно и аккуратно). Стиль же белых стихов, предназначенных для пения и пересочиненных Лукой Сичкарёвым, несколько иной, он ближе к поэтическому русскому языку конца XVIII века, хотя не порывает и с традициями Ломоносова (в данном контексте это тоже было важно).

1786

О многочисленных гостей
пристанище! О велещед-
рый мужа сего бывший
всегда дом! Тебя и сам
Пифийский благой ли-
ры бряцатель Аполлон
сподобил своего не-
когда пребывания <...>

1790

О! Станных всех покров,
защита и отрада!
Дом мужа знаменита,
коль ты велик во славе!
В тебе благоволил сам не-
когда витати пифийский
Аполлон, благой бряцатель
Лиры <...>

Оригинал¹⁷

ὦ πολύξεινος καὶ ἐλευθέρου
ἄνδρος αἰεὶ ποτ' οἶκος, σέ
τοί καὶ ὁ Πύθιος εὐλύρας
Ἀπόλλων ἤξιωσε ναίειν <...>

В любом случае целью всех авторов «Начального управления Олега» — Екатерины, ее литературных помощников, а также Сарти, постановщиков, декораторов,

¹⁷ Древнегреческий текст цитируется по: [39, *vers.* 568–571]. Ср. также с переводом И. Анненского, который в сравнении с переводом Сичкарёва выглядит чрезвычайно вольным: «Слава, слава тебе, о свободных мужей чертог открытый! Лиры нежно звучащей царь, сам бог тебя юдолю, бог избрал пифийский» [9, 34].

музыкантов и актеров — была максимально точная реконструкция античного театра: подлинный текст (пусть в переводе, но сделанном непосредственно с оригинала), подлинное зрелище, подлинное исполнительское воплощение (про-тагонист-декламатор и поющий хор) и подлинная музыка «в греческом вкусе».

С воссозданием античной музыки в XVIII веке дело обстояло крайне проблематично. Даже сейчас мы знаем о греческой музыке сравнительно немного, а в то время круг доступных источников был еще более ограниченным. Не уцелела музыка ни к одной греческой трагедии (кроме крохотных фрагментов, выявленных, однако, лишь в конце XIX века). Не были известны многие музыкальные памятники, опубликованные в конце XIX — XX веке. Археология античности делала лишь первые шаги, и из раскопок еще не были извлечены ни подлинные, чудом сохранившиеся, музыкальные инструменты, ни многочисленные изображения сцен музицирования, ни фрески и вазы с эпизодами театральных представлений. Правда, некоторые музыканты XVIII века полагали, что многочисленных литературных памятников античной эпохи вполне достаточно для создания детальных представлений о музыкальной культуре древности, однако отсутствие подлинных источников обрекало подобные труды на сугубо академическое бытование: к практике современных композиторов они никакого отношения не имели (в отличие от эпохи Возрождения и раннего барокко, когда казалось, что воссоздание античной трагедии вполне достижимо средствами новой музыки). Но музыкальный язык классической эпохи настолько далеко отстоял от древней модальности и интонационности, что по-настоящему вжиться в античность не удавалось практически никому — или удавалось лишь единицам и на недолгие мгновения.

Глюк смог максимально приблизиться к античности в финальном хоре «Ифигении в Авлиде», где он воспроизвел древний пеан в строго унисонной манере, с «варварской» инструментовкой (с большим барабаном) и странной для классической эпохи ритмикой (шеститактовые фразы)¹⁸. Квазидорийский лад в этом номере также не случаен, поскольку он подошел именно жанру пеана — другое дело, что древнегреческий дорийский не соответствовал дорийскому ладу в новоевропейской музыке. Но ощущение подлинного прорыва в архаику возникает здесь благодаря резкому контрасту финала со всей предшествующей ему музыкой.

Сарти покусился на большее: в его предисловии («диссертации») декларировано намерение написать весь еврипидовский эпизод исключительно в античных ладах. Правда, оговаривает он, не в монодийной манере, а в многоголосной: «Греки сопровождали свое пение равногласным способом, а я сопровождал свое парافонически» [30, 2]. Однако, по мнению Сарти, эта вольность допустима, поскольку в пьесе воссоздается не представление времен Еврипида, а византийское зрелище гораздо более позднего времени (по сюжету это начало X века, когда античная традиция уже должна была претерпеть существенные изменения).

О первых, нееврипидовских, хорах пятого акта Сарти упоминает лишь вскользь: «Четыре хора при открытии пятого действия помещенные, сочинены во вкусе новой театральной музыки соответственно свойству речей каждого».

Первый и последний, долженствующие быть петы во время важного шествия действующих лиц, имеют характер величественного Марша, последний звучнее

¹⁸ См. подробнее в статье: [13, 160–162].

несколько первого, сочинен более в обычном вкусе народа. Хоры, второй и третий, определенные для увеселения трапезы, сделал я в характере веселом, согласно речам оных» [там же, 1].

Сарти не называет здесь имени автора текста этих хоров. Хотя, если композитор озаботился передачей «свойств речей каждого» (то есть смысла слов и их соответствия ситуации), то, несомненно, ему должны были объяснить, что это за тексты. Соблазнительно думать, что разъяснения могли исходить все от того же Л. И. Сичкарёва, который обрабатывал тексты хоров Еврипида. Ведь Сичкарёв, как уже было сказано, в свое время лично знал Ломоносова и гордился их добрыми взаимоотношениями.

Екатерина II, не наделенная поэтическим дарованием, обладала в то же время достаточным вкусом и чутьем, чтобы в пятом акте «Начального управления Олега» предпослать высокой поэзии Еврипида фрагменты из од Ломоносова (связками между ними служат краткие прозаические реплики Льва, Зои и Олега). Более того, понимая, что ни одну из грандиозных ломоносовских од невозможно положить на музыку целиком, Екатерина отобрала немногие строфы и строки, лжившиеся в ее собственную концепцию России как «третьего Рима».

1. *Tempo di marcia, maestoso*; D-dur, **C**: «Коликой славой днесь блистает» (Ода 1742 года в честь великого князя Петра Федоровича — строки 81–86¹⁹)
2. *Moderato*; A-dur, **C**: «Царей и царств земных отрада» (первая строфа знаменитой «елизаветинской» оды 1747 года²⁰)
3. *Allegro*, C-dur, **C**: «Необходимая судьба» (фрагмент «елизаветинской» оды 1761 года, строки 111–120²¹)
4. *Tempo di marcia, maestoso*; D-dur, **C**: «Война плоды свои растит» (следующий фрагмент из той же оды 1761 года, строки 121–130).

Если расположить все фрагменты ломоносовских од друг за другом, то получится компилятивный, но по-своему логичный текст:

Коликой славой днесь блистает
Сей град в прибытии твоём!
Он всех веселий не вмещает
В пространном здании своём,
Но воздух наполняет плеском
И ноши тьму отъекает блеском.

Царей и царств земных отрада
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!
Вокруг тебя цветы пестреют

¹⁹ «Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения его императорского высочества государя великого князя Петра Федоровича 1742 года февраля 10 дня» [17, 83].

²⁰ «Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны» [там же, 115].

²¹ «Ода всепресветлейшей державнейшей великой государыне императрице Елисавете Петровне, самодержице Всероссийской, на пресветлый торжественный праздник Ее Величества восшествия на Всероссийский престол ноября 25 дня 1761 года, в оказание истинной радости и ревностного усердия всенижайше поднесенная от всеподданнейшего раба Михайла Ломоносова» [там же, 158].

И класы на полях желтеют;
Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
Свое богатство по земли.

Необходимая судьба
Во всех народах положила,
Дабы военная труба
Унылых к бодрости будила,
Чтоб в недрах мягкой тишины
Не зацвели водам равны,
Что вокруг защищены горами,
Дубравой, неподвижны спят
И под ленивыми листьями
Презренной производят гад.

Война плоды свои растит,
Героев в мир рождает славных,
Обширных областей есть щит,
Могущество крепит державных.
Воззрим на древни времена;
Российска повесть тем полна,
Уже из тьмы на свет выходит,
За ней великих полк мужей,
Что на театр всесветный взводит
Одетых солнечной зарей.

Хотя хоры не поются подряд, а разделены диалогами, они составляют единую по музыкальному воплощению кантату. Текст этой кантаты развивает несколько тем, главные из которых Мир («Тишина» — Ломоносов не случайно использует это слово, апеллируя к греческой богине мира, Эйрене, или Ирине) — и Война. Однако даже Война трактуется не столько как источник ужасов и бедствий для народов, сколько как средство укрепления могущества и путь к славе, сужденной великим героям прошлого и настоящего. В первом хоре в исходной оде Ломоносова под блистающим градом подразумевался, конечно, Петербург (в какой-то мере, как мы говорили выше, — тоже «новый Рим»), но в «Начальном управлении Олега» эти слова относятся к Константинополю, приветствующему русского князя (интересно отметить, что ради символично-поэтической идеи Екатерина II пренебрегла даже своей личной неприязнью к злосчастному покойному супругу, которого воспевала ода Ломоносова). В последнем же хоре упоминание о «всесветном театре» позволяет провести линию от «великих мужей» России — к героям древней Эллады, мифологическим и театральным.

За ломоносовской кантатой Сартти следует эпизод из «Алкесты», кульминацией которого также служат четыре хора, трактованные, по замыслу композитора, совсем иначе, в античном стиле.

Замысел Сартти во всех подробностях описан в «Объяснении», предпосланном партитуре. Из-за большого формата первого издания и тесной печати предисловия кажется, будто этот текст довольно краток: он занимает всего три

страницы. На самом деле, Храповицкий был прав, назвав написанное Сартри «диссертацией». Текст получился объемным и очень основательным.

Перевод предисловия Сартри выполнил Николай Александрович Львов (к его роли мы еще вернемся). Но писал Сартри, естественно, не по-русски и даже не по-итальянски, а по-французски. Автограф его «Объяснения» хранится ныне в Городской библиотеке Флоренции, куда он попал через наследников композитора — семью Муссини, потомков единственной дочери Сартри, Джулианы. Как писал в 1883 году первый биограф Сартри, Джузеппе Пазолини Дзанелли, вышеупомянутая «диссертация», написанная на французском языке рукою Сартри, находилась тогда в семейной коллекции [44, 86], и с разрешения владельцев Пазолини смог осуществить первую публикацию текста подлинника в приложении к своей книге [44, 113–122].

Композитор, отдававший себе отчет в новизне данного предприятия, считал нужным пояснить, почему он для того или иного эпизода выбрал определенный лад и инструментарий. Дабы отвести возможные укоры в произволе, Сартри буквально после каждого абзаца — а то и каждой фразы своего текста — ссылается на источники информации о музыке древних греков, обнаруживая недюжинную ученость и глубокое знакомство с предметом (в глюковских предисловиях к реформаторским операм мы не встретим ничего подобного).

Следует заметить, что ссылки на источники во французском тексте предисловия и в переводе Н. А. Львова несколько расходятся, причем из этих расхождений явствует, что переводчик некоторые источники не проверял, а другие, наоборот, дополнял. Для тщательного анализа этих расхождений необходимо было бы обратиться к сличению не только изданий (в которых возможны различные ошибки и опечатки), а собственно автографов обоих документов, однако автограф предисловия Сартри нам остался пока недоступным, а об автографе перевода Львова вообще ничего не известно. Поэтому ограничимся лишь предварительными наблюдениями, из которых также можно сделать кое-какие выводы.

Так, например, оправдывая отход от принципа дублирования вокальной мелодии инструментами, Сартри упоминал древних авторов, позволявших такие вольности:

Сартри, французский текст

La scène d'Euripide, dans l'emploi, où elle est destinée, devra sans doute être exécutée dans le costume ancien Grec, par conséquent la musique ne doit pas s'écarter de cette prescription: c'est pour cela que j'ai hasardé d'y composer une musique tout-à-fait Grec, par rapport au chant. Je l'ai cependant accompagnée par nos instruments, selon l'harmonie moderne, d'une façon pourtant à ne pas le défigurer. Il serait insupportable aujourd'hui d'entendre une musique toujours à l'unisson comme était celle de Grecs.

Néanmoins on lit dans Aristote que la Lyre et la Tibia s'écartaient quelques fois de la voix, tant en y revenant promptement pour ne pas offenser

Перевод Львова²²

Явление из Еврипида, по месту и свойству своему, должно быть представлено во вкусе древнем Греческом, а по тому и музыка должна быть в том же вкусе; в следствие чего и сочинил я музыку совершенно Греческую относительно к пению, сопровождая оную однако по образу нынешней Армонии, чтобы инструменты не затмевали пения; ибо *столловая*²³ музыка, каковая употреблялась у Греков несносна была бы слуху во времена наши.

Аристотель пишет, что Лира и Тибия отделялись иногда несколько от голоса, хотя однако скоро опять соединялись с оным,

²² [30, 1]; орфография и пунктуация источника сохранены.

²³ В тексте издания — явная опечатка: «столловая».

l'oreille (1). On pourra donc regarder comme une licence permise l'accompagnement susdit. La déclamation greque devait être notée, puisqu'elle était accompagnée par la Lyre pendant le récit des Personnages, et par la Tybia pendant le chant du chœur (2).

(1) Nicom. man. lib. I. p. 16. Dionys. Italic. De comp. 9.11.

Prob. 39. p. 763.

(2) Cic. quest. Accad. 1. 4. etc.

Plutar. De mus. T. 2. p. 1141.

дабы не противно было слуху взаимное их удаление; а потому и сделанное мною сопровождение несколько от пения отдаляющееся почтень можно позволенным. Nicom man. I, 15, Dionis. Halic. De comp. §11, Aristot. prob. 39, p. 763, Plat. De leg. L, VII, p. 812.

Должно думать, что Греческая декламация была положена на нотах, поелику сопровождается была Лирою при повествовании; Тибия сопровождала пение хоров.

Cicer quaest acad. L. IV; et Plutar. de musica, tom 2, p. 1141.

Попробуем разобраться в ссылках, которые слегка различаются в обоих текстах.

Nicom. man. Lib I. p. 16 означает «Руководство по гармонике» (*Manuale harmonices*) Никомаха Герасского (философа и математика пифагорейской школы, работавшего около 100 года н. э.). Связь этой ссылки с текстом Сарти несколько загадочна, поскольку в первой книге данного трактата ничего не говорится о театральной музыке.

Dionys. Italic. De comp. 9.11 в русской версии исправлено на *Dionis. Halic. De comp. § 11* (возможно, ошибка вкралась в публикацию Пазолини Дзанелли). Речь идет об известном трактате Дионисия Галикарнасского (не Итальянского!) «О соединении слов» (в латинском переводе — *De compositione verborum*). Ссылка на §11 верна²⁴.

Prob. 39. p. 763 (в русском тексте — *Aristot. prob. 39, p. 763*) отсылает к трактату «Проблемы» (*Problemata*), долгое время приписывавшемуся Аристотелю и входящему в корпус аристотелианских текстов. Ссылка по смыслу верна; речь идет о книге XIX, §39.

Plat. de leg. L, VII, p. 812 — эта ссылка есть только в переводе Львова. Она относится к книге Платона «Законы» (*De legibus*), перевод которой, кстати, появился в России в 1785 году. Однако ссылка дана на латинский перевод. По смыслу она на месте.

Cic. quest. Accad. 1. 4. etc. (у Львова: *Cicer quaest acad. L[iber]. IV*) вроде бы указывает на незаконченный диалог Цицерона «Академики», или «Вопросы академиков» (*Academica, Academicas quaestiones disputatio*). Но тут Сарти ошибся или был введен в заблуждение кем-то из своих референтов, а Львов ошибку не исправил. Как помог мне установить известный переводчик-латинист Р. Л. Шмараков, эта ссылка должна была бы относиться к другому трактату Цицерона, «Тускуланские беседы» (*Tusculanae Disputationes*), а именно, к §3–4 первой книги. В первой книге «Академиков» речь идет об истории Афинской академии, а не о музыке.

Plutar. De mus. T. 2. p. 1141, (в версии Львова *Plutar. de musica, tom 2, p. 1141*) — самый простой случай. Упомянут трактат Псевдо-Плутарха «О музыке»; ссылка по смыслу верна.

Далее в «диссертации» Сарти приводятся ссылки на множество других сочинений античных авторов (Псевдо-Плутарха, Эвклида, Аристофана, Цицерона, Клавдия Элиана, Кассиодора) и, что может показаться ныне курьезным,

²⁴ Знак §, очевидно, прочитан Пазолини Дзанелли как цифра 9.

на популярный в XVIII веке четырехтомный роман Жан-Жака Бертелими «Путешествие младшего Анахарсиса по Греции» (*Les Voyages du jeune Anacharsis en Grèce*, 1788), в котором действительно содержалось много познавательной информации, но который никак не мог быть приравнен к первоисточнику.

Ссылки на модную литературную новинку — роман об Анахарсисе — говорят, однако, о том, что Сарти занимался изучением греческого искусства и греческой музыки самостоятельно, хотя стиль его «диссертации» выявляет связь с «Историей музыки» падре Мартини (1706–1784) — одного из итальянских учителей Сарти. Второй и третий тома этого труда посвящены, в основном, древнегреческой музыке, которую Мартини изучал прежде всего по литературным источникам [42]. Характер ссылок у Мартини и Сарти очень сходен; совпадает не только набор наиболее часто цитируемых авторов (впрочем, в труде Мартини этот набор по понятным причинам намного шире), но и тип аббревиатур, и, по всей видимости, библиографический аппарат (высказывания греческих авторов у Мартини чаще всего даются в латинских переводах со ссылками на бытовавшие тогда издания).

Но если падре Мартини, глава Болонской музыкальной академии, находился в крупнейшем и старейшем центре европейской учености (отнюдь не только музыкальной) и мог спокойно и свободно искать в местных библиотеках нужные ему цитаты, то Сарти во время сочинения хоров на тексты Еврипида и написания своей «диссертации» жил, напомним, в полупоходных условиях — то в провинциальном Кременчуге, то в военной ставке князя Потёмкина. Удивительный факт появления такого трактата в столь неподходящих для научных занятий условиях заставил Робера Алоиза Мозера даже усомниться в авторстве Сарти [43, II, 556]. Однако, как свидетельствовал Ф. Миранда, Сарти действительно принадлежал к числу музыкантов-интеллектуалов: он не только обладал обширными историческими и теоретическими знаниями, но и подходил к композиции «с математической точки зрения» [22, 103]. Поэтому ученый стиль трактата о «греческой» музыке соответствовал одной из сторон его творческой натуры. Неточность же некоторых ссылок объяснима упомянутыми походными условиями: делая выписки из временно одолженных книг, но не имея потом перед глазами самих изданий, нетрудно что-то перепутать. Тщательность же Сарти, который каждому своему творческому решению находил историческое обоснование, достойна изумления. Создается даже впечатление, будто несколько спонтанный заказ от Екатерины на музыку к пятому действию «Начального управления Олега» был на самом деле хорошо подготовленной импровизацией как со стороны императрицы, знавшей цену дарованию и познаниям Сарти, так и со стороны композитора, которого этот проект необычайно увлек.

Прежде чем рассмотреть некоторые музыкальные особенности музыки Сарти к фрагменту из трагедии Еврипида, приведем общую схему входящих сюда эпизодов:

Мелодрама:

1. Геракл (Ираклий) и хор (унисонное пение в октаву);
2. Геракл и Адмет (два декламирующих актера в сопровождении оркестра);
3. Адмет и хор.

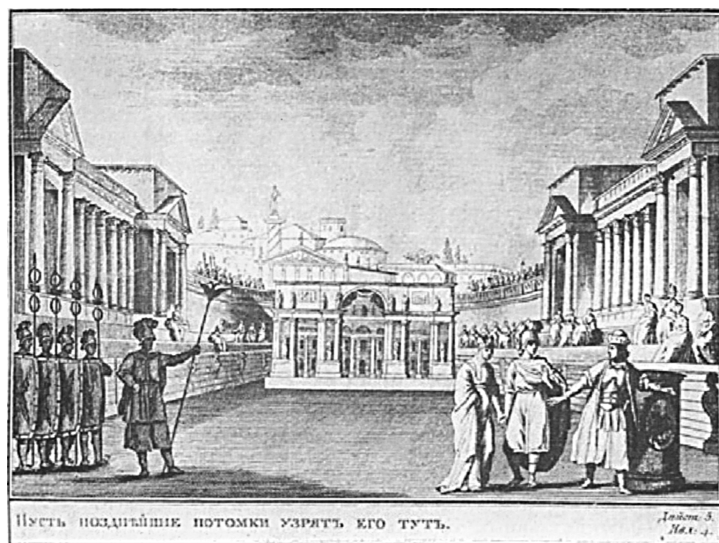
Хоры:

1. Стрoфа 1: *Modo Dorio* [g-moll], *Maestoso e grave*, **C**: «О! Странных всех покров».
2. Антистрoфа 1: *Modo Hypo-Ionio* [G-dur], *Andantino*, 6/8: «Тогда приятно-стью божественного гласа», с эпизодами *in Modo Dorico* [g-moll] и *Modo Lydio* [D-dur].
3. Стрoфа 2: *Modo Hypo-Phrygio* [G-dur], *Allegretto*, **C**: «С тех времен благодостовенный стал во всем, Адмет, твой дом».
4. Антистрoфа 2: *Modo Hypo-Dorio* [G-dur], *Andante*, **C**: «Днесь же благих благостынь».
5. [Эпод]: *Modo Phrygio* [A-dur], *Allegro spiritoso*, **C**: «Истинной щедрости верный знак».

Заключение:

Пантомима (завершение игр) и прощание императора Льва и князя Олега.

К сожалению, мы не знаем, что именно происходило на сцене во время представления «Еврипидовой Алкисты» — прежде всего, как были поставлены хоры, составляющие едва ли не самую обширную часть целого. Судя по сценическим ремаркам, и Геракл, и Адмет после своих диалогов с хором уходили в царский дворец, но значит ли это, что хор просто стоял на авансцене и пел, — или пение сопровождалось некой пантомимой? Завершающим репликам императора Льва и Олега предпослана длинная ремарка, из которой явствует, что после хора-эпода на сцене должно быстро произойти много событий: окончание игр на ипподроме, награждение победителей лавровыми венками, прощание Олега с императором Львом и императрицей Зоей и знаменитый финальный знаковый жест: водружение Олегом щита Игоря на врата Константинополя (не случайно этот самый щит фигурировал на гравюре титульного листа, изображавшей осаду города).



Ил. 3. Гравюра, иллюстрирующая окончание пятого акта «Начального управления Олега». Воспроизводится по книге Н. А. Огарковой [23, ил. 24]

Сохранилась гравюра Н. А. Львова, иллюстрирующая самую последнюю картину действия, но из нее можно судить лишь о сценографии пятого акта в целом и о возможном расположении действующих лиц в еврипидовском эпизоде, однако неясно, как решались все остальные театральные (да и музыкальные) задачи, обозначенные в тексте пьесы и либретто. Музыка Сартти, напечатанная в партитуре 1791 года, завершается эподом на текст Еврипида, и разговорный конец акта в ней не отражен.

Длинный ряд диалогов Геракла, Адмета и хора, положенный Сартти на музыку в жанре мелодрамы, во многом отвечал тогдашнему увлечению этим специфическим явлением, которое, как думалось многим, соединяло в себе все преимущества музыкального и драматического искусства. Во второй половине XVIII века, начиная с «Пигмалиона» Ж.-Ж. Руссо (1762, исполнен в 1770), появился целый ряд мелодрам. Некоторые из них были самостоятельными произведениями, рассчитанными на профессиональных актеров (Г. А. Бенда — «Ариадна на Наксосе», 1774; «Медея», 1775). Другие оказывались лишь эпизодами, включавшимися в более крупное целое, причем этим целым могли быть и пьесы для драматического театра («Эгмонт» Гёте, 1788, финал которого был изначально, еще до появления музыки Бетховена, задуман как мелодрама с участием оркестра), и оперы («Волшебная флейта» Моцарта, 1791, диалог Тамино с Оратором в первом акте).

Мелодрама Сартти отличается от произведений всех предшественников и современников тем, что она притязает на воспроизведение исполнительской практики античной трагедии, то есть на максимально возможный в данных условиях аутентизм. Композитор разделял мнение о том, что греческая трагедия вся сплошь пелась, но не рискнул положить на музыку диалоги, поскольку не знал, какие актеры будут заняты в ролях Геракла и Адмета и смогут ли они исполнить задуманное без присутствия автора.

Вот что сказано по этому поводу в его предисловии:

«Но я не осмелился положить на ноты речей Ираклия и Адмета, во первых потому что неизвестны мне ни силы ни качества голосов Актеров, для представления сих лиц назначенных; во вторых же по тому, что такая новость была бы трудна для исполнения во время отсутствия сочинителя оной. Старался я однако сопроводить сии речи краткими выходками арфы со скрипкою без смычка, для изображения, сколько возможно ближе, древней Лиры, которую в подобных случаях употребляли».

Следует учитывать, что Сартти здесь пользуется не той номенклатурой античных ладов, которая связала их с ладами средневековой церковной музыки, причем с неверными наименованиями, а терминами, почерпнутыми из трудов о собственно античной музыке. Гиполидийский лад, звучащий на наш слух как нормальный *c-moll*, обнаруживается в соединении двух лидийских тетрахордов (пассаж флейты перед вступлением хора; см. пример 1). Однако далее о строгом соблюдении этого лада говорить не приходится, хотя оттенок суровой архаической модальности в репликах хора, безусловно, ощущается.

Примерно то же самое можно сказать о «греческих ладах», использование которых декларировано Сартти в хорах. Иногда, если петь одну мелодию, модальность ощущается, но в условиях классической гармонии она тотчас утрачивает свою специфику.

ЕВРИПИДОВОЙ АЛКИСТЫ.
ДѢЙСТВІЕ ТРЕТІЕ.

ЯВЛЕНІЕ 1, 2 и 3.

Модо Мixo-Лyдио.

(Сообразно Греческому древнему вкусу.)

Сарти.

Tempo moderato.

Piano.

ИРАКЛИЙ:
О! друзи! Ферей-
скую страну сію
населяюще! мо-
гуль я застаю
Адмета въ пала-
тахъ?

СТРОФА ПЕРВАЯ.

Maestoso e grave.

Модо Dorio.

Piano.

Так, первая строфа («О! Станных всех покров»; см. пример 2) написана «в дорийском ладу» (*Modo dorio*), который считался в трудах античных и раннесредневековых авторов подходящим для выражения строгой мужественности, серьезности и нравственной чистоты.

Мелодия (особенно в первых фразах) могла бы сойти за стилизацию древнегреческой музыки, но вместе с оркестровым сопровождением она, на наш слух, оставляет лишь привкус архаики, а не впечатление подлинности.

Хоры, написанные в других ладах, звучат еще менее модально, и вряд ли кто сможет услышать в сартиевских мажорных тональностях декларируемые в названиях лады.

3

Сарти. Антистрофа 1. Начало

АНТИСТРОФА ПЕРВАЯ.

Modo Hypo-Jonio.

Audantino. *Coro unis.*

Andantino. *Tor.*

Piano. *p*

p Con mollezza *p*

да приятно стью боже ответного гласа! Плат.

Но, возможно, именно это полное слияние «античного» и «современного» составляло особый предмет гордости Сарти и его единомышленников, которых тогда было немного даже в Западной Европе. Тем не менее, в русской интеллектуальной среде они находились: это и князь Потёмкин, увлеченный идеей возрождения духа Эллады на юге России, и императрица Екатерина, которая с большим удовольствием приняла «диссертацию» Сарти — и, прежде всего, Николай Александрович Львов (1753–1803), сделавший перевод предисловия Сарти на русский язык с некоторыми собственными примечаниями. В наше время язык перевода Львова может показаться тяжеловесным, местами неуклюжим, а где-то и курьезным. Однако перевод, если сравнивать с французским оригиналом, весьма точен, что следует поставить в особую заслугу Львову, поскольку в русском языке XVIII века еще не было устоявшейся музыкальной терминологии, и варианты здесь иногда встречались весьма и весьма причудливые. По сравнению с некоторыми современными ему русскими переводами западноевропейских

музыкальных трактатов, текст Львова может считаться образцом корректности и литературной продуманности.

По мнению Марджери Стоун Селден, Львов даже мог быть «наиболее вероятным вдохновителем этого документа» [47, 212]. К сожалению, никаких следов переписки Львова и Сарти, которая, по всей видимости, должна была существовать, не сохранилось. По дневнику М. В. Храповицкого можно сделать вывод, что Екатерине II была вручена рукописная копия «диссертации» Сарти не на русском, а на французском языке, причем уже через несколько дней после премьеры «Олега» — стало быть, перевод Львова был приурочен не к спектаклю, а к выходу в свет партитуры. Но Львов, несомненно, воспринял этот текст чрезвычайно близко к сердцу и мог быть не только переводчиком, но и помощником Сарти (например, находить нужные ссылки). А поскольку Львов выполнил и гравюры, помещенные в первом издании партитуры (как и ряд других, в этом издании не фигурировавших), то он явно видел в «греческом проекте» Екатерины II не столько военно-политические, сколько богатейшие культурно-художественные перспективы. Следовательно, роль Львова в постановке и издании оперной версии «Начального управления Олега» могла быть куда более значительной, чем это выглядит на первый взгляд.

Приведем один пример, доказывающий тесное взаимодействие автора и переводчика и приоткрывающий одну из самых удивительных тайн сартиевской музыки на тексты Еврипида. В предисловии Сарти содержится трудная загадка для внимательного слушателя и читателя: композитор уверяет, что использовал подлинную цитату из древнегреческой музыки, но не сообщает, где именно она находится:

Сарти, французский текст

Перевод Львова

J'ai exprès inséré entre les différents Modes de cette musique un chant original grec que j'ai copié d'après les anciens caractères, par le moyen des tables d'Alypius, auteur grec, pour qu'on puisse juger si tout le reste que j'ai composé est dans le costume grec (1). — Eschyle avait aussi mis dans ses tragédies quelques airs, ou Nomes étrangers.

(1) *Timarch. op. scho. Aristoph. in ran. V. 1315.*

Между разных способов сей музыки, ввел я нарочно в подлиннике один отрывок песни Греческой (4), которую списал я с старинных нот, посредством таблиц Алипия Греческого писателя; дабы можно было судить, отвечает ли сочиненная мною музыка в Греческом древнем вкусе действительному сему вкусу. Эсхил в своих трагедиях употреблял также Номы (5) или посторонние напевы²⁵.

(4) *Сия есть та самая Пиндарова ода, о которой упоминается в предисловии о русском народном пении.*

(5) *Timarch. ap. Scho. Aristoph. in ran.*

Количество ссылок, как мы видим, не совпадает.

«*Timarch. ap. Scho. Aristoph. in ran.*» расшифровывается как «*Timarchus apud Scholia in Aristophanem in Ranas*» («Тимарх в Схолиях к «Лягушкам» Аристофана»). Хотя текст Сарти вроде бы отсылает нас к практике Эсхила, на самом деле речь идет о комедии Аристофана «Лягушки», в которой действуют Эсхил и Еврипид, и они, согласно античным свидетельствам, действительно цитировали некие напевы (Νομοί) из своих трагедий.

²⁵ [30, 2]. Алипий (Alypius) Александрийский (жил в IV в. н. э.) — полулегендарный автор «Введения в музыку», частично сохранившегося трактата, описывавшего, помимо прочего, древнегреческую систему нотации. Первое издание этого трактата осуществил М. Мейбом (Antiquae Musicae Auctores Septem, ed. Marc. Meibomius, Amstel. 1652).

**Musica veterum nostris notis musicis tono
Lydio expressa.**
Μονοφωνία, sine vox graecia.

Χρὸς οἱ αὐτοῖσι θεοῖσι ἅσπασσον ἡμᾶς καὶ τὰ τέκνα ἡμῶν καὶ τὴν πόλιν ἡμῶν
ὄϊσι καὶ ῥοδαῖσι ἀγέλασι τὰς εἰσόδους καὶ τὰς ἐξόδους ἀρχαῖς
Χίρσι καὶ ἀσπασσον Χορὸν εἰς Κύθηρας.
τὸν ὄμιλον τὸν ἀσπασσον εἰς τὴν πόλιν ἡμῶν καὶ τὴν πόλιν ἡμῶν
Ἄρχα καὶ τὸν χρὸς εἰς τὴν πόλιν ἡμῶν καὶ τὴν πόλιν ἡμῶν
ἀρχὸν καὶ τὸν ἀσπασσον.

Ил. 4. «Пиндарова ода» А. Кирхера.
По книге Э. Пёльмана [45]

Гораздо более увлекательно разобраться со ссылкой, которая касается «Пиндаровой оды». Сартти обтекаемо пишет о некой «греческой мелодии», не называя ее; Львов раскрывает их общую тайну, но тоже не до конца, отсылая читателя к туманно упомянутому предисловию «о русском народном пении». Читатель, не знакомый с историей вопроса, может потеряться в догадках, что это за предисловие. На самом деле речь идет о трактате Львова «О русском народном пении», предпосланном первому изданию сборника русских народных песен с гармонизациями Ивана Прача (1790)²⁶. Именно там Львов приоткрывает завесу над тайной Сартти. Из упоминания Львовым в этом предисловии «отца Киршера» выводится косвенная ссылка на монументальный трактат Афанасия Кирхера *Musurgia universalis* (1650), который Львов, вероятнее всего, в оригинале не читал, поскольку приводит его фамилию согласно французскому произношению. Более того, он тут же ссылается на «г. Бюретта», что выдает другой источник цитирования. Французский медик и знаток древности Пьер-Жан Бюретт (1665–1747) так же, как и Кирхер, много занимался изучением античной музыки и перевел на французский язык ряд важных источников, включая трактат Псевдо-Плутарха.

²⁶ Поскольку в названии сборника имя составителя не указано («Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил И. Прач. СПб., 1790»), таковым некоторое время считался Иван Богумил Прач. Ныне это издание называется сборником Львова — Прача. Однако предисловие Львова, которое здесь цитируется, имелось лишь в первом издании. Оно возбудило споры, и уже во втором издании (1806), вышедшем в свет после смерти Львова, было заменено другим предисловием, где интересующие нас идеи отсутствовали. Кто написал измененное предисловие, осталось неизвестным.

Научное наследие Бюретта в этой области настолько обширно, что трудно определенно сказать, какую из его работ имел в виду Львов. Но если предположить, что Львов подразумевал тот самый труд, где Бюретт цитировал и поправлял Кирхера, то скорее всего это «Диссертация о мелопее в античной музыке», опубликованная в серии трудов французской Академии в 1731 году²⁷.

Сарти в своем предисловии ни разу не ссылается ни на Кирхера, ни на Бюретта, а упоминает некие «старинные ноты» и нотные таблицы Алипия. Однако оба упомянутые примечания Львова (из перевода сартиевской «диссертации» и из собственного предисловия к сборнику 1790 года) замыкают круг поисков все-таки на Кирхере. Именно в его капитальном труде, вслед за описанием древнегреческой буквенной нотации по Алипию, приводится та сама ода «Златая форминга», или «Золотая лира» [41, 542].

Для наших рассуждений совершенно неважны споры о подлинности этой оды (современные ученые склонны считать, что она представляла собой талантливо выполненную фальсификацию Кирхера, который так и не смог отыскать подлинную целиком сохранившуюся древнегреческую мелодию и потому с полным знанием дела сочинил ее сам)²⁸. Важно то, что во времена Сарти эта мелодия считалась образцом самой настоящей древнегреческой музыки. И композитор не без вызова процитировал ее в своем произведении, с некоторым лукавством скрыв эту цитату и предлагая слушателю самому отыскать ее — то есть подтвердив тем самым полную удачу своего эксперимента.

Цитата из «пиндаровской оды» обнаруживается у Сарти во второй антистрофе (четвертый хор): «Днесь же благих благостынь». Сарти цитирует заимствованную мелодию полностью, но ритмизует ее в согласии с просодией русского перевода Еврипида.

4

Сарти. Антистрофа 2. Начало

АНТИСТРОФА ВТОРАЯ.

Модо Нуро-Дорло. *Andante.* *Solo uis.*

Piano. *Violin.* *SOLO.* Днесь же благих
благостыньстагъ Ад . медъ ви . новилкъ па . ви ; какъ отверзеъ свой домъ пла . чевный по . су .

²⁷ На то, что Бюретт в этой своей работе [37, 318–319] обнаружил у Кирхера неточность в нотации «пиндаровой оды», указал Э. Пёльман [45, 49].

²⁸ См. об этом в книге Э. Пёльмана [45, 49] и в статье Р. А. Насонова, где подробно изложена история выявления фальсификации Кирхера [19, 124–137].

Интересно, что в «Истории музыки» падре Мартини, учителя Сарти, имеется сходный опыт со скрытой цитатой из той же мелодии. Во втором томе трактата в приложении даны несколько очерков, названных «диссертациями». Первой «диссертации», посвященной универсальности значения музыки у древних греков, предпослан канон, сочиненный Мартини на тему, очень близкую к кирхеровской оде, и даже со сходным текстом, но не из Пиндара, а из Анакреонта: *Cithara sonante plaudo* — «Кифару златую хвалю» ([42, II, 187]).



Ил. 5. Канон Дж. Б. Мартини из второго тома «Истории музыки» [42]

Мрачное и даже трагическое начало сцены из «Алкесты» перерастает в гимн царственному великодушию Адмета и пророческое обещание вечного процветания его дому, который в узком смысле понимается как Фессалия, а в широком — как вся историческая Греция и даже как ее преемница Византия.

Торжественное одическое завершение «Начального управления Олега» проливает и некоторый свет на странность выбора императрицей Екатериной данного эпизода из «Алкесты». Самопожертвование героини еврипидовской трагедии здесь действительно оказывается побочным моментом. Главное внимание сосредоточено на прославлении двоякой доблести царей и героев: нравственного величия Адмета и императора Льва — и, с другой стороны, воинского благородства Геракла и Олега. Пришествие в скорбящий дом героя-избавителя стоит того, чтобы ради него были принесены жертвы, ибо истинный герой сторицей возместит невольно причиненные им страдания. Если вспомнить о популярной в XVIII веке традиции изображать государства в виде антикизированных аллегорических фигур, то речь в еврипидовском эпизоде «Начального управления Олега» идет, конечно, не только о параллели пар героев «Геракл — Адмет» / «Лев — Олег», но и о метаисторической и культурно-генеалогической параллели «Греция — Россия». Эта параллель символизировала суть духовных взаимоотношений древней Руси с византийскими греками: сначала Русь училась у греков

и пользовалась их попечительством, а затем, когда в «царский дом» (Царьград) пришла беда, вознамерилась вернуть долг героическим заступничеством.

Однако в конце екатерининской эпохи соответствующие нити протянулись и в сферы, ранее, вроде бы, никакого отношения к данной теме не имевшие. Так, Львов в уже упоминавшемся трактате «О русском пении» выдвинул и развил идею непосредственной преемственности от древнегреческой музыки не только церковных песнопений православной церкви (данная мысль считалась тогда практически бесспорной), но и русских народных песен, считавшихся «низовым» жанром. Львов возводил к греческим традициям не только модальность русских напевов, но и феномен народного многоголосия, которое, по его мнению, являлось остатком «ученой» традиции, перешедшей в устное бытование: «по сходству подобия сих песен с остатком греческой музыки нет, кажется, сомнения, чтобы не заимствовали они сей части ученого пения у древних греков, ближе, нежели у каких-нибудь других народов» [18, 312]. «Начальное управление Олега» должно было послужить наглядным подтверждением этой смелой догадки: русские стихи по праву могут соседствовать со стихами Еврипида, а русский мелос — с подлинной античной мелодией и многозвучной гармонией («парафонией»). Напомним, что, хотя Сарти в пятом акте не использовал русских тем, они звучали в пьесе раньше, в частях, написанных Каннобио, и в какой-то мере — в музыке Пашкевича (хотя там присутствует скорее стилизация, нежели прямое цитирование).

Как бы ни относиться к «греческому проекту» Екатерины II, желание императрицы продемонстрировать всему миру далеко идущие устремления российской державы, претендовавшей на роль «Третьего Рима», породило чрезвычайно своеобразное и смелое произведение, в котором первый русский перевод из Еврипида соединился с вдохновенной и дерзновенной музыкой Джузеппе Сарти. Этот уникальный музыкально-театральный эксперимент заслуживает того, чтобы к нему вновь и вновь обращались и исследователи, и исполнители.

Использованная литература

1. *Баканова Ю. С.* «Начальное управление Олега» как образец музыкально-театрального творчества императрицы Екатерины II // Российская культура глазами молодых ученых: сб. трудов молодых ученых / РАН. Акад. обществ. связей. Вып. 11. СПб.: КультИнформ-Пресс, 2002. С. 35–41.
2. *Брикнер А. Г.* Потёмкин. СПб.: К. Л. РИККЕР, 1891. 276 с.
3. *Вольтер* Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М.: Искусство, 1974. 390 с.
4. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русский театр второй половины XVIII века. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 376 с.
5. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959. 781 с.
6. *Грибоедов А. С.* Горе от ума: комедия в 4-х действиях в стихах. 2-е изд. М.: Наука, 1987. 206 с.
7. *Гуковский Г. А.* Екатерина II // История русской литературы: в 10 т. / АН СССР. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. IV: Литература XVIII века. Ч. 2. 1947. С. 364–380.
8. *Дашков С. Б.* Императоры Византии. М.: Красная площадь, АПС-книги, 1996. 369 с.
9. *Еврипид* Алкеста / Пер. И. Анненского // Еврипид. Трагедии: в 2 т. Том 1. М., 1980. С. 5–61.
10. Екатерина II и Г. А. Потёмкин. Личная переписка (1769–1791). М.: Наука, 1997. 990 с.
11. *Ермолаева Л. И.* Сичкарев Иван Иванович // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 3. СПб., 2010. URL: <http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=cylO15c10gU%3d&tabid=10377> (дата обращения 10.03.2012).

12. Зорин А. Л. Русская ода 1760-х — начала 1770-х годов. Вольтер и «греческий проект» Екатерины. URL: <http://novguslit.ru/library/?p=66> (дата обращения 7.03.2012).
13. Кириллина Л. В. К. В. Глюк и музыкальное воплощение античности // *Sator tenet opera gotas*. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М.: Московская гос. консерватория, 2003. С. 153–165.
14. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 383 с.
15. Лебедев А. Знакомство с Шекспиром в России до 1812 года // *Русский вестник*. 1875. Т. 120. № 12. С. 755–798.
16. Левин Ю. Д. Сичкарев Лука Иванович // *Словарь русских писателей XVIII века*. Вып. 3. СПб., 2010. URL: <http://www.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=iU35dXl3Ek%3d&tabid=10377> (дата обращения 12.03.2012).
17. Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1986. 559 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
18. Львов Н. А. О русском народном пении // Львов Н. А. Избранные сочинения. Кёльн, Веймар, Вена: Бёлау-Ферлаг; СПб.: Русский Христианский Гуманитарный Институт, Акрополь, Пушкинский Дом, 1994. С. 310–315.
19. Насонов Р. А. «Ода Пиндара» Афанасия Кирхера: научная достоверность и историческое сознание // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. М.: Московская гос. консерватория, 2008. С. 124–137.
20. Мадариага И. де. Россия в эпоху Екатерины Великой. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 976 с.
21. Массон Ш. Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I. М., 1996. 208 с.
22. Миранда Ф. де. Путешествие по Российской Империи / Пер. с исп. М.: МАИК, 2001. 364 с.
23. Огаркова Н. А. Церемонии, празднества, музыка русского двора XVIII — начала XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 369 с.
24. Петровская И. Ф. Сечкарев Евстафий Григорьевич // *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век: в 5 кн. Кн. 3*. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 1999. С. 95.
25. Порфирьева А. Л. Потёмкин Григорий Александрович // *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век: в 5 кн. Кн. 2*. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 1998. С. 388–394.
26. Порфирьева А. Л. Сарти Джузеппе // *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век: в 5 кн. Кн. 3*. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 1999. С. 79–92.
27. Речицкий И. Х. «Русская пляска» А. Н. Оленина — Н. А. Львова (О сюжете и датировке гравюры) // XVIII век. Сб. 20 / Отв. ред. Н. Д. Кочеткова. СПб.: Наука, 1996. С. 241–248.
28. Российский театр, или полное собрание всех российских театральных сочинений. Часть XIV. В Санктпетербурге, при Императорской академии наук, 1787 года. 249 с.
29. Самойлов А. Н. Жизнь и деяния генерала-фельдмаршала князя Григория Александровича Потемкина Таврического // *Русский архив*. 1867. № 4. Стб. 590–591.
30. [Сарти Дж.] Объяснение на музыку Господином Сартием сочиненную для Исторического представления: начальное управление Олега. Перевел Н. Львов // *Начальное управление Олега*. СПб.: Тип. Горного училища, 1791. С. 1–3.
31. [Сегюр Ф.-Л.] Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II. (1785–1789). Пер. с франц. СПб, 1865. 367 с.
32. Сеницына Н. В. Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV–XVI вв.). М.: Индрик, 1998. 415 с.
33. Стегний П. В. Еще раз о греческом проекте Екатерины II. Новые документы из АВПРИ МИД России // *Новая и новейшая история*. № 4. 2002. С. 100–118.
34. Успенский Б. А., Лотман Ю. М. Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // *Культурное наследие Древней Руси (Истоки. Становление. Традиции)*. М.: Наука, 1976. С. 236–249.

35. [Храповицкий А. В.] Дневник А. В. Храповицкого. 1782–1793. По подлинной его рукописи, с биографической статьей и объяснительными указаниями Н. Барсукова. СПб.: Издание А. Ф. Базунова, 1874. XII, XXIV, 610 с.
36. Щербакowa М. Н. Музыка в русской драме: 1756—первая половина XIX века. СПб.: Ut, 1997. 240 с.
37. Burette P.-J. Dissertation sur la mélodie de l'ancienne musique // Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Vol. 7. Amsterdam: F. Changuion, 1731. P. 261–308.
38. Corti M. La musica italiana nel Settecento a San Pietroburgo // Philomusica on-line. Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche – Facoltà di Musicologia. Vol 4. №1 (2005). URL: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/04-01-COM01/25> (дата обращения 12.03.2012).
39. Euripides / with an English translation by David Kovacs. Cambridge: Harvard University Press, 1994. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0087> (дата обращения 12.03.2012).
40. Gotti T. Erudizione e insolita drammaturgia nella storia di Oleg // Giuseppe Sarti, musicista faentino. Atti del convegno internazionale. Faenza, 25–27 novembre 1983. Modena: Mucchi, 1986. P. 113–134.
41. 19. [Kircher A.]. Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu presbyteri Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur; admirandae Consoni, & Dissoni in mundo, adeoque Universa Natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, cum in omni poenè facultate, cum potissimum in Philologia, Mathematica, Physica, Mechanica, Medicina, Politica, Metaphysica, Theologia, aperiuntur & demonstrantur. 2 t. in 1. Roma: ex typographia haeredeum Francisci Corbelletti, 1650. [22], 690, [2]; [2], 462, [36] p.
42. Martini G. B. Storia della musica: in 3 volumi. Vol. 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1770. VIII, XX, 375 p.; Vol. 3, 1781. XX, 459 p.
43. Mooser R. A. Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIIIe siecle: in 3 Vols. Geneve: Mont-Blanc, 1948–51. 1464 p.
44. Pasolini Zanelli G. Giuseppe Sarti, musicista del secolo XVIII. Faenza: Ditta tipografica P. Conti, 1883. 126 p.
45. Pöhlmann E. Denkmäler altgriechischer Musik. Nürnberg: H. Carl, 1970. 160 p.
46. Giuseppe Sarti (1729–1802) un grand compositeur européen. URL: <http://www.musimem.com/sarti.htm> (дата обращения 12.03.2012).
47. Stomne Selden M., Hertz D. An Operatic Success of Catherine the Great // Journal of the American Musicological Society. Vol. 10. №3 (Autumn, 1957). P. 212–214.