искусство музыки. теория и история

№ 26

CONTENTS

8 *Anna Vinogra*
Eugene Oneg
Monograph

52 *Svetlana Petu*
Sergey Tane
Publication

96 *Aleksandr Na*
Turandot-iz
of Music. Or
(1924)

148 *Marina Raku*
Prokofiev a
Theatre

206 *Christoph Fla*
Forgotten W
War I

искусство музыки. теория и история

№ 26 2022

Электронное периодическое
рецензируемое научное издание
ISSN: 2307–5015

art of music. theory and history

No. 26 2022

Electronic peer-reviewed
periodical
ISSN: 2307–5015

Журнал «Искусство музыки: теория и история» (ИМТИ) является электронным периодическим рецензируемым научным изданием, одним из ведущих академических журналов в области музыкального искусства. Его тематика ориентирована на основные области изучения музыкальной культуры: общие проблемы ее генезиса, развития и современного функционирования, широкий круг специальных вопросов музыкознания. Издание осуществляется Государственным институтом искусствознания (ГИИ) при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации и по решению Ученого совета ГИИ от 2011 года.

Приоритет отдается тем авторским материалам, которые предлагают новые подходы в рассмотрении уже известных проблем музыкального искусства, исследуют их на основе новых источников или же ставят ранее не поднимавшиеся вопросы, обозначают новую исследовательскую тематику. Основные рубрики журнала предполагают издание статей по двум генеральным направлениям науки о музыке — теории и истории, — а также фрагментов готовящихся к изданию монографий, докладов и сообщений по материалам прошедших конференций, публикаций архивов и републикаций материалов, ставших библиографической редкостью, рецензий на новые книги о музыке, презентаций только что вышедших изданий и анонсов особо важных для профессионального сообщества событий.

Редакция журнала ИМТИ намерена также постепенно расширять издание материалов на европейских языках (английском, немецком, французском) — как для того, чтобы лучше ориентировать своих читателей в современном состоянии изучения музыкального искусства за рубежом, так и для того, чтобы способствовать включению отечественного музыкознания в контекст мировой гуманитарной науки.

Отличительной особенностью ИМТИ является появление на его интернет-страницах аудио-и видеофайлов, что дает возможность услышать музыку, о которой идет речь. Очевидно, что это открывает доступ к знакомству с достижениями современной науки о музыке более широкой аудитории гуманитариев, равно как и служит пропаганде самого музыкального искусства. Периодичность журнала с 2015 года — два выпуска в год.

Основные рубрики журнала соответствуют Номенклатуре научных специальностей, по которым присуждаются ученые степени: 17.00.02 — музыкальное искусство.

ISSN 2307–5015

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ).

Учредитель и издатель периодического издания —
Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания».
125009, Москва, Козицкий переулок, дом 5
тел.: + 7 495 694–03–71
факс: + 7 495 785–24–06
e-mail: institut@sias.ru

The journal *Art of Music. Theory and History* is an electronic peer-reviewed periodical, one of the leading academic editions in the field of musical art, dealing with general problems of musical culture related to its genesis, development and contemporary state, as well as with a large scope of special musicological topics. The journal is published by the State Institute for Art Studies (SIAS) with the consent of the Scientific Council of SIAS of 2011. The financial support is provided by the Ministry of Culture of the Russian Federation.

The priority is given to materials which propose new approaches to the already explored problems of musical art, involve previously unknown sources or put forward new issues, pointing to novel areas of research. The journal publishes articles on music theory and history, as well as excerpts from forthcoming monographs, conference papers, archival materials, book reviews, presentations of new books and announcements of the events of special importance for our professional community.

The journal's editorial board intends to enlarge the publication of materials in major European languages (English, German and French) in order to provide more information about the state of musical scholarship abroad and to promote the integration of Russian musicology in an international context.

The electronic journal's distinctive feature is the presence on its pages of audio and video files, providing the opportunity to listen to the music touched upon in the published texts. This, obviously, makes the journal more approachable for a larger readership and helps to promote the musical art.

Since 2015, the periodical has appeared twice a year.

ISSN 2307–5015

The journal is registered in the Russian Index of Scientific Quotations.

The founder and publisher of the periodical is The State Institute for Art Studies.
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
tel.: + 7 495 694–03–71
fax: + 7 495 785–24–06
e-mail: institut@sias.ru

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Ассай Мишель
Доктор философии, Парижский университет (Сорбонна), Франция; Шеффилдский университет, Великобритания
Брагинская Наталия Александровна
Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова
Ковнацкая Людмила Григорьевна
Доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова
Зинькевич Елена Сергеевна
Доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского
Корабельникова Людмила Зиновьевна
Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник ГИИ
Крейнина Юлия Вольфовна
Доктор философии, профессор Иерусалимского университета
Лоос Хельмут
Профессор Лейпцигского университета, Германия
Мелани Паскаль
Профессор Университета Бордо Монтень, Франция
Рейно Сесиль
Директор музыкальной секции Высшей школы практических исследований (EPHE), Франция
Фейрклаф Полин
Доктор философии, Бристольский университет, Великобритания
Фэннинг Дэвид
Профессор Манчестерского университета, Великобритания
Хаас Дэвид
Профессор, заведующий кафедрой музыковедения и этномузыковедения Университета штата Джорджия, США
Цукер Анатолий Моисеевич
Доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова
Шамилли Гюльтекин Байджановна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Валькова Вера Борисовна
Доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных, Москва, профессор Нижегородской государственной консерватории им. Глинки, ведущий научный сотрудник ГИИ
Дуков Евгений Викторович
Доктор философии, главный научный сотрудник ГИИ
Имамутдинова Зиля Агзамовна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ
Рахманова Марина Павловна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИИ
Савенко Светлана Ильинична
Доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник ГИИ

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Акопян Левон Оганесович
Доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки ГИИ
Заместитель главного редактора
Лащенко Светлана Константиновна
Доктор искусствоведения, заведующая сектором истории музыки ГИИ
Заместитель главного редактора
Раку Марина Григорьевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки ГИИ
Секретарь редакции
Саамишвили Наталья Николаевна
Научный сотрудник сектора теории музыки ГИИ

EDITORIAL COUNCIL

Assay, Michelle
Doctor of Philosophy, Université Paris Sorbonne, France; University of Sheffield, UK
Braginskaya, Nataliya Aleksandrovna
Doctor of Arts, Associate Professor of the Rimsky-Korsakov State Conservatoire, St Petersburg
Fairclough, Pauline
Doctor of Philosophy, University of Bristol, UK
Fanning, David
Professor of Music, University of Manchester, UK
Haas, David
Professor, Musicology & Ethnomusicology Area Chair, Hugh Hodgson School of Music, University of Georgia, USA
Korabel'nikova, Lyudmila Zinov'evna
Doctor of Science, Chief Researcher, SIAS, Moscow
Kovnatskaya, Lyudmila Grigor'evna
Doctor of Science, Professor of the Rimsky-Korsakov State Conservatoire, St Petersburg
Kreinin (Kreynina), Yulia
Doctor of Philosophy, Professor of the Jerusalem University, Israel
Loos, Helmut
Professor of the University of Leipzig, Germany
Melani, Pascale
Professor of the University Bordeaux Montaigne, France
Reynaud, Cécile
Director of Music Studies, École Pratique des Hautes Études (EPHE), France
Shamilli, Gultekin Bayjanovna
Doctor of Science, Leading Researcher, SIAS, Moscow
Tsuker, Anatoliy Moiseevich
Doctor of Science, Professor of the Rakhmaninov State Conservatoire, Rostov
Zin'kevich (Zinkevych), Elena Sergeyevna
Doctor of Science, Professor of the Tchaikovsky National Music Academy, Kiev, Ukraine

EDITORIAL BOARD

Dukov, Evgeniy Viktorovich
Doctor of Science, Head of the Department of Entertainment Culture, SIAS, Moscow
Imamutdinova, Zilya Agzamovna
Doctor of Philosophy, Senior Researcher, SIAS, Moscow
Rakhmanova, Marina Pavlovna
Doctor of Science, Leading Researcher, SIAS, Scientific Secretary of the Glinka All-Russian Museum Association of Musical Culture
Savenko, Svetlana Il'inichna
Doctor of Science, Professor of the Tchaikovsky State Conservatoire, Moscow; Leading Researcher, SIAS, Moscow
Val'kova, Vera Borisovna
Doctor of Science, Professor of the Gnesin Music Academy, Moscow; Professor of the Glinka State Conservatoire, Nizhniy Novgorod; Leading Researcher, SIAS, Moscow

EDITORIAL STAFF

Chief Editor
Akopyan (Hakobian), Levon Oganesovich
Doctor of Science, Head of the Department of Music Theory, SIAS
Editor
Lashchenko, Svetlana Konstantinovna
Doctor of Science, Head of the Department of Music History, SIAS
Raku, Marina Grigor'evna
Doctor of Science, Senior Researcher of the Department of Music History, SIAS
Editorial Secretary
Saamishvili, Natal'ya Nikolaevna
Research Assistant of the Department of Music Theory, SIAS

СОДЕРЖАНИЕ

8 *А.С. Виноградова*
«Евгений Онегин»: премьерное пятилетие в зеркале прессы. Монографический сборник. Раздел 1

52 *Петухова С.А.*
«Орестея» С. И. Танеева: исследование и материалы Публикация-анонс избранных разделов

96 *Наумов А.В.*
Отурандочивание драматургии и растурандочивание музыки. О «Женитьбе» Ю.А. Завадского и Н.И. Сизова (1924)

148 *Раку М.Г.*
Прокофьев и «Египетские ночи» в таировском Камерном театре

206 *Фламм К.*
Забытая война, забытые звуки? Русская музыка в Первой мировой войн

CONTENTS

8 *Anna Vinogradova*
***Eugene Onegin*: The First Five Years in the Mirror of the Press. Monographic Collection. Part 1**

52 *Svetlana Petukhova*
Sergey Taneyev's *Oresteia*: Research and Materials. Publication-announcement of selected chapters

96 *Aleksandr Naumov*
Turandot-ization of Dramaturgy and De-Turandot-ization of Music. On *The Marriage* by Yu. Zavadsky and N. Sizov (1924)

148 *Marina Raku*
Prokofiev and *The Egyptian Nights* in Tairov's Chamber Theatre

206 *Christoph Flamm*
Forgotten War, Forgotten Sounds? Russian Music in World War I

УДК 78.06, 782.1
ББК 85.313(2), 85,335

Ключевые слова
«Евгений Онегин», П.И. Чайковский, А.И. Чайковский, Н.Г. Рубинштейн, П.И. Юргенсон, Н. Ф. фон Мекк, Г.А. Ларош, Московская консерватория.

А.С. Виноградова

«Евгений Онегин»: премьерное пятилетие в зеркале прессы

Монографический сборник. Раздел 1

В публикации представлены статьи из газет и журналов 1878 года, посвященные выходу в свет клавираусцуга только что завершенной оперы Чайковского «Евгений Онегин» и репетициям четырех сцен из нее учениками Московской консерватории. В поле зрения рецензентов попадали также иные события в консерватории и вне ее стен, которые представляют широкий исторический контекст музыкально-театральной жизни Москвы. Научный комментарий, а также печатные и рукописные документы (отрывки из переписки композитора) призваны заполнять смысловые лакуны того повествования, которое складывается из репортажей прессы.

Key Words
Eugene Onegin, P. I. Tchaikovsky, A. I. Tchaikovsky, N. G. Rubinstein, P. I. Jurgenson, N. F. von Meck, German (Herman) A. Laroche, Moscow Conservatoire.

Anna Vinogradova

Eugene Onegin: The First Five Years in the Mirror of the Press. Monographic Collection. Part 1

The present publication contains articles from newspapers and journals of 1878, dedicated to the first edition of the piano-vocal score of Tchaikovsky's Eugene Onegin, as well as to the rehearsals of the opera's four scenes by pupils of the Moscow Conservatoire. The reviewers paid attention also to some other events both in and outside the Conservatoire; hence, the published articles provide a broad historical context of Moscow's musical and theatrical life. Scientific commentary, as well as printed and handwritten documents (excerpts from the composer's correspondence), are designed to fill in the semantic gaps in the narrative that is made up of press reports.

Публикуемый раздел открывает монографический сборник, работа над которым сейчас продолжается. Первичным был замысел собрать все статьи, посвященные пятилетию премьер (1879–1884) шедевра русской оперной классики, который занимает устойчивое место в репертуаре российских и мировых театров около полутора веков. Затем выяснилось, что первый этап сценической истории «Евгения Онегина» изучен далеко не достаточно; в ней есть лакуны и закрепившиеся ошибочные представления, которые кочуют по справочным и исследовательским работам.

Благодаря сопоставлению данных из прессы и отрывков из писем композитора и его ближайшего окружения (часто публикующихся впервые) стало создаваться особое контекстное поле, которое способно существенно обновить и обогатить сценическую историю оперы «Евгений Онегин».

Сборник будет построен по хронологическому принципу; каждая часть (год и/или театральный сезон) открывается кратким вступлением с характеристикой статей, их авторов и той информацией, которая попадала не в прессу, а в письма или воспоминания.

Далее следуют материалы из газет и журналов: названия статей и их рубрикация приводятся полностью, но опубликованы только те их части, которые касаются основного сюжета: «Евгений Онегин» и связанные с ним персонажи и организации.

Имена установленных рецензентов расшифрованы в квадратных скобках.

Отрывки из опубликованных писем приводятся по современным изданиям; сохранена принятая в них форма обозначения адресатов.

1878. Вступление

Информационным поводом представленных здесь газетных и журнальных статей и объявлений 1878 года стали выход 30 сентября клавираусцуга оперы «Евгений Онегин» и репетиции первых четырех картин в Московской консерватории на фоне драматичных событий консерваторской жизни.

Материалы прессы дополнены отрывками из переписки П.И. Чайковского, иллюстрирующими ту часть истории подготовки исполнения оперы, которая не попадала в газеты. Наряду с опубликованными письмами самого композитора, П.И. Юргенсона и Н. Ф. фон Мекк, приведены фрагменты неизданных, принадлежащих брату, Анатолию Ильичу.

Причина в том, что последний играл важную (и недооцененную до сих пор) роль на первом этапе становления оперы «Евгений Онегин» как спектакля. Существенными вехами на ее пути к большой сцене стали обсуждения братьями персон и профессиональных возможностей певцов — кандидатов на главные партии. При этом, у Анатолия был свой взгляд на них, он сам неплохо пел (в том числе, романсы своего брата) во многих музыкальных салонах, был близок с солистами и солистками петербургской и московской трупп, постоянно посещал оперные спектакли в обоих городах, в отличие от Петра Ильича, проводившего годы после фатальной женитьбы вдали от столичных сцен России.

Анатолий стал «полномочным представителем» Петра Ильича в Москве: он дружески и с пользой для старшего брата общался с его консерваторскими коллегами (Н.Г. Рубинштейном, К.А. Альбрехтом, С.И. Танеевым), издателем П.И. Юргенсоном и инспектором репертуара московских Императорских театров В.П. Бегичевым. С его протеже на партию Татьяны, А.В. Панаевой, связана подготовка первого исполнения фрагментов оперы в Петербурге, происходящая практически параллельно с московской. Так как участники петербургского исполнения в большинстве своем были представителями высшей аристократии (в салоне Ю.Ф. Абазы), освещение ее было практически недоступно для представителей прессы. Тем важнее включение писем Анатолия Ильича.

Ниже — краткая характеристика статей 1878 года.

После информационных заметок начала года, с осени, стали появляться аналитические статьи об опере, основывающиеся на внимательном прочтении клавираусцуга. Первым вышел материал Г.А. Лароша 14/26 сентября в «Голосе». Близкий друг композитора и большинства его московских коллег, он имел возможность раньше всех знакомиться с новыми сочинениями. Как следует из текста

статьи, он просматривал музыкальные новинки прямо в издательстве П.И. Юргенсона, «в корректурных листах».

После выхода в свет клавираусцуга (цензурное разрешение 30 сентября), внимания заслуживает обширная статья О.Я. Левенсона 22 октября/3 ноября в «Московских ведомостях». Это первый подробный анализ оперы, даже с характеристикой музыкальных форм и сочетаний инструментов. Чайковский, вероятно, знал критика через посредство сестры последнего, А.Я. Левенсон, бывшей ученицы композитора в Московской консерватории. Во всяком случае, в письме 29 апреля/11 мая 1883 года Н. Ф. фон Мекк, он подтвердил факт знакомства: «о статьях Левенсона имею понятие и лично его знаю» [ЧМ III 1936: 177]. Правда, далее композитор дал ему не совсем лестную характеристику: «Это дилетант, очень искренно любящий музыку, окруживший себя книгами, касающимися истории искусства, и щеголяющий своими сведениями. Но, сколько помнится, статьи его часто поражали меня рядом с кажущейся ученостью каким-то отсутствием тонкого чутья и понимания» [там же].

Целая серия статей посвящена конфликту в консерватории, негативно повлиявшему на репетиционный процесс. Открыл эту серию писатель, драматург и журналист П.Д. Боборыкин. Его пристальное внимание к Московской консерватории, а более всего, к классу декламации и мимики под руководством И.В. Самарина, связано с собственными артистическими амбициями. В конце 1860-х Боборыкин, не оставляя деятельности рецензента русских газет, занимался у педагогов Парижской и Венской консерваторий, в классах той специфики, по образцу которых был создан московский, а именно декламации — драматической и музыкальной. Он считал себя, вероятно, вполне заслуженно, знатоком по этой части, и критически оценивал класс Самарина в Москве, а также отчеты учеников в виде постановок сцен из опер, на полугодовых, или целых опер на годовых экзаменах.

Далее заслуживает внимания отклик А. С-ъ в газете «Русский мир». Псевдоним удалось раскрыть, это Александра Ивановна (Урвановна) Соколова (урожд. Денисьева, 1833–1914), сотрудница московских и петербургских газет, мать известного журналиста и писателя В.М. Дорошевича. Музыкальные рецензии этой скандальной персоны от журналистики еще не попадали в поле зрения исследователей.

Начиная с 1868 года, «в течение двух сезонов, Соколова была театральным и музыкальным обозревателем “Московских ведомостей” (наряду с Г. Ларошем и Н. Пановским), но затем, оставив газету на некоторое время по болезни, назад уже не вернулась, а перешла в “Русские ведомости”, где ей, как опытному рецензенту, были вверены для обозрения все театры Москвы. С октября 1871 года в рубрике “Театральные заметки” Соколова писала о Малом, Большом, Народном театрах, итальянской опере, спектаклях Артистического кружка»[1].

Перу А.И. Соколовой принадлежали статьи в «Русском мире» 1878-го и 1879 годов о «Евгении Онегине» под псевдонимом А. С-ъ. В «Русский мир» она была приглашена после ухода в 1873 году из московской газеты «Русские ведомости», на выгодных условиях. В конце жизни она получила возможность публиковать свои воспоминания в журнале «Исторический вестник»; среди них очерк «Комический случай с П.И. Чайковским» (Исторический вестник. 1910. Февраль. С. 557–571) с эпизодом из первых лет проживания композитора в Москве.

В декабрьских статьях московских и петербургских газет доминировала критика поведения Н.Г. Рубинштейна и порядков в консерватории, с перечислением взаимных претензий и обид всех участников. Сочувствующей консерватории и ее директору считалась только газета «Московские ведомости».

Также поддерживалась интрига с ходом подготовки ученического спектакля к Николину дню (именинам Николая Григорьевича), но сама опера занимала рецензентов гораздо меньше, чем сопутствующие ей скандалы. Критически-ругательная статья некоего Т., более всего подвергающая обструкции либретто, выглядит как еще одна стрела, направленная в консерваторию. Среди тех рецензентов, кто подписывал свои воинственные материалы полной фамилией, — А.П. Лукин и А.Д. Курепин. Обе фамилии появлялись в письмах того времени П.И. Юргенсона Чайковскому, в негативном ключе. Например, о рецензенте «Биржевых ведомостей»: «Особенно бесит меня Лукин! Как вспомню его сытую, нахально самодовольную харю, так меня коробит!» [13/25 декабря 1878 ЧЮ 1: 82].

Ни в одной из статей декабря 1878 года так и не была внесена ясность в вопрос о том, состоялось ли концертное исполнение первых четырех картин новой оперы профессора московской консерватории. Скорее всего никто из рецензентов ничего не знал.

И только в завершающей год статье Г.А. Лароша сообщалось о «генеральной репетиции», впрочем, без указания даты. На основе данных этого (единственного) материала исследователи более поздних времен делали вывод о состоявшейся генеральной репетиции (то есть спектакля без публики, с возможностями остановок), а стало

1 *Прозорова Н.А.* К биографии А.И. Соколовой (Синее Домино) // Русская литература. 2000. № 4. С. 167.

быть, первом исполнении. Однако из текста Ларош можно сделать вывод только о том, что ее автор присутствовал на прогоне, возможно, устроенном специально для командированного из Петербурга рецензента. Интрига продолжилась в первой статье того же автора, написанной по московским впечатлениям уже по возвращении в столицу, в новом 1879 году.

Ни из газет, ни из писем коллег-друзей-родных Петр Ильич не получил в 1878 году определенной информации о том, состоялось ли исполнение четырех картин «ЕО» в консерватории. Ситуация несколько прояснилась лишь в начале следующего года.

1878

Январь. Нувеллист. Прибавление к № 1. С. 10.

Известия отовсюду.

П.И. Чайковский начал писать оперу «Евгений Онегин» на сюжет из поэмы Пушкина, по слухам, назначая ее исключительно для спектаклей московской консерватории. Сильное нервное расстройство помешало кончить ему начатое и принудило уехать за границу. Здоровье его, впрочем, поправляется.

Анатолий Ильич — Петру Ильичу 4/16 января.

[л. 1 об.] <…> Только что написал письмо Карлу Карловичу [Альбрехту]. В последнее свидание наше, говоря про Онегина, он сказал мне, что плоха у них Татьяна, [л. 2] я упомянул о Панаевой, на что сказалось мне, что возможно дать ей эту роль, если она поступит в консерваторию, как ученица Самарина. Я виделся с ней и ее сестрой Дягилевой, оказывается, что чтоб спеть в твоей опере, она согласна на все. Я завел интригу, чтоб ее пригласили. Черт знает, может быть и устроится что-нибудь. [ГМЗЧ. Ф. 1. Оп. 3. № 1061. А4 № 4745–4752].

Юргенсон — Чайковскому 3/15 марта. Москва.

Твой брат [Анатолий] писал мне и просит одну арию для певицы Панаевой. Он очень хвалит ее, но что за надобность торопиться? Панаева не Лавровская, может быть, лучше, да зелена еще. Я все-таки желал исполнить требование Анатолия, да мне не дают. Карлуша и Руб[инштейн] руками и ногами протестуют; они сидят на твоей партитуре, как курицы на яйцах. Цербера Карлушу поддерживает минотавр Руб[инштейн], который сказал, что *Онегин* — твоя лучшая вещь; видно, не хотят дать его никому. Дай им уже волю!

Я сам желал бы, чтобы до выхода клавираусцуга не певали бы ничего из этой оперы, а там пусть жарят от 1-го до последнего нумера [ЧЮ 1: 45].

Мекк — Чайковскому 24–25 марта/5–6 апреля. Москва.

Вчера в музыкальном журнале *Нувеллист,* изд[ание] Бенарда, я прочла опять об Вас, что Вы начали писать оперу *Евгений Онегин*, которую предназначаете исключительно для исполнения в Московской консерватории. Что нездоровье заставило Вас на время прекратить свои занятия, «но что, слава Богу, наш даровитый композитор поправляется». Как мне приятно это читать» [ЧМ 1: 144].

Чайковский — Мекк 28 марта/9 апреля. Кларан.

Кто будет петь Татьяну, если опере моей суждено идти на большой сцене? Где я найду артистку, которая могла бы передать всю чарующую прелесть пушкинской героини? Консерваторское исполнение меня менее пугает. Тут ансамбль выручит слабости отдельных исполнителей. Но в казенных театрах, где все держится на успехе той или иной примадонны и где почти никогда не бывает хорошего ансамбля, опера моя должна погибнуть, если не явятся личности сколько-нибудь подходящие. Если б M-elle Панаева, та самая, в которую влюблен брат, могла поступить на сцену, то, по уверению братьев, лучшей Татьяны и выдумать нельзя. Увы! Ее папаша считает позорным для нее быть артисткой по ремеслу. Что касается всех остальных известных мне примадонн русских, — то ни одной их них я не могу допустить в роли Татьяны. [ЧМ 1: 145–146]

2/14 сентября. Петербургский листок. № 173.

Театральный курьер. Выпуск в свет новой оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (изд. Юргенсона в Москве) должен последовать в самом непродолжительном времени. По достоверным слухам, опера эта самим композитором предназначается не для сцены, а специально для «консерваторских упражнений». Ну, покамест, нам бы еще следовало на чем-нибудь другом учиться; почитание старших в музыке — закон.

3/15 сентября. Новости. № 226.

Театр и музыка. Музыкальная новость. Выпуск в свет новой оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (изд. Юргенсона в Москве) должен последовать в самом непродолжительном времени. По достоверным слухам, передаваемым «Петерб[ургским] Листком», опера эта самим композитором предназначается не для сцены, а специально для «консерваторских упражнений». Ну, покамест,

нам бы еще следовало на чем-нибудь другом учиться; почитание старших в музыке — закон.

10/22 сентября. Санкт-Петербургские ведомости. № 249.

Театральные новости. Г. Чайковский окончил новую оперу «Евгений Онегин»; содержанием ей послужила известная поэма — роман А.С. Пушкина.

11/23 сентября. Новости. № 233.

Театр и музыка. Музыкальная новость. По словам «СПб. Вед.» г. Чайковский окончил новую оперу «Евгений Онегин». Содержанием ее послужила известная поэма-роман А.С. Пушкина.

14/26 сентября. Голос. № 254.

Музыкальные наблюдения и впечатления (из Москвы).

Низко стоящее солнце льет на Москву потоки света и тепла; после нескончаемых дождей, после страшных ливней, местами превративших безбедный город в какое-то разъяренное море, настало настоящее лето. Тучи пыли несутся через Театральную Площадь; улицы залиты народом. Поздние великолепные дни явились, как неожиданный подарок.

Кажется, и для русской оперы настало позднее, более или менее неожиданное лето. Но здесь ненастье длилось не месяцы, а долгие годы. Лет через пятьдесят с трудом будут верить историку музыки, когда он начнет рассказ о том, как в сердце России, в ее древней столице, в угоду иностранному спекулянту, из театра, принадлежавшему правительству, была изгнана русская опера; как остракизм этот поразил отечественное искусство именно в минуту его расцвета, через несколько лет после создания двух консерваторий и одновременно с появлением новых композиторских талантов. С трудом поверят ему, когда он будет рассказывать, как певцы, наиболее любимые публикою, не находили вовсе ангажемента и поневоле искали ангажемента на провинциальной сцене, или на концертной эстраде; как оперные партитуры, прославленные в одной столице и давно ставшие в ней музыкальным насущным хлебом, в течение десяти лет и более оставались неизвестными публике другой столицы; как население громадного и богатого города, вопреки недвусмысленно выраженному их желанию, навязывалась иностранная опера сомнительного качества, навязывалась до тех пор, пока публика не перестала окончательно ездить в оперу в Большой театр, один из громаднейших и роскошнейших в мире, превращенный в пустыню.

Но… уместно ли говорить теперь тоном горького упрека об обидах, перенесенных московскою русскою оперою, именно теперь, когда дирекция, по-видимому, честно и открыто, хотя и не совсем решительно, поворотила на другой путь, и если не сделала для Москвы всего, что следовало бы, то, по крайней мере, отказалась от прежней системы преследования? Русская опера в Москве получила в свое распоряжение большой театр в течение нескольких месяцев сезона; из Петербурга приглашены в нее гг. Корсов, Барцал, г-жа Меньшикова; в настоящую минуту гостят г-жа Массини и княжна Энгалычева; приглашен новый дирижер; ожидается постановка «Демона», и если не ошибаюсь, «Вражьей силы». С непривычки, и это кажется много. Конечно, было бы достойнее столичного города и выгоднее для казенного кармана построить второй казенный театр, составить для него *действительно хорошую* итальянскую труппу, способную привлечь дорого платящих итальяноманов, а Большой театр отдать на весь год русской опере и балету. Пригласите хотя бы одну только г-жу Лавровскую, и вы увидите, что не только театр наполнится весь и на каждое представление, но даже можно будет увеличить цену за места. Казенному начальству тем естественнее было избрать такой образ действий, что оно, в 1875 году, отвечало отказом на просьбу некоторых москвичей (с Н.Г. Рубинштейном во главе) отдать их русскую оперу в руки, на правах аренды (на тех же основаниях, как итальянская опера была отдана г-ну Мерелли). Сожалея, по-видимому, о тех барышах, которые собрались-было ускользнуть из ее рук, дирекция, казалось бы, должна была бы употребить все меры, чтоб *самой* воспользоваться этими барышами, т.е. предпринять содержание на весь сезон русской оперы, не выпуская, вместе с тем, выгод, доставляемых итальянскою. Но прошли три года, и дирекция, подавшая частным лицам воспользоваться выгодным предприятием, не нашла досуга заняться этим предприятием самолично. И то, что сделано ею в нынешнем году, далеко еще не оправдывает ее отказа частной компании в 1875 году, так как русская опера, все-таки, учреждается только на время *отсутствия* итальянской. Но, повторяю, настоящее все же лучше недавнего прошлого и потому роптать *теперь* несвоевременно. <…>

В ответ на слухи о продолжительной, будто бы, болезни П.И. Чайковского, распространившиеся было в музыкальном мире, приятно заявить, что композитор не только пользуется вожделенным здравием, но именно в течение нынешней весны и лета развил необыкновенную творческую деятельность. На днях оканчивается печатанием фортепьянная партитура оперы «Евгений Онегин»; оркестровая партитура этой оперы давно готова в рукописи; печатается ряд романсов и большое число мелких фортепьянных пьес, в том числе детские и для детского возраста, до сих пор обойденные вниманием композитора; готовы к печати обещанная фортепьян-

ная соната, концерт для скрипки с оркестром. Кстати или некстати упомяну, что на днях же выйдет переложение четвертой симфонии автора в четыре руки, сделанное С.И. Танеевым. Благодаря рукописи этого переложения, я имел возможность познакомиться с капитальным произведением, в Петербурге еще не известным, но без сомнения включенным в программу русского музыкального общества в настоящий сезон. С некоторыми из перечисленных здесь новых пьес г. Чайковского, я знакомился в корректурных листах; особенно заинтересовал меня «Онегин», который, если не ошибаюсь, нынешней зимою пойдет на учебной сцене московской консерватории. Отрадное впечатление на меня произвела чисто-музыкальная, чисто-художественная редакция произведения, свободная, на этот раз, от всяких наростов ультрарадикализма и ложного музыкального реализма. Отказавшись от погони за призрачною «правдой в звуках» и порвав незаконную связь с музыкальными нигилистами, в сущности крайне антипатичными его натуре, г. Чайковский сразу почувствовал себя в своей стихии; к нему пришло то мелодическое вдохновение, которое оставляет его тогда, когда он изменяет своей природе в угоду модной тенденции. Судя по отрывкам, которые мне удалось прочитать, «Евгений Онегин» далеко оставляет за собою прежние музыкально-драматические опыты композитора и обозначает такой фазис его деятельности, в котором он, сбросив с себя мнимопрогрессивные сети, свободно и самостоятельно вступил на путь художественно-прекрасного, на путь, указанный лучезарным примером Моцарта и Глинки, на путь, украшенный рядом вековых, нетленных памятников искусства, на путь, столь часто пренебрегаемый молодыми русскими талантами, столь дружно ненавидимый фельетонными мудрецами петербургских газет.

Ларош

14/26 сентября. Саратовский справочный листок, № 197.

— Г. Чайковский окончил новую оперу «Евгений Онегин»; содержанием ей послужила известная поэма-роман А.С. Пушкина.

1/13 октября. Санкт-Петербургские ведомости, № 270.

Театральные новости. Г. Чайковский, написавший, как мы известили, оперу «Евгений Онегин», ставит ее на сцене московской консерватории. Участвующие будут одеты в костюмы начала настоящего столетия. Этот пробный спектакль должен разрешить вопрос, мыслимо ли появление подобной оперы на большой сцене?

22 октября/3 ноября. Московские ведомости, № 268.

О. Л-нъ [Левенсон О.Я.]

«*Евгений Онегин*. Лирические сцены П. Чайковского», таково заглавие появившегося в издании Юргенсона клавир-аусцуга. Автор называет свое сочинение «лирическими сценами» и совершенно основательно. *Евгений Онегин* — не драма; переложить на музыку всю эту длинную поэму также невозможно, и вот г. Чайковской напал на счастливую мысль иллюстрировать музыкально и в сценической форме все те лирические моменты в *Евгении Онегине,* которые давно так и просились на музыку. Композитор назвал свое сочинение «Евгением Онегиным», очевидно, уступая литературным преданиям. С бóльшим правом он мог бы назвать его «Татьяной Лариной», ибо для музыки — этого языка человеческого сердца — центр тяжести очевидно должен был перенестись на Татьяну. Об этом нам говорит лучше всякого названия вступление композитора: оно все построено на характерном ходе, появляющемся впоследствии почти везде, где только Татьяна мечтает и страдает. Эта коротенькая интродукция, кстати сказать, образец тематической работы. Написать из мотива, состоящего всего из четырех звуков такие две страницы мог только такой талантливый композитор как Чайковский. Только четыре звука — и образ Татьяны пред вами. Вы этого мотива никогда не забудете, так он характеристичен, так он врезывается вам в душу.

Занавес подымается. Вечер. Сад при усадьбе Лариных. Ларина с помощью Филипьевны варит варенье. Татьяна и Ольга поют: «Слыхали ль вы за рощей глас любви [правильно: ночной], певца любви» и т.д., дуэт, написанный очевидно с умыслом в духе романсов того времени. Дуэт этот сразу переносит нас в пушкинскую эпоху; ему можно заранее предсказать громадную популярность. Во втором куплете дуэта Ларина и няня сопровождают его воспоминаниями о молодости: «как я любила Ричардсона, не потому чтобы прочла» и т.д. С окончанием томного дуэта, Ларина, в сопровождении няни на слова: «привычка свыше нам дана, замена счастию она» — старается забыть «и Ричардсона и Грандисона». Флейта в прелестной имитации с гобоем заставляет Ларину забыть «и корсет, и альбом, и княжну Полину, и стихов чувствительных тетрадь». Хотя Ларина и уверяет, что «привычка замена счастию», но врезывающиеся в наше ухо секунды в конце дуэта заставляют нас немного сомневаться, и мы подозреваем, что бывают минуты, когда не без сожаления вспоминается «славный франт, игрок и гвардии сержант». После хора и пляски крестьян, построенных на народных песнях, Ольга поет: «Я не способна к грусти томной» и т.д. Начало этой арии, самой по себе прекрасной, не соответствует как нам кажется ни характеру Ольги, ни данному тексту. Тут мы встречаемся с одною из самых характеристических черт музыки: она не может ни лгать, ни отрицать. Из этого однако же не следует, чтобы компо-

зитор не обладал средством обнаружить несоответствие того, что́ действительно происходит в его душе. Так в *Ифигении в Тавриде* Глука, Орест засыпает со словами: «le calme entre dans mon coeur» [покой входит в мое сердце — *франц.*], но альты в оркестре, в явном противоречии с этими словами, жужжат самым беспокойным образом. Когда Глуку указали на это несоответствие, он ответил: «Il ment, il a tué sa mere» [Он лжет, он убил свою мать — *франц.*]. Так Глук сумел самым простым средством очертить вопреки словам Ореста внутреннее его состояние, и тем подготовить великую сцену появления фурий. Но зато «отрицать» что-либо музыка уж окончательно не в состоянии. Поэтому нужно избегать таких текстов, или выражать музыкой не отрицание обусловливаемое словами, а напротив то утверждение, которое в отрицании подразумевается. Слова Ольги: «Я не способна к грусти томной, я не люблю мечтать в тиши, и на балконе ночью темной вздыхать из глубины души» заключают в себе утверждение противоположного, что́ и выражается ею после в словах: «Я беззаботна и шаловлива». Не эти ли последние слова должны бы были послужить исходною точкой при композиции? Тогда мы увидели бы действительно «беззаботную и шаловливую» Ольгу. В музыке же г. Чайковского Ольга утверждает то, что́ она хочет отрицать. Она «неспособна к грусти, не любит мечтать и вздыхать», а у г. Чайковского она грустит, мечтает и вздыхает. Спойте это место в положительном смысле, т.е. «я *способна* к грусти томной…» и т.д., и вы сразу увидите, что музыкальная фраза дышит такой правдой, что трудно себе представить что-либо более соответствующее этим словам. Правдивость этой музыкальной фразы говорит и против предположения, что композитор придал быть может вздохам Ольги иронический смысл. Вследствие такого начала Чайковский не мог уже в дальнейшем продолжении арии попасть на тон беззаботности и шаловливости. Об этом приходится в особенности сожалеть, потому что в дальнейшем продолжении пьесы композитору уже не предстояло такого удобного случая для характеристики Ольги, и таким образом пропал контраст между «беззаботною и шаловливою» Ольгой и томною, мечтательною Татьяной. Случайность ли это? Мы скорее склонны думать, что на палитре современных композиторов нет красок для изображения таких характеров. Возьмите Вагнера, Брамса — они все могут передать, кроме «беззаботности и шаловливости».

На тот же знаменательный мотив интродукции Татьяна объясняет свою бледность, этот же мотив служит канвой для громадного органного пункта, подготовляющего приезд Онегина. Но не принесет этот приезд разрешения страстному порыву Татьяны — она встретится с холодным, блазированным [от французского blasé, здесь: пресыщенным] человеком. Сухой секст-аккорд кладет конец этой богатой гармонии, которая вот-вот, казалось, разрешится в счастливо-лучезарное E-dur'ное трезвучие.

Первое появление Онегина: опять только четыре звука — и Онегин стоит перед вами как вылитый. Ленский представляет Онегина Лариным. «Я очень счастлив», отвечает Онегин характеристическою фальшивою квартой; далее он повторяет подобную же фразу: «я очень, очень рад», даже в минорном тоне. Вот какими тонкими штрихами музыка может сразу охарактеризовать человека. Следующая затем сцена Ленского с Ольгой и Онегина с Татьяной верх совершенства. Если Чайковский пропустил случай воспользоваться контрастом между Татьяной и Ольгой, то изображение контраста между Ленским и Онегиным удалось ему как нельзя больше. Надо слышать эту страстную мелодию поэта Ленского, воспевающего свою любовь к Ольге, мелодию, делающуюся в конце сцены положительно бесконечною, точно Ленский не может совладать с переполняющим его чувством блаженства, — и в противоположность с нею этот тон Онегина, желающего казаться холодным и от скуки вступающего в разговор с деревенскою барышней. Словами няни: «не приглянулся ли ей барин этот новый» оканчивается первая картина. Мотив Татьяны вновь появляется в оркестре, и таким образом закругляется вся эта картина.

Картина вторая. Сцена с няней, где народный мотив няни перемежается с мотивом Татьяны, ведена с большим мастерством и еще большею простотой. Следует сцена письма Татьяны, одна из лучших во всей пьесе. Татьяна рецитирует на совершенно незначительные в музыкальном отношении ноты известные слова: «я к вам пишу, чего же боле» и т.д., в то время когда оркестр иллюстрирует внутреннее состояние Татьяны. Синкопы аккомпанемента так и гонят все вперед; вы чувствуете дрожащую руку Татьяны, пишущую ее страстное признание. Но это все ничто со следующим страстным мотивом, появляющимся при словах: «Нет, никому на свете не отдала бы сердца я!». Да, это страница великого художника!

Утро. Слышны звуки пастушеского рожка. Все это в высшей степени сценично, но последующая сцена Татьяны с няней, когда Татьяна посылает ее с письмом к Онегину, могла бы быть короче. Момент этот слишком неважен, чтобы тратить на него столько времени и *даже* столько хорошей музыки.

Картина третья. *Сенные девушки* собирают ягоды. С началом этого хора мы не можем вполне помириться. Г. Чайковский, этот «маг и волшебник» по маневрированию русскою песнью, заставляет русских сенных девушек петь на мотив приличный, по нашему мнению, французским пейзанкам. Тут не может подкупить ни прелестная

мелодия, ни искусное ведение голосов, ни богатый аккомпанемент. Все хорошо на своем месте. Сумел же Даргомыжский на те же слова: «Душеньки красавицы, душеньки подруженьки»[2], написать поистине народную вещь. Чайковский ли не сумел бы если бы захотел? Отчего же он этого не сделал? Очевидно, взгляд Чайковского еще не вполне установился, когда речь идет о так называемой «сценической правде». С одной стороны, он слишком музыкант, чтобы пожертвовать иногда музыкой ради «сценической правды», весьма часто приходящею в коллизию с требованием абсолютной музыки; с другой стороны, он инстинктивно чувствует, что не лишен верности вагнеровский принцип и волей-неволей проводит его в своих творениях. Но в искусстве, как и на войне, нет места колебаниям, всегда влекущим за собою поражение.

Следующая затем ария Онегина, в которой он отвергает любовь Татьяны, наверное будет иметь успех у публики. Вновь появляющийся хор девушек заканчивает эту картину и вместе с тем первый акт.

Первая картина следующего акта происходит на балу у Лариных и состоит из танцев, куплетов француза Трике и сцены ревности Ленского, оканчивающейся вызовом на дуэль. Под звуки вальса не только танцуют, но и поют, между прочим, в отдельности «пожилые помещики» и «маменьки». Тип подобных вальсов создан Гуно в *Фаусте* и оттуда перешел во все оперы и оперетки новейших французских композиторов. Но вальс ли это пушкинского времени? Несомненно, наши предки танцевали медленнее. Просмотрите музыкальную литературу танцев начала нынешнего столетия, — а эту литературу не стыдились обогащать своими вкладами Бетховены и Шуберты, — и вы не встретите ничего похожего на нынешний вальс. Мы встречаемся здесь с тем же явлением, с которым имели дело при рассмотрении хора сенных девушек: вальс этот сам по себе прекрасен, но не под такие вальсы плясали ларинские гости. Как удачно г. Чайковский дуэтом Ольги с Татьяной сразу переносит нас в пушкинскую эпоху, так под звуки этого вальса мы вдыхаем душную атмосферу какого-нибудь Grand Opéra.

Нельзя того же сказать о следующей затем мазурке. Эта неподвижность мелодии, повторяющая в начале четыре раза один и тот же мотив, эти хроматические басы, эти триоли, зигзагами возвращающиеся к неподвижному мотиву, — все это обнаруживает в г. Чайковском такую способность к музыкальной правде, от которой, при

2 Правильно: «Девицы, красавицы», дуэт А.С. Даргомыжского для женских голосов (1845).

большей последовательности, все произведение несомненно бы выиграло и производило бы более цельное впечатление.

Сцена ревности, веденная в чисто декламационном тоне, развязывается ансамблем между Ленским, Онегиным и Лариной. Картина оканчивается громким финалом при участии всех средств оркестра и хора, последние слова которого: «быть дуэли!»

Сцена дуэли открывается интродукцией, в которой виолончели заранее подготовляют слушателей к глубоко-прочувствованному композитором романсу Ленского: «Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни». Не уступая по законченности своей формы любому из шубертовских, романс этот однако же мог выйти только из души русского человека. Переходы из одного минорного тона в ближайший минорный тон, столь насмешливо обзываемые французами словами «la-mi», не испугала г. Чайковского там, где он нашел это нужным для изображения элегического настроения Ленского. Светлый и чисто русский мотив при словах: «Блеснет заутра свет денницы», и конец: «Сердечный друг, желанный друг, приди, приди, я твой супруг», делают из этого романса совершенно самостоятельную элегию, которая и вне сцены достойна иметь громадный успех. Самая сцена дуэли проходит скоро, как того требует быстрота драматического действия, но не без музыкальных тонкостей. Сравните эту сцену со сценой борьбы Дон-Жуана с Командором в моцартовском *Дон-Жуане*, и вы увидите, как метко может музыка иллюстрировать даже дуэль. Ленский убит, и занавес медленно опускается под элегический мотив Ленского.

В третьем акте мы в барском доме Гремина. Блестящим полонезом открывается бал. Появление на балу Татьяны, теперь княгини Гремина, сопровождается чудною мелодией в кларнетах, чем-то вроде вальса, мелодией, поддающеюся всевозможным модуляциям, и под звуки ее происходит разговор князя Гремина с Онегиным, не узнающим в этой гордой, светской женщине прежней, отвергнутой им Татьяны. Опуская арию князя Гремина, не представляющую ничего особенного, переходим прямо к заключительной сцене объяснения Татьяны с Онегиным, на написании которой г. Чайковский сосредоточил, очевидно, все свое мастерство. Это положительно лучшее место в партитуре. Начав простым речитативом, Татьяна при словах: «Онегин! Я тогда моложе, я лучше, кажется, была, и я любила вас», переходит к мелодии, тройственный ритм которой так верно передает и слова и положение Татьяны. Мы уверены, что г. Чайковский никогда специально не изучал декламации, но в этом месте он инстинктивно напал и на должные звуки и на должные краски.

Наконец у Татьяны вырывается давно просившееся на ее уста слово: «Я вас люблю», и внезапный чрезвычайно красивый переход

из Des-dur в D-dur подтверждает это слово как нельзя более. Но откуда взялся этот странный ответ Онегина? Да, мы ошибались. Этот человек способен к сильной любви. Его прежняя «байроновщина» была только болезнью века, которой и он принес свою дань. Наконец голоса их сливаются, и мы находимся на вершине музыкального развития всей пьесы.

Мы кончили и можем свести счеты. Образ Татьяны по-видимому занял всю душу композитора. Интродукция, дуэт с Ольгой, сцена письма, дуэты с няней, заключительное объяснение с Онегиным — вот главные перлы творения Чайковского. Дуэт матери Лариной с няней, любовная ария и элегия Ленского, хор и пляска крестьян, мазурка и полонез, не менее будут дороги для каждого, кто раз с ними познакомится.

В заключение скажем несколько слов о возможном исполнении этой пьесы. Наши большие театры для постановки этой пьесы совсем неудобны. Это произведение sui generis [в своем роде — *лат.*] и не подходит под рамку нашей обычной оперы. Как же быть? Мы думаем, что в Москве *Евгения Онегина* лучше всего будет поставить на сцене Малого Театра. Сверх того, мы думаем, что пьеса эта будет истинною находкой для наших провинциальных оперных трупп. Насколько нам известны музыкальные средства медведевской труппы в Казани и сетовской в Киеве, это сочинение как бы создано для них…

6/18 ноября. Русская правда, № 37.

Фельетон Русской правды. 6 ноября 1878. Московские письма. IV. Театральный и музыкальный мирок.

В Петербурге давно привыкли слышать и говорить, что здесь русское сценическое искусство стоит гораздо выше. Действительно, у Малого театра — блистательное прошедшее. <…> Мне осталось бы только указать на особенности театрального мирка, созданные здешней жизнью. Не только театр сам по себе, но и актеры играют в Москве другую роль. Они давно уже гораздо больше на виду. Способствовал этому прежде всего М.С. Щепкин. Он был действительно всеми уважаем, искал общества самых образованных людей и поставил себя так, что его в свете принимали как «особу». Уже с 40-х годов даровитые актеры имели свободный доступ в московские гостиные. Таким приемом пользовался Самарин с молодых лет, а потом и Шумский. И актрисы гораздо больше допускались в свет, чем в Петербурге. Было время, когда один из московских генерал-губернаторов, живший очень открыто, постоянно приглашал к себе лучших актеров и актрис, и в городе, и в деревню, где у него устраивались шумные и веселые праздники. В Петербурге только один Самойлов занимает в обществе такое положение, какое здесь было

и до сих пор есть у некоторых актеров. Все это произошло главным образом от того, что Москва не настоящая столица. Но это же делает ей честь, показывает, что здесь может слагаться особенная аристократия таланта и личной заслуги. В последнее время, из актеров, Самарин и Шумский сделались почетными и видными членами московского общества. <…> И актрисы, когда они делаются любимицами публики, начинают занимать в Москве иное положение, чем в Петербурге. Вы их увидите в обществе, — их гораздо больше приглашают в качестве почетных гостей на разные вечера, заседания. А главное, они делаются местными авторитетами и кумирами общества. <…> О московских театральных знаменитостях, будь то мужчина или женщина, нельзя говорить, как о простых смертных, они требуют какого-то *культа*, для них дико слышать всякое прямое, а тем более резкое слово. <…>

В еще большем градусе господствует здесь недуг воскурения фимиама в музыкальном мирке. Его центр составляет — консерватория. Она обязана своим основанием и теперешним уровнем талантливому и энергичному музыканту. Частная инициатива сказалась здесь больше, чем в Петербурге. И до сих пор, если не ошибаюсь, московская консерватория не имеет такой материальной поддержки, как наша. Москвичи справедливо гордятся тем, что у них основалось музыкальное учреждение на серьезных началах, что директор человек местный, московский, бывший студент московского университета, прошедший всю дорогу в Москве. Надо быть во главе какой-нибудь школы или какого-нибудь предприятия, чтобы знать, сколько действительной умелости, любви к делу и ловкости нужно иметь для осуществления чего-нибудь серьезного, среди общей русской распущенности, равнодушия и часто непорядочности. Стало быть, и спору нет, что теперешний директор московской консерватории заслуживает полного сочувствия. Но беда в том, что Москва не знает меры местного патриотизма. <…>

Московское музыкальное общество с консерваторией сделали уже то, что Москва приобрела прочные художественные привычки. Здесь каждый сезон даются большие музыкальные вечера с участием местных сил. Успех их все растет по сборам, и в этом году сбор будет блистательный. <…> Точно так же и квартетные вечера посещаются всеми любителями камерной музыки. Сколько слышал, ими очень довольны; но опять-таки свободной, смелой критики исполнения здесь нет. <…>

Консерватория — заведение закрытое, и судить об его успехах можно только по окончательным результатам, по публичным спектаклям и выпускам учеников. Те, кто дерзает иметь свое суждение, говорят под шумок, что консерватория до сих пор выпустила

на оперную сцену очень мало исполнителей, а из ее театрального отдела вышли, если не ошибаюсь, всего один ученик и две ученицы, с дипломами. Ученика я не видал, он, кажется, на сцену и не поступал, а обе ученицы еще не успели достаточно заявить себя перед публикой. Публичные спектакли ставятся старательно, судя по тому, что я видел в прошлом году. Солистами консерватория еще настолько не богата, что в спектакле прошлого года, в опере «Белая дама», главную роль пел ученик с самым недостаточным голосом, какой-то полу-тенор, полу-баритон[3]. Партии оркестра, хоры были усердно срепетованы и выполнены со вкусом.

Московская консерватория имеет преподавателя театрального искусства, но персонал учеников, сколько мне известно, ограничен. Он состоит больше из оперного персонала, готовящегося в певцы и певицы. Известно также, что этот отдел лишен совершенно специального теоретического преподавания, и это большой пробел, который в венской консерватории впервые был пополнен и с положительным успехом. Если бы еще и московская консерватория не выпускала актеров и актрис с дипломами, тогда можно было бы удовольствоваться и одним практическим преподаванием: для певцов и певиц этого было бы достаточно, но для актеров и актрис нужна другая подготовка.

Вот итоги моих личных наблюдений почти за целый год; я знаю, что они многим не понравятся. Что делать! Можно любить Москву, но сохранять петербургскую самостоятельность взглядов.

П. Боборыкин

18/30 ноября. Новое время, № 979.

Московский фельетон. <…> Несколько новостей из мира искусства. На обычном консерваторском спектакле пойдет «Евгений Онегин» с г-жой Климентовой и г. Зильберштейном в главных ролях. Не могу обещать наверное дать отчет об этой интересной вещи: трудно, очень трудно попасть в консерваторский спектакль «непосвященному» смертному, особенно если этот смертный заведомо не состоит в рядах курителей фимиама «просвещенному» начальству консерватории…

К. [Курепин А.Д.]

3 Спектакль учеников Московской консерватории, «Белая дама» Ф. Буальдье, к именинам Н.Г. Рубинштейна 1877 года состоялся 10 декабря. Партию Джорджа Брауна исполнял тенор Тархов Дмитрий Васильевич (1853–?). В 1879 году он же пел басовую партию Зарецкого в ученической постановке «Евгения Онегина» 17 марта.

25 ноября/7 декабря. Русский мир, № 323.

Московские очерки. <…> Носятся слухи, что в начале декабря в день именин директора консерватории г. Рубинштейна, в виде обычного от учеников сюрприза имениннику, будет дана новая композиция г. Чайковского «Евгений Онегин». Я не решаюсь назвать это произведение оперой, да оно, сколько я слышал, и не имеет претензий быть таковой, не решаюсь, главным образом потому, что впредь до того момента, пока я не услышу оперы «Евгений Онегин», я не поверю возможности существования ее. Можно, конечно, представить изложенные в драматически-музыкальной форме сцены из «Евгения Онегина»; можно предположить известного рода связь между этими отдельными сценами; но предположить «Евгения Онегина» сценированного в оперном смысле слова, как хотите, почти невозможно.

Обычай ставить драматически-музыкальные произведения при посредстве учеников исполнителей — есть обычай хороший, и крайней полезности такого порядка вещей нельзя не отдать справедливых похвал. В сущности, откинув характер именинного сюрприза и всю чувствительную сторону дела, окажется, что в консерватории пойдет с учениками-исполнителями новое музыкально-драматическое произведение. Главными исполнителями будут, как говорят, г. Зильберштейн и г-жа Климентова. Обыкновенно, спектакль, устроенный в день именин г. Рубинштейна, служит как бы пробой спектакля, даваемого затем консерваторией в Малом театре; так, по крайней мере, оно было уже не раз, и очень может быть, что так будет с «Евгением Онегиным». Последнего, т.е. того, чтоб спектакль затем состоялся в форме публичного, хотя бы и по приглашениям, представления, нельзя не пожелать уже потому, что на спектакли консерватории попасть могут лишь люди интимного кружка, на спектакли же, даваемые консерваторией в Малом театре, имеют возможность попасть многие, а по отношению к «Евгению Онегину» в особенности, конечно, было бы желательно, чтоб не один интимный кружок знакомых г. Рубинштейна имел случай присутствовать на ученическом спектакле. Что касается до названных выше исполнителей, г. Зильберштейна и г-жи Климентовой, то с ними москвичи уже частью знакомы по прошлым спектаклям консерватории, ибо, если не ошибаюсь, в особенности г. Зильберштейн принимал в них весьма деятельное участие в течение уже не одного года; на сей раз консерватория даст услышать его как ученика, кончающего курс, как говорят, в мае месяце, и, следовательно, ждать, что в настоящее время он уже есть чуть-что не готовый для поступления на сцену певец.

А. С-ъ [А.И. Соколова]

Анатолий Ильич — Петру Ильичу. 7/19 декабря. Москва.

[л. 22 об.] <…> Не помню, писал ли тебе о том, что был у них, Панаевых, на вечере, причем Ал. В. пела сцену с письмом из Онегина. Ну уж, могу сказать, другой Татьяны такой нет, это уж верно! В последнюю субботу Ларош сказал мне и Модесту, [л. 23] что в Николин день будут исполнять в консерватории первое действие Онегина, причем объявил, что во вторник, если на телеграмму, посланную им для полного удостоверения этих слухов, будет ответ утверждающий постановку и исполнение Онегина в Николин день, он выезжает с курьерским [поездом]. Сгоряча и мы с Модестом решили ехать; но в понедельник пришла от Альбрехта телеграмма с возвещением, что полтора действия Онегина пойдут, но не [л. 23 об.] в среду, 6-го, а в субботу 9-го. Затем оказалось, что ни мне, ни Модесту ехать нельзя. Мне, потому что в понед[ельник] я обвиняю. Модесту потому что также в субботу и воскресенье нужно быть здесь, в Петербурге. Поедет ли Ларош, не знаю, не видел его с субботы. <…> [л. 23 об. вертикальная надпись поверх текста] Онегин раскупается как ни одна опера в России. [ГМЗЧ Ф. 1. Оп. 3. № 1063. А4 № 4767–4781, № 4763].

9/21 декабря. Биржевые ведомости, № 340.

Московские письма. <…> В недалеком будущем должен появиться отчет нашего московского отделения «русского музыкального общества». Пока отчет этот еще не отпечатан, я предлагаю его составителям поместить к нему в виде приложения все рекламы, которыми был почтен Н.Г. Рубинштейн в течение всего минувшего года. Сборник этот мог бы быть весьма любопытным. Все эти рекламы для наглядности можно было бы разбить на три рубрики, а именно: «г. Рубинштейн как музыкант», «г. Рубинштейн как директор консерватории» и наконец «г. Рубинштейн как частный человек». В разряд реклам последней рубрики вошли бы все поздравления «Моск[овских] Вед[омостей]» со днем ангела дорогого именинника «Николая Григорьевича», все сообщения об его приездах и выездах из нашей первопрестольной столицы, а также бюллетени о состоянии его драгоценного здоровья.

Александр Иванович Дюбюк, пользовавшийся когда-то известностью как сочинитель разных чувствительных романсов, открыл для того же г. Рубинштейна новую серию реклам, которые я предлагаю назвать «зоологическими рекламами». В них г. Рубинштейн для вящего величания уподобляется ретивому коню, а злосчастный г. Шостаковский ради окончательного посрамления низведен на степень рака с клешней. Почтенный сочинитель чувствительных романсов так и заявляет: «Сравнение Н.Г. Рубинштейна с г. Шостаковским немыслимо. Это все равно, что “куда конь с копытом, туда и рак с клешней” («Моск[овские] Вед[омости]» № 298).

Не отнимая у г. Рубинштейна достоинств ретивого коня, я все-таки не понимаю, за что именно воспылал гневом г. Дюбюк? Несколько лет жил он где-то в полнейшей неизвестности; об его существовании даже и музыканты забыли, и вдруг артист, переживший свою славу, выступает с публичным словом, для того только, чтобы заявить, что г. Рубинштейн перед г. Шостаковским все равно что конь перед раком. Г. Дюбюк возмущается, как смела одна из московских газет, говоря об открытии музыкальных классов Шостаковского, упомянуть, что г. Рубинштейн не позволял г. Шостаковскому давать публичные концерты «из опасения, что они сделают подрыв его известности». «Очень немудрено, замечает по этому поводу г. Дюбюк: что есть десятка два-три недоброжелателей г. Рубинштейна и вместе с тем охотников (?) до г. Шостаковского, которые злорадно распускают разные нелепости (?) для искусства».

Но позвольте спросить вас, почтеннейший Александр Иванович, благородно ли и «пользительно» для ли искусства извращать истину и называть нелепостью вполне основательные слухи? Я не принадлежу ни к числу «недоброжелателей» г. Рубинштейна, ни к числу «охотников» до г. Шостаковского, и пусть первый в деле музыки будет самый кровный скаковой конь, а второй — последний из последних раков, — я все-таки в деле известного вам «недоразумения», происшедшего между двумя этими музыкантами, не стану на стороне г. Рубинштейна. Сравнивать их как музыкантов я не буду, так как г. Шостаковский только начинающий, а г. Рубинштейн уже вполне определившийся артист; но как общественных деятелей я не только буду их сравнивать, но в деле произошедшего недоразумения поставлю г. Шостаковского несравненно выше г. Рубинштейна. На стороне первого — право, на стороне последнего — самоуправство. А самоуправство еще более омерзительно, когда его придерживаются такие талантливые артисты как г. Рубинштейн.

Вы, г. Дюбюк, негодуете на те «нелепые» слухи, которые распускают разные «недоброжелатели» г. Рубинштейна, но кто же мешает г. Рубинштейну опровергнуть эти слухи и сообщить вполне «достоверные» обстоятельства, сопровождавшие выход из консерватории г. Шостаковского? Но г. Рубинштейн почему-то предпочитает молчать, а в виде своих телохранителей выпускает перед публикою то вас, г. Дюбюк, то других своих консерваторских опричников. Вот они-то и радеют за своего милостивца, не жалея ни сил, ни усердия.

Консерваторские опричники до того привыкли основывать свои мнения на личных связях и дружбе, что и в других не допускают возможности иметь беспристрастное мнение: осуждают *их* г. Рубин-

штейна, — значит чувствуют против г. Рубинштейна *личную* вражду; защищают г. Шостаковского, — это потому, что *они* с г. Шостаковским состоят в приятельских отношениях. Для консерваторских опричников личные отношения выше всего, — вот почему они и других на свой аршин меряют. Стоит какому-нибудь плохонькому музыканту попасть в ряды опричнины г. Рубинштейна, — и разом его имя муссируют всеми возможными способами: его рекомендуют как опытного учителя; его выдвигают как талантливого исполнителя; ему поют хвалебные оды во всех музыкальных рецензиях, находящихся почему-то в руках консерваторской клики; но если даже и талантливый артист не поладит почему-то либо с консерваторскими опричниками и выйдет из их среды, то такой дерзновенный немедленно предается лютой казни: он оказывается и бездарным преподавателем, и настолько плохим исполнителем, что его уподобляют раку сравнительно с остальными консерваторскими конями…

И горе этому опальному, если в литературе найдется хоть один голос, осмелившийся не согласиться с приговором консерваторской клики. Вся клика поднимется как один человек, и нет той нелепости, которой она не будет стараться провести и в печати, и в устной беседе. Относительно г. Шостаковского консерваторские опричники дошли до такого абсурда, что начали утверждать, будто бы все газетные по этому поводу статьи пишутся не иначе, как под диктовку опального музыканта. Привыкши сами петь с чужого голоса, они и в других не допускают самостоятельного мнения.

Но общественная деятельность консерваторских опричников — такая богатая тема, что когда-нибудь я поговорю об этом более подробно, а теперь, воспользовавшись тем случаем, что настоящие строки я пишу в день тезоименинства Николая Григорьевича, добавлю и от себя преподнести ему свое почтительное поздравление. Не далее как завтра в «Московских Ведомостях», по примеру прежних лет, непременно появится торжественное поздравление «дорогого именинника» с чувствительным описанием тех оваций, которые будут устроены виновнику торжества от воспитанников и профессоров консерватории. Будет сказано, что по этому торжественному случаю ликовала «вся Москва». Как один из москвичей, ликую и я, посоветовав «дорогому имениннику» хотя немного сдерживать своих не по разуму усердных опричников и пожелав ему, оставаясь по-прежнему талантливым музыкантом, быть более беспристрастным к другим также талантливым артистам и не гнать их, не стесняясь в средствах, из консерватории, подобно тому, как были изгнаны гг. Венявский, Шостаковский, Бродский и иные прочие, которых я перечислять теперь не стану.

А. Л. [А.П. Лукин]

Юргенсон — Чайковскому 13/25 декабря.

Ларош здесь. Он приехал для *Онегина*, но напрасно, ибо я тебе писал, что Климентова получила свои правила [regula лат., дословно правила; здесь менструация] и петь не могла. Ларош просто придирается к случаю, чтобы пожуировать на счет Краевского и добродушных москвичей. Он остановился в Славянском базаре в 1-м этаже и разыгрывает из себя фон-барона [ЧЮ1: 83].

14/26 декабря Русская правда, № 75.

Московские очерки. «Евгений Онегин», новая опера П. Чайковского.

В предыдущем фельетоне, разбирая 4-ю симфонию г. Чайковского, мы говорили, что на всех его сочинениях лежит опечаток спешности, торопливости работы и виден недостаток критического к ним отношения. Новая опера г. Чайковского, написанная уже после симфонии, не только как нельзя более подтверждает эту мысль, но дает право прийти к заключению, что указанные недостатки этого плодовитого композитора, с каждым новым произведением, выступают все резче и резче.

Небрежность, с которой он отнесся к своей опере «Евгений Онегин» — изумительна; трудно поверить, чтобы молодой композитор, написавший несколько весьма хороших партитур и от которого впереди можно ожидать еще лучших, решился выпустить в свет сочинение с такими крупными недостатками, какие мы видим в этой опере. Мы далеко не принадлежим к числу тех критиков, которые с упоением стараются отыскивать в разбираемых сочинениях непременно дурное; совсем наоборот: мы с удовольствием говорим о хороших произведениях, а разбираем дурные, [что] по нашему мнению, составляет неприятную сторону критики.

Так как опера «Евгений Онегин», вероятно, не будет поставлена на сцене Мариинского театра и потому быть может не представится другого более удобного случая для ее разбора, а между тем, это крупное произведение наиболее деятельного из современных русских композиторов и притом же пользующегося наибольшим успехом, то и нельзя поговорить об этой опере несколько подробнее, чем вообще принято в библиографических очерках. Прошло то время, когда на либретто оперы смотрели как на нечто, стоящее на последнем плане, служащее только поводом исполнять музыку на сцене. В настоящее время, как сами композиторы, так и публика, сделались в этом отношении несравненно требовательнее, и опера должна иметь своей основой не какое-нибудь пошлое безграмотное либретто, как в большей части итальянских опер, но либретто сценическое, хорошо составленное, имеющее интерес само по себе

как драматическое художественное произведение. Выбор г. Чайковским сюжета для новой оперы доказывает его стремление к хорошему, интересному либретто; но неизвестный составитель этого либретто ухитрился выкроить из гениального сочинения Пушкина нечто, поражающее своею антихудожественностью, пошлостью и бессмыслием.

На заглавном листе фортепианного переложения «Евгения Онегина» обозначено, что это «лирические сцены», следовательно мы не вправе требовать от всего произведения общей цельности, законченности, и можем ожидать этого только от отдельных сцен. Эти «лирические сцены» разделены наподобие оперы на три действия; в первом акте — три картины, в остальных — по две; каждая картина делится на нумера, из которых некоторые опять названы сценами. Как видит читатель, в этом подразделении какая-то неурядица; «Евгений Онегин» назван лирическими сценами, а между тем третируется наподобие оперы.

Действующие лица те же, что и у Пушкина, т.е. Онегин (баритон), Ленский (тенор), семейство Лариных, состоящее из матери (меццо-сопрано) и двух дочерей: Татьяны (сопрано) и Ольги (контральто) и няни (меццо-сопрано), остальные лица второстепенные, об них упомянем впоследствии. Для большего удобства при разборе либретто будем говорить о каждой картине отдельно.

Первая картина 1-го акта в саду у Лариных. Татьяна и Ольга поют за сценой; старуха Ларина с няней варит варенье и вспоминает о старине!

Как я любила Ричардсона!
Не потому, чтобы прочла,
Но в старину княжна Алина,
Моя московская кузина,
Твердила часто мне о нем.
Ах Грандисон! Ах Ричардсон!
Ведь он был славный франт,
Игрок и гвардии сержант.

Читатель видит, что составитель либретто целиком взял стихи Пушкина, переменив местоимение *она* на *я*, и нисколько не подумал, что ироническое отношение Пушкина к Лариной в ее устах полнейшая нелепость.

Далее еще лучше: отрывки пушкинских стихов перебиты самым курьезным способом и притом разделены между разговаривающими старухами. Непосредственно после выписанных стихов поют: *Ларина* — «как я была всегда одета»; *няня* — «всегда по моде и к лицу»;

Ларина — «но вдруг без моего совета»; *няня* — «свезли внезапно нас к венцу» и т.д. Затем выхвачено у Пушкина двустишие:

Привычка свыше нам дана,
Заменой счастия она.

И на эту фразу написан дуэт Лариной и няни, повторяющих двустишие ровно семь раз.

Невежественное, бесцеремонное, если не сказать, наглое обращение со стихами гениального поэта. По окончании дуэта приходят крестьяне, жалуясь на измученность от работы и забот; Ларина предлагает им веселиться и заставляет их петь и плясать. Удивительная логическая последовательность. Нужны были на сцене хор и танцы и лучшего для того способа не нашли.

На балкон выходят дочери Лариной: Татьяна, с книгой в руках, тотчас же заявляет, что любит мечтать, а Ольга, в длинной арии, излагает целый анализ своего характера, относясь к себе совершенно объективно и выказывая свои способности к рефлексии. Как это все естественно и правдоподобно!

Приезжают Онегин и Ленский; переполох хозяев; Татьяна хочет убежать, мать ее удерживает. Ленский рекомендует Онегина, он раскланивается; хозяйка рекомендует ему своих дочерей, Онегин опять кланяется; Ларина заявляет, что пойдет хлопотать по хозяйству и скоро вернется. Неужели и это «лирическая сцена», и для чего она понадобилась композитору? Далее следует замечательный по нелепости эпизод; он так хорош, что нельзя не выписать, не нарушая всей его прелести. На сцене сопрано, контральто, тенор и баритон, — как не написать квартет! И вот герои оперы выстраиваются в ряд у рампы и поют одновременно:

Татьяна. «Я дождалась, открылись очи! я знаю, знаю, это он! увы теперь и дни и ночи, и жаркий одинокий сон наполнит образ милый» и т.д.

Ольга. «Ах, знала, знала я, что появленье Онегина произведет на всех большое впечатленье и всех соседей развлечет; пойдут догадка за догадкой, все станут толковать украдкой, шутить, судить не без греха и Тане прочить жениха!»

Ленский. «Да та, которая грустна и молчалива, как Светлана. Ах, милый друг, волна и камень, стихи и проза, лед и пламень не столь различны меж собой, как мы взаимной *разнотою*».

Онегин. «Скажи, которая Татьяна? мне очень любопытно знать. Неужто ты влюблен в меньшую? Я выбрал бы другую, когда б я был, как ты, поэт! В чертах у Ольги жизни нет, точь-в-точь в Вандиковой

мадонне! Кругла, красна лицом она, как эта глупая луна, на этом глупом небосклоне»

Можно ли так извращать и так комкать вместе пушкинские стихи, выхваченные наудачу из разных мест поэмы, — и это не единственный пример, в этом же роде сделано почти все либретто. Не дурна также приписка в конце квартета: «Онегин довольно бесцеремонно рассматривает Таню, которая стоит, опустив глаза в землю, потом подходит к ней и занимается разговором». Не правда ли, хорошенькая «лирическая сцена».

Затем герои оперы попарно гуляют в саду, наподобие сцены во 2-м акте Фауста Гуно. Ленский изливает перед Ольгой свои чувства в стихах, подобранных вышеуказанным способом (с переменой местоимения). Онегин ходит около Татьяны и поет, — как бы выдумали, читатель, что? не более, не менее, как первые восемь строк начала поэмы Пушкина: «Мой дядя самых честных правил» и т.д. Мог ли думать Пушкин, что когда-нибудь на эти слова ухитрятся написать музыку? Вы, может быть, не верите, читатель? Загляните в печатное фортепианное переложение оперы.

Во второй картине 1-го действия известный разговор Татьяны с няней и письмо к Онегину; эта картина вышла недурно, почти слово в слово по Пушкину. Но вот в чем курьез: обыкновенно в двух картинах одного и того же действия помещаются две сцены, происходящие одновременно или следующие непосредственно одна за другой, но в разных местах и потому требующие перемены декораций. Следовательно, мы можем заключить, что Татьяна г. Чайковского пишет письмо Онегину тотчас же после его отъезда, и их объяснение в саду происходит немедленно, по получении письма Онегиным, так как эта сцена составляет третью картину 1-го же действия. Эта картина также составлена близко по Пушкину, он перед самой сценой объяснения Онегина с Татьяной, последняя поет несколько жестоких по содержанию фраз, а в конце объяснения, вследствие выпуска нескольких стихов, вышла маленькая безделица, конечно, ничтожная в сравнении с теми громадными пошлостями, на которые мы указывали выше.

Во втором действии — бал у Лариных (1-я картина) и дуэль (2-я картина). На балу Ленский, взбешенный ухаживанием Онегина за Ольгой, заводит сначала неприличную сцену со своей невестой, а потом настоящую брань с Онегиным. Переполошенные хозяева и гости присоединяют свои голоса к ссорящимся и составляют громаднейший ансамбль, в продолжении которого Онегин продолжает браниться с Ленским, а хор гостей и барыни-солистки повторяют бесчисленное число раз: «Вот скандал! Кровь в мужчинах горяча, они решают все сплеча, сейчас же и драться готовы!» В конце ансамбля

Онегин и Ленский вступают в рукопашную, но к сожалению, их разнимают, они расходятся, а гости хором кричат: «Держите, держите, держите!» прелестная «лирическая сцена». Быть может, вы, читатель, не верите? Загляните в фортепианное переложение оперы.

В сцене дуэли Онегин и Ленский стоят друг против друга и поют дуэт:

Враги! Давно ли друг от друга
Нас жажда крови отвела?
Давно ли мы часы досуга,
Трапезу, мысли и дела
Делили дружно? Ныне злобно,
Врагам наследственным подобно,
Мы друг для друга в тишине
Готовим гибель хладнокровно.
Не засмеяться-ль нам, пока
Не обагрилася рука,
Не разойтись полюбовно?
Нет! Нет! Нет!

Т.е. стихи Пушкина с легкими изменениями и с перестановкой местоимения *они* на *мы*. Как хороша эта строфа у Пушкина, так неуместна, неправдоподобна и глупа она в опере.

Третье действие, картина 1-я, бал в богатом барском доме в Петербурге; музыка играет польский, по окончании которого герой оперы г. Чайковского выходит на авансцену и поет стихи Пушкина из восьмой главы поэмы о том, что делал Онегин после дуэли с Ленским; хор гостей также поет стихи оттуда же. Входит Татьяна с мужем, гости кричат фортиссимо: «Княгиня Гремина! смотрите! смотрите!» Когда супруги Гремины уезжают, Онегин опять поет нелепый сброд стихов; нельзя не указать, как в этом месте оперы с либреттистом и с композитором случилось прекурьезное обстоятельство: Дело вот в чем: во 2-й картине 1-го действия Татьяна, перед письмом к Онегину, поет:

«Пускай погибну я, но прежде
я в ослепительной надежде
блаженство темное зову,
я негу жизни узнаю.
Я пью волшебный яд желаний,
меня преследуют мечты!
Везде, везде передо мной
мой искуситель роковой!»

В конце первой картины 3-го действия ариозо Онегина:

«Пускай погибну я, но прежде,
я в ослепительной надежде
вкушу волшебный яд желаний,
упьюсь несбыточной мечтой.
Везде, везде он *предо мной*
образ желанный дорогой»

Как сходны в воззрениях и даже в способе выражения девочка Татьяна и скептик Онегин. К довершению сходства, мелодия обоих выписанных мест одна и та же, и как нарочно, своею банальностью резко обращает на себя внимание. Замечательно бесцеремонное отношение к делу.

Последняя картина в гостиной князя Гремина. Татьяна плачет над письмом. Входит Онегин и т.д. Начало сцены по Пушкину — сохранена большая часть его стихов, но также примешано немало вздору. Конец совершенно неожиданный: после известных слов Татьяны: «я буду век ему верна», она не уходит, как у Пушкина, а садится. Онегин приступает все настойчивее и настойчивее и несет ужасную чепуху; Татьяна хочет ему вторить. Ободренный Онегин «хочет ее увлечь» (подлинные слова в опере), «она в величайшем волнении старается высвободиться из его объятий. Наконец она начинает изнемогать в борьбе». Пикантная картина. — Продолжаем выписку из текста оперы: «Входит князь Гремин; Татьяна [увидев его испускает крик и] падает в обморок, к нему в объятья. Князь делает Онегину повелительный знак удалиться». Торжественная картина! Онегин с криком: «Позор! тоска! О жалкий жребий мой!» убегает. Занавес падает.

О жалкий жребий гениального произведения Пушкина, подвергшегося такому постыдному искалечиванию, на 48-м году после своего появления в свет; жалкий жребий композитора, сочиняющего оперу на такой нелепый текст; жалкий жребий учеников и учениц московской консерватории, обреченных, как слышно, исполнять эту оперу публично.

Переходя к разбору музыки «Евгения Онегина», мы видим такое же безалаберное отношение к искусству. Вся опера, за весьма немногими исключениями, производит такое впечатление, как будто г. Чайковский и в мыслях не имел написать что-либо достойное его таланта, а писал, что называется, «спустя рукава», все, что подвернулось под перо, в какой-то уверенности, что все сойдет с рук.

Достойно сожаления, что в этой опере много сцен, написанных исключительно мелодраматическим речитативом, в ней заметно

стремление к тому направлению, в котором написаны, например, «Каменный гость» Даргомыжского, «Борис Годунов» г. Мусоргского и «Анджело» г. Кюи, но как в этих операх все талантливо, естественно и правдиво, так в «Евгении Онегине» — наоборот, г. Чайковский вообще мало способен к оперной музыке, а к речитативам — в особенности, это, положительно, его слабая сторона. Декламации у него как бы не существует, со словом он общается беспощадно, что уже доказывает самое либретто его оперы. Мы не знаем у него ни одного действительно хорошего речитатива, который хотя бы сколько-нибудь характеризовал фразу и усиливал ее выражение, который указывал бы исполнителю на правильную, хорошую декламацию; напротив, его речитативы совершенно убивают слово и крайне стесняют певцов и певиц, заставляя их произносить фразы самым невозможным образом. К этому еще следует прибавить, что у г. Чайковского все речитативы очень однообразны и отнюдь не красивы.

Сознавая, очевидно, свою слабую сторону в речитативной музыке, автор «Евгения Онегина» придерживается также другого, совершенно противоположного направления и пишет формальные арии и ансамбли и как видно питает к ним особую симпатию. Первая картина оперы более других изобилует такими формальными номерами; она начинается дуэтом Татьяны и Ольги, в роде дуэтов Глинки, в эпоху его дилетантства в музыке. К этому дуэту присоединяются старуха Ларина и няня и образуют квартет, в котором независимо от его плохой музыки, очень нехорошо ведены голоса. В большей части ансамблей, г. Чайковский ведет голоса или параллельными терциями и секстами, или заставляет голоса повторять музыкальную фразу и даже слова только что пропетые другим голосом, в то время, когда этот последний паузирует, — это и безвкусно и однообразно, но зато это самые простейшие и легчайшие способы ведения голосов.

Оба хора крестьян в этой картине не хороши; в них видно стремление к русскому народному характеру (второй даже написан на русскую народную песню), но характер этот далеко не выдержан.

Небольшая ария Ольги в том же характере, как и выходные сопранные арии в других операх г. Чайковского: «Опричник» и «Кузнец Вакула»; довольно красив аккомпанемент в средней части этой арии. Квартет Татьяны, Ольги, Онегина и Ленского тоже не хорош; опять в нем самая примитивная грубая имитация в голосах и нелепое топтанье голосов на одной ноте. Следующее затем ариозо Ленского — лучший нумер этой картины, в нем есть некоторые красивые детали, оно довольно прочувствовано и не лишено теплоты, но к сожалению, аккомпанемент крайне беден и однообразен.

Все остальное в этой картине, все речитативные сцены ниже посредственности и не только не служат для связи между отдель-

ными законченными нумерами. Но даже самое появление их, после одного из таких нумеров, поражает грубостью своего вступления. Как на образец речитативов нелепых, неестественных, некрасивых и неловких можно указать на речитатив Лариной — «ну ты, моя вострушка»… (сцена № 4). Как на пример речитатива мелодического, но в высшей степени банального, укажем на монолог Онегина: «Мой дядя самых честных правил» и т.д. и особенно его конец.

Заметим, первый речитатив Татьяны, при появлении ее на балконе, о том, что она склона к мечтательности; в аккомпанементе этого речитатива проведена музыкальная характеристика Татьяны, которая встречается почти везде, где она поет до замужества. На этом построено все оркестровое вступление оперы, которое по музыке недурно, но далеко не самостоятельно, оно так близко напоминает одну из тем оперы «Кавказский пленник» г. Кюи, введенную им также и в увертюру этой оперы, что можно подумать, что это заимствование.

Ночную сцену Татьяны с няней, если не быть очень требовательным, можно признать значительно удачнее предыдущего; здесь попадаются даже весьма сносные речитативы. Рассказ няни довольно характеристичен и его музыкальные фразы употреблены г. Чайковским и в других местах для сопровождения речитативов няни.

Сцена письма начинается небольшим ариозо: «пускай погибну я» и т.д., музыка которого замечательно груба и банальна и, что всего удивительнее, что именно она повторена г. Чайковским в последнем акте, в ариозо Онегина, на что мы уже указывали. Нельзя не удивляться такому безвкусию автора и его неразборчивости в употреблении музыкального материала. Далее в этой сцене есть недурные детали, но вообще музыкой она довольно бедна и оставляет желать очень многого.

По окончании письма, Татьяна, как указано в тексте оперы, «подходит к окну и отдергивает занавеску. В комнату быстро врывается свет». Чайковский, вероятно, для изображения музыкой смены тьмы светом, проводит последовательную модуляцию в 10-ти тактах анданте тремоло струнных из g-moll, считаемого мрачной тональностью в c-dur — тональность светлую. Затем в оркестре изображен пастушеский рожок, но так, что это скорее напоминает игру на лютне в опере «Мейстерзингеры» Вагнера, а деревенского пастуха узнаем в этой музыке только благодаря словам Татьяны; в сцене передачи письма няне до некоторой степени красива просьба Татьяны; оркестровый же конец сцены, долженствующий, вероятно, изображать душевное состояние героини, совсем плох, так как не представляет ничего, кроме ряда аккордов, что далеко не музыка.

В 3-й картине женский хор «Девицы-красавицы» довольно мил, но опять беден музыкой, с мизерным аккомпанементом; если сравнить этот хор с двухголосной песенкой на те же слова Даргомыжского, то все преимущества на стороне последней, несмотря на более обширные замыслы г. Чайковского. Ария Онегина (объяснение в саду), как кажется, по намерениям автора, долженствовала быть проникнутой благородством, но в ней нет ничего, кроме тяжеловесности и монотонности.

Большую часть бала у Лариных занимает вальс, до того сухой, бесцветный и безвкусный, что в сравнении с ним вальс из оперетки «La fille de madame Angot»[4] значительно изящнее и красивее. Вальс г. Чайковского обставлен самым курьезным образом; к нему присоединены хоры: общий хор гостей, хор «пожилых помещиков», хор маменек, хор барышень и, под звуки того же вальса Онегин поет свои желчные фразы (черта, заимствованная у Верди) и во всем этом столько безвкусия, небрежности, формальности, что следующие за вальсом французские куплеты Трике, сами по себе ничтожные, написанные в подражание куплетам XVII–XVIII столетий, составляют отрадное явление, в них, по крайней мере, проглядывает хотя какой-нибудь вкус. Мазурка тоже недалеко ушла от вальса и хотя бы в ней была какая-нибудь доля шику или веселья, вся она какая-то кислая, скучная. Под звуки мазурки начинается у Онегина с Ленским ссора, переходящая в описанный выше скандал, который составляет предмет громадного финала с хором и ансамблем всех действующих лиц. Финал этот — образец самой нехорошей, грубой, шаблонной музыки; так писать может только композитор, махнувший рукою на искусство и убежденный, что все сойдет, что ни напиши.

Сцена дуэли лучшая часть оперы, за исключением речитативов. Небольшая оркестровая пострodукция [так] весьма хороша, насколько можно судить по фортепианному переложению; нет сомнения, что в оркестре она еще лучше. Ария Ленского очень поэтична, задушевна, тепла и была бы вполне прелестна при более богатом и разнообразном аккомпанементе; но она несколько испорчена казенными, избитыми музыкальными фразами на словах: «сердечный друг, желанный друг» и т.д. с каденцией в итальянском вкусе: «я твой» — фермата — «супруг». Следующие речитативы неестественны, натянуты, а дуэт, кроме педали, на которой он построен, не представляет ничего интересного.

Бал в Петербурге открывается большим, широко задуманным полонезом, о котором как произведении оркестровом, по фортепианному переложению, заключения не даем. Речитативы же Онегина

4 *La fille de madame Angot* («Дочь мадам Анго») — оперетта Ш. Лекока; премьера ее состоялась в Париже в 1872 году.

и хор гостей, при всей их музыкальной бессодержательности, неловкости и безвкусии, образец самого беспощадного обращения со словом. Ария князя Гремина (мужа Татьяны) и по тексту и по музыке сухая, опять-таки бессодержательная риторика. Нельзя не указать на мелодию этой арии, которую некоторые может быть найдут певучей; она начинается фразой из пяти нот гаммы, расположенных подряд, затем, после такта паузы, та же фраза повторяется тоном выше, и эти гаммообразные фразы повторяются в арии, в голосе и аккомпанементе ровно 12-ть [так] раз. Предоставляем судить, насколько может быть хороша ария, имеющая подобную основу. Пропускаем ничтожную сцену представления Онегина Татьяне и ариозо Онегина, в которое вставлена та самая грубая мелодия, что и в ариозо Татьяны перед ее письмом, на что уже было указано, и переходим к заключительной сцене с мелодраматическим концом позорного изгнания Онегина.

Интерес этой сцены заключается в том, что она задумана в том же направлении, как написан, например, «Каменный гость» Даргомыжского, т.е. для этой сцены Чайковский отрешился от законченных номеров и написал ее сплошным мелодическим речитативом, но главного условия хороших речитативов — выразительной декламации, в ней нет, и к тому же эта, в высшей степени поэтическая у Пушкина, сцена сопровождается музыкой весьма жиденькой, дешево скомпанованной кое-как. Возьмем, например, слова Татьяны: «Онегин, я тогда моложе, я лучше кажется была» и т.д.; можно ли поверить, что это поется на те же гаммообразные фразы, так надоевшие в арии Гремина, но здесь они повторяются бесчисленное число раз, с очень незначительными изменениями, на трех с половиною страницах убористой печати. В этом роде ведена вся сцена; известная фраза Татьяны: «но я другому отдана и буду век ему верна» переменена. Конечно, с ущербом для нее, на следующую: «Я отдана теперь другому, моя судьба уж решена, я буду век ему верна». Уважительных поводов к этой перемене не видно; еще можно было бы ее оправдать необходимостью для размера закругленного нумера, но эта фраза написана речитативом на нотах дробленного аккорда, а нужды в указанной перемене не было никакой. Особенно не хорошо, даже пошловато, звучат слова «я буду век ему верна», с избитой каденцией, и последняя фраза Онегина перед его побегом со сцены.

Кончаем разбор «Евгения Онегина» с тяжелым чувством. Прискорбно указывать на капитальные недостатки в большом произведении талантливого композитора, от которого мы вправе ожидать несравненно лучшего. Все несчастие г. Чайковского, в его как бы мании, выпускать в свет наибольшее количество произведений, что не дает ему возможности заботиться о их качестве, относиться к своему творчеству критически; не дает ему времени продержать рукописи в портфеле, исправлять их, переделывать, пополнять и отдавать в печать уже по произведении в надлежащий вид, достойный его талантливости.

Т.

Чайковский — Мекк 15/27 декабря. Флоренция.

Я получил письмо от Юргенсона, в котором он сообщает мне музыкальные известия Москвы. <…> 6-го декабря должны были идти в виде обычного ежегодного сюрприза полтора действия моего Онегина, но по болезни певицы, исполняющей роль Татьяны, представление отложено до сегодня, 16-го. Юргенсон слышал, что певица эта сверх всякого ожидания оказалась очень хороша и на репетициях приводила всех в изумление: никто не ожидал этого. Мужчины, в особенности Ленский, плохи. Рубинштейн в разговоре с Юргенсоном отозвался об *Онегине* очень восторженно и сказал, что это лучшая моя вещь [ЧМ 2: 395].

Чайковский — Юргенсону 18/30 декабря. Париж.

Сегодня я получил от тебя два газетные отзыва обо мне. Пожалуйста, голубчик, никогда не трудись посылать мне [далее зачеркнуто: провальные] хвалебные статьи на мой счет, ибо если мне на что плевать, так это на газетные рецензии как хвалебные, так и ругательные. И те и другие по большей части вздорные и, в сущности, всегда меня несколько раздражают: и хвалят глупо, и ругают глупо [ЧЮ 1: 85].

16/28 декабря Новое время, № 1007.

Московский фельетон. <…> До меня доходят новые сведения об ученическом спектакле в нашей консерватории. Как вы уже знаете, пойдет «Евгений Онегин» Чайковского. Репетиции начались и партии распределены таким образом: Онегин — баритон, Ленский — тенор (Зильберштейн, которого после войны печати против консерваторских крестин, уже не зовут больше Серебряковым), муж Татьяны — бас; Татьяну поет г-жа Климентова. Первая сцена оперы не отличается особой поэзией: Ларина прозаически варит варенье, но, говорят, все-таки опера выходит как следует, — с дуэтами, трио, ансамблями и пр. В партитурном тексте есть вставки, но тем не менее, он очень близок к оригиналу.

Вот пока и все об «Евгении Онегине» <…>

К. [Курепин А.Д.]

Анатолий Ильич — Петру Ильичу, 23 декабря.

[л. 36 об.] <…> Распространился слух, что у M-me Абаза будут исполнять, без сцены и оркестра, всего Онегина. Татьяна — Панаева, Ольга — Лавровская, Онегин Прянишников, Няня — сама Абаза, кто Ленский не знаю. Ты знаешь, что три года тому назад я бывал у Абазихи. Явиться к ней теперь, после того, что я не делал ей визит два года как-то совестно и вот я в расчете на протекцию m-me Веригиной[5] решился быть у [л. 37] нее во вторник непременно.

Оказалось, что она в [ссоре] с Абазихой и что взять на себя протекцию у Абазихи не может. После долгих просьб я спел «Нет только тот»; успех был громадный. Никто не хотел верить, что я петь не учился [ГМЗЧ Ф. 1. Оп. 3. № 1063. А4 № 4767–4781, № 4763].

Анатолий Ильич — Петру Ильичу 25 декабря.

[л. 39] <…> Пятница 22 декабря [л. 40] По ее [А.В. Панаевой] словам первая репетиция Онегина должна была быть на следующий день. Аккомпанировать будет Константин Константинович. — Ленского поет Исакович или Лодий. [л. 40 об.] Алек[сандра] Вал[ериановна] просила меня заехать к ней как-нибудь на днях и вместе написать тебе письмо с просьбой разъяснить некоторые подробности исполнения ее роли. Не откажи, Петруша» [ГМЗЧ Ф. 1. Оп. 3. № 1063. А4 № 4767–4781, № 4763].

28 декабря/9 января Петербургский листок, № 256.

Божок московской консерватории Н.Г. Рубинштейн

В одной из предыдущих статей, говоря о петербургской консерватории, я, между прочим, указывал на странное, дикое, непозволительное отношение директора ее, К.Ю. Давыдова, к своим собратьям-артистам. Теперь оказывается, что директор московской консерватории Н.Г. Рубинштейн чуть ли не превзошел нашего питерского воротилу музыкального дела.

Московский корреспондент «Бирж[евых] вед[омостей]» рассказывает о некоторых милых выходках этого артиста, — выходках, достаточно ярко обрисовывающих взгляд Н.Г. Рубинштейна как на своих собратов по искусству, так и на публику и на консерваторию.

Как увядающая красавица, но желающая еще производить впечатление на своих поклонников, умышленно окружает себя женщинами некрасивыми, дабы резче выделяться самой; так почтенный директор московской консерватории (разумеется, с этой же целью) окружил себя такою плеядой бездарностей, что действительно блещет и все еще производит фурор. Гордый своим превосходством, он не знает себе удержу и не может выносить, чтобы в его присутствии кто-либо из артистов удостоился особого внимания и одобрения публики. Пожалуй, ведь москвичи могут так избаловаться, что чего доброго додумаются, что не все то золото, что блестит, ну и слава Николая Григорьевича померкнет.

В четверг, 14 декабря, в зале российского благородного собрания происходила репетиция концерта «Русского музыкального Общества». Так как на самые концерты попасть очень трудно, то многие из московских музыкантов и артистов русской оперы посещают эти репетиции. В этот день должен был играть г. Венявский, и поэтому на репетиции собралось таких посетителей более обыкновенного.

После игры г. Венявского в среде слушателей (артистов) раздались аплодисменты. Кажись бы, ничего нет удивительного, что музыканты-москвичи вздумали приветствовать таким образом талантливого приезжего виртуоза. Но г. Н. Рубинштейн взглянул на это не так. Он счел за личное оскорбление такое приветствие таланта в его присутствии и, не долго думая, расправился с озорниками. «Господа», закричал он на всю залу, «объявляю вам раз навсегда, что с сегодняшнего дня без билетов никто на репетицию допускаться не будет!»

Поделом, господа, не затевайте; что хоть вы и артисты, а аплодировать можете только г. Рубинштейну — вот вы и наказаны; может быть, вы и сердитесь на это, да двери-то «Русского музыкального Общества» во время репетиций для вас закрыты отныне навсегда. Теперь вы будете знать по крайней мере, с кем дело имеете. А по-моему вся вина ваша в том, что вы не аплодировали Николаю Григорьевичу после его слов. Может быть, он только этого хотел, и великодушно простил бы вас.

Впрочем, вы, вероятно, уж успокоились, так как г. Рубинштейн на другой же день показал, что с вами он поступил еще довольно снисходительно, потому что вы хоть *маленькие*, в сравнении с ним, но все же артисты; ну, а вот с публикой уж он вовсе не постеснялся и дал полный простор своему гневу.

На следующий день, в той же зале собрания, происходил концерт «Русского музыкального Общества». После игры г. Венявского начались вызовы. Г. Венявский вышел раз, два, — вызовы продолжаются, но г. Венявский не появляется. Говорят, что он был так болен, что не мог выйти к публике. Прямой обязанностью распорядителя было объявить об этом публике. Но у г. Рубинштейна на все свой особенный взгляд. «Стану, мол, я еще объясняться с публикой. Я просто прикажу ей молчать, ну и замолчит». И вот в самый разгар вызовов

5 Княгиня Мария Ивановна Голицына (урожд. Похвиснева, 1816–1896, во втором браке Веригина).

г. Н. Рубинштейн вбегает на эстраду и из всех сил начинает стучать внушительно по пюпитру дирижерскою палкою. Небольшой отдых и вновь стук палкою еще громче прежнего… Публика смолкла. Изобретатель нового способа усмирения постучал еще и удалился. Затем концерт шел своим чередом. Но хороша и публика! Впрочем, она уже привыкла к выходкам г. Н. Рубинштейна. Он и не такие штуки отмачивал с ней. А жаль, следовало бы проучить хоть раз, может быть, спеси-то и поубавилось у Николая Григорьевича.

Если Н. Рубинштейн так обращается с публикой и артистами, то можно себе представить, каково его обращение с учениками консерватории?! Воображаю я, что творится в этом храме искусств? Если дирижерская палочка г. Рубинштейну служит для усмирения публики, то ничего нет мудреного, что в стенах консерватории она получает еще большее применение, и пожалуй, чего доброго, гуляет по спинам несчастных учеников.

Кстати о дирижерской палочке. Из-за нее вышел маленький скандал. Дело в том, что обыкновенно, в день тезоименинства Николая Григорьевича ему обыкновенно подносился именинный пирог, состоящий из спектакля, в котором принимали участие ученики консерватории. По заведенному порядку ученическими спектаклями в этот торжественный день всегда дирижировали не профессора, а ученики-же консерватории. Так и в нынешнем году дирижировать оркестром должен был один из учеников, некто г. К… Он провел все репетиции музыкальных сцен г. Чайковского из «Евгения Онегина», и спектакль совсем был готов к постановке; но в это время ученикам консерватории пришла в голову несчастная мысль преподнести своему товарищу г. К. дирижерскую палочку.

Таковые преподнесения бывали и прежде, и никто ничего предосудительного в этом не видел; но нынче почему-то взглянули иначе на это преподнесение, и в виде наказания с г. К. был снят сан дирижера. Место его заступил профессор г. Танеев.

Ученики, понятное дело, совершенно справедливо оскорбились и отказались от участия в спектакле.

Ни увещевания г. Альбрехта, ни даже сам г. Н. Рубинштейн ничего не могли поделать. И спектакль не состоялся.

Интересно знать, какое *новое усовершенствованное* наказание придумает для своих непокорных учеников мудрый г. директор московской консерватории — этот новый *аркадский принц*, так прекрасно изображенный в одном из последних номеров «Будильника»?

Музыкальный классик

31 декабря /12 января Голос, № 360.

Музыкальные очерки. «Дон Жуан» у итальянцев. «Евгений Онегин» в консерватории. Концерт в квартетный вечер; г. Генрих Венявский; два слова о Свендсене и Сен-Сансе; Новая пьянистка в Петербурге.

В последнее время ученики Московской консерватории (певцы-солисты, хор и оркестр) разучивали первые полтора действия новой оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Узнав день предположенного спектакля, я, несмотря на то, что предстояло исполнение лишь отрывка, не вытерпел и поехал в Москву; в Москве же узнал, что спектакль отложен на одну неделю, а через три дня будет генеральная репетиция. Я решился остаться и приглядеться к музыкальной жизни «сердца России», тем более, что предыдущая моя поездка пришлась в самом начале осени, когда не было ни итальянской оперы, ни концертов музыкального общества. В день приезда я отправился в итальянскую оперу и был приятно поражен простором, уединением и прохладой, царствовавшими в Большом театре. Кроме дежурного полицейского офицера и меня, в зале было крайне мало слушателей; немного недоставало, чтоб во мне родилась сладкая иллюзия, что спектакль давался лично для меня, в ознаменование моего приезда. Говоря без шуток, если б судить только по этому вечеру (дело было в субботу, шел «Маскарад»), то было бы очень трудно дать себе отчет в том, какая цель руководила казенным управлением, когда оно завело в Москве итальянскую оперу. Русская опера процветала: публика приняла своих петербургских гостей более чем сочувственно; представления давно известных опер, со старою скудною постановкою, с оркестром, худо управляемым, давали сборы блестящие, нередко при бенефисных ценах. Дирекции захотелось «от добра добра искать» и в результате получился пустой театр.

Впрочем, я видел в этот вечер изнанную сторону дела; есть также лицевая. В бытность мою, в Москве гостили также г. Мазини, г-жа Салла, г-жа Альбани; все трое пользуются общею любовью, особенно г. Мазини. На следующий же день многочисленная и нарядная публика залила собою красивую, белую зрительную залу, столь часто осужденную на безлюдье. Был бенефис г. Бевиньяни, дирижер итальянской и (с нынешнего года) отчасти также русской оперы. Почтенный капельмейстер этот пользуется в Москве громадною популярностью и в виденный мною спектакль получил не только массу цветов, но и два или три ценные подарка. Давали «Дон-Жуана» с некоторыми пропусками и четвертое действие «Гугенотов». В «Дон-Жуане» — г-жа Альбани (Церлина); в «Гугенотах» — г. Мазини и г-жа Салла; отсюда наплыв публики. Не скажу, однако, чтоб обе примадонны произвели на меня чисто-художественное впечатление. Г-жа

Альбани, с своим чистеньким и сладким голоском, пела бы очень хорошо, если б не привычка любоваться своими нотками, вытягиваемыми до последней возможности. Г-жа Салла, старательная и миловидная, играла до того кокетливо, что придала трагическому действию характер почти опереточный; притом, по свойству голоса, она гораздо более певица genre léger, чем драматическая. Как часто со мною случается, я в этот вечер почти во всем расходился с публикою; только блестящий успех г. Падилла в роли Дон-Жуана меня искренно порадовал, как успех превосходного певца и умного актера. Донна Анна (г-жа Мантилья) в Москве пользуется несравненно большей симпатией, чем в Петербурге; но в Москве, по моему мнению, ее могучий драматический сопрано недостаточно оценен слушателями. Г-жа Мантилья поет музыкально и (за самыми редкими исключениями) интонирует безукоризненно; к сожалению, ей не достает драматического огонька, и игра ее не на высоте таких трудных задач, как Донна Анна. О г. Мазини в Рауле я предоставлю себе говорить тогда, когда буду говорить в обзоре труппы нынешнего сезона о г. Мазини вообще; это явление довольно своеобразное, на котором стоит остановиться. Зато я позволю себе сказать два слова об очень старом сюжете — об опере, наполнившей собою большую часть вечера. Когда публика требует повторения серенады, повторения дуэта La ci darem, повторения обеих арий Церлины, повторения трио масок, когда, таким образом, повторяются много нумеров одной и той же оперы, тут (я охотно это допускаю), на композитора приходится не слишком большой процент внимания. Но все же это композитор, творивший девяносто лет назад. Допускаю и то, что наиболее гениальные части оперы остаются в тени: дуэт Донны Анны и Дон-Оттавио, оба трио Эльвиры с Дон-Жуаном и Лепорелло, квартет, секстет, дуэт на кладбище, оба финала. Масса людей в этой опере, как во всех произведениях человеческого духа, дичится области наибольшей глубины. Но несомненно одно — изумительная живучесть этой музыки, исполнение которой, в наши дни, перед публикой, вскормленной Верди и Мейербером, не только все еще возможно, но возбуждает общее удовольствие и сочувствие. Я приписываю эту живучесть не одному гению Моцарта, нет и не было гения чище: кроме феноменального природного дарования, кроме этого огня вдохновения, так рано пожравшего его дни, у него было столь же феноменальное искусство драмы. Лет двадцать назад это было бы слишком смело утверждать, а в настоящее время можно высказать, рассчитывая даже на некоторое сочувствие: самый драматический из музыкантов, в известном смысле даже *Шекспир* между музыкантами, был Моцарт, и те мнимые усовершенствования, которые, по мнению некоторых людей, были достигнуты в этом роде искусства, составляют не более, как временные, болезненные наросты. Вагнер, во всех своих лицах, умеет писать только самого себя; у Моцарта гибкость стиля и объективность не имеют границ, и нет лица, от Мазетто до Командора, которое не жило, не дышало бы в его звуках… Наши вагнеристы возлагают особенные надежды на уничтожение музыкальных форм, на писание целых сцен в виде непрерывно текущей фантазии. Надежда эта обманула: сами оперы Вагнера становятся монотоннее, бесхарактернее, по мере того, как в них рушится музыкальная форма, и венец бесформенности, «Гибель богов», есть в то же время, самая безжизненная и антидраматическая из опер Вагнера, даже в цикле «Нибелунгов». Было время, когда всех, современных людей, опьяняло «новое слово», и многие из нас становились его адептами; теперь по многим признакам видно начинающееся отрезвление, и храмы старых богов, временно запертые, вновь отворяются и наполняются верующими…

Я не без умысла говорю здесь о «Дон Жуане» в фельетоне, посвященном, главным образом «Евгению Онегину». К числу отрадных признаков нашего времени я отношу и эти «лирические сцены», и вот почему придаю серьезную цену тому общему интересу и сочувствию, которые они возбудили и в разных музыкальных кружках, и в Московской консерватории, и в аристократических салонах Петербурга. П.И. Чайковский не был чужд в свое время веяний музыкального радикализма, и его симфонические поэмы носят на себе следы этих веяний. Но ходульность и безвкусие наших радикалов не могли поладить с его изящною натурою, и неровный брак между проповедниками музыкального безобразия и будущим автором «Евгения Онегина» не мог быть продолжителен. В «Онегине» разрыв полный; навсегда ли? Это покажет время. Культ чистой формы, округленность музыкальных номеров, преобладание мелодии, классические повторения — все это до такой степени бросается в глаза, даже при поверхностном рассмотрении партитуры, что положение композитора обрисовывалось отчетливо. Между ним и партией прогрессистов в настоящую минуту нет ничего общего, кроме разве приемов оркестровки. Предоставляя сетования тем, которые лет пять-шесть назад надеялись завербовать г. Чайковского в армию разрушителей, я, с своей стороны, замечу, что направление, само по себе, не есть достоинство, и если б в лице г. Чайковского ряды нашей партии увеличились хилым и немощным бойцом, то лучше было бы ему примкнуть к лагерю противоположному. «Онегин» важен не тем, что он написан в консервативном духе, он составляет произведение яркого и чрезвычайно симпатичного таланта. Можно, конечно, поспорить с композитором относительно выбора сюжета. Можно находить, что опера — самый неправдоподобный вид искус-

ства, и что ее неправдоподобие легче принимается или меньше дает себя чувствовать в сюжетах из отдаленных времен или из сказочного мира, что, наоборот, видеть наших современников или людей близкого нам поколения *поющими* нам вдвойне странно и невероятно. Можно говорить, что «Онегин» — точно так же не опера, как не оперы «Война и мир», «Дворянское гнездо», «Герой нашего времени», «Кто виноват» и «Тысяча душ». К этому, пожалуй, можно прибавить, что для музыканта крайне невыгодно браться за такие произведение поэзии, которые успели сделаться национальными, которые всеми повторяются наизусть, заучиваются с детства, рассыпались на общепринятые цитаты, поговорки и пословицы. Пушкинский «Онегин» нам дорог в той форме, в которой мы к нему привыкли: истрепанная, тысячу раз перечитанная книжка, дающая полный простор нашей фантазии, не навязывающая нам для Евгения фигуру *этого* баритона, для Ольги — этой примадонны, книжка, позволяющая нам рисовать себе и сад, и деревню, и дом, и бал, как нам вздумается — *вот* наш Онегин, всякая переделка, всякая драматизация этого сюжет есть прежде всего покушение на дорогого нам друга, на спутника наших грез. Все это можно сказать и при желании уязвить автора, все это можно обратить в оружие против него. Но не будем насиловать чужую природу. Хорош ли, дурен ли сюжет, он понравился г. Чайковскому, и музыка его «лирических сцен» свидетельствует о той вдохновляющей любви, с которою музыкант лелеял этот сюжет. Мы должны давать таланту простор для блуждания, для предприятий опасных и неблагодарных: опыт столетий научил нас, что нередко среди таких-то блужданий художник открывает нечаянные прелестные оазисы, что в произведении, построенном на самых ложных началах, могут быть частности, чарующие игрою воображения, роскошью колорита, глубиною чувства. Ремесло критика было бы очень легко, если б он, узнав, что есть опера на «Онегина» мог отделаться несколькими громкими фразами о профанации Пушкина. К несчастью или счастью, наша задача гораздо труднее.

Пишущий эти строки знает все или почти все сочинения г. Чайковского, исключая, конечно, рукописные опыты, никогда не видевшие света гласности. Никогда еще композитор не был в такой степени самим собою, как в этих лирических сценах: вместо того, чтобы упрекать его за сюжет из современной жизни, следовало бы, наоборот, радоваться, что он наконец набрел на сюжет, в котором недостатки и пороки его художнической природы почти не обнаруживаются и в котором в то же время развертываются наиболее драгоценные качества его таланта.

П. Чайковский — несравненный элегический поэт в звуках: трагическая сила, потрясающий пафос, разгул фантазии, смелый

реализм — все это вне его области, и нужны были годы тяжких искушений и заблуждений, прежде чем талант нашел свое естественное русло. Никто, вероятно, не ожидал, что точкою гармонического примирения суждено было быть знаменитой поэме Пушкина. Теперь, когда это случилось, нам это кажется очень простым и очевидным. Настроение г. Чайковского (я беру музыканта как нечто целое) есть в значительной мере настроение той пушкинской поэмы, которую он теперь взял себе канвою. Глубокая безнадежная грусть, не прорывающаяся в манфредовских проклятиях, а полускрытая под оболочкою изящного спокойствия — вот тон, господствующий в лучших страницах нашего композитора. Духовное родство должно было повлечь в ту деревню, «где скучал Евгений». Счастливая звезда не дала ему почувствовать этого влечения раньше, когда талант его не окреп и не сложился, когда у него далеко не было нынешней правдивой и тонкой кисти. Имеют ли его лирические сцены будущности для театральных подмостков — я не берусь пока судить; если б у нас, наряду с большою Мариинской оперой, существовала маленькая, с залою вдвое или втрое меньшею, то я, конечно, пожелал бы, чтоб «Онегина» дали в этой маленькой, а отнюдь не в Мариинской зале. Новое произведение г. Чайковского не имеет характера тех пышных и громоздких произведений с массивными эффектами и колоссальной звучностью, которые, строго говоря, только и годны для Мариинского театра. «Онегин» произведение интимное: чем больше зала, тем больше оно потеряет, какова бы ни была виртуозность передачи. Вот почему мне кажется весьма счастливою мысль дать «Онегина» в тесных стенах консерватории, перед публикой, по необходимости малочисленной, но отлично подготовленной и компетентной. Исполнение всей оперы целиком отложено до Великого поста; в нынешнюю мою поездку мне удалось только слышать первые полтора действия (на генеральной репетиции; спектакль не состоялся по болезни одной из певиц). Но отрывок этот настолько объемист, что дает весьма достаточное понятие о качествах целого. Фигуры Пушкина обработаны композитором не с одинаковой любовью, или, быть может, не с одинаковою удачею: Ольга и, что замечательно, сам Евгений значительно уступают перед двумя лицами оперы: Татьяною и Ленским. В монологах этих двух лиц та элегическая сторона, которую я считаю преобладающею в даровании г. Чайковского, нашла такое полное воплощение, какого эта стихия до сих пор достигала крайне редко. Красиво, но прозрачно гармонизованная, льется задумчивая мелодия, полная благородства и поэтической грусти; прекрасно передавая мысль поэта, она в то же время представляла благороднейшую задачу для певца. В «Онегине» г. Чайковского, как в операх того старого времени, которое

я никогда не перестану считать *добрым* старым временем, поэтическая осмысленность идет об руку с пластическою красотою пения: ценитель поэзии, знаток русского национального элемента найдет в этой партитуре жизненную правду и прекрасные бытовые черты, в то время как хороший певец, понятия не имеющий о Пушкине, с любовью разучит партию из новой оперы, ценя в ней средство выказать свои артистические данные.

Весь спектакль предполагался из консерваторских сил: солисты — ученики, хор — ученики, оркестр — ученики. Нельзя не отдать справедливости тому добросовестному старанию, оживлению и осмысленности, с которыми вся эта молодежь выполнила далеко не легкую задачу. Только на цветущей ступени развития консерватория может отважиться на подобное предприятие, не прибегая к посторонним союзникам, не прикрывая собственных прорех исполнителями, взятыми извне. Н.Г. Рубинштейн может с гордостью оглянуться на путь, пройденный его консерваторией. Нужно знать немузыкальность той почвы, которую представляла Москва 60-х годов, чтоб оценить как заслугу доблестного деятеля, так и феноменальное счастье, буквально преследующее его. Но возвращусь к исполнителям «Онегина». Общий ансамбль был вполне удовлетворителен и делает величайшую честь даровитому С.И. Танееву, взявшему на себя управление. Об отдельных певцах я в данном случае говорю крайне неохотно. Консерваторский ученик — это только надежда, только намек на будущего артиста, и нужна почти сверхъестественная зоркость, чтоб по этому намеку угадать и нарисовать линии будущей фигуры. С другой стороны, я не могу умолчать о тех богатых превосходных задатках, которые обнаружила юная исполнительница партии Татьяны г-жа Климентова (класса г. Гальвани). Красивый тембр голоса, особенно замечательного по густоте и силе среднего регистра, пение одушевленное и глубоко прочувствованное уже в ученические годы, непринужденная грация и естественность игры — все это делает начинающую певицу такою Татьяною, которая весьма близко подходит к осуществлению композиторского идеала. Если никогда не следует ручаться за завтрашний день, то тем безумнее, конечно, ручаться за будущую карьеру певицы; но по тем данным, которые доступны обсуждению теперь, нельзя не видеть в г-же Климентовой одну из самых светлых надежд русской лирической сцены.

Ларош

Продолжение последует

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

ГМЗЧ — Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П.И. Чайковского, Клин.

«ЕО» — «Евгений Онегин».

ЧМ III 1936 — П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. Фон Мекк. III. 1882–1890 М.-Л.: Academia. 1936.

ЧЮ 1 — Чайковский П.И., Юргенсон П.И. Переписка: в 2 т. Т. 1: 1886–1885. Сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон. 2011.

УДК 78.06, 782.1
ББК 85.317, 85.335

Ключевые слова
Сергей Танеев, «Орестея», мифология, правовые аспекты, оркестр, партитура, Чайковский, лейттембр, премьера, эпистолярий, Всеволожский, Направник.

Петухова С.А.

«Орестея» С. И. Танеева: исследование и материалы

Публикация-анонс избранных разделов

Материалы настоящей публикации включают три раздела из готовящейся к изданию монографии «“Орестея” С.И. Танеева: исследование и материалы». Каждый раздел посвящён области, о которой уже немало написано специалистами по творчеству Танеева. Таковы увлечение композитора философией и историей права, трактовка оркестра и подробности постановочных перипетий трилогии «Орестея». В результате проведённых изысканий оказалось возможным каждую из этих областей дополнить новыми сведениями и их интерпретациями.

Key Words
Sergey Taneyev, Oresteia, mythology, legal aspects, orchestra, score, Tchaikovsky, leading tone colour, première, epistolary, Vsevolozhsky, Nápravník.

Svetlana Petukhova

Sergey Taneyev’s *Oresteia*: Research and Materials. Publication-announcement of selected chapters

The present publication includes three sections from the forthcoming monograph *Sergey Taneyev’s* Oresteia*: Research and Materials*. Each section is devoted to a particular area of Taneyev research, which has already been discussed in scholarly literature: the composer’s fascination with philosophy and the history of law, his treatment of orchestra, and the ups and downs of the production of the *Oresteia* trilogy. As a result of our research, it has become possible to supplement each of these areas with new information and new interpretations.

Мифология, матриархат, примирение богов и справедливый суд

Сравнение либретто финальных сцен «Орестеи» Танеева с текстом эсхиловской трагедии началось сразу после премьеры оперы, состоявшейся 17 октября 1895 года. На следующий день критик Владимир Баскин писал:

> Кончая <...> либретто одним только прославлением Афины-Паллады, составитель либретто уклоняется в сторону, отвлекая внимание зрителей от судьбы Ореста, по имени которого озаглавлены все три трагедии, объединённые одной руководящей мыслью, — мыслью об избавлении от тяготеющего над людьми Рока и водворении более разумных, светлых начал о правосудии, любви и кротости[1].

Эту оценку ещё днём позднее поддержал Николай Соловьёв:

> Идея «Орестейи»[2] — освобождение человека новыми богами, Палладой-Афиной и Аполлоном, от тёмных неумолимых сил, их укрощение и умиротворение выражается в трилогии г. Танеева не как у Эсхила, религиозной процессией в честь Эриний, переименованных после их обращения в Эвменид, т[о] е[сть] божеств благосклонных, а изображением шествия Ореста в Акрополь. При чём же тут название последних трёх картин трилогии г. Танеева «Эвмениды»? Это просто игра пышными словами, а не серьёзное отношение к делу[3].

1 *Баскин В.С.* [«Орестейя»] // Петербургская газета. 1895. № 286, 18 октября.

2 Такое авторское название трилогия имела до конца 1896 г., когда была переименована Танеевым в «Орестею». Однако оба варианта названия продолжали существовать в документах на протяжении долгого времени. По этой причине они сохранены и здесь.

3 *Соловьёв Н.Ф.* Театр, музыка и искусства. Музыкальное обозрение. «Орестейя» — музыкальная трилогия *г. Танеева* // Биржевые ведомости. 1895. № 287, 19/31 октября.

С тех пор на протяжении уже более чем столетия подобные сравнения продолжаются. В относительно недавних исследованиях акцентированы серьёзные расхождения в части сохранения *общего содержания мифа* — от событий десятилетней давности по отношению к сюжету «Орестеи» до тех, что произошли после его завершения.

> <...> Либретто «Орестеи» не только не адекватно своему античному источнику, но просто несравнимо с ним. Ушла из сюжета сложная цепь вершения суда (не только линия «Агамемнон–Парис», но и важнейший узел трагедии, связанный с принесением в жертву Ифигении), сведена к минимуму сюжетная роль Электры <...> Нравственно-правовой аспект, центральный у Эсхила, почти выпал из оперы: нет сцены избрания ареопага, сообщается только факт. Влечение Танеева к античному сюжету <...> проявилось скорее в самом выборе сюжета, нежели в до конца последовательной передаче содержания литературного источника[4].
>
> Отступления от Эсхила симптоматичны. Некоторые продиктованы требованиями современного театра: то, о чём Эсхил рассказывает, в опере показано (например, зловещий сон Клитемнестры <...>); многие детали и подробности исключены, чтобы сделать действие более динамичным. Но самые значительные изменения произошли в финале. Противопоставление Эриний и Афины, древних демонов кровной мести и новых богов, по мысли крупнейшего исследователя греческой мифологии Иоганна Бахофена, есть отголосок реальной борьбы матриархата и нового отцовского строя. Согласно материнскому праву, Орест гораздо виновней Клитемнестры <...>. Но Орест выступил мстителем за отца, в котором воплощена идея рода. В финале трилогии старые и новые боги примиряются, мифологический конфликт разрешается, вражде приходит конец. Танеев услышал в Эсхиловом заключении ту ноту прославления блага, закона и справедливости, которая была ему особенно близка. <...> Центральным становится мотив праведного суда, снимающего вину с Ореста, ибо он искупил содеянное зло страданиями[5].

Правовые аспекты содержания завершающей цикл трагедии «Эвмениды» учёные связывали прежде всего с её актуальностью для времени премьеры (458 г. до н.э.) Почти за полвека до неё (в 508–507 г. до н.э.) некий Клисфен — наследник уважаемого старинного рода — устранил разделение афинского населения на четыре родо-

4 *Корабельникова Л.З.* «Орестея» // *Корабельникова Л.З.* Творчество С.И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. С. 112.

5 *Савенко С.И.* «Орестея» // *Савенко С.И.* Сергей Иванович Танеев. (Серия «Русские и советские композиторы»). М.: Музыка, 1984. С. 81–82.

племенных образований, куда вообще не входили представители некоторых социальных групп. Согласно реформе Клисфена,

> отныне всё население Аттики, независимо от происхождения, было разбито на десять территориальных фил, каждая из которых посылала по пятьдесят представителей в преобразованный высший исполнительный орган афинского государства — Совет пятисот. Это учреждение в свою очередь было сделано подотчётным народному собранию, которое вследствие этого вновь приобрело давно утраченные им права. Таким образом, в результате осуществления реформ Клисфена был достигнут наивысший в истории Афин последних столетий уровень демократизации государственного устройства. На арену истории вышел не единичный человек — тиран или знатный правитель, а вся совокупность граждан, народ, «демос»[6].

Отталкиваясь от этой точки зрения, Корабельникова объясняла интерес Танеева к данной теме кругом его общения, в котором находились и юристы-исследователи, в частности, Василий Маклаков — автор известной композитору статьи «Избрание жребием в Афинском государстве»[7]. Она была написана на основе студенческого семинарского доклада, рассматривавшего недавно найденное в Британском музее (1890) сочинение Аристотеля «Афинская полития» (вариант перевода — «Афинское государство», возникло около 330 года до н.э.), до того считавшееся утраченным.

> Читая эту работу, где жребий изображался как религиозный обряд, имевший целью привлечь выражение воли богов к избранию властей, я отмечал себе слабые стороны этой теории <...> — позднее воспоминал Маклаков. — И я кончал мой доклад такими словами: «Жребий сам по себе не имеет никакой политической сущности, не есть выражение определённой государственной идеи, будь то народоправства или олигархии; он действовал в разное время, по разным поводам и с разными последствиями. Ошибочно считать

6 *Ярхо В.Н.* Эсхил. М.: ГИХЛ, 1958. С. 11.

7 *Маклаков В.А.*I. Избрание жребием в Афинском государстве // *Маклаков В.А.*, *Гершензон М.О.* Исследования по греческой истории. М.: Унив. типогр, 1894. С. 1–92.
Ссылки на публикацию данного исследования в «Учёных записках Императорского Московского университета» (Отдел историко-филологический, 1894), и ныне встречающиеся в литературе, являются ошибочными. Отдельный оттиск «Учёных записок», о котором пишет Маклаков в своих воспоминаниях (см. след. сноску), — это указанное выше издание, в реальности не имеющее такого названия.
А приводимый иногда более развёрнутый заголовок данной работы — «Избрание жребием должностных лиц в Афинском государстве» — относится не к ней, а к семинарскому сообщению того же автора (1892).

> демократию понятием, его создавшим; при возникновении своём он не был вызван ни политическим принципом, ни конституционной теорией. Если искать то общее, что заставляло греческую мысль прибегать к жеребьёвке как в VI так и в V веке [до н.э.], то мы найдём, что причиной жребия в политической сфере было то же, что и в обыденной жизни: к жребию обращались тогда, когда почему-нибудь становилось невозможным избрание. <...> Когда в V веке [до н.э.] идея народоправства требовала избрания народом, а сами избиратели имели и равное право, и равную претензию на занятие должностей, нетрудно видеть, что выбор, который и исторически и логически предшествовал жребию, делался невозможным, и тогда жребий становился наилучшим исходом даже с нашей, предубеждённой против него, точки зрения. Жребий возник, следовательно, не как плод политической изобретательности, а скорее как уступка практической необходимости и начал действовать в Афинах раньше, чем была придумана государственная теория, его объясняющая[8].

Если проанализировать финальные сцены «Эвменид» с этой точки зрения, то и «случай Ореста» вполне можно расценить как частное проявление жеребьёвки в ситуации «равных прав» и «равных претензий», действовавших на стадиях и обвинения, и вынесения приговора. Сперва состоялось обсуждение прав и претензий Ореста как убийцы матери и Клитемнестры как убийцы мужа, затем — двух групп «<...> достойнейших афинских граждан», из которых «Афина предпочитает учредить судейскую коллегию»[9]. И когда число этих «достойнейших» голосов, отданных «за» и «против», уравнялось, Афина собственноручно бросила в пользу героя последний камешек, *привлекая таким образом «выражение воли богов» к принятию решения народа*.

В результате точного следования за идеей Эсхила выходит, что с наступлением новой судебной реформы по существу ничего не изменилось. И в этих обстоятельствах утверждение, что в основу правового спора положены отголоски «реальной борьбы матриархата и нового отцовского строя», представляется возможным, однако лишённым смысла согласно логике развития действия. Тем более что эта борьба, истинная или мнимая, в любом случае завершилась в трагедии не победой «нового» над «старым», а их «примирением», как справедливо указано выше. Предлагая эриниям земное жилище, от «всех бед избавленное», Афина уточняла:

8 *Маклаков В.А.* Из воспоминаний. Уроки жизни [до 1907]. М.: Моск. школа политич. исследований, 2011. С. 180, 182–183.

9 *Ярхо В.Н.* Эсхил. С. 180.

Без твоего согласья / Не будет счастлива пусть ни одна семья.
Хор (с удивлением). Ты сделаешь, чтоб я могла так много?
Афина. Да будет счастлив тот, кто чтит тебя.
Хор. И навсегда мне это обещаешь?
Афина (решительно). Не говорю, чего я не свершу.
Хор. Ты, кажется, смягчить мой гнев желаешь. / Перестаю быть гневной[10].

Вряд ли богини мести волею Афины смогли бы одномоментно превратиться в хранительниц семейного очага. Скорее всего воспетое драматургом «примирение» имело символический смысл, отражая если не смену матриархата патриархатом, то иные, реально происходившие, события.

Однако симптоматично, что впервые содержание «Орестеи» было связано с изучением эволюции семейного права задолго до появления трилогии Танеева — и даже до выхода в России полного перевода трагедии. В фундаментальном труде социолога и этнографа Иоганна Якоба Бахофена (1815–1887) «Материнское право. Исследование гинекократии старого мира в соответствии с её религиозно-правовой природой» (1861)[11] матриархат был впервые представлен в качестве не только мировоззрения и типа социальной организации, но и исторического периода, отголоски реального существования которого отражены в древнегреческой и иной мифологии.

Бахофен трактовал трагедию Эсхила в качестве ценного исторического источника, повествующего о том, как

> Орест убивает свою мать, чтобы отомстить за отца. Эринии выступают против матереубийцы; Аполлон, внушивший ему это деяние, а также очистивший его от скверны, защищает его. Эринии берут под защиту Клитемнестру, Аполлон — Агамемнона. Одна представляет материнское, другой отцовское право. По этому праву, данному Зевсом, отцом <...> Аполлона и Афины, и оправдывается Орест при равном количестве голосов благодаря calculus Minervae[12]

10 Орестейя. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила, данная на греческом языке в Афинах в 459 г. до Рожд[ества] Хр[истова], или за 2342 года до нашего времени. Перевёл с греческого Н. [П.] Котелов. СПб.: типогр. В.С. Балашева, 1883. С. 306. Здесь и далее все типографские выделения в текстах цитат принадлежат их авторам либо редакторам изданий.

11 *Bachofen J.J.* Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart: Verlag von Krais und Hoffmann, 1861. Книга поныне не переведена на русский язык целиком.

12 «Камешек Минервы» — выражение, которое после описания суда над Орестом стало обозначать равенство голосов, имевшее оправдательную силу. Минерва — древнеримское имя Афины.

> в тяжбе о кровопролитии, первой, проведённой смертными. Наследие былых времён повергнуто. Его место занимает новый принцип. Прежде царила связь между матерью и дитятей. Теперь рядом с женой уверенно становится муж. <...> Материнское право ведёт свое происхождение из материи и относится к материальной жизни человека, к плоти; отцовское право относится к ее нематериальной, духовной стороне. Первое имеет физическую, второе нефизическую природу. Принцип телесности подчиняется принципу духовности. Тем самым только теперь супружество поднимается на свою истинную высоту. Ведь эринии не почитали и презирали священный брачный союз, в чём и упрекает их Аполлон <...>. Поэтому преступление Клитемнестры для них ничего не значит и не может оправдать в их глазах справедливое, хотя и кровавое, деяние Ореста. В этом смысле отцовское право равнозначно брачному праву и является исходной точкой совершенно новой эпохи, эпохи твёрдого порядка в семье и государстве, эпохи, несущей в себе семена мощного развития и пышного расцвета. С этой новой ступени Афина хочет вести свой народ к высшей мощи[13].

Данные положения, никогда не имевшие широкого хождения в России, ввёл в научный обиход Фридрих Энгельс в своей «Истории первобытной семьи» (1891)[14]. Бегло пересказывая основные тезисы концепции Бахофена, он подчёркивал:

> Это новое, но совершенно правильное толкование «Орестеи» представляет собой одно из прекраснейших и лучших мест во всей книге Бахофена, но оно в то же время доказывает, что Бахофен по меньшей мере так же верит в Эриний, Аполлона и Афину, как в своё время Эсхил; а именно — он верит, что они в греческую героическую эпоху совершили чудо: ниспровергли материнское право, заменив его отцовским. Ясно, что подобное воззрение, по которому религия имеет значение решающего рычага мировой истории, сводится в конечном счёте к чистейшему мистицизму[15].

В науке о Танееве «правовая» концепция впервые стала объектом рассмотрения в монографии Григория Бернандта, вышедшей первым изданием в 1950 году. Судя по всему, книга готовилась на протяжении как минимум предшествовавшего десятилетия, и область, с которой начал свои изыскания учёный, охватывала как

13 *Bachofen J.J.* Das Mutterrecht. S. 45, 46. Пер. А.В. Ивановой-Дятловой (Фраёновой), которой я выражаю огромную благодарность.

14 *Энгельс Ф.* История первобытной семьи (Бахофен, Макленнан, Морган). Предисловие к четвёртому немецкому изданию работы «Происхождение семьи, частной собственности и государства» // *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Сочинения / Институт марксизма-ленинизма ЦК КПСС. М.: ГИПЛ, 1962. Т. 22. Изд. 2-е. С. 214–225.

15 *Энгельс Ф.* История первобытной семьи. С. 217.

раз эстетические воззрения композитора[16]. В те времена подобные работы требовали привлечения серьёзнейшей идейно-философской основы для любых рассуждений; помимо «Предисловия» Энгельса, в исследование включена выдержка из «Лекций по эстетике» Гегеля, и по тексту очень хорошо видно, что эта цитата трактована автором в качестве формального показателя «идейности».

> Как писал Гегель, «у греков, в трагедиях которых важное значение имеет пафос, субстанциональное содержание человеческих поступков, а не субъективный характер, судьба в высшей степени затрагивает этот определённый характер, который и не развивается, по существу, в пределах своих действий, а остаётся до конца тем, чем был в начале»[17].

В первоисточнике это наблюдение Гегеля завершается следующим, у Бернандта отсутствующим и по сути отрицающим сказанное ранее:

> Но на данной ступени развитие действия есть также и развитие индивидуума в его субъективной внутренней жизни, а не только внешнее движение событий[18].

Культурологическая интерпретация образа эриний как носительниц и защитниц материнского права закрепилась в области изучения не только трагедии Эсхила, но и оперы Танеева, именно благодаря Бернандту. Хотя уже в исследовании Виктора Ярхо, появившемся всего восемью годами позднее, подчёркнут именно общесоциальный характер вмешательства «ужасных мстительниц».

> Если в суде одержит верх этот матереубийца, — рассуждают богини [эринии], — произойдет ниспровержение всех старых законов. Родителям придётся терпеть поругание и притеснения от собственных детей, и тогда напрасно люди станут взывать о защите к ним, Эриниям: опозоренные победой Ореста, они не будут больше преследовать за преступления, и трон Правды рухнет навеки. Ибо страх <...> — орудие Правды. Если город или народ не боится ничего на свете, разве он станет почитать Правду? Нельзя не заметить, что в этих рассуждениях Эринии

16 См.: *Бернандт Г.Б.* Основной принцип эстетических воззрений С.И. Танеева // Советская музыка. 1939. № 6. С. 71–78; *Он же.* Сергей Иванович Танеев. Эскиз характеристики // Советская музыка. 1940. № 7. С. 40–48.

17 Цит. по: *Бернандт Г.Б.* С.И. Танеев / Под ред. Н.Н. Юденич. М.: Музыка, 1983. Изд. 2-е. С. 110.

18 *Гегель Ф.* Лекции по эстетике. Кн. 2 // *Гегель Ф.* Сочинения. Т. XIII / АН СССР, Институт философии. Пер. Б.Г. Столпнера. М.: Гос. социально-экономич. изд-во, 1940. С. 141.

> забывают о своей основной роли защитниц материнского права и выступают скорее в качестве охранительниц нравственных устоев общества вообще[19].

Но если в «Эвменидах» Эсхила не воспето наступление новой судебной реформы, не акцентирована смена первобытной социально-семейной формации, наконец, если пока не установлена прямая связь этого произведения с событиями мифологической истории, возможно тогда, что пафос его финальных сцен заключён не в «прославлении справедливости», а в чём-то другом.

В недавнем исследовании утверждается, что Эсхил отразил в пьесе своё отношение не только к реформе Клисфена, но и к более поздней реформе Эфиальта (462 г. до н.э.), ограничившей функции Ареопага в связи с коррумпированностью некоторых его членов. Реформа не продержалась и года, когда Эфиальт был убит (461 г. до н.э.) и на его место был избран Перикл — знаменитый полководец, оратор и литератор, одним из сторонников которого являлся Эсхил.

Разбирая противоречия научных взглядов и точек зрения на эту проблему, автор данного исследования констатирует:

> <...> Афинские зрители трагедии должны были ассоциировать «скверну» матереубийцы Ореста со «скверной» Перикла, потомка Алкмеонидов. В трагедии отмечается <...>, что Орест уже получил ритуальное очищение в Дельфах и не является с тех пор формально «осквернённым». Это также прямой намёк на Алкмеонидов, получивших в VI в. до н.э. аналогичное очищение (и тоже в Дельфах). Оправдание Ореста Ареопагом, таким образом, косвенно служило оправданию Перикла в глазах общественного мнения. Не случаен и пассаж о большей «сравнительной ценности» отца по сравнению с матерью, о малой важности материнского начала в человеке. Это место, со времён Бахофена и Энгельса трактовавшееся как отражение борьбы патриархального и матриархального принципов, может получить конкретную политическую интерпретацию: Перикл был причастен к «скверне» Алкмеонидов именно по матери![20]

Далее автор указывает, что в древнегреческой драматургии — и позднее в научной литературе — учреждение Ареопага нередко связывалось вовсе не с историей обвинения и оправдания Ореста, а с совершенно другим делом — тяжбой Посейдона и Ареса. В этих условиях

19 *Ярхо В.Н.* Эсхил. С. 181.

20 *Суриков И.Е.* Афинский Ареопаг в первой половине V в. до н.э. [1995] // *Суриков И.Е.* Античная Греция. Политогенез, политические и правовые институты. Opuscula selecta II. М.: Изд. Дом ЯСК, 2018. Изд. 2-е. С. 296–297.

> <...> рассказ Эсхила о создании Ареопага для суда над Орестом имеет уже то преимущество, что он привязывает к нему Эвменид <...> с культом которых это судилище было давно и неразрывно связано.
> <...> Эсхил принимает реформу Эфиальта и в то же время прославляет Ареопаг. В этом нет никакого противоречия <...> если признать, что объективно реформа, снимая политические функции Ареопага, лишь способствовала укреплению его религиозного, морального, судебного престижа: именно эти стороны деятельности ареопагитов выдвинуты на первый план. <...> Чаяния Эсхила оказались созвучными настроениям демоса, удовлетворённого восстановлением традиционного облика древнего учреждения, подобного которому, по словам драматурга, не существовало нигде <...>[21]

История обрастания финальных сцен танеевских «Эвменид» различными толкованиями и концепциями очень хорошо иллюстрирует движение научной мысли в принципе — уверенное обживание ею даже тех территорий, которые не предоставляют для этого надёжных предметных опор.

Ни в одном из описаний библиотеки Танеева не обнаружено упоминаний о книге Бахофена, не говоря уже об «Истории первобытной семьи» Энгельса и «Лекциях по эстетике» Гегеля. Доклад Маклакова «Избрание жребием должностных лиц в Афинском государстве» был прочитан во второй половине 1892-го в закрытом семинаре и вышел из печати в 1894-м, спустя примерно год после того, как Танеев поставил в финальной картине первой редакции оперы дату её завершения[22].

Конечно, он задумывался над тем, что именно желал прославить в соответствующих сценах великий Эсхил. И дал своё толкование:

> Кто сердечным покаяньем / и слезами грех омыл,
> Кто очистился страданьем, / тот прощенье заслужил.

Смысл финальных стихов оперы совершенно верно отмечен исследователями; другой вопрос, что в данном случае «справедливый суд», «новый закон» и вообще «закон» представляют сферу, скорее противостоящую «искуплению содеянного зла страданиями».

Именно фурии Эсхила прежде всего являли образное воплощение действия «закона», в рамках которого алгоритм «убийство–месть» разворачивался автоматически, как будто в момент преступления

21 Там же. С. 298.

22 См.: ОР РНБ. Ф. 761 (Танеев С.И.) № 7. «Орестея». Автограф партитуры. Т. 3. Ч. III. Авторская дата завершения третьей картины оставлена на л. 109 об.: «Конец. / 8 Августа 1893 г. <...>».

где-то в отдалении нажимали кнопку. Видимо, эта бесчеловечность реакции и воспринималась как отражение поведения Рока, безличного, космически равнодушного, и потому её так боялись. Никакие обстоятельства не давали преступнику права на помилование, механизм вмешательства высших (в буквальном изображении — низших) сил работал бесперебойно, прекрасно обходясь без помощи людей. Такая система была близка олицетворению поведения Природы, которую нельзя попросить и до которой не докричаться с земли.

А Боги «Эвменид» впервые выведены у Эсхила как антагонисты Природы и заведённого ею порядка вещей; эти Боги ближе земному канону, в их образах персонифицированы многие понятные качества и реакции. Пользуясь привычной театральной терминологией, можно даже заметить, что топос *божественного* в этой трагедии обнаруживает внутренний драматургический рост.

Стремление к *божественному равновесию* проявляется сперва в поведении не только «ужасных чудовищ» подземного мира, но и лучезарного Аполлона.

> Орест
> Он громко призывает, / Грозит, что я жестокие мученья
> Почувствую в взволнованной груди, / Когда не стану мстить отца убийцам <...>
> Поведал он, что божества земли / На нас во гневе, жаждут утоленья <...>
> Упомянул отцовской крови фурий, / Когда не стал бы мстить я за отца[23].

При таком отношении «бессмертных» к покорным орудиям их воли выходит, что сын убитого матерью отца был обречён на гибель в любом случае, оказавшись между Сциллой «отцовской крови фурий» и Харибдой «фурий материнских». Божественное равновесие отзывалось *божественным равнодушием;* гибель Ореста была предрешена до того момента, когда он бросился за защитой к Аполлону. Бог и Рок, сперва выступавшие заодно, в «Эвменидах» уже представляли полярные силы.

Конечно, в такой трактовке мифа ещё не было человечности, *гуманизма*, как его понимали в более поздние времена. Но предпосылки — были. И их не мог не почувствовать Танеев. Главное, что подчеркнул он в *своём* финале «Орестеи», — *индивидуальность* судьбоносного решения, не опиравшегося на ранее установленные алгоритмы судебного исполнения, опыт и прецедент. Начиная с этого события наличие прецедента, по-видимому, оказывалось вообще

23 Орестейя. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила <...>. С. 195–196.

не обязательным и не нужным, так как общий закон в каждом новом случае мог быть откорректирован с учётом неких очень важных и значительных привходящих обстоятельств. В первый раз таковыми стали страдания и раскаяние Ореста.

В предварительной редакции либретто и в соответствующих нотных эскизах находится обращение героя к божеству, позднее купированное композитором:

> Покорствуя внушенью твоему, / Я мать убил рукою святотатной.
> За смерть отца ты мстить мне повелел. / Из-за тебя я стал добычей фурий.
> Спаси же, спаси меня от них, / Ты для меня — последняя надежда[24].

У Эсхила этих страстных, очень человечных напоминаний, конечно, нет; он обошёлся выдержанным и дипломатичным намёком:

> Царь Аполлон! тебе чужда неправда. / О том ты знал, о том ты не забудь.
> Твоё ж могущество ручательством мне будет[25].

Спустя три с половиной года после премьеры оперы Фаддей Зелинский выпустил своё знаменитое исследование «Идея нравственного оправдания. Её происхождение и развитие», где проблематика трагедии Эсхила впервые в России фундаментально рассмотрена в поле действия не столько политических, юридически-правовых и исторических, сколько этических идей. Симптоматично, что прообраз богинь-мстительниц, ранее укоренённый в литературе как одно из проявлений Рока, то есть внеличностных сфер, у Зелинского оказывается частью натуры героя, его реакций, его *совести* — здесь это слово, определяющее поведенческие стереотипы *нового мира*[26], наконец-то произнесено.

> Сам бог внушил юноше, что он не сотворит греха, исполняя его волю, и юноша поверил ему; все одобряют его <...> все признают волю бога непогрешимой, — и всё же он не чувствует себя спокойным. <...> Какая-то таинственная сила говорит ему, что он всё-таки неправ, что есть нечто, против чего сам бог бессилен. Ещё одно мгновение — и расшатанный ум Ореста уступит напору этой новой силы; овладевающее им безумие поэт, следуя народным представлениям, воплотил в образе ужасных богинь-мстительниц подземной тьмы.
> Вняла Паллада речам обеих сторон; но и она не решается произнести приговор, который явился бы законом, извне навязанным человеческой совести. Пускай человеческая личность ищет себе опоры и оправдания во мнении совокупности лучших из равных себе, — вот завет Паллады грядущим временам — всем временам, как она сама объявляет.
> <...> Один голос решает участь подсудимого и, что важнее, сомнения совести грешника в ту или другую сторону. Но если это так, то где же совокупность? Сознавал ли поэт это затруднение? О да, сознавал. «Честно ведите счёт голосам, чужестранцы, — говорит Аполлон ареопагитам, — тщательно следя, чтобы при разборе не случилось ошибки. Отсутствие одного голоса может причинить великое горе; прибавление одного голоса может вновь поднять пошатнувшийся дом». Но, говоря так, он только подчёркивает затруднение, а не разрешает его. И снова возникает томительный, проклятый вопрос: «могу ли я считать, что нашёл себе опору и оправдание во мнении совокупности лучших из равных мне, если эта совокупность сводится к одному лишь голосу?» И на этот вопрос Эсхил ответа не нашёл[27].

Всегда одинаковое, бестрепетно соблюдаемое *равновесие* в действиях «суда» и «закона» — и даже «божьего закона» — противопоставлено здесь человечьим попыткам, ошибкам, сомнениям, метаниям. Вопросам, брошенным в бесконечность нередко без надежды на ответы.

Оркестр «Орестеи»

В совокупности рукописных материалов, принадлежащих истории создания «Орестеи», зафиксированные в партитурном виде занимают совсем небольшое место. Таких источников сохранилось из шестидесяти с лишним не более 11, причём три из них непосредственно относятся к сочинениям, не вошедшим в состав оперы. Это развёрнутый эскиз и дирижёрская партитура Увертюры e-moll[28], а также Антракт c-moll[29], первоначально, по-видимому,

24 РГАЛИ. Ф. 880 (Танеевы В.И. и С. И.) Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 35; ГМЗЧ. Ф. 5. В1. № 162. Автограф II. [Л. 1 об.]

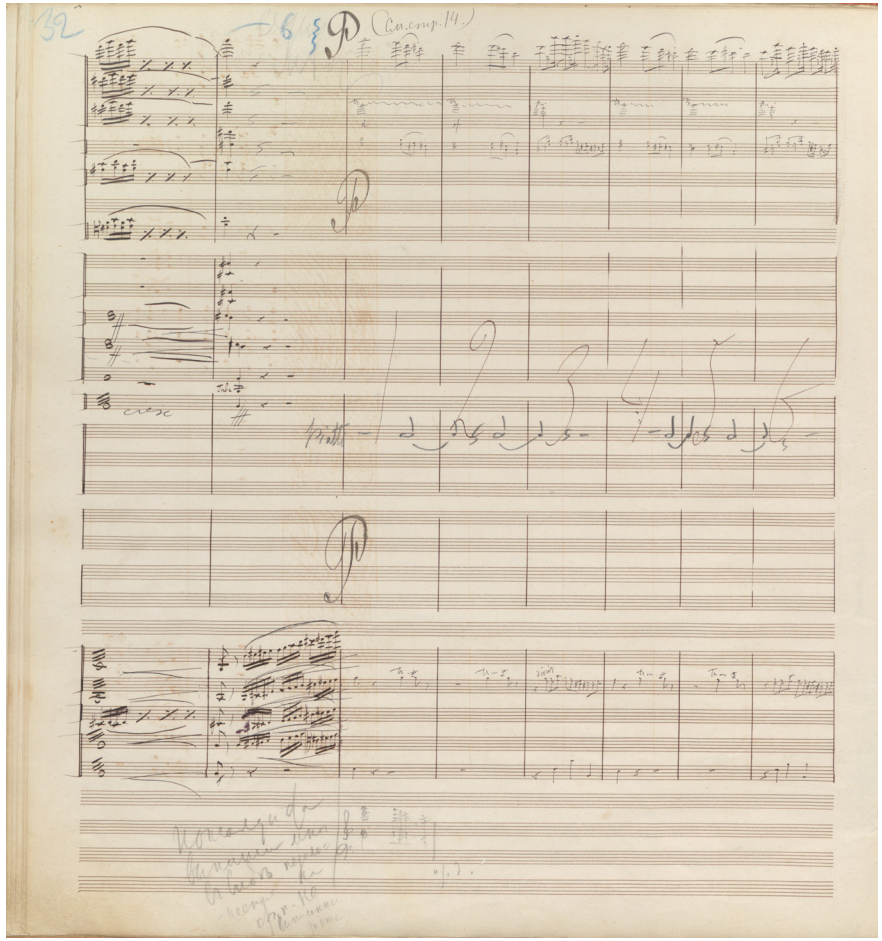
25 Орестейя. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила <...>. С. 259.

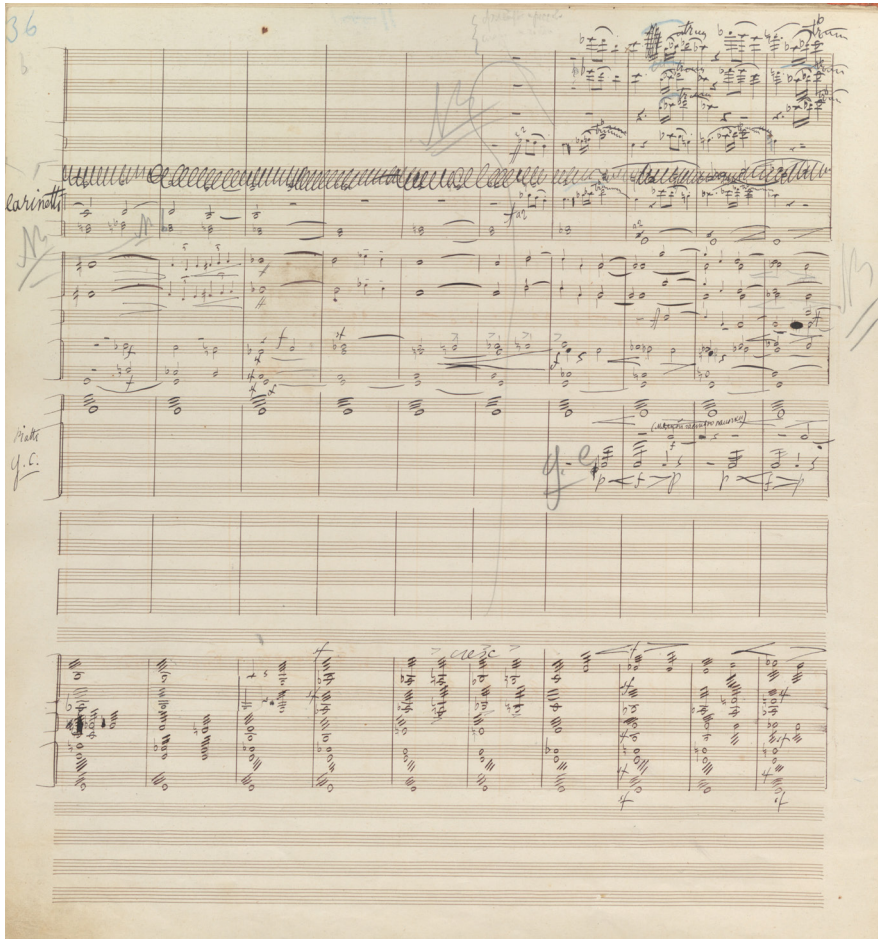
26 В некоторых переизданиях «Идеи нравственного оправдания» Зелинского её последний раздел называется «Неразрешённый вопрос: новый мир».

27 *Зелинский Ф. Ф.* Идея нравственного оправдания. Её происхождение и развитие. IX, X. // Мир Божий. 1899. № 2, февраль. С. 29, 30, 31.

28 ГМЗЧ. Ф. 5 (Танеев С.И.) В1. № 127. Автограф. 32 л. с об.; ОР РНБ. Ф. 761. № 1. Автограф. 31 л. с об.

29 ГМЗЧ. Ф. 5. В1. № 147. Л. 2–7 с об. Об этом подробнее см.: *Петухова С.А.* Танеев в работе над оперой «Орестея»: несостоявшийся до минор // IV Международная Интернет-конференция «Музыкальная наука в едином культурном пространстве». Раздел «Источниковедение и текстология». М.: РАМ, 2016. С. 17–21.





Илл. 1–2. Фрагменты партитуры Увертюры ор. 6 с пометами Чайковского (ОР РНБ. Ф. 761. № 1. Л. 20 об.[30] и 22 об.[31])

30 Помета Чайковского внизу листа следующего содержания: «Пожалуйста выпиши мне в виде переложения на ф[орте]п[иано] не выписанные такты».

31 Помета Чайковского вверху листа: «Флейты и piccolo[,] кларн[еты] и гобои».

предназначавшийся для вступления к III действию и позднее заменённый на Антракт d-moll.

Остальные восемь источников представляют наброски материала разных картин и сцен в разной степени приближения к окончательным вариантам. Это фрагменты сцен Ореста для III акта — монолога «За смерть отца ты мстить мне повелел» (№ 25)[32] и финальных ариозо (№ 27, 29)[33], сцены Стража и первого хора (акт I № 1–2)[34], сцены Клитемнестры с хором (акт I № 3)[35], хора из сцены Кассандры «Твой дар известен нам, пророчица» (акт I № 8) и финального хора оперы «Слава Афине» (акт III № 30)[36], а также разрозненных номеров и сцен актов I (картина 2 № 5, 6, 8, 10) и II (№ 12)[37].

Большой процент материала почти всех перечисленных источников оставлен в виде редуцированной партитуры. Подобных разделов, только более кратких, содержится немало и в корпусах других танеевских автографов; единичные указания инструментов нередко зафиксированы на страницах даже наиболее ранних манускриптов. Однако эти разрозненные пометы, к сожалению, невозможно свести в какую-либо систему.

Танеев начал обдумывать оркестровку будущей оперы в июле 1887 года, а писать партитуру — в середине 1892-го. Наиболее объёмный документ, непосредственно предшествовавший её созданию, — дирижёрская партитура Увертюры e-moll, откуда перенесены в оперу семь разделов, нередко в максимально близких оркестровых вариантах. Это тема рока, обе темы фурий, тема дуэта заговорщиков, обе темы Аполлона и тема заключительного хора.

Более никаких материалов, примыкающих к написанию инструментовки «Орестеи», не обнаружено. Остаётся принять тот факт, что автор оркестровал оперу сразу большими разделами, начав с первой картины и далее вразброс, как об этом свидетельствуют даты, проставленные в нотах[38].

32 ГМЗЧ. Ф. 5. В1. № 162. Автограф II. [2 л. с об.] Предположительная датировка: лето 1890 — весна 1892 гг.

33 Там же. № 166. 4 л. Предположительная датировка: 1893 — лето 1894 гг.

34 Там же. № 167. Автограф I. 8 л. Предположительная датировка: весна–лето 1891 г.

35 Там же. № 165. Автограф. [5 л.] Предположительная датировка: лето 1891–1893 гг.

36 Там же. № 170. Автограф II. Л. 1–2 и 3–6. Записан с неравномерной плотностью системами по 2–12 строк. Датировка не установлена.

37 Там же. № 170. Автограф IV. 18 л. Записан с неравномерной плотностью системами по 2–6 строк. Датировка не установлена.

38 ОР РНБ. Ф. 761. № 3, 6 и 7. Партитура оперы в 3 т.

Том I	Часть I	Картина 1	Л. 61	«Останкино / 1 Января 1893 / С. Танеев»
		Целиком	Л. 3	«Окончена 12го Июля 1894 года»
Том II	Часть II	Картина 1	Л. 43 об.	«С. Танеев. 10 Янв[аря 18]94. Черниговский скит близ троицкой Лавры»
		Картина 2	Л. 94	«22 Августа 1893. Архидиаконский погост, близ Мстёры Влад[имирской] губ[ернии]»
Том III	Часть III	Картина 2	Л. 72 об.	«С. Танеев, 12 Июля 1894 / Пятигорск Верхний бульвар д[ом] А.Е. Каневской»
		Картина 3	Л. 109 об.	«Конец. / 8 Августа 1893 г. Владим[ирской] губернии, близ Мстёры, архидиаконский погост»

Трёхтомная партитура, получившаяся в итоге, ныне демонстрирует компендиум из нескольких оркестровых редакций: первой, представленной автором в Мариинский театр за период с 21 июня по середину июля 1894 года; второй, сделанной для премьеры и состоящей в сокращении не только разделов текста, но и плотности инструментального полотна; третьей, предназначенной для издания, осуществлённого Беляевым (1900), где большинство постановочных купюр раскрыто, а партии некоторых инструментов ещё и дополнительно усилены.

Это та самая партитура, что была взята Беляевым из театральной библиотеки и после публикации не вернулась обратно[39]. Она зафиксирована переписчиком чёрными чернилами, а под ней на большинстве страниц вписано красными и синими чернилами двухстрочное переложение оркестрового сопровождения (иногда отсутствующее из-за недостатка места).

Многослойность текста манускрипта — следствие невыполненного обещания театра копировать эти ноты для сценических репетиций, оставив автору оригинал, особенно ему дорогой из-за замечаний Чайковского, сохранённых на страницах второй картины II части. О них Танеев специально уведомил коллег на титульном листе второго тома партитуры:

> NB. Во 2й картине на стр. 76, 77, 78, 87, 96, 105, 167 находятся отметки карандашом, сделанные П.И. Чайковским. Прошу сохранить их в целости. С[ергей] Т[анеев][40].

39 Беляев отдал её в Публичную библиотеку, сообразуясь с невысказанным пожеланием Танеева держать подальше от будущих постановщиков изрезанное сокращениями произведение.

40 Там же. № 6. Л. 1.

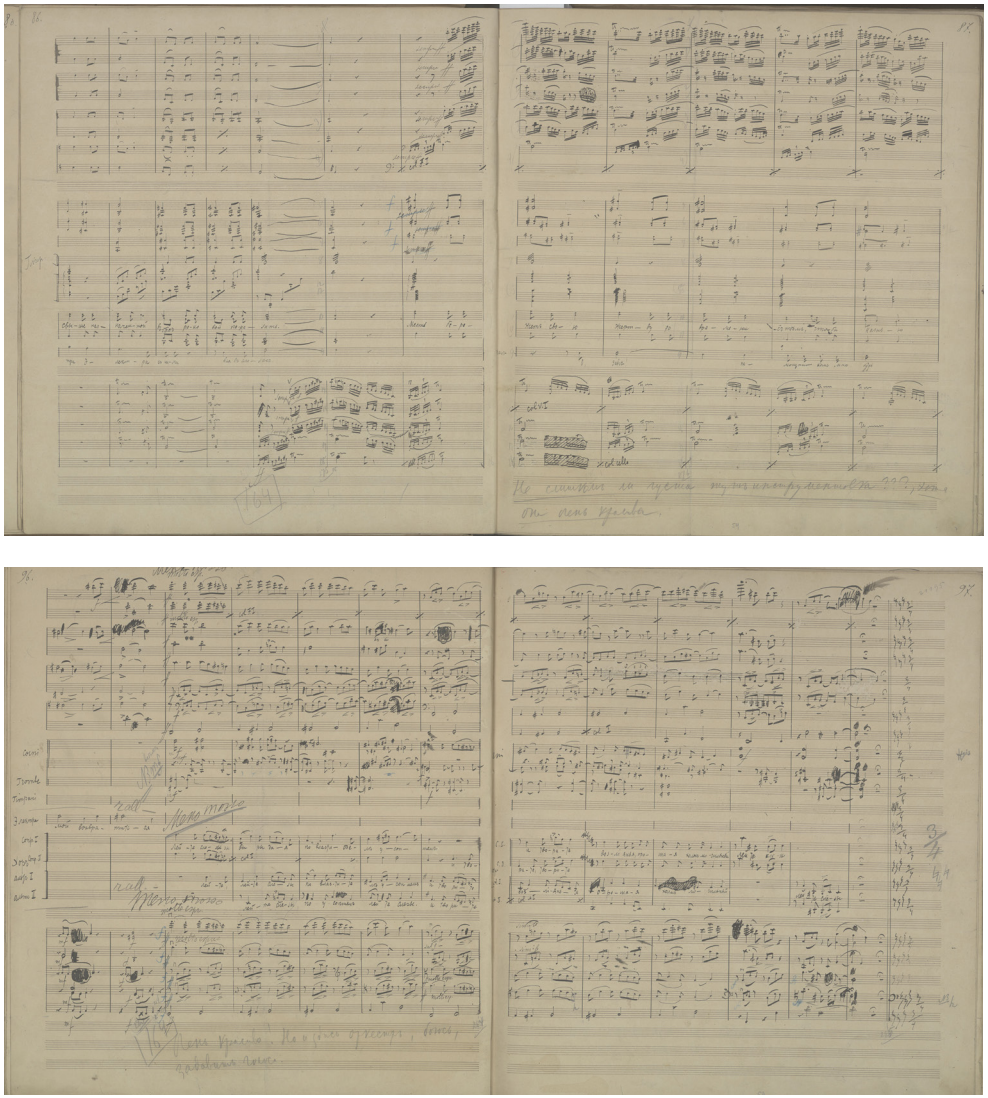
Чайковский оставил три мелкие пометы возле обозначений некоторых знаков и штрихов в ариозо Ореста «О, отец» (ц. 159)[41] и четыре реплики. Из них две посвящены избыточной плотности инструментовки.

Раздел	*Помета Чайковского*
Хор невольниц, строфа 2 «Месть бережёт свою жертву до времени» (ц. 163 с т. 13)	Не слишком ли густа тут инструментовка???, хотя она очень красива»
Хор невольниц «Лейте слёзы вы, рыдая» (ц. 169)	«Очень красиво! Но и здесь оркестр, боюсь, задавит голос»
Дуэт «Милые черты мне боги дали видеть» (ц. 174)	«Мне кажется, что это никак не adagio»
Дуэт «О, отец, пошли нам помощь» (ц. 194)	«Весьма одобряю!»[42]

Не только Чайковский, но и другие коллеги-композиторы в основном не скрывали от Танеева ни своих похвал, ни порицаний. В особенности Аренский и Римский-Корсаков, принимавшие большое участие в судьбе «Орестеи», неоднократно указывали её автору на необходимость всё того же — купюр и облегчения оркестра. Танеев, прилежно занеся в дневник все замечания[43], не прислушался ни к одному.

Скорее всего, именно премьера «Орестеи» привлекла к Танееву внимание Беляева[44], постепенно ставшего монопольным издателем произведений композитора. Среди них находится и комплект нот трилогии: переложение для пения с фортепиано и, главное, партитура.

> <...> Он [Беляев] издал мою оперу в партитуре — преимущество, которого были лишены наши главные оперные композиторы Глинка, Даргомыжский, Серов[45]. Вообще, для меня было большою удачею в жизни, что сочинения мои издавались Беляевым, — писал Танеев после его смерти[46].



Илл. 3–4. Листы II части партитуры переписчика с замечаниями Чайковского (ОР РНБ. Ф. 761. № 6. Л. 54 и 58 об.)

41 Там же. Л. 48 об., 49, 49 об. арх. паг. Указанные Танеевым выше номера листов относятся к его собственной пагинации.

42 Там же. Л. 54, 58 об., 63, 94 арх. паг. = л. 87, 96, 105, 167 авт. паг.

43 *Танеев С.И.* Дневники. В трёх книгах. 1894–1909. Кн. 1. 1894–1898 / Текстологич. ред., вступ. ст. и комм. Л.З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1981. С. 131, 133.

44 Переписка Танеева и Беляева началась 17 января 1896 г. и содержит 310 сохранившихся документов и семь пока не обнаруженных.

45 Как известно, первой оперой русского композитора, изданной в России в виде партитуры, стал «Евгений Онегин». (См.: Евгений Онегин. Лирические сцены в 3-х действиях. Текст по Пушкину, музыка П. Чайковского. М.: у П. Юргенсона, [1879]).

46 С.И. Танеев — В.И. Масловой. 1891–1904 // *Чайковский П.И., Танеев С.И.* Письма / Сост. и ред. В.А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. С. 423. Письмо от начала января 1904 г.

Благодаря Беляеву не только стал доступным для исследователей трёхтомный манускрипт, но и переделка его для издания возвратила Танееву *ощущение авторства* «Орестеи», сильно поколебленное её печальной постановочной историей. Композитор взялся за исправления с энтузиазмом не позднее февраля 1898 года, однако на их качество, думается, повлияло отсутствие коллегиальной критики. И обидно, конечно, что ныне анализ оркестровки оперы ограничен лишь её второй — цельной и опубликованной — редакцией.

Её основное отличие от первой редакции подчёркнуто в воспоминаниях Глазунова:

> <...> Ещё до напечатания «Орестейи» Танеев, оркестрируя оперу, воздержался от введения тромбона в первые два действия. Он особенно экономил в эффектах и приберёг тромбон для более сильных красок. Будучи горячим и страстным поклонником культа Моцарта, Танеев совершенно инстинктивно в «Орестейе» руководился советом творца «Дон Жуана» и хотел обойтись без тромбона, но ввёл его значительно позже в 1-е действие[47].

Здесь память по обыкновению подвела мемуариста[48]. Действительно, мрачную и резкую тромбоновую краску Танеев приберегал для появления фурий, однако сделал исключения: в сцене торжественной встречи Агамемнона с самого начала участвовали три теноровых тромбона (№ 5 с ц. 53 до конца), а в эпизоде явления его тени к ним был добавлен басовый тромбон (№ 12 ц. 137–139). Затем, уже в процессе подготовки издания, в нотный текст первой и второй частей (до ц. 238) автором вписаны партии тромбонов и даже иногда труб. Поскольку наличие и отсутствие тромбонов в данном случае являлось принципиальным для Танеева, отметим их появление в следующих номерах:

№ 8 (сцена Кассандры с хором) — три теноровых тромбона в ц. 80–83, 86, 96–98, 100,

№ 9 (сцена Клитемнестры с хором) — с ц. 114 до конца,

№ 10 (Эгист, Клитемнестра и хор) — в ц. 121, 125–127,

№ 21 (Клитемнестра, Орест и хор) — теноровые и басовый тромбоны в ц. 217, 219, 222, 229,

№ 22 (Орест и хор) — три теноровых тромбона в ц. 230 и 232, а далее (ц. 238) — уже в связи с фуриями.

47 *Глазунов А.К.* «Орестейя» С.И. Танеева // Биржевые ведомости (веч. вып.) 1915. 19 октября.

48 О капризах глазуновской памяти см.: *Булычёва А.В.* Бородин. (Серия «Жизнь замечательных людей»). М.: Молодая гвардия, 2017. С. 400, 403.

К этому необходимо добавить, что как только оркестровая интрига явления фурий осталась позади, ничто уже не сдерживало Танеева в применении тромбонов как в «роковых», так и в «лучезарных» ситуациях. Начиная с завершения № 22 эти инструменты в разных комбинациях участвуют во всех сценах, кроме № 26 (Хор афинян).

Ещё одно отличительное качество партитуры также обсуждалось в предпремьерный период — это сложность партии арф, отмеченная солистом оркестра Императорской русской оперы Альбертом Цабелем, о чём сообщал Танееву его брат Павел (столичный присяжный поверенный):

> Видел вчера девицу Кюне[49], которая играет очень хорошо на арфе в оркестре Итальянской оперы. Она говорит, что Цабель[50] и К° будто бы отказываются играть в «Орестее», находя партию очень трудной[51].

Разумеется, такого рода пересказы «будто бы» откликов исполнителей маркировали типично оркестровую интригу; без подобных ей обходились мало какие подготовки премьер. Однако объективные сложности всё же существовали, ведь автор пытался облегчить арфовые партии и до пересылки партитуры в Мариинский театр. Представляется, что дело здесь не в невозможности извлечения звуков, а в их обилии и непрерывности. По мере продвижения к финалу трилогии присутствие арф становится всё более плотным и насыщенным, традиционно иллюстрируя эпизоды торжественного гимнического характера. И если в № 2, 6, 15 играет только одна арфа, то начиная с № 17 (и первой темы Аполлона в ц. 182) к ней

49 Вальтер-Кюне (Walter-Kühne) Екатерина Адольфовна (1870–1930) — выпускница Санкт-Петербургской консерватории по классу А.Г. Цабеля (1888), по-видимому, на один сезон заменила бывшего педагога в должности первого арфиста оркестра Императорских театров. 1 сентября 1896 г. она была принята в оркестр, где в тот период Цабель не числился.

50 Цабель Альберт (Эдуард) Генрихович (1834–1910) — великий арфист, педагог, арфовый композитор, основоположник русской арфовой школы и автор первого арфового концерта, созданного в России (c-moll соч. 35). Бессменный консультант П.И. Чайковского и редактор арфовых партий и каденций в операх и балетах многих композиторов. Солист Двора Его Императорского Величества (1855–1903). Письмо Цабеля о сложностях арфовых партий в оркестре «Орестейи», адресованное Э.Ф. Направнику и поддержанное им, было отослано Танееву и сохранилось в его архиве. (См.: ГМЗЧ. Ф. 5. В 11. № 1892. Письмо от 3 марта 1895 г. на нем. яз., приписка Направника от 7 марта по-русски).

51 Материалы к сценической истории «Орестеи» / Публ. В.А. Киселёва // С.И. Танеев. Материалы и документы. Т.I. Переписка и воспоминания. М.: изд. АН СССР, 1952. С. 260.

нередко добавлена вторая и далее все разделы, связанные с образами Аполлона, Афины, справедливости и спасения, проходят на фоне соответственного сопровождения (№ 23 ц. 255–256 и 282, № 24–25 и 30 почти целиком).

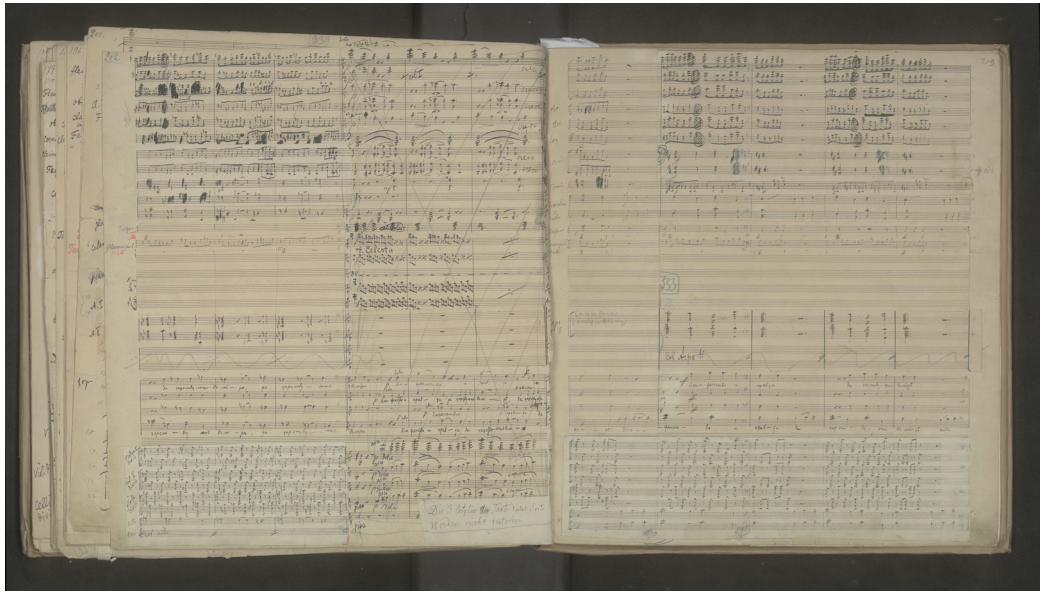
Танеев в результате отметил кое-где небольшие купюры, после чего два исполнителя иногда могли по очереди отдыхать. Однако в сравнении с общей протяжённостью и насыщенностью данных партий сокращения оказались незначительными, а позднее и вовсе отменёнными. И удивительно, что композитор, с готовностью вступавший в полемику по поводу тромбонов, гораздо спокойнее отнёсся к замечаниям, касавшимся арф.

Ведь по существу их тембр выполняет функцию единственного полноценного *лейттембра* этой огромной оперы, присутствие которого легко проследить от её начала к завершению. И ни тромбоны, ни достаточно много играющие здесь трубы, ни интересные акустические решения в области использования ударных не в силах конкурировать с арфами в плане смысловой нагрузки.

При этом в результате прочтения авторского эпистолярия, тесно связанного с историей «Орестеи», может возникнуть ложное впечатление, что в основе её оркестра находятся преимущественно медные духовые, и именно поэтому певческие партии потребовали от артистов немыслимых усилий. Но здесь стоит учесть, что различные словесные аргументы были потрачены Танеевым на описание только тромбоновой краски.

Основа оркестра «Орестеи» — струнные, чаще всего поддерживаемые деревянными духовыми. Партитура изобилует различными вариантами звукоизвлечения инструментов смычковой группы, от обычных détaché или тремоло до трелей, форшлагов (ц. 70–71, 88–89), мордентов (ц. 153 т. 7 и далее), флажолетов (ц. 284); от традиционных tutti и репетиций-ostinato до виолончельных и альтовых divisi a 3 (ц. 174, 96–97, 256), что, как известно, встречается нечасто. Виртуозность низких струнных партий, в особенности виолончелей, свидетельствует не только о выдающейся технической оснащённости оркестровых музыкантов Мариинского театра, но и о показательной безжалостности композитора, распространившейся, как нетрудно убедиться, не только на певческую сферу.

Среди значимых смычковых тембров на первом месте, разумеется, скрипичный. Из Увертюры e-moll во вступление (тема рока в ц. 3) и затем в сцену Кассандры (реминисценция в ц. 97) перенесено меланхоличное и тревожное соло высокой скрипки, напоминающее о томительной и таинственной атмосфере вагнеровского «Лоэнгрина» и предвосхищающее невесомые скрипичные подголоски скрябинских симфоний. Это воздушное соло, несомненно, мог-



Илл. 5. Фрагмент финального хора оперы. Партитура переписчика с правками автора (ОР РНБ. Ф. 761. № 7. Л. 105 об.–106)

ло бы стать одним из главных лейттембров оперы, если бы Танеев до конца сохранил его в качестве краски, характеризующей именно «роковую» линию. Однако в сходных обстоятельствах солирующая скрипка появляется в рассказе Эгиста (ц. 35 — «А сам умертвил его малых детей») и в сцене Ореста с фуриями (ц. 243), в остальных же случаях инструментальное убранство темы теряет отчётливость, размываемое многими тембрами.

В партитуре два относительно самостоятельных раздела, в которых почти все струнные молчат, производят сильное впечатление. Это начальные пять тактов хора «Царь наш, кто тебя оплачет» (ц. 114), где сопровождение состоит из дублирующих голосà трубы и тромбонов, хорала деревянных и двух вздохов засурдиненных виолончелей — единственного напоминания о смычковых. А в хоре ареопагитов «Волю богини мы совершили» (ц. 313) в первых тактах оркестр присутствует в виде двух октавных педалей у валторн, затем добавляются деревянные, и лишь слова «за осужденье» еле слышно отмечены виолончелями и контрабасами. Оба номера демонстрируют яркое воплощение идеи «греческого хора» в понимании Танеева — как комментатора, отстранённого не только от возможных переживаний героев и публики, но и от традиционного эмоционального «тепла» оркестровых красок.

В целом же возникает впечатление, что способы передачи в партитуре градаций холодного и тёплого, светлого и тёмного, изобразительного и выразительного, по-видимому, прежде всего занимали автора, а вовсе не более локальное «деление» на основные и второстепенные тембры и оттенки.

Наиболее запоминаемой краской «холодной» палитры является самая первая характеристика фурий (ц. 88–89), также перенесённая из Увертюры e-moll (Allegro vivace e con fuoco): свистящие трели флейты-пикколо и кларнетов, дублируемые скрипками, на фоне коротких стремительных пунктиров низкого дерева, сопровождаемые ударами мягкой палочки от литавр по краям свободно подвешенных тарелок. Удачно найденный приём Танеев повторил, как и соло высокой скрипки, на значительном расстоянии, создав ещё одну смысловую арку (ц. 280–281). А необычное использование тарелок было продолжено в кардинально противоположных обстоятельствах. Явление алтаря храма Аполлона, где сквозь дымку жертвенных светильников пробиваются золотые лучи, иллюстрировано струнными, деревянными и валторнами legato, на фоне которых трель трёх пар тарелок, расположенных за сценой, производится теми же мягкими палочками, но в оттенке не *mf*, как в первом случае, а *pp* с последующим усилением звучности. Об этом автор оставил подробное уведомление в партитуре:

> На сцене 6 тарелок, расположены следующим образом: Iя пара — в глубине сцены (в Святилище храма) / IIя пара за средними кулисами (одна тарелка направо, другая налево от зрителя) / IIIя пара за передними кулисами (“ “ “) / Каждый из 6ти исполнителей имеет по 3 палочки от литавр[52].

Редчайший приём звукоизвлечения, использованный здесь Танеевым, позднее попал в энциклопедию Дмитрия Рогаля-Левицкого «Современный оркестр», куда автор, как известно, стремился включить наиболее новаторские и необычные акустические находки композиторов. Разницу между громким и тихим ударом палочки по тарелке выдающийся знаток оркестра прокомментировал специально:

> B forte удар мягкой палочкой звучит остро и резко, в piano, напротив, — таинственно и чарующе-прекрасно. B forte это звучание своею неожиданностью способно произвести ошеломляющее, даже несколько устрашающее впечатление. Оно уместно в особо драматических или наиболее динамически насыщенных местах произведения. Наоборот, в pianissimo удар мягкой палочкой <...> производит чарующее впечатление. <...> Тот же звуковой приём использовал Клод Дебюсси в своих симфонических эскизах Море. Здесь тарелка, оставленная без сопровождения, производит <...> впечатление повисающего в воздухе облачка золотистой пыли[53].

Несомненно, нечто подобное представлял и Танеев, однако таинственные трели тарелок сначала практически не слышны — как и во многих других случаях, изысканную краску давит оркестровый массив, в котором струнные и дерево традиционно дублируют друг друга.

Различные варианты смешения оттенков «холодной» палитры демонстрируют сцены явления Аполлона и Афины. Судя по слоям авторской правки в партитуре, декоративное убранство этих разделов стало более очевидным уже в процессе подготовки издания, что, скорее всего, было вдохновлено изучением партитуры «Садко», приобретённой композитором 22 августа 1897 года. Другие сказочные оперы Корсакова Танеев тоже знал хорошо, и фантастические, «волшебные» характеристики трилогии, связанные с «божественной» образностью, по-видимому, воспринимал как нечто само собой разумеющееся, хотя ныне они кажутся несколько избыточными и даже эклектичными на фоне мрачной мифологической сюжетной подоплёки.

Формирование «аполлонического» оркестрового комплекса начинается с характеристики Ореста, в которой бог предстаёт сперва «в венце из солнечных лучей» под арфовые флажолеты (ц. 182), а затем «в одежде золотой и грозен, и велик» (ц. 183) — уже в сопровождении глиссандо арфы, тремоло литавр, колокольчиков, треугольника, тарелок и челесты (всё это, разумеется, вдобавок к вездесущим струнным и дереву).

52 ОР РНБ. Ф. 761. № 7. «Орестея». Партитура. Т. 3. Ч. III. Л. 43 об. арх. паг.

53 *Рогаль-Левицкий Д. Р.* Современный оркестр. Тарелки. М.: ГМИ, 1956. Т. III. С. 250, 252–253. Пример из «Орестеи» (ц. 286) см. на с. 266.

Явление Аполлона происходит на фоне двух расходящихся линий гаммы «тон-полутон», исполняемых соответственно высоким деревом — и фаготами, тромбонами, низкими струнными пиццикато на фоне глиссандо двух арф. Во время дуэта бога с Орестом от этого неземного великолепия остаются только арфы, сопровождающие диатонично гармонизованную вторую тему Аполлона вместе со смычковыми и деревом.

Сходный «сказочный» комплекс характеризует Афину, возникающую на фоне сложно организованного целотонного последования. Главное (и наиболее неожиданное) в обрисовке её облика — его преемственность от генерации корсаковских «прекрасных царевен» — Панночки (1880), Снегурочки (1881) и Волховы (1896), — обладающих чистыми, холодноватыми, инструментально интонирующими сопрано. «Фантастический девический образ, поющий и исчезающий»[54], в данном случае обернулся чудесно *возникающей* богиней[55].

Из красок «тёплой», или «выразительной» палитры духовых необходимо отметить использование гобоя в качестве лейттембра для тематизма, связанного с ариозо Кассандры «Неизменна воля рока». Вступление первой темы ариозо в самом начале сцены пророчеств (ц. 78 т. 2) придаёт ей явное лирическое наклонение, а собственно ариозо — развёрнутое соло с хором — не в последнюю очередь именно инструментовка делает единственным однозначно лирическим центром сочинения. Как уже говорилось выше, эта огромная сцена драматургически чрезвычайно сложна, а в плане формы представляет собой несколько различных конструкций, прослаивающих друг друга. Здесь «тёплый» оркестр светлых воспоминаний Кассандры противопоставлен «холодному», связанному с образами фурий, крови и мести, — причём в том и другом занят *сходный состав* (смычковые и дерево), в использовании которого кардинально различаются штрихи и оттенки звукоизвлечения.

В этой важнейшей сцене, первой и единственной для её героини, значителен не только лейттембр гобоя, но и нисходящий хроматический ход в партии хора (ц. 93 т. 1–2). Обе характеристики затем усилены и расширены в столь же сложных сценах Клитемнестры и Электры с хором (№ 13 с ц. 146) и Электры с хором (№ 16). В «дуэте разногласия» матери и дочери вздохи гобоя дополнены соло английского рожка (ц. 147); в сцене возлияний на могильный холм Агамемнона на хроматическом ламентозном мотиве построен хор «Лейте слёзы вы» (ц. 169).

Описание и анализ замечательных оркестровых находок, предпринятые в данном разделе, невозможны без обращения к партитуре оперы. На слух интересные детали и подробности почти что не определяются, и неудивительно, что после премьеры отдельные критики обозвали эту оркестровку «однообразной, тусклой и серой», в которой струнные и духовые инструменты «играют постоянно», напоминая «белку в колесе».

Действительно, здесь автор злоупотребил как обычными средствами, так и «сильными» эффектами, такими, например, как педали медных (преимущественно труб), вихревые взлёты высоких струнных или тремоло литавр. Впервые оказавшись обладателем столь огромного состава, Танеев не смог справиться с искусом попробовать если не все, то *большинство* комбинаций, отыскавшихся в его арсенале чрезвычайно образованного музыканта. Не обладая опытом создания театральных произведений как таковых, он из характера каждого персонажа пытался вырастить ту бесконечную диалектическую сложность, что присуща реальным людям, но может погубить любой сценический образ. Эта сложность в партитуре превращалась в размытость, в аудитории — в одинаковость. Очевидцы принимали её за следствие мифологической а-эмоциональности, обусловленности всех деяний героев исключительно велениями безжизненного рока. В то время как для композитора тотальное стремление не упустить ни одного оттенка, думается, являлось отражением именно человечности, чувственности и гуманизма, которые он привнёс в толкование старинного сюжета.

[54] «Намеченный впервые в Панночке и Снегурочке, фантастический девический образ, поющий и исчезающий, вновь появляется в виде тени княжны Млады и Морской царевны, превращающейся в Волхову-реку». (См.: *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / Под ред. Н.Н. Римской-Корсаковой. СПб.: Типогр. Глазунова, 1909. С. 319).

[55] Стоит добавить, что параллельно созданию окончательной редакции «Орестеи» над ролью Волховы работала Надежда Забела-Врубель, репертуар и манера которой затем стали неотделимыми от воплощений такого рода персонажей.

Ещё о постановочной истории

Путь трилогии Танеева к театральным подмосткам начался задолго до её завершения композитором. 3 ноября 1892 года Чайковский, сообщая Танееву о своём разговоре с директором Императорских театров Иваном Всеволожским и его интересе к «Орестее», добавил:

> Пользуйся необыкновенно счастливым стечением обстоятельств: на будущий сезон нет в виду ни одной русской оперы, кроме твоей[56].

19 марта 1893-го Танеев показал оперу в Мариинском театре, где специальная комиссия приняла её к постановке с условием сокращений и других исправлений, о чём автору было сообщено 24 апреля того же года официальным письмом[57].

К этому времени композитор находился в чрезвычайно утомлённом состоянии: с июня 1891-го он параллельно переделывал I и II части трилогии в соответствии с новой редакцией либретто, писал III часть, а потом стал постепенно инструментовать те номера, что казались ему завершёнными в клавирном изложении. После показа данный наиболее интенсивный этап работы над сочинением стремительно сменился его непосредственной подготовкой к премьере.

По решению театральной комиссии из трилогии необходимо было изъять бо̀льшую часть второй картины I части (№ 8–10, начиная с явления Кассандры), третью картину II части (убийство Орестом матери и Эгиста) и первую картину III части (Орест и фурии), не считая более локальных сокращений. Кроме того, рекомендовали облегчить фортепианное переложение с пением ввиду сложности его исполнения в первоначальном виде.

Танеев согласился с требованиями, но выполнять их не торопился — к февралю 1894-го переработанный клавираусцуг «Орестеи» ещё не был готов. По поводу купюр композитор предпочёл лично переговорить с Всеволожским во время его визита в Москву в мае 1893 года, после чего оставил на странице того же официального письма замечание: «Могу делать изменения — какие мне угодно, не следуя указаниям комиссии».

«Какие угодно» сокращения заняли значительно меньший объём, чем требовалось театру. В этом решении проявилось не столько пресловутое танеевское «упрямство», о котором немало говорилось впоследствии в театральных кулуарах. Гораздо большую роль здесь

56 *Чайковский М.И.* Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. М.: П. Юргенсон, [1916]. С. 188.

57 Материалы к сценической истории «Орестеи». С. 252–253.

сыграла неопытность композитора, отсутствие сценического чутья, обычно диктовавшего авторам, что именно нужно публично «сказать», а о чём — эффектно умолчать. Приоритет *произнесённого слова*, его вписанность в общую драматургию и логическая связь с *другими словами* были основными в трактовке Танеева, отвергавшего иной подход к театральному тексту[58].

И позднее при любых напоминаниях о необходимых изъятиях композитор продолжал апеллировать к личному разрешению Всеволожского. Однако кулуарные договорённости, столь привычные для деловых представлений второй столицы, не работали в системе петербургских Императорских театров. Заручась поддержкой такого рода, Танеев не только демонстрировал себя в, мягко выражаясь, невыгодном свете, но и пытался противопоставить авторитет директора — дирижёрскому, Всеволожского — и Направника. Это обусловило решение последнего не участвовать в премьерных спектаклях, которыми дирижировал второй капельмейстер Эдуард Крушевский.

Механизм взаимных претензий Танеева и Направника был запущен в феврале 1895-го. С этого перекрёстка в биографии оперы возникает сюжетная линия, поныне не завершённая, интригующая как специалиста, так и рядового посетителя театра. Как известно, ни разу за свою 125-летнюю историю «Орестея» не шла на сцене вообще без купюр. Насколько рискованным окажется поставить

58 «Для Танеева на первом месте стоит слово — не характерная интонация, как у Даргомыжского и у Мусоргского, а именно содержание слова, то понятие, которое им выражено, тот объект, который стоит за словом и выражен им; иначе говоря, важен смысл слова. Что же касается эмоциональной окраски слова, то она является функцией смысла, а не чем-то самодовлеющим, выражая лишь связь с предметом, отношение воспринимающего субъекта к воспринимаемому объекту. Музыка усиливает этот прямой смысл слова, и в особенности его эмоциональную значимость. <...> Вокальная мелодия имеет перевес над инструментальной и, следовательно, появление одной и той же мелодии сначала у голоса, а затем в оркестре означает ослабление, а не усиление выразительного эффекта. Следующим ограничением служит требование одновременности применения выразительных средств оркестровой партии и голоса. Музыка должна покорно следовать за выразительным значением слова, усиливая его смысл одновременно с произнесением слова певцом. Всякие “сдвиги” — предвосхищения или запаздывания — неприемлемы для Танеева. Вообще большая часть замечаний Танеева вызвана несоблюдением основного требования — прямого, непосредственного и синхронного соответствия музыки словам, сценическим ситуациям и лицам, действующим и говорящим в данный момент». См.: *Альшванг А.А.* Заметки С.И. Танеева на полях клавира «Пиковой дамы» // *Альшванг А.А.* П.И. Чайковский. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1967. С. 875, 869, 871. См. также: *Чайковский П.И., Танеев С.И.* Письма. С. 22–29 (дискуссия о «Евгении Онегине»).

её так? Подтвердится ли в современных нам условиях её репутация сочинения сильно затянутого и скорее однообразно-скучного по музыке?[59] И возможно ли средствами нынешней машинерии адекватно воплотить ту «концентрацию ужасного», которая, как свидетельствовала пресса, не удалась постановщикам премьеры?

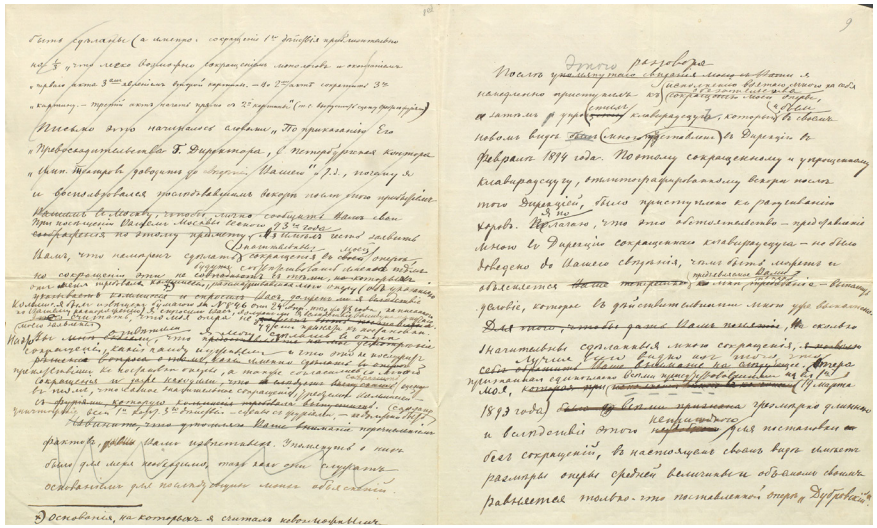
Вопросы эти, конечно, могут существовать лишь в качестве риторических до тех пор, пока отважный союз каких-либо режиссёра и дирижёра не возьмётся за такую работу. Но по результатам подготовки и бытования первых спектаклей «Орестеи» в Мариинском театре совершенно ясно: не индивидуальные качества музыкальной партитуры, какими бы они ни были, стали причиной её удаления из репертуара, а поведение автора, в данном случае мало соответствовавшее его репутации «совести музыкальной Москвы».

Танеев провёл на репетициях в Мариинском театре почти три недели с 29 сентября по 21 октября 1895 года[60]. Впечатления композитора содержат его дневники и записные книжки, где оставлены заметки, скорее нейтральные по стилю. Однако и до, и после этого времени в биографии оперы происходили различные изменения, подробно описанные прежде всего на страницах эпистолярия. Он обширен по количеству документов или их фрагментов (всего не менее 145) и охватывает длительный период с января 1893-го по май 1915 года, то есть завершается в то время, когда подробности премьеры «Орестеи» уже обсуждались в связи с проектом её возобновления к 20-летию. Перу композитора принадлежит менее половины текстов (около 60) в общем эпистолярном корпусе, который неоднократно публиковался по частям и в целом издан в значительном объёме[61].

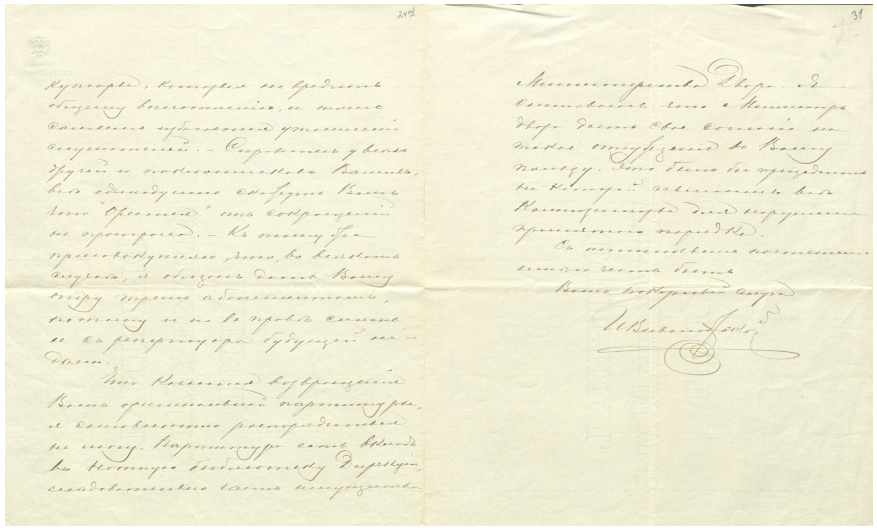
59 Здесь уместно привести зафиксированное в недавнем письме впечатление филолога и переводчика Анны Ивановой-Дятловой от концертного исполнения оперы весной 2001 года без купюр под управлением Михаила Плетнёва: «<…> Я просто погибла там под обилием музыки. По-моему, там музыкальных идей на десять нормальных опер. …Это просто не та музыка, к которой мы привыкли. Я думаю, что Танеев здесь решал свою чисто личную задачу — ну что-то вроде возведения храма для всемирного сеанса игры в бисер. Всемирного и, так сказать, всевременного. Не знаю, существует ли в природе слушатель, который в состоянии это адекватно оценить».

60 Премьера сперва планировалась на 13 октября 1895 г. (пятницу). После переноса этого срока генеральная репетиция состоялась 14 октября в 12–00.

61 Письма С.И. Танеева к Э.Ф. Направнику. К истории постановки «Орестеи» в Мариинском театре // Советская музыка. 1940. № 7. С. 80–84; С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским; А.С. Аренский — С.И. Танееву // *Чайковский П.И., Танеев С.И.* Письма. С. 427–447, 453, 456–458; Материалы к сценической истории «Орестеи». С. 250–270; *Танеев С.И.* Дневники. Кн. 1. Письмо Танеева от 28 февраля 1895 г. С. 292.



Илл. 6. Фрагмент письма Танеева Всеволожскому от 17 февраля 1895 г. Автограф, черновик (РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 170. Л. 8 об.–9)



Илл. 7. Фрагмент письма Всеволожского Танееву от 25 ноября 1895 г. Автограф, чистовик (РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 170. Л. 24 об.–31)

Танеев тратил на переписку очень много времени и чрезвычайно редко ограничивался краткими замечаниями даже в сфере деловых вопросов. Его письма, обсуждаемые здесь, в большинстве многостраничны и содержат массу повторов, в основном посвящённых борьбе против купюр. Процесс последовательного прочтения документов согласно хронологии их появления оставляет ощущение, что «крючкотворство» и «чисто юридический, казуистический склад ума», некогда неприятно поражавшие Леонида Сабанеева в братьях Танеева[62], в данном случае и в его действиях проявились достаточно отчётливо.

По обыкновению нервную ситуацию подготовки премьеры подогревали и другие обстоятельства: кончина Александра III 20 октября 1894-го, после которой театры закрылись до 1 января 1895-го; отказ ведущих теноров исполнять чрезвычайно трудную и неудобную партию Ореста; заявления первого арфиста Цабеля о том, что партия арф неисполнима, как и ответная реакция активной претендентки на её исполнение «девицы Кюне». Однако среди этих обстоятельств, подобные которым нередко сопровождали появление и иных театральных премьер, необходимо выделить, так сказать, особое: включенность петербургских друзей и прежде всего родственников Танеева в постановочный процесс.

Прямых доказательств того, как именно они «хлопотали» (выражение из переписки) для продвижения оперы Танеева на столичную сцену, отыскать не удалось. Однако эпистолярий Модеста Чайковского и Павла Танеева, относящийся к предпремьерному и послепремьерному периодам, сохранился и составляет содержательный корпус[63]. Сомнения, советы, околотеатральные сплетни занимают в нём немалое место и побуждают «поверить на слово» Сабанееву, заметившему много лет спустя:

> По-видимому, в хлопотах по постановке много помогли Сергею Ивановичу его петербургские друзья <...> в особенности <...> гофмейстер и главноуправляющий Его Величества канцелярией Александр Сергеевич Танеев. Сергей Иванович терпеть не мог обращаться с «протекциями», но, по-видимому, без этого постановка была совершенно неосуществима, а Сергей Иванович тогда считал, что «Орестея» есть главное дело его жизни[64].

62 *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Танееве / Послесл., коммент. С.В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2003. С. 89.

63 М.И. Чайковскому принадлежит в нём не менее 12 документов разного объёма, П.И. Танееву — не менее 10.

64 *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Танееве. С. 129.

Чуждавшийся «протекций» композитор, тем не менее, очень хорошо ощущал выгоду своего положения и использовал её — в частности, периодически обращаясь напрямую к Всеволожскому с жалобами на Направника. Вдобавок Танеев уже после премьеры отказался подписать так называемое «Условие» — по существу договор с Императорскими театрами. В воспоминаниях Сабанеева данная история предстаёт в качестве анекдотической.

> Сергей Иванович прежде всего, со свойственным ему педантизмом и «дотошностью», пожелал познакомиться с текстом контракта <...> и, усвоив его содержание, выразил мнение, что там есть несколько статей, которые он решительно отказывается подписывать. В частности, он категорически отвергал право дирекции делать купюры по своему желанию. Тщетно уговаривали его друзья, доказывая ему, что все подписывали такие же контракты и что «не так страшен чёрт, как его малюют», что на практике всё это делается по соглашению, но нельзя менять формы контракта казённого театра <...> — Сергей Иванович был непреклонен. Эту историю свою с контрактом и лишением тантьемы сам Танеев оценивал совершенно иначе, чем все прочие.
>
> — Ну зато я им и отомстил же. <...> Я отказался от ихних денег.
>
> По-видимому, он был искренне убеждён, что это была действительно «страшная месть» для Дирекции...[65].

Удивительно, что Сабанеев, в другом разделе того же текста акцентировавший любовь и умение Танеева «выискивать казусы и заковыки во всех областях», его «склонность “придираться к словам”»[66], не увидел логической связи между названными качествами и возникновением «курьёзной» истории с контрактом. Между тем собственно юридический подход к ней очень прост: не подписав «Условие», обе стороны имели полное право в любой момент отказаться от постановки. Но если театр в этом случае рисковал потерей немалых средств, то автор музыки не терял ничего и в ходе возможного судебного разбирательства, несомненно при поддержке родственников-юристов, гипотетически мог ещё выиграть дело о возмещении «морального вреда».

Для четвёртого представления в спектакле, получившем не блестящий приём у публики и скорее отрицательный у критики, в театре традиционно сделали купюры: изъяли рассказ Эгиста, дуэт Ореста и Электры «О, услышь, отец, стоны скорбные» и обрамлявшие его реплики, сократили монолог Агамемнона «Слава бессмертным»

65 Там же. С. 130–131.

66 Там же. С. 89.

и финал II части, а также многое в первой картине III части. Узнав об этом, Танеев направил Всеволожскому очередное увесистое письмо-меморандум, в заключении которого потребовал «Орестею» более «не давать», а партитуру — вернуть автору[67]. В ответном документе Всеволожский напомнил композитору, что

> <...> Дирекция, затратив значительные деньги на постановку Вашей оперы, приобрела тем самым некоторые неоспоримые права на дальнейшее пользование Вашим произведением. Единственный шанс привлечь публику и покрыть до некоторой степени наши расходы являются купюры, которые не вредят общему впечатлению, и тем самым избегается утомление слушателей. Справьтесь у всех друзей и поклонников Ваших, все единодушно скажут Вам, что «Орестейя» от сокращений не проиграла. Что касается возвращения Вашей оригинальной партитуры, я самовластно распорядиться не могу. Партитура есть вклад в нотную библиотеку Дирекции, следовательно часть имущества Министерства Двора[68].

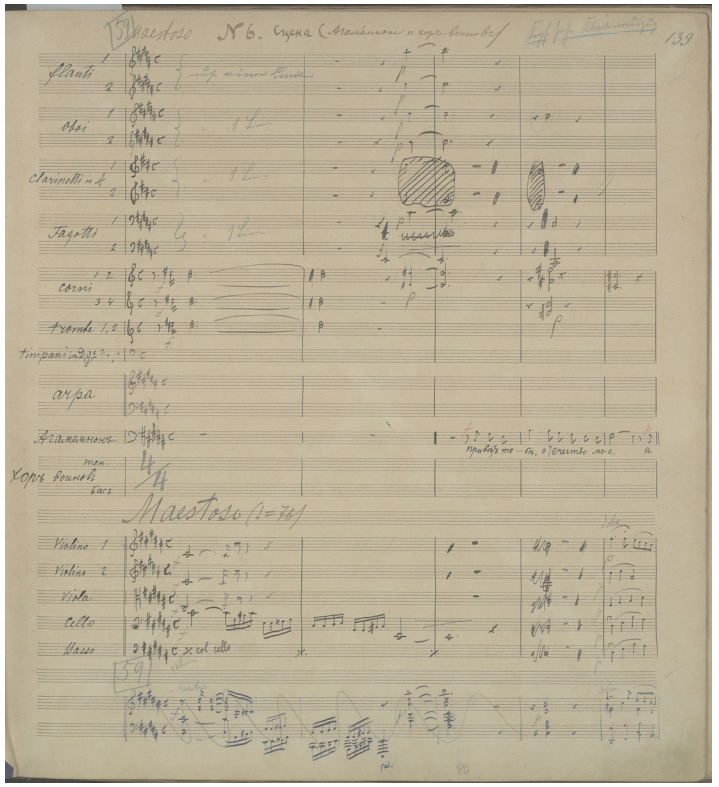
Вследствие привлечения «однозначно юридических» аргументов дальнейшее общение со стороны Танеева стало более сдержанным. Однако в процессе многолетней «казуистической» переписки композитор, по-видимому, почувствовал себя борцом за права *всех* русских художников, о чём свидетельствуют его апелляции к великим примерам — Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского и даже Льва Толстого[69].

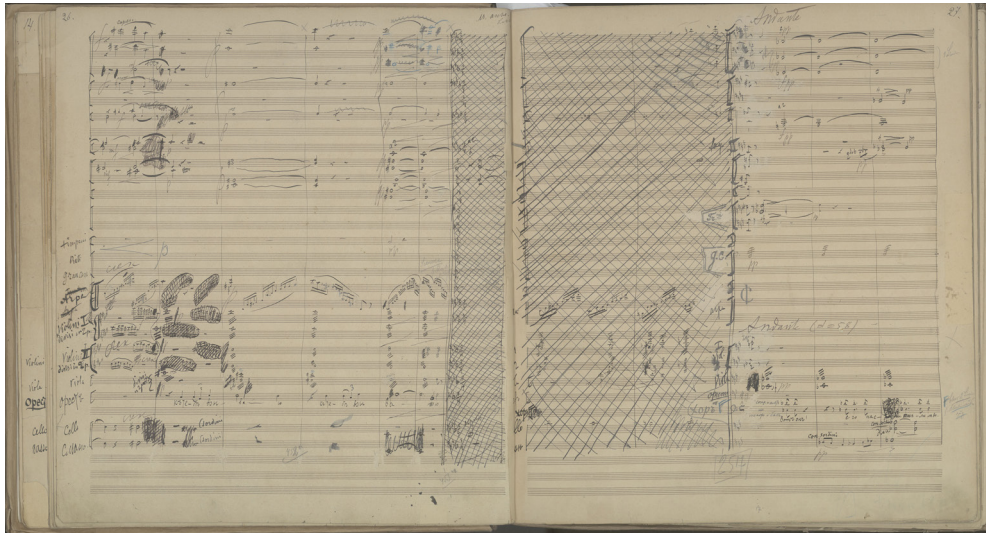
Помимо обширного эпистолярия, живым доказательством перипетий этой постановочной истории служит трёхтомная рукописная партитура «Орестеи». Не все слои правок, оставленных в этих нотах,

67 С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 444–445. Письмо от 21 ноября 1895 г.

68 Там же. С. 269. Письмо от 25 ноября 1895 г.

69 В качестве примера приведу выдержку из одного письма: «Опыт прошлого показывает нам, как пользовалось театральное начальство своей властью над художественной частью произведений, исполнявшихся на сценах Императорских театров. Даже в отношении величайших художников дирижёр злоупотреблял своею властью относительно урезок и сокращений. Так, например, Интродукция к “Руслану” исполнялась в искажённом виде (и теперь в “Руслане” делаются сокращения, которых нельзя допускать по отношению к Глинке). “Русалка” была дана с пропуском дуэта Князя и Наташи — одного из лучших номеров оперы, — пропуск которого лишал смысла следующие сцены (не говорю о себе — человеке, поставившем первую оперу)». (См.: С.И. Танеев. Переписка с Э.Ф. Направником и И.А. Всеволожским. С. 441–443. Письмо от 27 октября 1895 г.) Объёмный эпистолярий, связанный с возникновением «Орестеи», готовится к публикации в рамках монографии (Приложение 10).





Илл. 8–9. Примеры изменений в партитуре, осуществлённых для постановки (1895). Рукопись переписчика с правками (ОР РНБ. Ф. 761. № 3. Л. 79 об.–80; № 7. Л. 16 об.–17)

принадлежат автору. Изменения, сделанные им в процессе оркестровки и редактуры, отмечены чёрными чернилами и простым карандашом. Купюры, осуществлённые после первых трёх представлений, недостающие указания репетиционных цифр, динамики, оттенков добавлены, по всей видимости, строгим синим карандашом дирижёра — если не Направника, то Крушевского. В целом же этот корпус изобилует различными вычёркиваниями, вставками, вариантами, затёртостями, многочисленными вклейками разного размера (иногда по полстраницы) и купюрами, нередко обозначенными при помощи связанных тесёмками или заклеенных крест-накрест листов. На многих из них буквально «нет живого места», и к истории, с большей или меньшей объективностью рассказанной эпистолярием, они добавляют материальные свидетельства того, как лелеемое Танеевым детище театральная машина давила, сжимала и резала.

Так что вряд ли стоит удивляться тому, что реакция композитора на эти безжалостные хирургические процедуры была далёкой от глянцевой корректности. Особенно угнетённое состояние ожидаемо вызвало вмешательство Направника, с которым в результате совместной работы были испорчены прекрасные до того отношения.

17 ноября 1895 года Модест Чайковский писал Танееву:

> Кроме всего прочего, я и потому ещё грущу о Вашем молчании, что, по свойственной мне мнительности, предполагаю, что позорное отношение Направника и К° к «Орестейе» подействовало на Вас подавляюще, что Вы изменили Вашей мудрости и усомнились в себе. <…> Если моё предположение верно и Вы огорчены по поводу «Орестейи», позвольте мне, в музыкальной критике, конечно, ничтожной сошке, сказать Вам, что, по-моему, «Орестейя» одна из самых лучших русских опер, что независимо от наших личных отношений я люблю самую вещь и черпаю в ней возвышенное удовольствие, что я столько же огорчён несправедливым отношением к ней и Направника, и толпы ради Вас лично, сколько и тем, что не имею возможности слышать её ради себя. Почём знать! Может быть, Вам приятно будет это узнать![70]

На следующий день Танеев отвечал:

> Только что вернулся из консерватории и собирался лечь спать <…> (последнее время я страшно много сплю), как получил Ваше письмо. Сон мой прошёл и я принимаюсь за письмо, которое почти ежедневно собирался Вам написать. Причина, почему я этого не делал, та же самая, почему я с приезда из Петербурга и по сие [время] почти ровно ничего не делал — именно чрезмерная усталость, которую я почувствовал по возвращении из Петербурга. По всей вероятности, возбуждение, испытанное мною во время постановки оперы, было более значительным, чем я предполагал, и оно выразилось в упомянутом упадке сил, а к тому же и инфлуэнца петербургская оказала, быть может, своё влияние. Теперь я чувствую себя значительно бодрее, и только известие о сотрудничестве Эдуарда Францевича при приведении «Орестейи» в новый вид меня дня на два расстроило, пока я не привёл в порядок своих мыслей относительно этого предмета.
>
> Завтра посвящаю день на написание нового письма Ивану Александровичу [Всеволожскому] <…> о купюрах Эдуарда Францевича. Похвала, которую Вы делаете моей опере, чрезвычайно для меня приятна, совершенно независимо от влияния, которое могут на меня иметь Направник и неполный театр на 4м представлении (последнее нимало меня не огорчает)[71].

[70] РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 538. Л. 24–24 об. Автограф. Публикуется впервые.

Модест Ильич был одним из тех благодарных зрителей «Орестеи», кто не сделал её автору ни одного профессионального замечания и поддерживал его на протяжении многих месяцев театрального бытования оперы. Именно этот человек высказал Танееву наиболее трогательное сочувствие и щедрую похвалу. И обращение композитора к дневнику после месячного пропуска ровно в тот день 17 ноября 1895-го, когда Модест Чайковский написал и отправил слова поддержки, безо всякой мистики может свидетельствовать о том, что мысль материальна. Было ли дружеское послание безоговорочно правдивым, уже не узнать, но необходимый елей на израненное авторское чувство оно пролило очень своевременно.

Танееву пришлось смириться с тем, что «Орестея» прошла на сцене Мариинского театра заранее установленное число раз.

Даты представлений	*Сборы в рублях*
17 октября 1895, вторник	3159 р. 50 коп.
19 октября 1895, четверг	2943 р. 20 коп.
30 октября 1895, понедельник	2938 р. 70 коп.
7 ноября 1895, вторник	1780 р. 00 коп.
3 января 1896, среда	2940 р. 20 коп.
18 сентября 1896, четверг	959 р. 45 коп.

[71] ГМЗЧ. Ф. 2. Б10. Папка № 79. № 7546. Л. 58–59 с об. Автограф. Публикуется впервые.

23 сентября 1896, вторник	3591 р. 30 коп.
24 октября 1896, пятница	3597 р. 50 коп.[72]

Первый премьерный спектакль стал событием в том числе и потому, что его посетили лучшие представители российского музыкального мира: Николай Римский-Корсаков, Александр Глазунов, Анатолий Лядов, Эдуард Направник, Антон Аренский, Николай Соколов, Наталия Ирецкая, а также специально приехавшие из Москвы Сергей Рахманинов, Анатолий Брандуков, Арсений Корещенко, Борис Шлёцер, Александр Гольденвейзер, Юрий Сахновский, Георгий Конюс, Мария Климентова-Муромцева, Надежда Мазурина и многие другие[73].

<…> Музыка Танеева произвела сильное впечатление на Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова и других петербургских композиторов; это был спектакль для избранных, а не для массы слушателей, — заметил позднее Владимир Направник[74].

Выручка от каждого из пяти представлений сезона 1895–1896 годов в среднем сопоставима с цифрами сборов от других произведений, зачастую весьма отличными[75]. На первых четырёх спектаклях «Орестеи» публика заполняла зал примерно наполовину — картина скорее типичная, чем из ряда вон выходящая. Сделав купюры перед «тем самым» ноябрьским показом, дирекция почему-то решила дать его «по возвышенным ценам», что привело к значительно меньшей прибыли. «<…> Они не довольны сбором», — констатировал Аренский в письме Танееву[76]. В следующий раз опера должна была пройти 21 ноября, однако этот спектакль не состоялся. И несмотря на то, что единственное январское представление 1896-го оказалось

72 Эти сведения отмечены в дневнике главного режиссёра Русской оперы Геннадия Кондратьева, наряду с разного рода замечаниями и впечатлениями от спектаклей. (См.: Материалы к сценической истории «Орестеи». С. 261–266).

73 Сохранённый в архиве Танеевых в РГАЛИ корпус писем и записок с просьбами оставить билеты на спектакль и с благодарностями за это содержит десятки документов.

74 *Направник В. Э.* Э.Ф. Направник и его современники. Л.: Музыка, 1991. С. 335.

75 См.: Репертуар Императорских театров // Ежегодник Императорских Театров. Сезон 1895–1896 гг. / Ред. А.Е. Молчанов. СПб.: Типогр. Имп. СПб. Т-ров, 1897. С. 6–16; Репертуар Императорских театров // Ежегодник Императорских Театров. Сезон 1896–1897 гг. / Ред. А.Е. Молчанов. СПб.: Типогр. Имп. СПб. Т-ров, 1898. С. 4–8.

76 А.С. Аренский — С.И. Танееву. С. 156. Письмо от 14 ноября 1895 г.

достаточно успешным, с «Орестеей» распрощались до следующего сезона, а о возобновлении речь зашла уже при новой дирекции и в новом столетии.

Конечно, Танеев постепенно подчинился ходу вещей, который принято было считать естественным. Тем не менее хладнокровный «порядок мыслей» композитора, немало восхищавший Модеста Чайковского, не повлиял и на эмоциональное решение 1895-го отказаться от гонорара за спектакли, и на более продуманное, относящееся к январю 1905-го, — напротив, напомнить конторе театров о задолженности. 4 сентября 1903-го Танеев писал Феликсу Блуменфельду:

> Несмотря на то, что со времени первого представления «Орестеи» скоро минет 10 лет и что я до сего времени не предъявлял Дирекции требований относительно следуемого мне вознаграждения за бывшие в [18]95 и [18]96 году представления, я тем не менее не отказываюсь от своих прав на это вознаграждение. Я полагаю, что и Дирекция вряд ли признает удобным не платить денег композиторам, оперы которых она ставит. На этих основаниях я намереваюсь до истечения 10-летней давности обратиться к Дирекции с просьбой выдать следуемое мне за состоявшиеся представления «Орестеи» вознаграждение[77].

Как видно, Танеев оставлял за собой право не только на вознаграждение, но и на обеспечение занятых людей лишним трудом по поиску и легитимизации давно отправленных «в запасники» документов. Несомненно, в этом ощущается острая («детская») обида, за десятилетие не утерявшая накала и, возможно, вообще не предполагающая истечения срока давности.

77 Материалы к сценической истории «Орестеи». С. 270–271.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Альшванг А.А.* П.И. Чайковский. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1967.

2 *Баскин В.С.* [«Орестейя»] // Петербургская газета. 1895. № 286, 18 октября.

3 *Бернандт Г.Б.* Основной принцип эстетических воззрений С.И. Танеева // Советская музыка. 1939. № 6. С. 71–78.

4 *Бернандт Г.Б.* Сергей Иванович Танеев. Эскиз характеристики // Советская музыка. 1940. № 7. С. 40–48.

5 *Бернандт Г.Б.* С.И. Танеев. Изд. 2-е / Под ред. Н.Н. Юденич. М.: Музыка, 1983.

6 *Булычёва А.В.* Бородин (Серия «Жизнь замечательных людей»). М.: Молодая гвардия, 2017.

7 *Гегель Ф.* Лекции по эстетике. Кн. 2 / Пер. Б.Г. Столпнера // *Гегель Ф.* Сочинения. Т. XIII / АН СССР, Институт философии. М.: Гос. социально-экономич. изд-во, 1940.

8 *Глазунов А.К.* «Орестейя» С.И. Танеева // Биржевые ведомости (веч. вып.) 1915. 19 октября.

9 *Зелинский Ф.Ф.* Идея нравственного оправдания. Её происхождение и развитие. IX, X // Мир Божий. 1899. № 2, февраль. С. 29, 30, 31.

10 *Корабельникова Л.З.* Творчество С.И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986.

11 *Маклаков В.А.*, *Гершензон М.О.* Исследования по греческой истории. М.: Унив. типогр, 1894.

12 *Маклаков В.А.* Из воспоминаний. Уроки жизни. М.: Моск. школа политич. исследований, 2011.

13 Материалы к сценической истории «Орестеи» / Публ. В.А. Киселёва // С.И. Танеев. Материалы и документы. Т.I. Переписка и воспоминания. М.: изд. АН СССР, 1952.

14 *Направник В.Э.* Э.Ф. Направник и его современники. Л.: Музыка, 1991.

15 Орестейя. Единственная дошедшая до нас трилогия Эсхила, данная на греческом языке в Афинах в 459 г. до Рожд[ества] Хр[истова], или за 2342 года до нашего времени. Перевёл с греческого Н. [П.] Котелов. СПб.: типогр. В.С. Балашева, 1883.

16 *Петухова С.А.* Танеев в работе над оперой «Орестея»: несостоявшийся до минор // IV Международная Интернет-конференция «Музыкальная наука в едином культурном пространстве». Раздел «Источниковедение и текстология». М.: РАМ, 2016. С. 17–21.

17 Письма С.И. Танеева к Э.Ф. Направнику. К истории постановки «Орестеи» в Мариинском театре // Советская музыка. 1940. № 7. С. 80–84.

18 Репертуар Императорских театров // Ежегодник Императорских Театров. Сезон 1895–1896 гг. / Ред. А.Е. Молчанов. СПб.: Типогр. Имп. СПб. Т-ров, 1897.

19 Репертуар Императорских театров // Ежегодник Императорских Театров. Сезон 1896–1897 гг. / Ред. А.Е. Молчанов. СПб.: Типогр. Имп. СПб. Т-ров, 1898.

20 *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / Под ред. Н.Н. Римской-Корсаковой. СПб.: Типогр. Глазунова, 1909.

21 *Рогаль-Левицкий Д.Р.* Современный оркестр. Т. III. М.: ГМИ, 1956.

22 *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Танееве / Послесл., коммент. С.В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2003.

23 *Савенко С.И.* Сергей Иванович Танеев. (Серия «Русские и советские композиторы»). М.: Музыка, 1984.

24 *Соловьёв Н.Ф.* Театр, музыка и искусства. Музыкальное обозрение. «Орестейя» — музыкальная трилогия *г. Танеева* // Биржевые ведомости. 1895. № 287, 19/31 октября.

25 *Суриков И.Е.* Афинский Ареопаг в первой половине V в. до н.э. [1995] // *Суриков И.Е.* Античная Греция. Политогенез, политические и правовые институты. Opuscula selecta II. Изд. 2-е. М.: Изд. Дом ЯСК, 2018.

26 *Танеев С.И.* Дневники. В трёх книгах. 1894–1909. Кн. 1. 1894–1898 / Текстологич. ред., вступ. ст. и комм. Л.З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1981.

27 *Чайковский М.И.* Письма П.И. Чайковского и С.И. Танеева. М.: П. Юргенсон, [1916].

28 *Чайковский П.И., Танеев С.И.* Письма / Сост. и ред. В.А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951.

29 *Энгельс Ф.* История первобытной семьи (Бахофен, Макленнан, Морган). Предисловие к четвёртому немецкому изданию работы «Происхождение семьи, частной собственности и государства» // *Маркс К.*, *Энгельс Ф.* Сочинения. Изд. 2-е. Т. 22 / Институт марксизма-ленинизма ЦК КПСС. М.: ГИПЛ, 1962.

30 *Ярхо В.Н.* Эсхил. М.: ГИХЛ, 1958.

31 *Bachofen J.J.* Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart: Verlag von Krais und Hoffmann, 1861.

REFERENCES

1 *Al'shvang A. A.* P.I. Chaykovskiy [Tchaikovsky]. 2nd ed. Moscow: Muzïka, 1967.

2 *Baskin V.P.* [*Oresteyya*] // Peterburgskaya gazeta [Saint Petersburg Newspaper]. 1895. No. 286, 18 October.

3 *Bernandt G.B.* Osnovnoy printsip ēsteticheskikh vozzreniy S.I. Taneeva [The main principle of Taneyev's aesthetic views] // Sovetskaya muzïka. 1939. No. 6. P. 71–78.

4 *Bernandt G.B.* Sergey Ivanovich Taneev. Ēskiz kharakteristiki [S.I. Taneyev. An essay in characterology] // Sovetskaya muzïka. 1940. No. 7. P. 40–48.

5 *Bernandt G.B.* S.I. Taneev. 2nd ed. / Ed. by N.N. Yudenich. Moscow: Muzïka, 1983.

6 *Bulïchëva A.V.* Borodin. Moscow: Molodaya gvardiya, 2017.

7 *Gegel'* [Hegel] *F.* Lektsii po ēstetike. Kn. 2 [Lectures in Aesthetics. Book 2] / Transl. by B.G. Stolpner // *Gegel'* [Hegel] *F.* Sochineniya [Works]. Vol. XIII / AN SSSR, Institut filosofii [USSR Academy of Sciences]. Moscow: Gos. sotsial'no-ėkonomich. izd-vo [State Publishing House for Economic and Social Sciences], 1940.

8 *Glazunov A.K.* 'Oresteyya' S.I. Taneeva [Taneyev's *Oresteia*] // Birzhevïe vedomosti. 1915. 19 October.

9 *Zelinskiy F.F.* Ideya nravstvennogo opravdaniya. Eë proiskhozhdenie i razvitie [The idea of moral justification. Its origin and development]. IX, X // Mir Bozhiy [God's World]. 1899. No. 2, February. P. 29, 30, 31.

10 *Korabel'nikova L.Z.* Tvorchestvo S.I. Taneeva. Istoriko-stilisticheskoe issledovanie [S.I. Taneyev's Oeuvre. Historical and Stylistic Stadi]. Moscow: Muzïka, 1986.

11 *Maklakov V.A.*, *Gershenzon M.O.* Issledovaniya po grecheskoy istorii [Studies in Greek History]. Moscow: Univ. tipogr [University Printing Office], 1894.

12 *Maklakov V.A.* Iz vospominaniy. Uroki zhizni [Memoirs. Lessons of Life]. Moscow: Mosk. shkola politich. issledovaniy [Moscow School of Political Studies], 2011.

13 Materialï k stsenicheskoy istorii 'Orestei' [Materials for the production history of *Oresteia*] / Prepared by V.A. Kiselëv // S.I. Taneev. Materialï i dokumentï [Materials and Documents]. Vol. I. Perepiska i vospominaniya [Correspondence and Reminiscences]. Moscow: izd. AN SSSR [USSR Academy of Sciences Press], 1952.

14 *Napravnik V.Ē.* Ē.F. Napravnik i ego sovremenniki [Nápravník and his Contemporaries]. Leningrad: Muzïka, 1991.

15 Oresteyya. Edinstvennaya doshedshaya do nas trilogiya Ēskhila, dannaya na grecheskom yazïke v Afinakh v 459 g. do Rozhd[estva] Khr[istova], ili za 2342 goda do nashego vremeni [*Oresteia*. The only extant trilogy of Aeschylus, given in Greek in 459 BCE or 2342 years ago]. Perevël s grecheskogo N. [P.] Kotelov [Translated from Greek by N. Kotelov]. Saint Petersburg: V.P. Balashev printing office, 1883.

16 *Petukhova P.A.* Taneev v rabote nad operoy «Oresteya»: nesostoyavshiysya do minor [Taneyev working on the opera *Oresteia*: the unrealized C minor] // IV Mezhdunarodnaya Internet-konferentsiya 'Muzïkal'naya nauka v edinom kul'turnom prostranstve'. Razdel 'Istochnikovedenie i tekstologiya' [4th International Internet-Conference 'Music Scholarship in an Integrated Cultural Space. Section 'Historical and Textual-Critical Studies']. Moscow: Russian Academy of Music, 2016. P. 17–21.

17 Pis'ma S.I. Taneeva k Ē.F. Napravniku. K istorii postanovki 'Orestei' v Mariinskom teatre [Taneyev's letters to Nápravník. On the history of the production of *Oresteia* at the Mariinsky Theatre] // Sovetskaya muzïka. 1940. No. 7. P. 80–84.

18 Repertuar Imperatorskikh teatrov [The Repertoire of the Imperial Theatres] // Ezhegodnik Imperatorskikh Teatrov. Sezon 1895–1896 gg. [Yearbook of the Imperial Theatres. Season 1895–96] / Ed. by A.E. Molchanov. Saint Petersburg: Printing office of the Imperial Theatres, 1897.

19 Repertuar Imperatorskikh teatrov [The Repertoire of the Imperial Theatres] // Ezhegodnik Imperatorskikh Teatrov. Sezon 1896–1897 gg. [Yearbook of the Imperial Theatres. Season 1896–97] / Ed. by A.E. Molchanov. Saint Petersburg: Printing office of the Imperial Theatres, 1898.

20 *Rimskiy-Korsakov N.A.* Letopis' moey muzïkal'noy zhizni. 1844–1906 [Chronicle of My Musical Life. 1844–1906] / Ed. by N.N. Rimskaya-Korsakova. Saint Petersburg: Glazunov's printing office, 1909.

21 *Rogal'-Levitskiy D.R.* Sovremennïy orkestr [The Modern Orchestra]. Vol. 3. Moscow: GMI [State Music Publishing House], 1956.

22 *Sabaneev L.L.* Vospominaniya o Taneeve [Reminiscences on Taneyev] / Postfaced and commented by S.V. Grokhotov. Moscow: Klassika-XXI, 2003.

23 *Savenko S.I.* Sergey Ivanovich Taneev. Moscow: Muzïka, 1984.

24 *Solov'ëv N.F.* Teatr, muzïka i iskusstva. Muzïkal'noe obozrenie. 'Oresteyya' — muzïkal'naya trilogiya *g. Taneeva* [Theatre. music and arts. Musical review. *Oresteia*, Mr. Taneyev's musical trilogy] // Birzhevïe vedomosti. 1895. No. 287, 19/31 October.

25 *Surikov I.E.* Afinskiy Areopag v pervoy polovine V v. do n.ē. [The Athens Areopagus in the first half of the 5th century BCE] [1995] // *Surikov I.E.* Antichnaya Gretsiya. Politogenez, politicheskie i pravovïe institutï [Antique Greece. Politogenesis, Political and Juridical Institutions]. Opuscula selecta II. 2nd ed. Moscow: YASK, 2018.

26 *Taneev S.I.* Dnevniki. V trëkh knigakh [Diaries. In 3 volumes]. 1894–1909. Volume 1. 1894–1898 / Edited, prefaced and commented by L.Z. Korabel'nikova. Moscow: Muzïka, 1981.

27 *Chaykovskiy M.I.* Pis'ma P.I. Chaykovskogo i S.I. Taneeva [Tchaikovsky's and Taneyev's Letters]. Moscow: P. Yurgenson, [1916].

28 *Chaykovskiy P.I., Taneev S.I.* Pis'ma [Letters] / Compiled and edited by V.A. Zhdanov. Moscow: Goskul'tprosvetizdat, 1951.

29 *Ēngel's* [Engels] *F.* Istoriya pervobïtnoy sem'i (Bakhofen, Maklennan, Morgan) [History of the Prehistoric Family. Bachofen, McLennan, Morgan]. Predislovie k chetvërtomu nemetskomu izdaniyu rabotï 'Proiskhozhdenie sem'i, chastnoy sobstvennosti i gosudarstva' [Preface to the 4th German edition of the *Origin of Family, Private Property and State*] // *Marks* [Marx] *K.*, *Ēngel's* [Engels] *F.* Sochineniya [Works]. 2nd ed. Vol. 22 / Institut marksizma-leninizma TsK KPSS [Institute of Marxism-Leninism of the USSR Communist Party's Central Committee]. Moscow: GIPL, 1962.

30 *Yarkho V.N.* Ēskhil [Aeschylus]. Moscow: GIKhL [State Publishing House for Literature], 1958.

31 *Bachofen J.J.* Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart: Verlag von Krais und Hoffmann, 1861.

УДК 782, 729.2
ББК 85.317, 85.334

Ключевые слова
Юрий Завадский, Николай Сизов, «Женитьба» Гоголя, музыка в драматическом спектакле, Третья студия МХАТ, театр Вахтангова, «Нос» Шостаковича, «Ревизор» Мейерхольда.

Наумов А.В.

Отурандочивание драматургии и растурандочивание музыки

О «Женитьбе» Ю.А. Завадского и Н.И. Сизова (1924)

Вниманию читателей предлагается журнальный вариант одной из глав монографии под предварительным названием «В незримом пантеоне: музыка в Студиях 1914–1924», части исследовательского проекта «Между драматургией и режиссурой: музыкальное оформление спектаклей Московского Художественного театра 1898–1948». Материалы архивов режиссера Ю.А. Завадского и композитора Н.И. Сизова, пресса 1920-х годов, некоторые театроведческие работы более позднего времени дают возможность реконструировать звуковой облик одного из самых оригинальных спектаклей раннего советского театра, оказавшего влияние не только на искусство драматической сцены, но и на оперу, а также отчасти кинематограф.

Key Words
Yuriy Zavadsky, Nikolay Sizov, Gogol's Marriage, music in dramatic theatre, The Third Studio of the Moscow Art Theatre, Vakhtangov Theatre, Shostakovich's The Nose, Meyerhold's The Inspector General.

Aleksandr Naumov

Turandot-ization of Dramaturgy and De-Turandot-ization of Music. On *The Marriag*e by Yu. Zavadsky and N. Sizov (1924)

This is a journal version of one of the chapters of the monograph provisionally entitled *In an Unseen Pantheon: Music in the Studios, 1914–24*, part of the research project *Between Dramaturgy and Stage Direction: Incidental Music for the Productions of the Moscow Art Theatre, 1898–48*. With the help of materials from the archives of theatre director Yu. Zavadsky and composer N. Sizov, the press of the 1920s, and some more recent studies in theatre history, we have attempted to reconstruct the sound image of one of the most original productions of early Soviet theatre, which influenced not only the art of stage production, but also opera and, to an extent, cinema.

«Женитьба», комедия Гоголя, дебютная постановка актёра и художника Юрия Александровича Завадского (1894–1977) в Третьей студии МХАТ, была впервые показана 29 января 1924 года. Подготовка заняла полтора сезона, премьера несколько раз откладывалась (в последний раз — из-за недельного траура по кончине В.И. Ленина) и наконец, состоялась, встреченная весьма и весьма подогретыми ожиданиями. Музыку к спектаклю написал композитор и пианист, выпускник Московской консерватории Николай Иванович Сизов (1886–1962). Как и многие спектакли довоенного советского театра, эта «Женитьба» к настоящему времени находится в странном положении феномена хорошо известного, но малоизученного. Первая часть нашего повествования посвящена обзору жизненно-культурного ландшафта, окружавшего постановку, а затем можно будет обратиться и к музыке: достойная самостоятельного анализа, она теряет часть художественного смысла вне контекста.

Обстоятельства и рефлексии

По обычаю тех лет, спектакль широко освещался в прессе как на стадии подготовки, так и после выпуска. Гоголевская премьера должна была стать следующей после «Принцессы Турандот» и первой без Вахтангова, ушедшего в мае 1922 года; анонс предстоящей работы появился в журнале «Зрелища» той же осенью. Вдохновившись опытом учителя, свободно компоновавшего для «Турандот» тексты Ф. Шиллера, К. Гоцци и интермедии-импровизации самих студийцев, Завадский придумал соединить в одном спектакле «Женитьбу» с «Незнакомкой» Александра Блока. Каким мыслился симбиоз, коротенькая заметка не расшифровывала, но интерес раздразнила: уже в следующем номере журнала появился фельетон Вадима Шершеневича, скрывшегося под забавным псевдонимом

Пингвин[1]. Текст выдавал хорошее знакомство с афишей Третьей студии (чеховская «Свадьба» в постановке Вахтангова (1920), обычно в один вечер с «Чудом св. Антония» Метерлинка) и ее внутренней жизнью. Статья, должно быть, задумывалась как забавная, а получилась злой. Досталось театру за длительность репетиционного процесса, за поднимаемую на щит коллегиальность студийного уклада, за приверженность «буржуазным» литературным именам. Широким взмахом Шершеневич низвергал собственных юношеских кумиров Блока и Белого[2], перечеркивал «отсталые» поэтические вкусы современников (Бальмонт с Некрасовым). Предложения не переодевать героев по ходу спектакля или показать «Гамлета» в виде интермедии *à la* «Турандот» звучали на этом фоне мелкими уколами, направленным, впрочем, по вполне конкретным адресам. Скудость бюджета — бич большинства культурных предприятий тех лет, а идея шекспировской постановки с М.А. Чеховым в главной роли тогда уже родилась, чтобы воплотиться осенью 1924 года.

То ли вследствие остроумных выпадов, то ли безотносительно к их воздействию идея временно угасла. Но не исчезла; скорее, что называется, растворилась в воздухе. Гоголевскую комедию опередила другая премьера Студии, «Правда — хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского в постановке Б.Е. Захавы; эту историю мы минуем. Читатели театральных журналов начали уже разочаровываться в осуществимости планов Завадского, когда наконец вышел анонс генеральной репетиции с прибавлением скупого режиссерского комментария: «Эта работа есть попытка раскрыть смысл гоголевской комедии в связи с остальным его творчеством, особенно с так называемыми „Петербургскими“ фантастическими повестями. Гоголь дал „Женитьбе“ второй подзаголовок: „Совершенно фантастическое событие“. Об этом всегда забывал реалистически-бытовой театр, подходя к его драматургии. Найти звучание фантастики Гоголя в современном театре, попутно разрешая задачи новых приемов актерской игры — боковая мысль спектакля»[3].

1 *Пингвин* (Шершеневич В.Г.). Блок и Гоголь // Зрелища. Декабрь 1922 — январь 1923. № 18. С. 13. URL: http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/1176-zrelischa-1922-18-26-31-dek-1922-1-2-yanv-1923 Дата обращения 25 апреля 2022 года.

2 О них Шершеневич впоследствии без подробностей, но определенно написал в книге «Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910–1925 гг.» (опубликована в составе сборника «Мой век, мои друзья и подруги». М.: Московский рабочий, 1990. С. 417–646).

3 Хроника (без автора) // Новый зритель. 1924. № 2. С. 17.

***

Мнения московских интеллектуалов, посетивших первое представление, сошлись: работа не удалась, спектакль провалился. Основные претензии, высказанные вслух, — *не смешно* и *очень медленно*; непривычно читать, что «Женитьба» в общем мнении начала 1920-х — пьеса короткая. Сверх того журналисты демонстрировали богатую палитру отрицательных эмоций, каждый свою. Ю.В. Соболев недоумевал и гневался: «Комедия Гоголя зазвучала переводом с какого-то модного немецкого „экспрессиониста“. Не знаю, как другим, а мне все время, например, напоминало это представление кошмарные сцены из романа Мейеринка „Голем“[4]. Может быть, впечатление перевода усугублялось и тем, что исполнители не уловили важнейшего: *тона и ритма речи Гоголя* (выделено авт. — *А. Н.*). Но убить всякий смех в „Женитьбе“, не значит ли убить всякий смысл и значение спектакля?»[5].

А.Р. Кугель повествовал велеречиво, с экскурсами в схоластику, с отсылками к ленинскому «Материализму и эмпириокритицизму», проводя исторические параллели между творческими генерациями «художественников» и назначая Вахтангова в режиссерские «дети» МХТ, а III Студию (раз уж так грустно сложилось) в наследницы покойного[6]. Гораздо дальше пошел В.Е. Ардов, заменивший с самого начала кугелевские аллюзии хлестким сопоставлением с самой обстреливаемой на том этапе мишенью: «Эта постановка получает тем большее значение, что она следует за „Любовь — книга золотая“ в 1-й студии МХТ“»[7]. Музыка спектакля не упоминалась, Ардов сосредоточивался на социальной политике и — единственный — заканчивал статью напряженно-неопределенным «отсюда следует сделать соответствующие выводы»[8]. Начальственный рецензент «Правды», глава Реперткома, достигал высокого обличительного пафоса, заостряя концы абзацев в традициях политического доноса. Финал,

4 Русский перевод романа Г. Мейеринка (Майринка, 1915), сделанный Д.И. Выгодским, вышел в 1920 году: на момент написания рецензии книга была еще весьма «в моде».

5 *Соболев Ю.В.* «Женитьба» в III Студии М.Х.Т. // Рампа. 1924. № 5. С. 10.

6 *Кугель А.Р.* Новости сезона // Жизнь искусства. 1924. № 9. С. 3. URL: http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/2488-zhizn-iskusstva-1924–9 Дата обращения 25 апреля 2022 года.

7 Комедия А.Н. Толстого, сюжет из времен Екатерины II, пост. С.Г. Бирман, премьера 3 января 1924 года, спектакль разрешен «до новой пьесы», но прошел полтора сезона: последний, 62-й раз был сыгран 21 мая 1925-го. См. МХАТ-2. Опыт восстановления биографии / ред. И.Н. Соловьевой, А.М. Смелянского и О.В. Егошиной. М.: МХТ, 2010. С. 59–63; 853–854.

8 *Ардов В.Е.* «Женитьба» в 3-й студии // Рабочий зритель. 1924. № 5. С. 14.

правда, звучал помягче ардовского: «В общем выходишь из театра после спектакля разочарованный, с надеждой, что это последние шалости барских особняковых „заумников“»[9].

Абсолютная кульминация кампании и в своем роде шедевр жанра — статья корифея раннесоветской публицистики Эм. Бескина[10]. Уже то, что он не ограничился, как все, простым обозначением объекта и вынес в заголовок проблемную позицию, придавало тексту программный смысл. Имя Мережковского, произнесенное рецензентом дважды, — имя эмигранта, контрреволюционера-антисоветчика. Столь же опасны обвинения в мистицизме и религиозности. Бескин образован, начитан, но тем опаснее проект «резолюции по делу 3-й Студии», извлеченный им из знаменитого письма Белинского Гоголю после выхода «Избранных мест…»: «отречься и искупить». К счастью, даже подобные выпады в те годы не всякий раз приобретали фатальный смысл. Словно в ответ на темпераментное выступление коллеги будущий видный драматург, а тогда актер Пролеткульта Б.С. Ромашов основательно обругал театр за *мережковничество* по горячим следам[11], чтобы спустя полтора месяца резюмировать: «Постановка „Женитьбы“ — кризис символического театрального миросозерцания, с его лампадной „святостью“ и мистической пустотой. В наше время бравада такими средствами, по меньшей мере, наивна до крайности. Вокруг нас новые связи и взаимоотношения, рост новых социальных сил. Быт выпирает наружу. И театр не убежит от быта современности, либо провалится в дыру своего эстетико-для-себяшного прозябания»[12].

Долгая жизнь «Женитьбе» суждена не была, но в течение календарного года она на афише сохранялась, проехала летними гастролями по Поволжью и Средней Азии[13], перешла ненадолго в следующий сезон. Ее сыграли 39 раз. С течением времени критика утихла, мнение провинции прозвучало не в пример столице благосклонно, даже поощрительно[14]. Возникает ощущение — едва ли

9 *Трайнин И.П.* «Женитьба» в 3-й Студии МХАТ // Правда. 1924, 3 февраля.

10 *Бескин Эм.* (*О. М.*). Литургия «Женитьбы» в 3 студии М.Х.Т. // Новый зритель. 1924. № 5. С. 8. URL: http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/4761-novyy-zritel-1924–5 Дата обращения 25 апреля 2022 года.

11 *Ромашов Б.С.* Гоголь в Студии им. Вахтангова. «Женитьба» в 3-й студии М.Х.А.Т. // Известия. 1924, 3 февраля.

12 *Ромашов Б.С.* На театральном фронте // Красная нива. 1924. № 13. С. 294.

13 Звучала ли там музыка — непонятно, ни одного упоминания; странно, что совсем не заметили. Возможно, на гастролях показали «портативный» вариант, без оркестра (такое практиковалось).

14 См. *И. Ф.* [инициалы не раскрыты]. «Женитьба» Гоголя // Борьба (Царицын). 1924, 6 июня; *Треплев А.* (Смирнов А.А.). «Женитьба» (гастроли 3-й студии М.Х.Т.) // Коммуна (Самара). 1924, 26 июня.

обманчивое, — что описывался в принципе не тот спектакль, который был на премьере. Восприятие спектакля широкой публикой разнилось, как это часто случается, с запечатленным на страницах «партийных» журналов и газет. Косвенно подтверждает догадку и то, как «Женитьбу» любили в театре, как ненасытно играли ее, как боролись за роли во втором составе, постепенно превращавшемся в основной. Спустя годы П.Г. Антокольский, многолетний «литературный мозг» вахтанговцев, говорил уже не о провале, а о «нелегко давшейся Завадскому победе»[15].

***

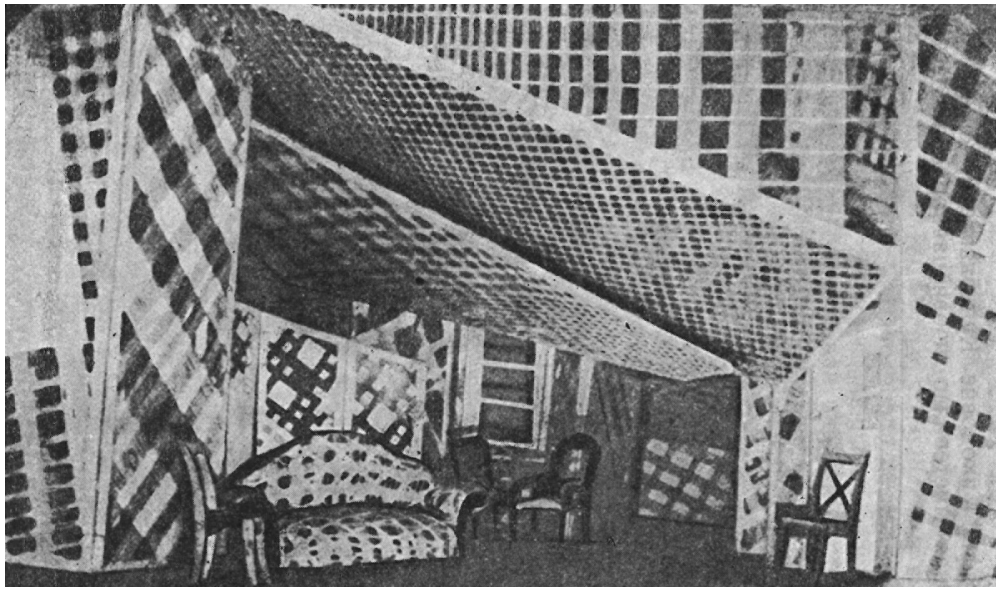
«Большая» историография запечатлела спектакль в негативе премьерных откликов. Академическую традицию заложил П.И. Новицкий, встраивавший «Женитьбу» в анатомию вахтанговской традиции на правах «кривого колена». Несложно заметить, как теплится в его пассажах утративший яркость антигоголевский огонек Эм. Бескина: «В корне ошибочен был замысел — раскрыть смысл гоголевской комедии в связи со всем остальным творчеством этого мрачного фантаста, который мыслил чудовищными образами и трагическими гиперболами. <…> „Женитьба“ решала задачу абстрактную и стилизаторскую, то есть не вытекающую из жизненных потребностей эпохи, мертвую»[16]. В том же 1933 году С.С. Данилов перечел все отклики «правильной» периодики за 1924-й и выстроил на их основе не менее жесткий вердикт[17]. Скажем, однако, спасибо и этому автору. Работа Данилова не давала о спектакле забыть, чему дополнительно служили содержащиеся в ней иллюстрации. Декорации постановки погибли в 1941 году при бомбардировке Москвы вместе со зданием театра[18]; репродукции на вклейках — почти всё, что дает о них представление.

15 *Антокольский П.Г.* Волшебник // Советская культура. 1973. № 3, 19 января. С. 3.

16 *Новицкий П.И.* Пути и перепутья театра им. Евг. Вахтангова // Современные театральные системы. М.: ГИХЛ, 1933. С. 158.

17 *Данилов С.С.* «Женитьба» Гоголя. М.; Л.: ГИХЛ, 1933. С. 105.

18 Бывший особняк В.П. Берга (арх. А.С. Каминский) по адресу Арбат, 26 был полностью разрушен в 1941 году. Новый театр выстроен по проекту П.В. Абросимова к 1947-му.



Илл. 1. С.П. Исаков. Макет декорации 1 акта[19]

После войны раз за разом с ругательными вариациями повторялось сказанное прежде, новых впечатлений взять было неоткуда[20]. Реабилитацию дебютной работы Завадского как недооцененного шедевра начала Е.А. Кухта в 1978 году. Скрупулезно собрав зафиксированные предшественниками детали, она создала изумительный для научной работы литературный офорт в стиле Ф. Гойи, опубликованный как часть обязательной статьи к диссертационной защите: «Сгущенность красок, вязь таинственных интонаций, тягостных пауз. Шепот, перебиваемый внезапно резкими голосами. Унылое течение тоскливой мелодии и каскад звуков, пронзительных и неожиданных. Замирание рыдающих аккордов в музыке. Жесты то житейские,

19 Опубл. в: *Данилов С.С.* «Женитьба» Гоголя. С. 99. На портале Госкаталога Музейного фонда РФ ныне можно увидеть фотографию другой декорации в макетной мастерской из собрания ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=1153242 Дата просмотра 25 апреля 2022 года.

20 См. *Филиппов В.А.* Отечественная классика на русской сцене // Театральный альманах: сб. статей и мат-лов. Вып. 2 (4). М.: ВТО, 1946. С. 139–140; Очерки истории русского советского драматического театра / Ред. Н.Г. Зограф. Вып. 1. 1917–1934. М.: АН СССР, 1954. С. 309–310; История советского драматического театра: в 6 т. Т. 2. 1921–1925 / Отв. ред. К.Л. Рудницкий. М.: Наука, 1966. С. 168.

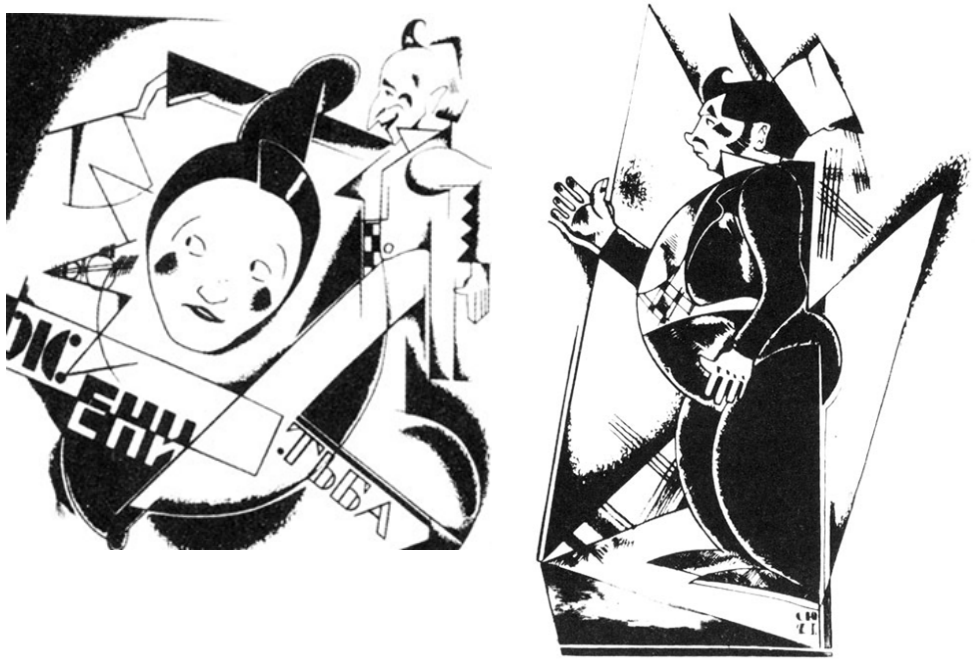
Илл. 2–3. Г.М. Козинцев. Эскизы костюмов Жевакина и Дуняшки к спектаклю «Женитьба» (1922). СПбГМТМИ ГИК 4577/5, 6[21]

то буффонные, то вольная их смесь. Причудливая замысловатость поз. Пирамида изогнутых тел у замочной скважины в комнату невесты. Женихи, ползающие на четвереньках вокруг Агафьи Тихоновны. Разгул неясных, неспокойных теней. Тени повторяются, множатся, искажаются на скошенных плоскостях холста, ограничивающих сценическое пространство. Холст полупрозрачен (его прорежали — вытягивали нити), прошит кружевом, паутинен и сер). Полотна-призраки принимают очертания самые неожиданные под постоянной игрой освещения. Темнота, вспышки света, хоровод фигур и хаос теней, снова затемнение… Возникающие из тьмы картины в тьму и уходили, словно растворяясь в неведомой и загадочной пустоте»[22].

Это, разумеется, не реконструкция, а фантазия.

21 Опубл. в: Ваш Григорий Козинцев: Воспоминания / Сост., редактура, примеч. и дополн. В.Г. Козинцевой и Я.Л. Бутовского. М.: Артист. Режиссёр. Театр. 1996.

22 *Кухта Е.А.* «Женитьба» Н.В. Гоголя на театральной сцене 1920-х гг. // Пьеса и спектакль: сб. ст., ред.-сост. Е.С. Калмановский. Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 47.



Илл 4–5. С.И. Юткевич. К «Женитьбе»[23]

Несмотря на многочисленность печатных откликов, последовательная фиксация облика спектакля не состоялась, целостность его трудноуловима. Критические статьи выхватывают «кадры» — обычно одни и те же, наиболее броские, провоцирующие, запоминающиеся. В дополнение к словам сохранилось несколько эскизов художника[24], детальная реалистическая графика «старой школы». В музее театра им. Вахтангова можно видеть премьерную афишу и программку[25]. Постановочные фотографии актёров в ролях из того же собрания опубликованы в юбилейном альбоме к 75-летию коллектива[26].

23 Опубл.: *Юткевич С.И.* Поэтика режиссуры. М.: Искусство, 1986. С. 284–285.

24 ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. КП 6067–6072. https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19562591; https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19562589

25 Экземпляр афиши имеется также в собрании ГЦТМ им. А.А. Бахрушина: КП 325105/28 АфС 37873.

26 Судьба театра. Театр им. Евг. Вахтангова 1913–1996 год. Спектакли. М.: Театр им. Евг. Вахтангова, 1997. URL: https://www.bilettorg.ru/theatre-pics/9/663/ Дата обращения 25 апреля 2022 года.

Обогащает впечатления графика С.И. Юткевича: в молодости он посетил спектакль и даже высказался, когда спросили: «„Женитьбу“ Гоголя нельзя ставить как „Кабинет доктора Калигари“[27]. Если можно Гоголя „Невского проспекта“, „Носа“ и „Шинели“ раскрыть путем стилизационной фантастики, то именно „Женитьба“ требует трактовки в плане *современной гиперболы*»[28]. Доброжелательность благородна, особенно если учесть, что совсем незадолго до того, в 1922 году Юткевич вместе с другими представителями группы ФЭКС принимал участие в петроградской «Женитьбе» Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга, совсем другой по духу — многоцветной, эксцентричной, аттракционно-игровой.

В духе «своей» постановки Юткевич сделал и две линотипии — Агафью Тихоновну с Кочкаревым и отдельного Подколесина. Впервые опубликованные в «Зрелищах (№ 74, 1924), они много позже украсили издание мемуаров.

Наследие «Турандот» и плоды формального метода в театральной музыке

Единственный артефакт, способный связать воедино цепочку отрывочных вербальных и визуальных свидетельств — партитура, созданная Н.И. Сизовым, композитором для русского драматического театра XX века из первых, одним из персонажей легенды под названием «Вахтанговская „Турандот“». Критика «Женитьбы», как это чаще всего бывает, обращала внимание на музыку мимолетно, но, вопреки обыкновению, отводила ей не вежливое предложение в самом конце, а серьезное место во втором-третьем абзацах, близ концепционного ядра рецензии: «история женитьбы Подколесина показана в сугубо трагических чертах: когда сбежал робкий надворный советник из-под венца в окно, то за сценой невидимый оркестр заиграл похоронный марш, а колокола стали медленно отбивать удары, один удар за другим, как это делают в церквах при выносе покойника. Невеста и тетушка в это же время пережили „тяжелую душевную драму“»[29]. Словно стремясь подчеркнуть разницу между впечатлениями, Л.М. Шихматов на правах заинтересованного зрителя описывал тот же момент юмористически: «Когда Подколесин выпрыгивал из окна, оставив на подоконнике только фуражку, все действующие лица под похоронную музыку ходили с этой фуражкой по сцене, разыскивая его[30]. Талант композитора в 1924-м признавали

27 Фильм ужасов режиссера Р. Вине, классика немого кинематографа

28 Мнения // Зрелища 1924. № 6. С. 6.

29 *Соболев Ю.В.* «Женитьба» в III Студии М.Х.Т.

30 *Шихматов Л.М.* От студии к театру. М.: Искусство, 1970. С. 138.

с подковыркой: «Музыка Сизова — очень хорошая и талантливая музыка, но ее лучше всего приберечь для какой-нибудь другой постановки. <…> Вообще „Турандот“ несомненно ограблена в „Женитьбе“, и это наводит на грустные мысли о судьбе театра, потерявшего руководителя и так быстро захиревшего»[31].

Надо полагать, читать подобное неприятно, но в одном рецензент прав: след «турандотовского» опыта музыка Сизова несёт со всей очевидностью, это заметно хотя бы по составу оркестра. Ноты, хранящиеся ныне в РНММ[32], написаны карандашом, первый лист сильно обтрепался за сто лет, но на нём еще можно разобрать перечень инструментов. Недостающее уточняется по ремаркам на следующих листах партитуры, а также по разметке в черновом клавире (л. 25–27 об.):

Флейта+piccolo, свистки (2 исполнителя, на одной строке)
Гобой, сирена, окарина (2 исполнителя)
Гребёнки — деревянная, железная (2 исполнителя)
Валторны I, II
Труба
Ревун
Бич, кастаньеты, трещотки
Барабан
Ксилофон, литавры
Треугольник, тарелки, гонг
Металлофон, игрушка[33]
Колокольчики (Glockenspiel)
Рояль I, II[34]
Пианино[35]

31 *Кандид* [Айзенштадт Д.С.]. «Женитьба» в III Студии МХАТ // Вечерняя Москва. 1924, 2 февраля.

32 РНММ. Ф. 346 (Н.И. Сизов). № 14. «Женитьба». Музыка к спектаклю 3 студии МХАТ. Партитура и клавир (разрозн. номера). Рукоп., автогр. черн. 27 л. Далее все ссылки на листы экземпляра даются без уточнений.

33 Пометка на л. 25 гласит: «колокол, скрип, тарелка, сирена, треск, кастаньеты, игрушка, бич, ксилофон — 2 человека». Фактически все шумовые, не требующие специальной подготовки (на ксилофоне играли либо отдельные ноты, либо *glissando*), могли быть использованы простыми студийцами-немузыкантами при точных указаниях дирижера в ходе репетиций и на спектакле.

34 Рояль использовался в качестве «ударного» инструмента (отдельные акцентированные «колокольные» звуки, тянущиеся на педали, наподобие мрачного звона у Тетерева в первом акте «Мещан» М. Горького). Стоял по-видимому отдельно, возможно даже в соседнем помещении.

35 Пианино помещалось в оркестре, оно выступает в плотном ансамбле с прочими инструментами.

Балалайки I, II[36]
Скрипки I, II
Виолончель
Контрабас, окарина-бас
Скрип, хрип, пушка, брударах-тах-тах (sic!) и прочие [шумы]
Всего 25 оркестрантов[37]

Мы узнаём здесь всё, что поражало публику «Турандот» и составляло неповторимое акустическое своеобразие спектакля. Именно Сизов изобретательно аранжировал для него мелодии — собственные и подобранные артистом Козловским. Именно он придумал использовать гребенки с папиросной бумагой, сирену и детскую пищалку (на л. 23 — загадочное пояснение «игрушка Саца»), разнообразные хрипы, скрипы и т.д. Соавторы «Женитьбы» взяли с собою «турандотовские» тембры как талисман и камертон вахтанговского стиля, очевидно надеясь на саморазвитие находок в руках талантливого музыканта. Состав оркестра заметно увеличился — этого потребовала акустика вначале большой сцены в Камергерском, где играли с осени 1922-го, а затем и собственного помещения Студии на Арбате. Сдвиг пропорций скорее всего тоже произвел непредвиденный эффект.

***

Главное свойство музыки к «Женитьбе», унаследованное от постановки-предшественницы — её непрямая обусловленность событийным рядом, рядоположенность в этом смысле знаменитым интермедиям масок. Заимствовать непосредственно прием *commedia dell'arte* режиссёр не мог (разве что представить женихов Агафьи Тихоновны в качестве Бригеллы и прочих), но нашел возможность проецировать его на музыку. Упоминавшийся траурный марш — не единственная деталь из этого смыслового ряда. Не то чтобы здесь преследовался «демонстративный алогизм», присущий авангардным опытам[38], скорее в поиске компромисса между старым и новым

[36] Играют чаще всего «боем» по открытым струнам или паре струн, одна из которых открыта. Мелодической функции не выполняли.

[37] Если пересчитать всех и внимательно распределить оркестрантов-ударников и шумовиков именно так, как написано, получается, что скрипки присутствовали в оркестре в единственном числе, максимум по две на пульт, то есть фактически звучали, в традициях Саца, как солисты, а не группа.

[38] См. *Демченко А.И.* Ранний русский музыкальный авангард и «Нос» Д. Шостаковича // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. С. 381.

развивалась гиперболическая игра ассоциациями, для раннего советского театра не совсем оригинальная.

Жанровые эпизоды в «Турандот» (марши, вальсы, польки-песенки), однозначно принадлежали европейской традиции, имели узнаваемые прототипы (Чайковский, Глазунов, Сац) или базировались на цитатах из московского уличного быта. С реалиями пьесы они сочетались по принципу *своего чужого*: «Через пять минут Китаем станет наш помост пустой» — пели в прологе, обозначая систему смысловых координат. Располагались же на тех местах, где ситуационно должны были располагаться. Марши звучали в сцене «парада» и при выходах императора, вальс — при «переодевании» актеров, решенном как танцевальное шоу с цветными лоскутами шелка, взлетающими в воздух, полька обрамляла легкомысленные интермедии Тартальи, Бригеллы и пр. Подлинного алогизма не возникало, всё благодаря музыке лишь приобретало известную неправдоподобность, игрушечность и сказочность, а «баловливый», по выражению Вахтангова, оркестрик это свойство подчеркивал.

MP3 https://www.youtube.com/watch?v=l3OF2aH9DBI

MP3 https://www.youtube.com/watch?v=GHMAYxZIerM

Важно, что жанр волшебной сказки снимал проблему точной хронологической (в отличие от национально-географической) привязки событий. История рассказывалась как вневременная, вечно-театральная и условная, поэтому вхождение в нее более или менее актуального музыкального слоя не смущало, также как фраки и вечерние платья актеров и актрис, поверх которых накидывались детали, обозначавшие костюм, но на деле таковым не являвшиеся. Остранение, заложенное в постановке на той репетиционной стадии, когда соединялись тексты авторов XVIII–XX веков, приобрело по ходу работы столь значительный заряд самоиронии, что в результате обратилось собственной противоположностью. «Первородный» формализм иронии чужд: В.Б. Шкловский иллюстрировал свою программную статью фрагментами из толстовского «Холстомера», Б.М. Эйхенбаум опирался на «Шинель» Гоголя и трагедии Шиллера[39].

[39] См. *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг.: б.и., 1917. С. 3–14; *Эйхенбаум Б.М.* «Сквозь литературу». Сборник статей. Л.: ACADEMIA, 1924.

Природа необусловленности в «Женитьбе» была иной, нежели в «Турандот». Если определить коротко ее основной принцип, актуальный для композиторского решения, то категория *чужого* там была представлена предельно многопланово, тогда как *свое* низводилось до минимума. История Подколесина представлялась в качестве происшествия не сегодняшнего (старинного) и нездешнего (петербургского), то есть растягивалась одновременно в двух остраняющих плоскостях, обеим противореча в соответствии с подзаголовком. Акцентировался в первую очередь не реализм, а «совершенная невероятность» фабулы, оформление сцены и музыка входили в острый конфликт с текстом пьесы так же, как нарочито достоверные костюмы гоголевской эпохи — с гримами и жестами. Контраст любого бытового предмета и обстоятельства фону, на который они помещались, искажение любого лица вплоть до превращения его в инфернальное видение, составляли зерно подхода, возмутившее рецензентов и не слишком, по-видимому, дававшееся молодым актерам, стремившимся играть характеры, а не маски.

Композитор, опираясь на языковые находки современной музыки и одновременно обособляясь от них на уровне слухового воспитания консерваторского пианиста, сформировал комплекс звуковых сгустков, выступавших в консонансе не с текстом в устах персонажей, то есть главным акустическим элементом спектакля, но с атмосферой, сосредоточенной в декорационно-световом оформлении и актерской пластике. На самом заметном уровне это проявилось в том, что ни одного номера со словами — песни, романса, хора — в музыке к спектаклю нет, тогда как в большинстве работ 1920-х Студия использовала этот беспроигрышный способ побудить публику к дополнительным аплодисментам. При более пристальном вслушивании обнаруживается явное *остранение через жанр*[40]: все узнаваемые мелодические и ритмические элементы принадлежат не 1840-м, а 1920-м годам, ни единой старинной стилизации. Наконец, очень важно тембровое решение, камерность звучания оркестра, разреженная фактура, из которой, как из полотна задников, «вытянули нити». Буквальное подобие невероятностей делало аудиовизуальную природу постановки по-своему гармоничной.

[40] С подобным термином мы в литературе не встречались; в качестве модели для него используем отчасти антитетичное по идее *обобщение через жанр* А.А. Альшванга.

Несостоявшаяся оркестровая сюита

К глубочайшему сожалению, нотные материалы сохранились не полностью[41]. Наиболее последовательно представлены первый и второй акты, конец представления прослушивается прерывисто, главным образом за счет упоминаний о повторах начальных номеров. Общее число музыкальных включений впечатляет, оно должно было насчитывать не менее 75 — от крохотных, 2–3-звуковых «точек» до развернутых мелодизированных построений по нескольку десятков тактов. При этом мы имеем дело не только с подлинно-музыкальной режиссурой, но и с выдающейся композиторской изобретательностью, особенно заметной в черновиках. При переносе материала из номера в номер Сизов видоизменял его на мотивном уровне, с вполне очевидной на всякий раз выразительной задачей. Насколько можно понять по зачеркиваниям в автографе, часть вариантов не пригодилась и была заменена на точные повторы. Метод режиссерского формообразования тяготел к музыкальной рондальности или строгой лейтмотивности, а не сквозному развитию. Скорее всего он был более оправдан сценически: высокая мобильность гоголевского слова требовала не диалогического подстегивания, как в оперном театре, но наоборот, притормаживающей стабилизации. Однако Сизова с его фантазией и мастерством немного жаль[42].

Наиболее заметно авторский голос музыканта прозвучал в чисто оркестровых фрагментах — Вступлении (оно сохранилось целиком в партитурном виде, л. 1–6 об.) и двух интермедиях, известных более по «конспектам» клавира (л. 10–12, 27 об.— 28). Три пьесы, объединенные «белоклавишной» идеей — без ключевых знаков, с преимущественной опорой на «тамбурмажорский» *C-dur* как базу последующей хроматизации, могли бы без дополнительных переделок составить концертную сюиту. Смущает только отсутствие (точнее утрата) финала — траурного марша.

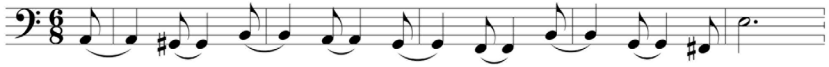
Вступление включает в общей сложности 65 тактов и состоит из эпизодов:

— двутактной интрады, «кляксы» дикого диссонантного звучания (задействованы самые резкие инструменты оркестра из духовой группы, а также ревун и ударные), призванной создать симультанный образ грядущей «невероятности» и сразу перетекающей в щёлк, стук да гром всех, кто только может;

[41] Чистовой экземпляр партитуры погиб вместе со всеми остальными материалами в 1941-м; фрагменты черновиков остались в домашнем архиве композитора и перешли в собрание РНММ.

[42] См. *Елагин Ю.Б.* Укрощение искусств. М.: Русский путь, 2002. С. 88–94.

— довольно протяженного (32 такта) синкопированного скерцо на фоне заранее заведенного шумного *tutti* в размере 6/8, буквами в партитуре неровно разбитого на 3 эпизода (буквы A, B+C и D; материал, строго говоря, един, но звучит в разных регистрах и постепенно «прорастает») — для дальнейшего использования по отдельности в качестве звуковых портретов Кочкарева и его неугомонных двойников. В начальном десятитакте вступает синкопированная тема у хрипло-басовитой валторны:



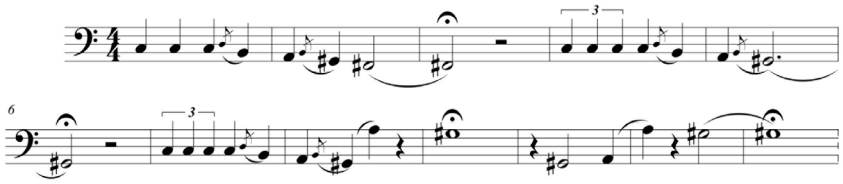
Пример 1. Н.И. Сизов. «Женитьба», Вступление. Л. 1–1 об.

Мелодия развертывается, грозно поднимаясь от низкого регистра к среднему на фоне неизменного топочущего аккомпанемента *ostinato* струнных (с балалайками) и пианино, начавшегося в т. 3. Гармоническое содержание на протяжении всей первой части фактически не изменяется, это напряженное удержание тонического аккорда *a-moll*, к которому добавляются неаккордовые диссонансы *gis* и *fis*, сообщающие устою фонический оттенок то увеличенного трезвучия, то малого септаккорда. В целом же построение выглядит как чисто динамическая волна, организуемая при посредстве оркестрового уплотнения: в «репризе» (т. 15, буква C) к теме валторны добавляются «имитация» у трубы и взвизги гребенок на опорных долях полутактов, а в кульминации (буква D) — удары колокола;

— производного танцевального мотива у низких струнных с пианино на фоне тонических педалей у духовых (16 тактов, буква E) в том же размере, регистре и темпе, но в ином, не переваливающемся, а притопывающем, акцентирующем сильную долю, призванном олицетворять пошлую суету ситуации. Гармоническое ощущение *a-moll* в мелодической разновидности здесь также ощутимо, но уже не в аккордовом, а в мелодическом воплощении:

— еще одной версии той же мелодической мысли: *solo* контрабаса (F) на письме занимает 12 тактов, но разделено паузами, затягивается с помощью фермат, создает образ вязкого тусклого бытия Подколесина, зевающей неуклюжести главного героя, его неготовности присоединиться к темпу и характеру предлагаемых обстоятельств; важную роль, помимо регистровки и тембра, играют асимметричные форшлаги и ладовая структура с обнаженной тритоновой опорой; она просматривалась во всех тематических

элементах Вступления, но здесь, в отсутствие тональной гармонизации, обретает полную силу.



Пример 2. Н.И. Сизов. «Женитьба», Вступление. Л. 6 об.

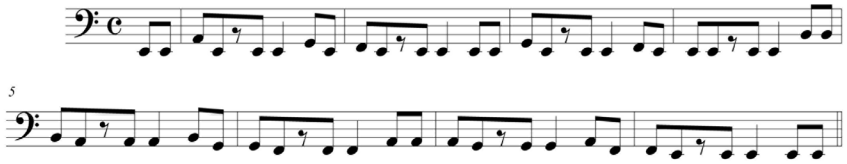
Из этого соло вполне логично, с точки зрения «рефлексивной» смысловой интерпретации, вылупляется большая часть интонаций 1 акта. К их рассмотрению мы обратимся чуть позже.

Второй большой инструментальный номер, назовем его интермедией, занимает позицию около начала четвертого десятка (от № 30 до 35, в зависимости от некоторых разночтений нумерации в 1 действии, см. далее). Черновик был надписан как «антракт ко 2 картине», но заглавие перечеркнуто; в окончательном же варианте это именно музыкальный флюс внутри явл. X, после реплики Кочкарева «Изволь, я беру на себя все дела». Нетерпеливо запряженный впереди лошади «антракт» мистифицировал публику (неужели обрыв на самом интересном?) и одновременно выполнял функцию стоп-кадра: на сцене ничего похожего на свадьбу не происходило. Фантазии материализовались только в музыке — так же, как иллюзия торжества возникала исключительно в воображении персонажей.

По объему Интермедия не меньше Вступления (по числу тактов больше — 78, но в звучании должно получаться приблизительно одинаково вследствие чрезвычайно затяжной контрабасовой коды № 1) и также делится на «буквенные» эпизоды, используемые враздробь. Некоторые из них впервые появлялись внутри начального акта на правах «тематических предвестников» (термин В.А. Цуккермана) — в беседе Подколесина со Свахой (явл. VIII) и его же ответах на реплики Кочкарева. Заключительный эпизод, итог тематического развития, играет роль музыкального резюме всей сцены. Это дает повод связать основной материал антракта с идеей фантасмагории и «чертовщины», проникающей в обыденный человеческий мир под видом нежеланного жениховства. Подтверждение находим и в конструктивном решении, вариациях на ритмическое *ostinato*, сгруппированных по рондальному принципу:

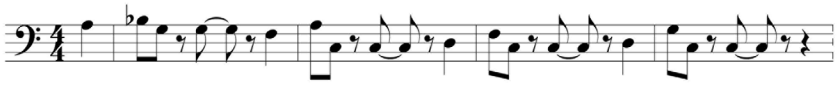
— в изложении темы (*тимпаны* или *таблы*, не указанные в списке инструментов на первой странице партитуры, и низкие струн-

ные[43]) решающую роль играет синкопированная ритмика. Ограниченность звукового набора мелодии с «упором» в *h1* и ровный ритм аккомпанемента *pizzicato* (вначале на четных долях, с т. 5 — на первой и последней) на органном пункте *Fis* создают ощущение упругой, но косной силы: разухабистость танца апашей оборачивается пред-булгаковским демонизмом[44];



Пример 3. Н.И. Сизов. «Женитьба», Интермедия (№ 30). Л. 10

— затем у виолончелей с контрабасами (в октаву) возникает комплементарный мелодически и ритмически 4-тактный мотив-«-припев» — графика изложения дает легкую возможность сопоставить обе линии в качестве самостоятельных вариантов-двойников:



Пример 4. Н.И. Сизов. «Женитьба», Интермедия (№ 30). Л. 10

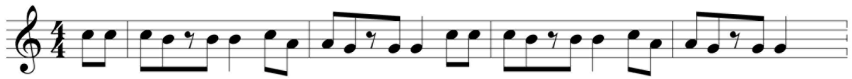
— весь прозвучавший материал повторяется с переоркестровкой: тема-мелодия (8 тактов, буква A) проводится у скрипок и играется правой рукой на пианино; низкие струнные, усиленные тем же клавишным инструментом (левая рука), балалайками и большим

43 Так в партитуре (л. 10 и далее). В клавирном «конспекте» на л. 27 об. тема предназначается первым скрипкам с «тангообразным» сопровождением литавр (8 тактов у первых скрипок, в четырехтакте «припева» присоединяются в верхнюю октаву вторые скрипки — у вахтанговцев, как мы подсчитали, был всего один представитель этой партии, то есть звучало визгливое *solo*. Вся интермедия в этом варианте транспонирована на полутон вверх, в C-dur: очевидно, выбор первоначальной тональности диктовался строем солирующего ударного инструмента, а потом то и другое показалось слишком сложным?

44 Ассоциация подтверждается почти сразу, в диалоге героев-мужчин из того же явления, где нарастающий азарт Кочкарева подкрепляется «эстрадным» всползанием мотива по полутонам.

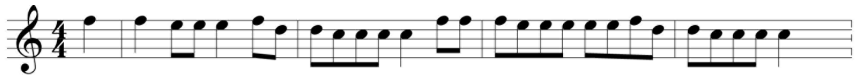
барабаном, продолжают выполнять функцию «приобщения к жанру», но фактура в целом сохраняет прозрачность;

— в «припеве» ко второму проведению (раздел B, 4 такта), при подключении большой флейты, в строении второй половины темы выявляются признаки свободной ракоходной инверсии, вследствие чего именно здесь эпизодически возникает смысловой оттенок музыкальной насмешки над происходящим, не очевидный при первоначальном изложении;



Пример 5. Н.И. Сизов. «Женитьба», Интермедия (№ 30). Л. 10 об.

— в разделе C (4 такта) тот же мотив в той же инструментовке дорастает до значения блестяще-фанфаронского вторжения, подчеркнутого *tremolo* ксилофона на звуке *h*, «боем» балалаек на той же ноте, танго-басами у литавр и *quasi*-цитатой «Ах вы сени мои, сени», бряцаемой аккордами на пианино (соответствует т. 3 в нотном примере ниже) — явно имелся виду жениховский портрет, но не конкретно-персонажный, а обобщенный, собирательно-ситуационный.



Пример 6. Н.И. Сизов. «Женитьба», Интермедия (№ 30). Л. 10 об.

Этот микро-эпизод является кульминацией антракта, далее постепенно следует спад;

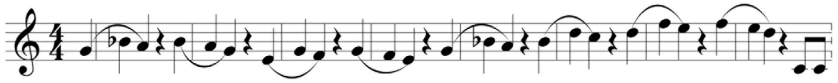
— при новом рефренном проведении темы (D–E, 12 тактов), объединяются все тембры, задействованные ранее в мелодической функции: скрипка, флейта и таблы. Второй план фактуры продолжает детализироваться: пианино играет гаммы *H-dur* в восходящем движении, виолончели «жужжат» трелеобразными фигурациями (оба контрапункта изложены шестнадцатыми, самыми мелкими длительностями, до сих пор не возникавшими); балалайки, контрабасы и литавры акцентируют «раз — четыре»;

— повторение «припева» (F, 4 такта), как и в экспозиционном построении, снижает динамический уровень: остается только мелодия у флейты со скрипкой на фоне гамм у виолончели;

— раздел G, как и C, выглядит как эпизод, на этот раз более развернутым (8 т.), но впервые строящийся исключительно на общей форме движения — вверх по гамме *H-dur* в многооктавной дублировке пианино и низких струнных;

— заключительный сокращенный рефрен (H, 4 такта) создает картину вакханалии: тема у табл, поддержанная пианино, сопровождается знакомыми пассажами струнных и духовых (флейты, свистки, труба) с бухающими акцентами литавр, рояля и контрабаса.

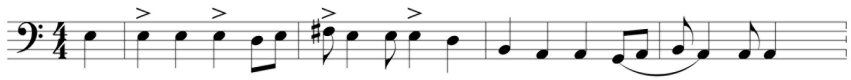
— последний «эпизод» (J, 8 тактов) проистекает из материала E, но в данном случае трансформация тематизма радикальна: применяется ритмическое увеличение, дается очень заметная артикуляционная смена, а мотивы, ассоциировавшиеся со смехом, теперь апеллируют к интонациям *lamento* и уже не обобщенно, а конкретно указывают на образ Агафьи Тихоновны с ее «настоящей драмой» в финале спектакля. Тема в первой версии поручалась виолончели с флейтой в октаву, в «упрощенной» редакции отдана трубе:



Пример 7. Н.И. Сизов. «Женитьба», Интермедия (№ 30). Л. 11 об.

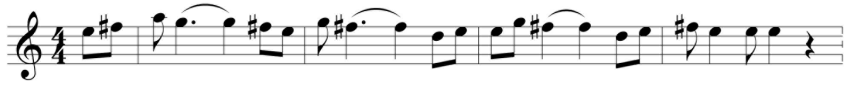
— пара заключительных четырехтактов (K) возвращает к рефренной теме вначале в исходном изложении у скрипок с таблами, затем в тихом шорохе струнных басов без аккомпанемента (напоминание о мотиве-двойнике из экспозиционного раздела). Движение к предсказанной драматической развязке еще только предстоит начать внутри действия, эта мысль утверждается и повторением эпизодов J–K (с верхнеквинтовой транспозицией и обратным ходом к тонике) в качестве «реплики на уход» в самом конце картины.

Вступление ко 2 акту (№ 60, 48 тактов по записи) словно бы цепляется за кульминационную точку предыдущего оркестрового номера (не забудем, между ними по нумерации — несколько десятков различных звучаний внутри 2 картины). Солирует труба, но с мотивом, прежде принадлежавшим флейте (C), характер его грубее вследствие подмены тембра и отсутствия пауз. Все вместе — уже не танго, а довольно очевидный марш: восьмитактный «припев» к начальному построению играют виолончели с плац-парадными акцентами на нечетных долях (в помощь струнным намечался тромбон, но пометка зачеркнута, сильное средство прибережено). Здесь вспоминается Яичница, грозивший женщинам кулаком, — таким его запечатлели рецензенты.



Пример 8. Н.И. Сизов. «Женитьба», Вступление ко 2 акту (№ 60). Л. 27 об.

Из коротенького мотивчика *legato*, противостоящего солдафонству начала и вспарывающего подкладку всеобщего смятенного настроения, должна была возникнуть лирическая «тема невесты» с уклоном в *e-moll* — нечто родственное *lamento*, слышанному ранее. Однако в рукописи она целиком перечеркнута, и сразу после «кулака Яичницы» в мощных октавных дублировках повторяется материал «припева» (скрипки, тромбон, даже чье-то пение без слов). Посередине этого громокипящего раздела сделана пометка *выход*, заставляющая предположить, что антракт не был чистой «музыкой просцениума» (декорации менять не составляло нужды, обе последних картины происходят по Гоголю в одной и той же комнате купердягинского дома), а являл своеобразное дефиле мужчин в сознании невесты. Соответственно, отчасти подтверждается групповая портретность *solo* трубы в предыдущем антракте и объясняется положение ми-минорного эпизода, возникающего через три такта после ремарки (первоначально он предполагался к исполнению дважды, по принципу «двойной трехчастности») — невеста выходит, чтобы начать свой знаменитый монолог про части лица.



Пример 9. Н.И. Сизов. «Женитьба», Вступление ко 2 акту (№ 60). Л. 28

Номер замыкается репризой начального двенадцатитакта без перемен в нотах, но *diminuendo*.

Таким образом, три оркестровых фрагмента, пусть и не дошедших до нас во всей полноте, отражают сквозную симфоническую идею композиции, и, если говорить о Вступлении к 1 акту, принцип взаимодействия «внешней» музыки с музыкой «в действии». Потенциал возрождения спектакля в целом с опорой на ремарки автора и режиссерские комментарии кажется реальным, но это коварная иллюзия.

Партитура и режиссерский экземпляр (первый акт «Женитьбы», опыт реконструкции)

Прежде чем обратиться к номерам, входящим во «внутренние» разделы «Женитьбы» Сизова, оговорим ещё одно важное обстоятельство, без учета которого представление об этой работе выглядело бы неполным. Нет сомнений, что ближайшим ориентиром при создании музыкально-драматического монтажа Третьей студии должна была послужить «Женитьба» М.П. Мусоргского. Для образованного музыканта 1920-х *terra incognita* она не представляла — клавир, изданный Бесселем в 1908 году, скорее всего, читал не только консерваторец-Сизов, но и разносторонне просвещенный Завадский. То, что создано совместно режиссером и композитором в частности, для первого акта гоголевской комедии, столь разительно напоминает оперный эксперимент Мусоргского, что отрицать знакомство бессмысленно. Символично, что именно первые явления с музыкой Сизова дошли до нас полностью, а продолжение, отсутствующее и у его предшественника, — лишь в отрывочных набросках[45].

Режиссерский экземпляр Завадского[46] содержит разбивку на куски, перемежаемые музыкальными вставками, полностью совпадающую с планировкой сцены у Мусоргского. На полях указаны номера звуковых фрагментов[47], в отдельных случаях на обороте листа[48] встречаются и более развернутые комментарии, находятся всё новые соответствия клавиру оперы, «композиторская режиссура»[49] обретает актуальность для постановщика XX века. К сожалению, в последующих картинах «Женитьба» Завадского не так богата пометками: это не итоговый, а промежуточный экземпляр, условно датируемый осенью 1923 года. Партитура Сизова (сохранился фрагмент, л. 7–14, дополняемый клавиром-схемой л. 25–27) строго соответствует указаниям и тоже отсылает к опере: эпизоды со сквозным развитием «мотива дум» у солирующего контрабаса,

45 Интересно сопоставить вариант продолжения оперы, предложенный Ипполитовым-Ивановым, с теми ремарками ко 2 и 3 картинам, что остались в клавире Сизова, но это уже из области чистых абстракций.

46 РГАЛИ. Ф. 2718 (Завадский Ю.А.). Оп. 1. Ед. хр. 2. Печат. и рукоп., 78 л.

47 О проблемах нумерации будет сказано ниже.

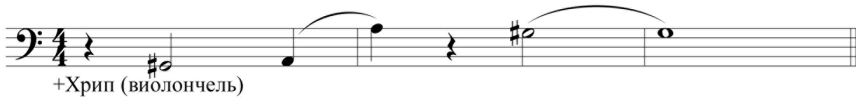
48 Пьеса отпечатана в новой орфографии, но по дореволюционной традиции специально для постановочных целей — с чистыми левыми сторонами разворотов.

49 Ср.: *Сабинина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. С. 302–320; *Берченко Р.Э.* Композиторская режиссура М.П. Мусоргского. М.: Едиториал УРСС, 2003.

пришедшего из Вступления, затем «мотив женитьбы» как свободное обращение исходного материала, и так далее. Звуковые элементы, по примеру рассмотренных выше, в оркестровых номерах, характеризуют не персонажи, а ситуации; вскрывают подтекст сцен — таков же был метод Мусоргского. Отличие, кажется, только в том, что герои не поют, однако и в опере инструментальное сопровождение реплик могло обеспечить лишь фоновую гармоническую поддержку, основная его задача в другом.

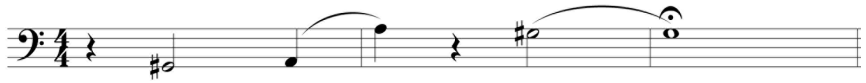
Попробуем восстановить звуковой облик 1 картины (явл. I–XI), совмещая указания в режиссерском экземпляре с данными — музыкальными и текстовыми, — содержащимися в рукописи композитора. Сложности проистекают прежде всего из чернового характера обоих источников. Материалы пестрят зачеркиваниями, переменами в нумерации и переносами фрагментов на другие места по действию, указаниями на повторы эпизодов и пр. В клавире читается проект крупного номерного членения, не везде совпадающего со структурой пьесы: после Вступления (№ 1) следует № 2 до реплики Подколесина «Подумаем, подумаем, матушка…» (явл. VIII, середина), затем преимущественно шумовой, но с большим оркестровым № 30 в середине, кусок № 3 до антракта ко 2 картине включительно. Объединяющий № 4 соответствует началу 2 картины, внутри которой выделяются еще № 5 и 6. Далее группировка прервана, как, собственно, и последовательное изложение материала. Среди пометок режиссерского экземпляра, внесенных в разное время (разными карандашами), сталкиваются «крупный» и мелкий» варианты нумерации; в партитуре — свои цифры и буквы. Разночтения нами отражены и по возможности прокомментированы ниже, но, вероятно, не все сделанные выводы соответствуют истине (изобличить ошибки и предложить исправления некому), да и пользоваться получившимися тройными-четверными числовыми комплексами неудобно. Конкретное наполнение нотных примеров важнее их надписания. Преследовалась цель создать вариант, максимально учитывающий исходное намерение композитора и пригодный к реальному исполнению взамен давным-давно утраченного авторского. Цифрами же проще пренебречь.

Действие первое
Комната холостяка
Явление I
№ 1[50] [«Мотив дум Подколесина»]



Пример 10. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

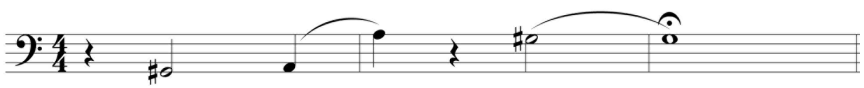
Музыка снимается
Подколесин (*один, лежит на диване с трубкой)*.
Вот, как начнешь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что, наконец, точно нужно жениться
№ 2/2 (2)[51]



Пример 11. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Начинать реплику на фоне тянущейся последней ноты
Что в самом деле? Живешь, живешь, да такая, наконец, скверность становится.
Пауза
№ 3=2 (2)[52]

[50] По черновому клавиру, л. 25. Заключительный раздел оркестрового Вступления, соответствует разделу F в партитуре (л. 6 об.–7) и отдельной редукции в том же клавире (л. 27).
[51] Здесь и далее цифра в скобках (при наличии) — по режиссерскому экземпляру РГАЛИ. Ф. 2718. Оп. 1. Ед. хр. 2, основные цифры — по клавиру/партитуре (если есть партитурный вариант) соответственно.
[52] На л. 7 (партитура) дано указание к № 2: «Всё время играть обозначенные скобками 4 такта до знака дирижёра, кончая словами [Степана] „Да уж довольно, начал уж петли метать“». В этой и аналогичных ремарках проявилась упомянутое выше «рондальное» (лейтмотивное) намерение режиссера по отношению к музыке.

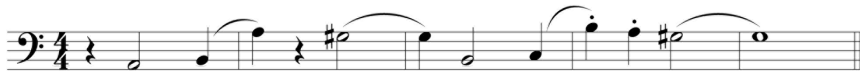


Пример 12. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Начинать реплику на фоне тянущейся последней ноты
Вот опять пропустил мясоед. А ведь, кажется, всё готово, и сваха вот уж три месяца ходит. Право, самому как-то становится совестно. Эй, Степан!
Пауза, ждать Степана
(№ 2 bis)[53]

Явление II
Подколесин, Степан

Подколесин. Не приходила сваха?
Степан. Никак нет.
Подколесин. А у портного был?
Степан. Был.
Подколесин. Что ж он, шьет фрак?
Степан. Шьет.
Подколесин. И много уже нашил?
Степан. Да уж довольно, начал уж петли метать[54].
Подколесин. Что ты говоришь?
Степан. Говорю: начал уж петли метать.
Подколесин. А не спрашивал он [на что, мол, нужен барину фрак?
Степан. Нет, не спрашивал.
Подколесин. Может быть, он говорил][55], не хочет ли барин жениться?
№ 4/3[56]



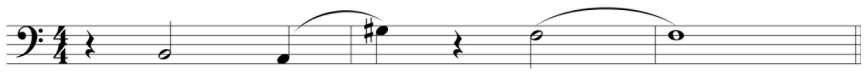
[53] Нет в нотах.
[54] В режиссерском экземпляре (л. 9 об.) знак *, обозначающий музыкальную вставку, зачеркнут.
[55] В партитуре (л. 7 об.) реплика выписана: «А не спрашивал он: а не хочет ли барин жениться» — скорее всего, делалась купюра.
[56] В режиссерском экземпляре знак /___ — по-видимому, указание на совмещение текста с музыкой. В клавире разные версии решений (вторая, по-видимому, окончательная, с внесенным текстом — «мотив женитьбы»).

Пример 14. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Музыку сразу снять

Степан. Нет, ничего не говорил.

№ 5/4



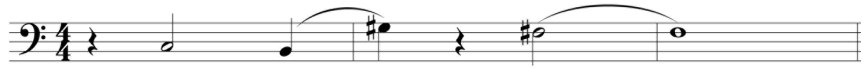
Пример 15. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Подколесин. Ты видел, однакож, у него и другие фраки? Ведь он и для других тоже шьет?

Степан. Да, фраков у него много висит.

Пауза

№ 5а/2[57]



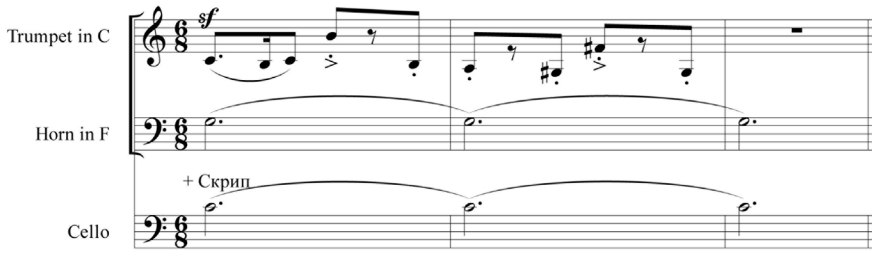
Пример 16. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

№ 6а (*скрип*[58]) /2

Подколесин. Однакож, ведь сукно-то на них будет, чай, похуже, чем на моем?

Степан. Да, это будет поприглядистее, что на вашем.

№ 6б=3/2 [«Мотив женитьбы»]



[57] № 5а в клавире зачеркнут, заменен на № 6а.

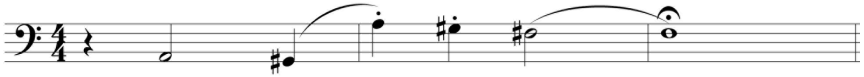
[58] В клавире звуковые эффекты, создаваемые оркестрантами при помощи специальных приспособлений без определенной высоты звучания, описаны словами, — в отличие от шумов, производимых студийцами «нерегулируемо» (см. переход от явл. VIII к явл. IX). В партитуре как правило выписаны только ноты.

Пример 17. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Подколесин. Что ты говоришь?

Степан. Говорю: это поприглядистее, что на вашем.

№ 7/2



Пример 18. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

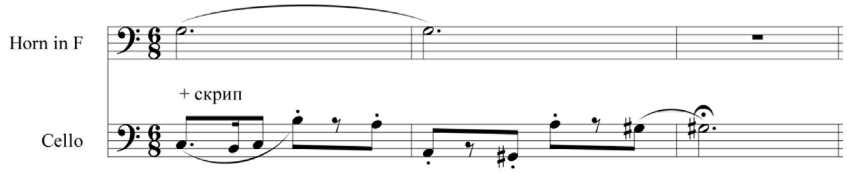
Подколесин. Хорошо. Ну, а не спрашивал: для чего, мол, барин из такого тонкого сукна шьет себе фрак?

№ 8а *(скрип*[59]*)* /2

Степан. Нет.

Подколесин. Не говорил ничего о том, что не хочет ли, дескать, жениться?

№ 8б



Пример 19. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Музыку снять

Степан. Нет, об этом не заговаривал[60].

Подколесин. Ты, однакоже, сказал, какой на мне чин и где служу?

Степан. Сказывал.

Подколесин. Что ж он на это?

Степан. Говорит: буду стараться.

Подколесин. Хорошо. Теперь ступай.

(Степан уходит).

Пауза

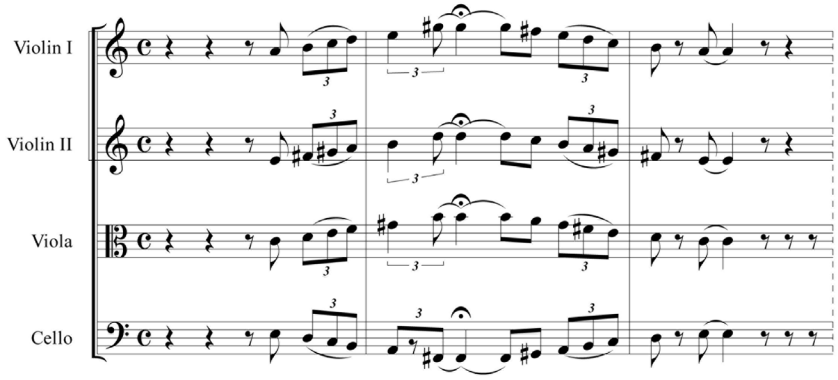
[59] В клавире зачеркнут.

[60] В режиссерском экземпляре отчеркивание, возможно купюра до конца явления.

Явление III

Подколесин (**один)**

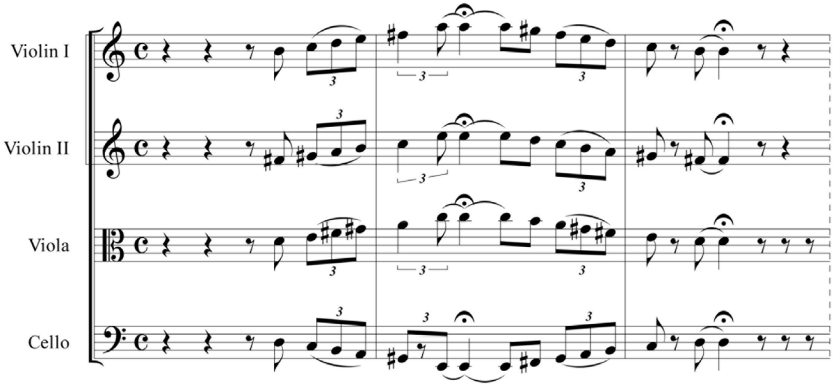
№ 9/6 (9)[61] [«Мотив собственного величия»]



Пример 20. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Я того мнения, что черный фрак как-то солиднее.

№ 10/10 (9)



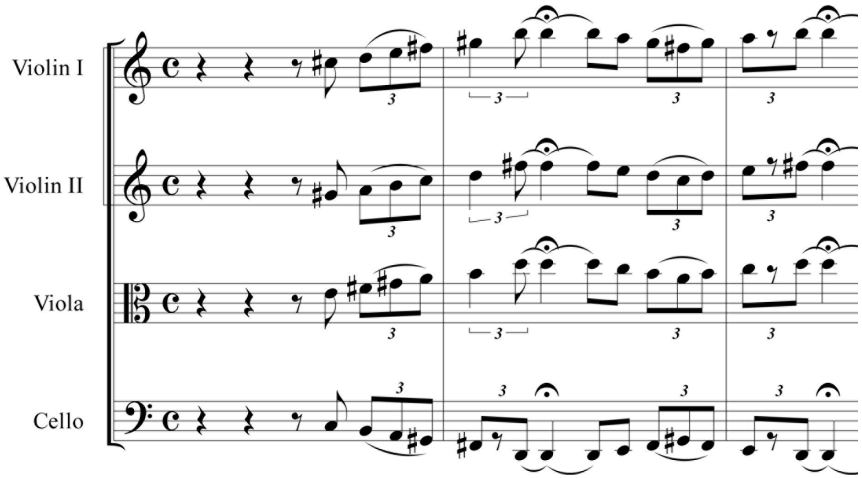
Пример 21. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

[61] В партитуре (л. 9) пометка: «и сразу № 10, 11, повторять начальные 4 такта до слов Степана «„блестеть она блестит“». В клавире — все время наложение текста на музыку (слова вписаны начиная с первой триоли струнных, с «ауфтактом» в виде первой восьмой).

Цветные больше идут секретарям, титулярным и прочей мелюзге, — молококосно что-то.

Сразу, без паузы:

№ 11/11 (9)



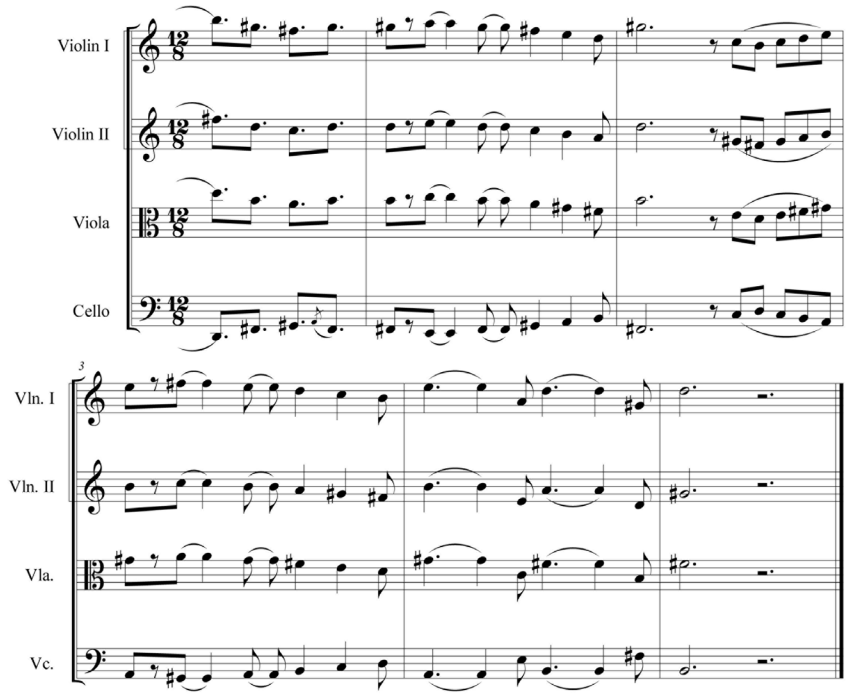
Пример 22. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Те, которые чином повыше, должны больше наблюдать, как говорится, этого… (*пауза на аккорде, тянущемся до начала следующего номера*)

вот позабыл слово. И хорошее слово, да позабыл.

№ 12[62]

[62] Начиная со 2-го такта текст накладывается на музыку: т. 2–3 — до слова «полковник», далее в т. 5. Оклик слуги уже по окончании оркестрового фрагмента.



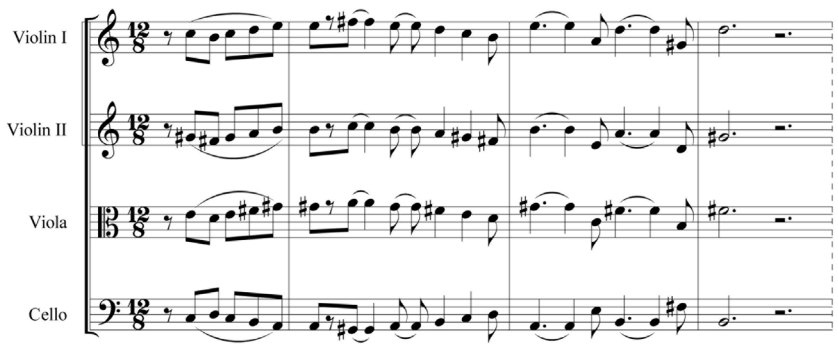
Пример 23. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Да, батюшка, уж как ты там себе ни переворачивай, а надворный советник тот же полковник, только разве что мундир без эполет. Эй, Степан!

Явление IV
Подколесин, Степан
№ 12[63]/4
Подколесин. А ваксу купил?
Степан. Купил.

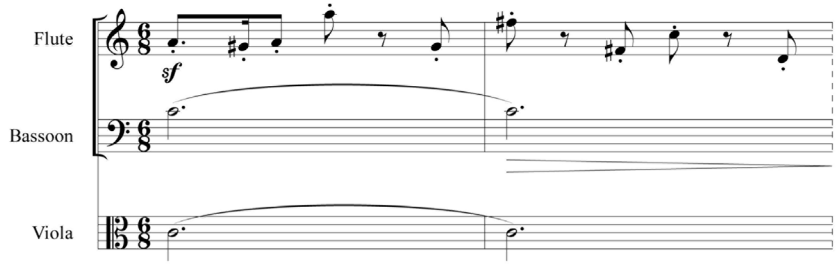
[63] Не выписан. По-видимому, в предварительном варианте предполагался повтор двух тактов (до цезуры) без первой восьмой, слигованной с аккордом в последнем такте № 11. Замена № 12–14 на № 4–5а приводит к образованию репризной зоны с сонатной рифмой: за проведением «главной партии» (три варианта «мотива дум») следует транспонированная «побочная» в № 15 («мотив женитьбы»).

№ 13[64]/5



Пример 24. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Подколесин. Где купил? В той лавочке, про которую я тебе говорил, что на Вознесенском проспекте?
Степан. Да-с, в той самой.
№ 14[65]/5а
Подколесин. Что ж, хороша вакса?
Степан. Хороша.
Подколесин. Ты пробовал чистить ею сапоги?
Степан. Пробовал.
Подколесин. Что ж, блестит?
№ 15а *(скрип)*
Степан. Блестеть-то она блестит хорошо.
№ 15б/15 (3)



Пример 25. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

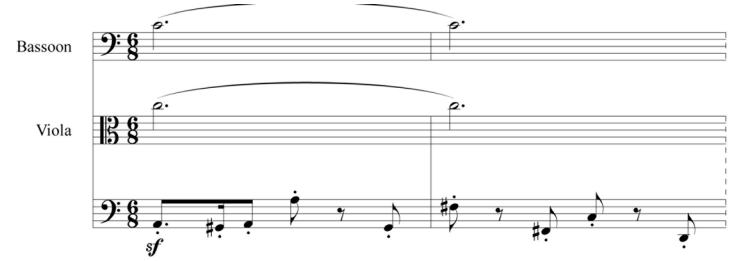
[64] Не выписан. В нотах № 12 отмечено скобкой разделение да два фрагмента (в момент паузы).
[65] Не выписан. Возможно, повтор № 13 целиком или фрагментарно (последний двутакт).

Подколесин. А когда он отпускал тебе ваксу, не спрашивал, для чего, мол, барину нужна такая вакса?

Степан. Нет.

Подколесин. Может быть, не говорил ли: не затевает ли, дескать, барин жениться?

№ _/8[66] (3)



Пример 26. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

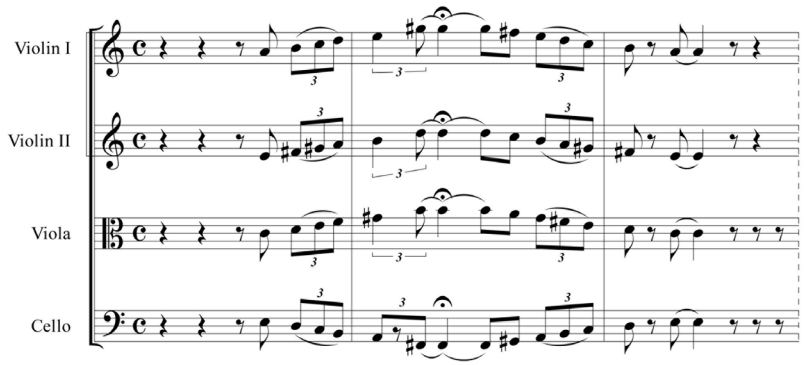
Степан. Нет, ничего не говорил.

Подколесин. Ну, хорошо, ступай себе!

Явление V

Подколесин (**один)**

№ 16/9 (16)[67]



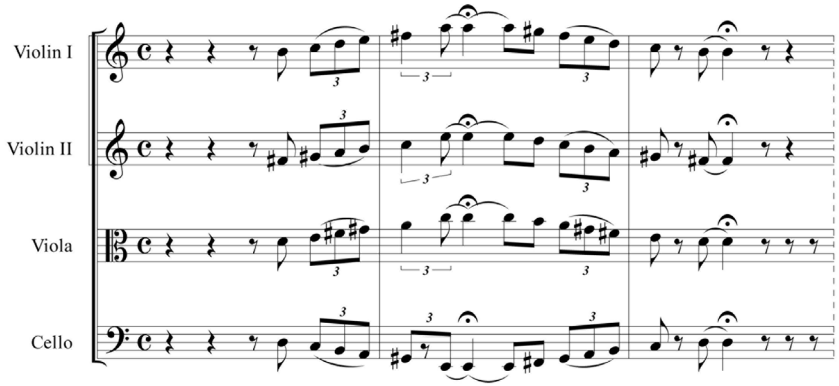
Пример 27. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

66 Не выписан. Вероятнее всего имеется в виду перенос мотива в бас, по подобию № 8б. Возможно, тема в басу должна быть поручена валторне (пропускаем уточнение инструмента в примере).

67 Возможно, в виде мелодрамы, как в явл. III; ноты со вписанным текстом отсутствуют.

Кажется, пустая вещь сапоги, а ведь, однакоже, если дурно сшиты, да рыжая вакса,

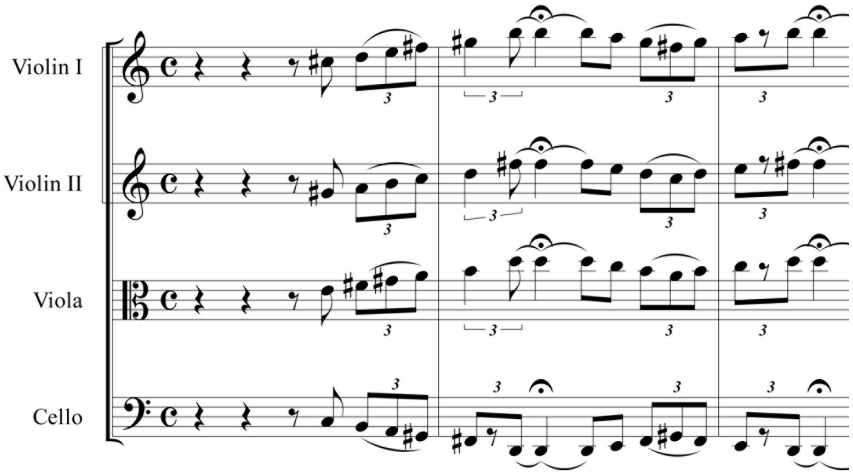
№ 16/10 (№ 1 bis [?][68], 2 раза)



Пример 28. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

уж в хорошем обществе и не будет такого уважения.

№ 17/11



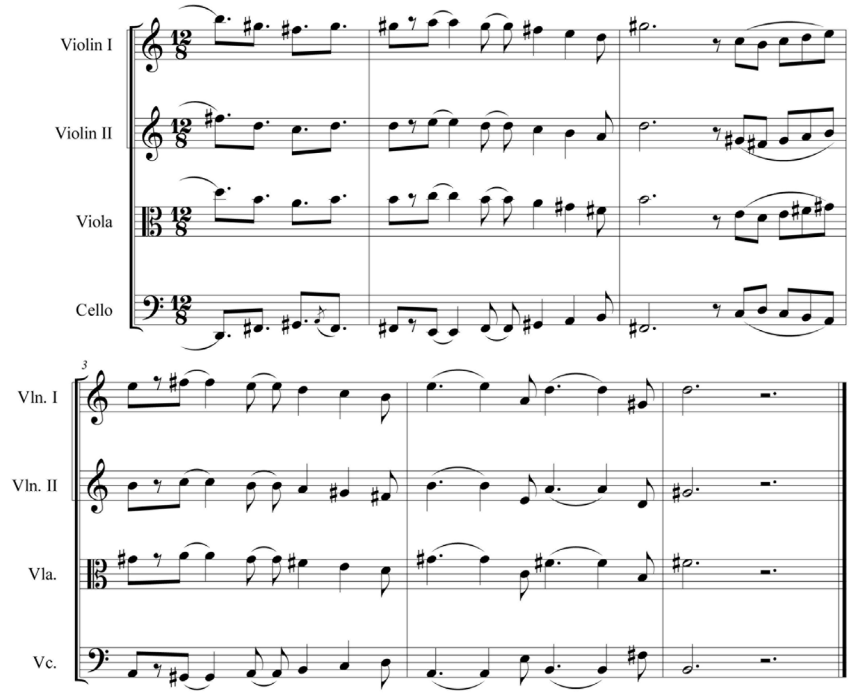
Пример 29. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

68 Возможно, материал F из № 1, наиболее широкое изложение «мотива дум».

(*Также как в предыдущем случае, на фоне аккорда, тянущегося до начала следующего номера*)

Всё как-то не того…

№ 17/12 (2)[69]



Пример 30. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

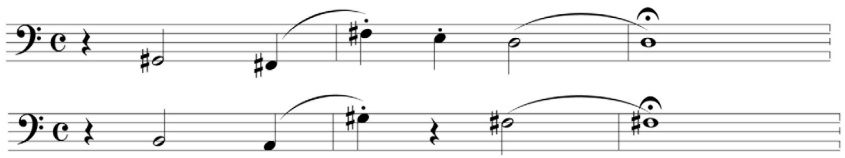
Вот еще гадко, если мозоли.

Общая пауза

Готов вытерпеть (*далее на фоне музыки*)

№ 18 (два варианта)

[69] В партитуре (л. 9 об.) помечено: далее музыка № 6 до слов «Старуха пришла».



Примеры 31–32. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Бог знает что, только бы не мозоли.

Эй, Степан!

Явление VI[70]

Подколесин, Степан

Степан. Чего извольте?

Подколесин. Ты говорил сапожнику, чтоб не было мозолей?

Степан. Говорил.

Подколесин. Что ж он говорит?

Степан. Говорит: хорошо.

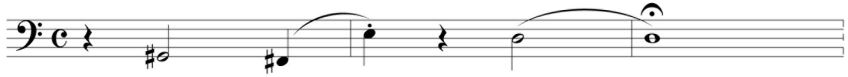
(Степан уходит)

Явление VII

Подколесин, потом Степан

Подколесин. А ведь хлопотливая, чорт возьми, вещь — женитьба! То, да сё, да это. Чтобы то да это было исправно — нет, чорт побери, это не так легко, как говорят. Эй, Степан!

№ 19 (зачеркнут[71])



Пример 33. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

(Степан входит)

Я хотел тебе еще сказать…

Степан. Старуха пришла.

[70] Судя по пометкам, явление купировалось до второго выхода Степана «за неаппетитностью» по традиции постановок XIX века, сказавшейся и на тексте «Женитьбы» Мусоргского. Соответственно, не появляется вновь «мотив женитьбы», который мог быть связан с репликой «А хлопотливая, чорт возьми…», — № 18–19 построены на «мотиве дум».

[71] Перенесен ниже, к № 31.

№ 20 /9[72] (9 — тарелка)

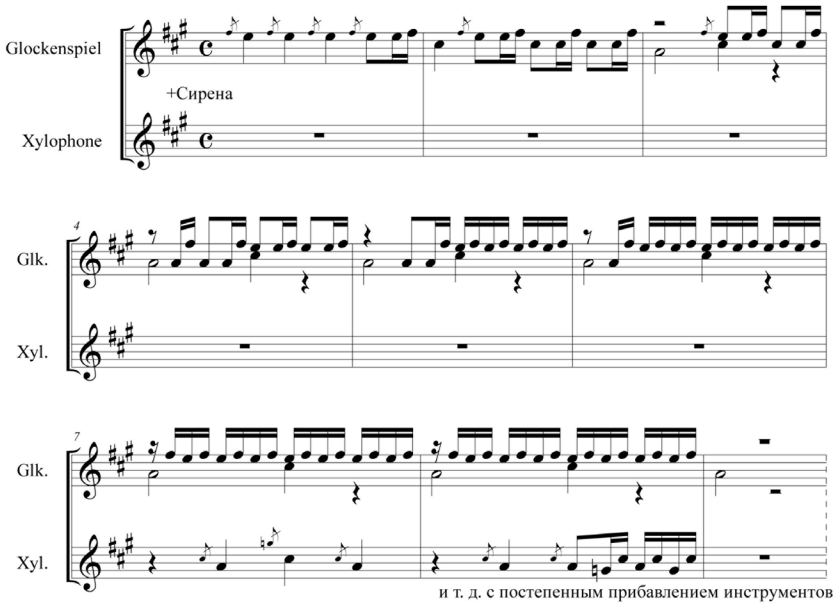
Подколесин. А, пришла; зови ее сюда

(Степан уходит)

Да, это вещь… вещь, не того… трудная вещь

(*далее без паузы*)

№ 21 (сирена, колокола) /22 (сирена № _)[73] [«мотив семейной жизни»]



Пример 34. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

[72] В партитуре (л. 10): тарелка, один удар палкой.

[73] В режиссерском экземпляре (л. 13) вписано слово «сирена» и знак № без цифры; в клавире намечено два отдельных номера (шумовой и мелодический), в партитуре — только № 22 для ударных, постепенно переходящий в адский грохот и визг (с т. 10 прибавляется также окарина-бас *glissando* по всему диапазону) и призванный передавать нечто большее, нежели приближение Свахи. Конца в партитуре нет, волнистые линии во всех партиях напоминают будущие знаки алеаторики (словами пояснено: «и т.д.»). Заканчивали, очевидно, по знаку дирижера, контролирующего, что происходит на сцене.

Явление VIII

Подколесин и Фекла

Подколесин. А, здравствуй, здравствуй, Фекла Ивановна! Ну, что? как? Возьми стул, садись, да и рассказывай. Ну, так как же, как? Как бишь ее: Меланья?..

Фекла. Агафья Тихоновна.

Подколесин. Да, да, Агафья Тихоновна. И верно какая-нибудь сорокалетняя дева?

Фекла. Уж вот нет, так нет; то есть, как женитесь, так каждый день станете похваливать да благодарить.

Подколесин. Да ты врешь, Фекла Ивановна.

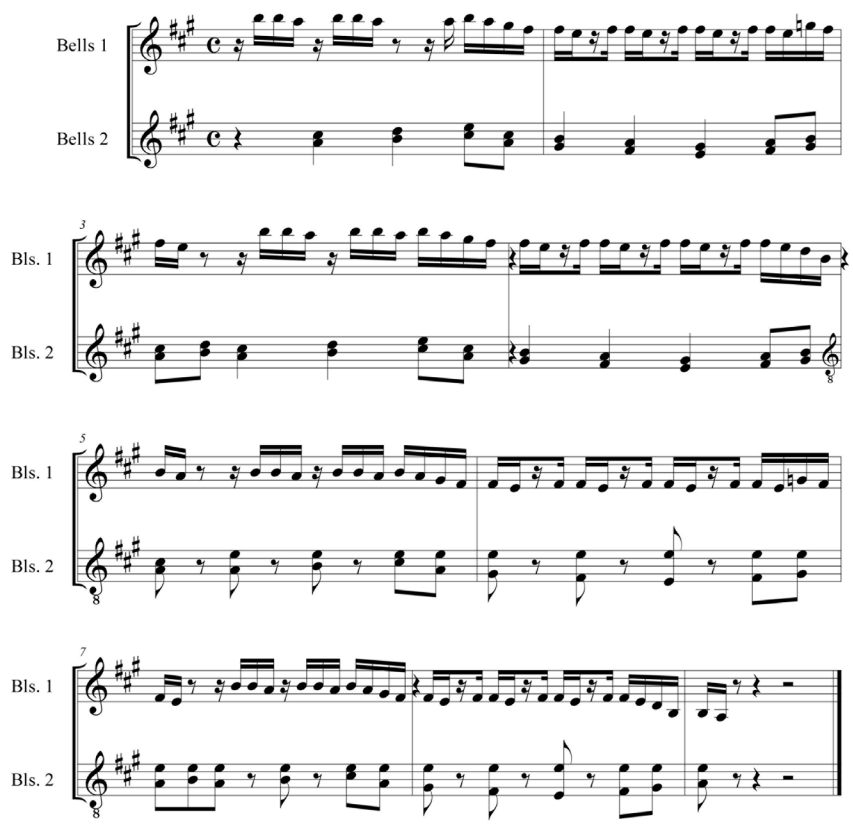
Фекла. Устарела я, отец мой, чтобы врать; пес врет.

Подколесин. А приданое-то, приданое? Расскажи-ка вновь.

Фекла. А приданое: каменный дом в Московской части, о двух елтажах, уж такой прибыточный, что истинно удовольствие. Один лабазник платит семьсот за лавочку. Пивной погреб тоже большое общество привлекает. Два деревянных хлигеря — один хлигерь совсем деревянный, другой на каменном фундаменте, каждый рублев по четыреста приносит доходу. Огород есть еще на Выборгской стороне; третьего года купец нанимал под капусту, и такой купец трезвый, совсем не берет хмельного в рот, и трех сыновей имеет, двух уж поженил, «а третий», говорит, «еще молодой, пусть посидит в лавке, чтобы торговлю было полегче отправлять. Я уж», говорит, «стар, так пусть сын посидит в лавке, чтобы торговля шла полегче».

Подколесин. Да собой-то, какова собой?

№ 22/22б



Пример 35. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Фекла. Как рефинат! Белая, румяная, как кровь с молоком; [сладость такая, что и рассказать нельзя][74]. Уж будете вот по этих пор довольны *(показывая на горло)*. То-есть и приятелю и неприятелю скажете: ай да Фекла Ивановна, спасибо.

Подколесин. Да ведь она, однакож, не штаб-офицерка?

Фекла. Купца третьей гильдии дочь. Да уж такая, что и генералу обиды не нанесет. О купце и слышать не хочет. «Мне», говорит, «какой бы ни был муж, хоть и собой-то невзрачен, да был бы дворянин». Да, такой великатес! А к воскресному-то как наденет шелковое платье — так, вот те Христос, так и шумит. Княгиня просто!

Подколесин. Да ведь я-то потому тебя спрашивал, что я надворный советник, так мне, понимаешь…

Фекла. Да уж обноковенно, как не понимать. Был у нас и надворный советник, да отказали: не пондравился. Такой уж у него нрав-то странный был: что ни скажет слово, то и соврет, а такой на взгляд видный. Что ж делать, так уж ему бог дал. Он-то и сам не рад, да уж не может, чтобы не прилгнуть. Такая уж на то воля божия.

Подколесин. Ну, а кроме этой, других там нет никаких?

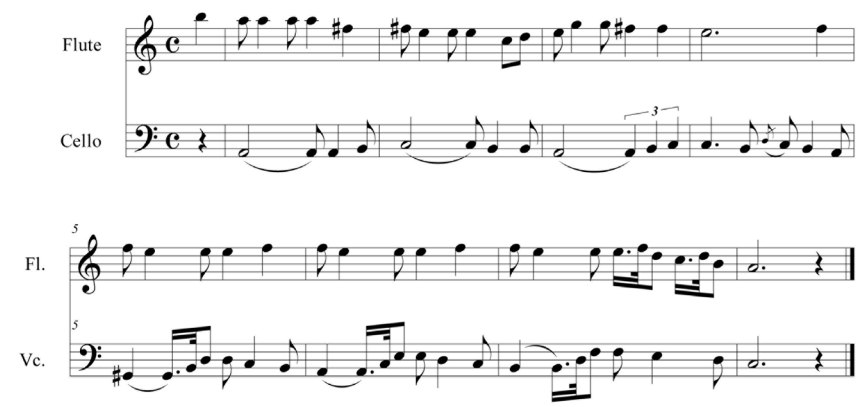
Фекла. Да какой же тебе еще? Уж это что ни есть лучшая.

Подколесин. Будто уж самая лучшая?

Фекла. Хоть по всему свету исходи, такой не найдешь.

Подколесин. Подумаем, подумаем, матушка.

№ 23/11[75]



Пример 36. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

Приходи-ка послезавтра. Мы с тобой, знаешь, опять вот эдак: я полежу, а ты расскажешь…

74 Купюра в режиссерском экземпляре (л. 13об).

75 Представленное более напоминает набросок контурного двухголосия; в партитуре есть пометка «тромбон» рядом с басовой партией (в клавире указан также вариант с контрабасом). Исключают все эти поправки виолончель или дублирует, остается загадкой.

Фекла. Да помилуй, отец; уж вот третий месяц хожу к тебе, а проку-то ни на сколько. Всё сидит в халате, да трубку знай себе покуривает.

Подколесин. А ты думаешь, небось, что женитьба всё равно, что: «эй, Степан, подай сапоги!» — натянул на ноги да и пошел? Нужно порассудить, порассмотреть.

Фекла. Ну, так что ж? Коли смотреть, так и смотри. На то товар, чтобы смотреть. Вот прикажит-ка подать кафтан, да теперь же, благо утреннее время, и поезжай.

Подколесин. Теперь? А вон видишь, как пасмурно. Выеду, а вдруг хватит дождем.

Фекла. А тебе же худо! Ведь в голове седой волос уж глядит, скоро совсем не будешь годиться для супружеска дела.

№ 24/12[76]

Невидаль, что он придворный советник! Да мы таких женихов приберем, что и не посмотрим на тебя.

Подколесин. Что за чепуху несешь ты? Из чего вдруг угораздило тебя сказать, что у меня седой волос? Где ж седой волос? *(Щупает свои волосы)*

Фекла. Как не быть седому волосу, на то живет человек. Смотри ты! Тою ему не угодишь, другой не угодить. Да у меня есть на примете такой капитан, что ты ему и под плечо не подойдешь, а говорит-то, как труба,

№ 25 (*тромбон или валторна*) /13[77]

в алгалантьерстве служит.

Подколесин. Да врешь, я посмотрю в зеркало — где ты выдумала седой волос. Эй, Степан, принеси зеркало! Или нет, постой, я пойду сам. Вот еще, боже сохрани. Это хуже чем оспа. *(Уходит в другую комнату)*

№ 26 (*треск, бич, шаги*)/14[78]

[76] В партитуре (л. 11 об.) указание: Начинается *тревога*. NB: С этого момента не прерывается шум до шагов Кочкарева. В клавире (л. 26): шум тревоги, cresc. sempre. В «произвольных» шумах такого рода (топот, крики, удары, звон и пр.) обычно принимали участие все незанятые студийцы и участники оркестра.

[77] Отдельный произвольный звук тромбона (в партитуре — С у валторны). Главное, чтобы громко.

[78] В партитуре (л. 12): *crescendo* тревоги Подколесина переходит в треск приближения Кочкарева, который обрывается в *шаги* Кочкарева.

Явление IX

Фекла и Кочкарев (вбегая).

Кочкарев. Что Подколесин*?.. (Увидев Феклу).* Ты как здесь? Ах, ты!.. Ну, послушай, на кой чорт ты меня женила?

Фекла. А что ж дурного? Закон исполнил.

Кочкарев. Закон исполнил! Эк невидаль жена! Без нее-то разве я не мог обойтись?

Фекла. Да ведь ты ж сам пристал: жени, бабушка, да и полно.

Кочкарев. Ах ты, крыса старая!.. Ну, а здесь зачем?

№ 27 (*петуший крик*)/15 (*пищик*)

Неужли Подколесин хочет…

Фекла. А что ж? Бог благодать послал.

Кочкарев. Нет? Эк мерзавец, ведь мне ничего об этом. Каков? Прошу покорно: сподтишка, а?

№ 28/16 (*возрастающий треск и барабанная дробь*)

Явление X

Те же и Подколесин (с зеркалом в руках, в которое вглядывается очень внимательно)

Кочкарев (*подкрадываясь сзади, пугает его)*. Пуф!

Подколесин (*вскрикнув и роняя зеркало)*. Сумасшедший! Ну, зачем, зачем… Ну, что за глупости! Перепугал, право, так, что душа не на месте.

Кочкарев. Ну, ничего, пошутил.

Подколесин. Что за шутки вздумал. До сих пор не могу очнуться от испуга. И зеркало вон разбил. Ведь это вещь не даровая: в английском магазине куплено.

Кочкарев. Ну, полно: я сыщу тебе другое зеркало.

Подколесин. Да, сыщешь. Знаю я эти другие зеркала. Целым десятком кажет старее, и рожа выходит косяком.

Кочкарев. Послушай, ведь я бы должен больше на тебя сердиться. Ты от меня, твоего друга, всё скрываешь. Жениться ведь задумал!

№ 29/17 (*треск*)

Подколесин. Вот вздор, совсем и не думал.

Кочкарев. Да ведь улика налицо. *(Указывает на Феклу).* Ведь вот стоит, известно, что за птица. Ну, что ж, ничего, ничего. Здесь нет ничего такого. Дело христианское, необходимое даже для отечества. Изволь, изволь, я беру на себя все дела.

№ 30/18 [Интермедия, см. описание выше]

(К Фекле). Ну, говори, как, что и прочее. Дворянка, чиновница или в купечестве, что ли, и как зовут?

Фекла. Агафья Тихоновна.

Кочкарев. Агафья Тихоновна Брандахлыстова?

Фекла. Ан нет — Купердягина.

Кочкарев. В Шестилавочной, что ли, живет?

Фекла. Уж вот нет; будет поближе к Пескам, в Мыльном переулке.

Кочкарев. Ну, да, в Мыльном переулке, тотчас за лавочкой — деревянный дом?

Фекла. И не за лавочкой, а за пивным погребом.

Кочкарев. Как же за пивным, — вот тут-то я не знаю.

Фекла. А вот как поворотишь в проулок, так будет тебе прямо будка; и как будку минешь, свороти налево, и вот тебе прямо в глаза, то есть, так вот тебе прямо в глаза и будет деревянный дом, где живет швея, что жила прежде с сенатским оберсеклехтарем. Ты к швее-то не заходи, а сейчас за нею будет второй дом, каменный — вот этот дом и есть ее, в котором, то есть, она живет, Агафья Тихоновна-то, невеста.

Кочкарев. Хорошо, хорошо. Теперь я всё это обделаю; а ты ступай — в тебе больше нет нужды.

Фекла. Как так? Неужто ты сам свадьбу хочешь заправить?

Кочкарев. Сам, сам; ты уж не мешайся только.

Фекла. Ах, бесстыдник какой! Да ведь это не мужское дело. Отступитесь, батюшка, право!

Кочкарев. Пойди, пойди. Не смыслишь ничего, не мешайся. Знай сверчок свой шесток — убирайся!

Фекла. У людей только чтобы хлеб отымать, безбожник такой! В такую дрянь вмешался. Кабы знала, ничего бы не сказывала. *(Уходит с досадой).*

Явление XI

Подколесин и Кочкарев

Кочкарев. Ну, брат, этого дела нельзя откладывать. Едем.

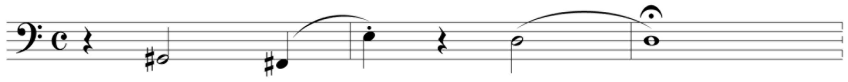
Подколесин. Да ведь я еще ничего. Я так только подумал.

Кочкарев. Пустяки, пустяки! Только не конфузься: я тебя женю так, что и не услышишь. Мы сей же час едем к невесте, и увидишь, как всё вдруг.

Подколесин. Вот еще. Сейчас бы и ехать!

Кочкарев. Да за чем же, помилуй, за чем дело?.. Ну, рассмотри сам: ну, что из того, что ты неженатый? Посмотри на свою комнату! Ну, что в ней? Вон невычищенный сапог стоит,

№ 31/19 (31)



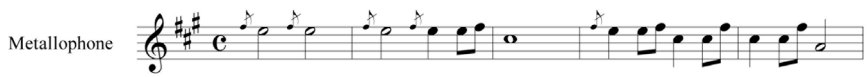
Пример 37. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

вон лоханка для умывания, вон целая куча табаку на столе, и ты вот сам лежишь, как байбак, весь день на боку.

Подколесин. Это правда. Порядка-то у меня, я знаю сам, что нет.

Кочкарев. Ну, а как будет у тебя жена,

№ 32/20 (32)[79]



Пример 38. Н.И. Сизов. «Женитьба», 1 акт

так ты просто ни себя, ничего не узнаешь: тут у тебя будет диван, собачонка, чижик какой-нибудь в клетке, рукоделье… И, вообрази, ты сидишь на диване — и вдруг к тебе подсядет бабёночка, хорошенькая эдакая, и ручкой тебя…

Подколесин. А, чорт, как подумаешь, право, какие в самом деле бывают ручки. Ведь просто, брат, как молоко.

[№ 32/20]

Кочкарев. Куды тебе! Будто у них только что ручки!.. У них, брат…

№ 33/21 (33)

(*свисток с кулисой glissando к c3,*

затем начальные 4 такта Интермедии № 30/18 in D)

Ну, да что и говорить: у них, брат, просто, чорт знает, чего нет.

Подколесин. А ведь, сказать тебе правду, я люблю, если возле меня сядет хорошенькая.

Кочкарев. Ну, видишь, сам раскусил.

№ 34/22 (*начальные 4 такта Интермедии № 30/18 in Dis*)

Теперь только нужно распорядиться. Ты уж не заботься ни о чем. Свадебный обед и прочее — это всё уж я…

№ 35/23 (*12 тактов Интермедии № 30/18, буквы A–B*)

Шампанского меньше одной дюжины никак, брат, нельзя, уж как ты себе хочешь. Мадеры тоже полдюжины бутылок непременно. У невесты, верно, есть куча тетушек и кумушек — эти шутить не любят. А рейнвейн — чорт с ним, не правда ли? а? А что же касается до обеда — у меня, брат, есть на примете придворный официант: так, собака, накормит, что просто не встанешь.

[79] Номер строится по образу и подобию № 21 (в ритмическом увеличении). К металлофону постепенно присоединяются игрушка Саца, свисток (*glissando*), кастаньеты и различные шумы. В нотах — только первые 8 тактов, затем бурная импровизация домашнего гама до слов Кочкарева «просто, брат, как молоко» включительно.

Подколесин. Помилуй, ты так горячо берешься, как будто бы в самом деле уж и свадьба.

Кочкарев. А почему ж нет? Зачем же откладывать? Ведь ты согласен?

Подколесин. Я? Ну, нет… я еще не совсем согласен.

Кочкарев. Вот тебе на! Да ведь ты сейчас объявил, что хочешь.

Подколесин. Я говорил только, что не худо бы.

Кочкарев. Как, помилуй! Да мы уж совсем было всё дело… Да что? Разве тебе не нравится женатая жизнь, что ли?

Подколесин. Нет… нравится.

Кочкарев. Ну, так что ж? За чем дело стало?

Подколесин. Да дело ни за чем не стало. А только странно…

Кочкарев. Что ж странно?

Подколесин. Как же не странно: всё был неженатый, а теперь вдруг женатый.

Кочкарев. Ну, ну… ну, не стыдно ли тебе? Нет[80], я вижу, с тобой нужно говорить сурьезно: я буду говорить откровенно, как отец с сыном. Ну, посмотри, посмотри на себя внимательно, вот, например, так, как смотришь теперь на меня. Ну, что ты теперь такое? Ведь просто бревно, никакого значения не имеешь.

№ 36/24 (*тромбон и, зачеркнуто, «хрип»*)

Ну, для чего ты живешь? Ну, взгляни в зеркало — что ты там видишь? Глупое лицо — больше ничего. А тут, вообрази,

№ 37/25 (*ксилофон glissando, затем материал № 32/20 с аналогичным продолжением-импровизацией*)

около тебя будут ребятишки, ведь не то, что двое или трое, а, может быть, целых шестеро, и все на тебя, как две капли воды… Ты вот теперь один, надворный советник, экспедитор или там начальник какой, бог тебя ведает; а тогда, вообрази, около тебя экспедиторчонки, маленькие этакие канальчонки, и какой-нибудь пострелёнок, протянувши ручонки, будет теребить тебя за бакенбарды, а ты только будешь ему по-собачьи: ав, ав, ав! Ну, есть ли что-нибудь лучше этого, скажи сам?

Подколесин. Да ведь они только шалуны большие, будут всё портить, разбросают бумаги.

№ 38/26 (*ксилофон, материал 33/21*)[81]

[80] В клавире (л. 26 об.) указано вначале «лист [железный]», а затем «грохот 4 раза на слове „нет“». В партитуре (л. 24) похожее звукоизобразительное указание («брударах-тах-тах») присоединено к № 29–31 (41–43 по клавиру). Второе выглядит правдоподобнее — как звук «гнева Кочкарева».

[81] Этот и следующий номера выписаны на дополнительном (подколотом) листке с указаниями «используй № 21» и «используй № 22»).

Кочкарев. Пусть шалят, да ведь все на тебя похожи — вот штука.

Подколесин. А оно в самом деле даже смешно, чорт побери, этакой какой-нибудь пышка, щенок эдакой, и уж на тебя похож…

№ 39/27 (=34/22)

Кочкарев. Как не смешно, — конечно, смешно. Ну, так поедем.

Подколесин. Пожалуй, поедем.

Кочкарев. Эй, Степан! давай скорее своему барину одеваться.

№ 40/28 (*24 такта Интермедии № 30/18, буквы A, B, C и G*)

Подколесин (*одеваясь перед зеркалом)*. Я думаю, однакож, что нужно бы в белом жилете.

Кочкарев. Пустяки, всё равно.

Подколесин (*надевая воротнички)*. Проклятая прачка, так скверно накрахмалила воротнички — никак не стоят. Ты ей скажи, Степан, что если она, глупая, так будет гладить белье, то я найму другую. Она, верно, с любовниками проводит время, а не гладит.

Кочкарев. Да ну, брат, поскорее! Как ты копаешься.

Подколесин. Сейчас, сейчас. *(Надевает фрак и садится)*. Послушай, Илья Фомич. Знаешь ли что? Поезжай-ка ты сам.

Кочкарев. Ну, вот еще; с ума сошел разве? Мне ехать! Да кто из нас женится: ты или я?

Подколесин. Право, что-то не хочется; пусть лучше завтра.

Кочкарев. Ну, есть ли в тебе капля ума? Ну, не олух ли ты? Собрался совершенно — и вдруг не нужно! Ну, скажи, пожалуйста, не свинья ли ты, не подлец ли ты после этого?

№ 41/29 (*Бррударарах-тах-тах*[82]: *шумовые ударные*)

Подколесин. Ну, что ж ты бранишься? С какой стати? Что я тебе сделал?

Кочкарев. Дурак, дурак набитый; это тебе всякий скажет. Глуп, вот просто глуп, хоть и экспедитор. Ведь о чем стараюсь? О твоей пользе; ведь изо рта выманят кус. Лежит, проклятый холостяк! Ну, скажи, пожалуйста, ну, на что ты похож? — Ну, ну, дрянь, колпак, сказал бы такое слово… да неприлично только. Баба! хуже бабы!

№ 42/30 (*Бррударарах-тах-тах*)

Подколесин. И ты хорош в самом деле. *(Вполголоса)*. В своем ли ты уме? Тут стоит крепостной человек, а он при нем бранится, да еще эдакими словами, не нашел другого места.

Кочкарев. Да как же тебя не бранить, скажи, пожалуйста? Кто может тебя не бранить? У кого достанет духу тебя не бранить? Как

[82] Так в документе.

порядочный человек, решился жениться, последовал благоразумию, и вдруг — просто сдуру, белены объелся, деревянный чурбан…

№ 43/31 (*Бррударарах-тах-тах*)

Подколесин. Ну, полно, я еду — чего ж ты раскричался?

Кочкарев. Еду! Конечно, что ж другое делать, как не ехать! *(Степану)*. Давай ему шляпу и шинель.

№ 44/32

Подколесин (*в дверях)*. Такой, право, странный человек. С ним никак нельзя водиться: выбранит вдруг ни за что, ни про что. Не понимает никакого обращения.

Кочкарев. Да уж кончено, теперь не браню. *(Оба уходят)*.

Далее вставлялся конец Интермедии; им, как уже было сказано, заканчивается известная нам часть музыки Н.И. Сизова к «Женитьбе». На страницах рукописи, оставшихся незадействованными, можно найти, помимо антрактовых эскизов, указания по поводу предфинальных № 61 (упоминавшийся смех Кочкарева с двойниками, окружение реплики Свахи «Знать, покойница свихнула с ума, когда тебя рожала»[83]) и № 66 (фрагмент антракта № 60, после слов Подколесина «Слов нет, чтобы выразить…»). Во 2 картине что-то бренчало пианино. Но что?

Полностью отсутствуют, в том числе и в режиссерском экземпляре, пометки о музыке женихов Агафьи Тихоновны. Следуя логике 1 картины, женихи могли и вовсе никак не характеризоваться, ибо не имели отношения к миру эмоций главного героя, а прямой персонажности авторы не искали — нет конкретно ни «мотива Кочкарева», ни «мотива Степана»… Гипотеза безнадежна, покуда не обнаружился (а вдруг?) еще один, более подробный нотный экземпляр. Зато довольно легко дополнить музыкой отрывочные номера 2-го акта. В репликах, диалогах главных героев и финальном монологе Подколесина (явл. XVI–XXI) у Гоголя присутствуют явные элементы репризы, даже подобие зеркальности в отношении самого начала. Почти не нарушая режиссерского замысла, тяготевшего к «константности» звукового материала, можно расставить в них соответствующие музыкальные фрагменты — сомнения, мечтания, брань и извинения… Что сказал бы по поводу подобной импровизации композитор, стремившийся варьировать каждый мотив в зависимости от обстоятельств сюжета, предположить сложно.

[83] Акт 2, явл. VII.

Следствия и последствия

«Женитьба» Завадского, в отличие от музыки к ней, не была явлением из ряда вон выходящим для интерпретаций драматургической классики начала 1920-х. Старая русская литература сливалась воедино в потоке классового обличения и становилась объектом гротескного отображения. Параллельно затянувшейся работе Третьей студии ставился как «парад аттракционов» «Мудрец» С.М. Эйзенштейна (1923), спустя буквально несколько недель после вахтанговской премьеры вышли «Гроза» А.Я. Таирова и «Лес» Вс.Э. Мейерхольда, недолго оставалось до «Горячего сердца» Станиславского (1925). Радикальность интерпретаций различна, ни одна из упомянутых постановок авторской музыки не содержала, работа Завадского–Сизова имела вид ненужно-запретного прорыва.

Мейерхольд упомянут вскользь, да не понапрасну: именно его «Ревизор» 1927 года, вслед за «Лесом», «Учителем Бубусом» и «Горем уму» вывел на уровень абсолютного шедевра многое из нащупанного Завадским: и тексты «Незнакомки» Блока, и фатально-инфернальные мотивы, и звуковые эпизоды еврейского оркестрика, и русские народные инструменты, и сам принцип построения, близкий тому действу на музыке, что замышляли и по-видимому осуществили недопонятые соавторы «Женитьбы». Необходимо учитывать, что после кончины Вахтангова студийцы искали нового кормчего и видели именно в Мейерхольде самого желанного избранника. Однако возможность нового союза миновала, режиссер позвал в конце 1920-х к сотрудничеству не Сизова, а давних знакомых по Петербургу — Б.В. Асафьева и М.Ф. Гнесина — чтобы затем открыть для театра Шостаковича.

Ключевое имя произнесено. Основная цель почти любого рассуждения о Гоголе в музыкальном театре — это, конечно, «Нос», монблан авангардного сценического искусства 1920-х. Гоголевский спектакль Мейерхольда композитор видел, впечатления его от «Ревизора» хорошо известны. Нет сомнений, что принцип организации постановки в целом и облик партитуры в частности были Шостаковичем восприняты и творчески осмыслены. С «Женитьбой» композитор встречался вряд ли, находки вахтанговцев впитал через вторые руки, хотя порой заимствовал их даже откровеннее, нежели сам Мейерхольд. Из конкретики — знатоку и так уже очевидно — особенности оркестровки (в частности, очень заметные балалайки в оркестре); огромная задействованная группу ударных инструментов; многократно встречающийся диалог реплик и инструментальных звучаний, склад декламации, балансирующий между речевым и вокальным началом. Неоспоримо, между временами вахтанговской «Женитьбы» и «Носа» пролегла незримая стилевая грань. Памятуя о том, что 1924

год — это уже время Шостаковича, период его «акмеизма» (по определению Л.О. Акопяна), можно примерить к сочинению Сизова установку, при которой музыкальное произведение «рассматривается прежде всего как самоценное „изделие“ или, лучше сказать, как имманентный продукт культуры, а не как знак, настойчиво отсылающий к некоей трансцендентной реальности»[84]. Категория звуковой «вещи», актуальная для данной исследовательской интерпретации акмеизма в музыке, могла иметь законное отношение к творческим принципам композитора «Женитьбы», усвоенным от мастеров, сформировавших его личность. Неуместность Сизова в советском театре последующих лет отчасти объяснялась, помимо непримиримости нрава, и этим эстетическим качеством воспитания.

❊❊❊

Спустя без малого десять лет после «Женитьбы» многие юмористические пассажи 1920-х начали обращаться в обвинительные вердикты. Рецензенты «Гамлета» Н.П. Акимова с музыкой Д.Д. Шостаковича (премьера театра им. Евг. Вахтангова 19 мая 1932 года) — те же самые, что в 1924-м, — писали об «отурандочивании Шекспира», изобличая авторов спектакля уже в прямом кощунстве над классикой[85]. Субъективная правота противников не менее убедительна ныне, нежели продуктивность обруганной акимовской интерпретации для театральной шекспирианы в целом[86]. Притом политически ангажированной критикой не могло быть замечено, как развитие вахтанговской эстетической идеи повлекло за собою углубление намечавшихся ранее противоречий между режиссурой и музыкальной композицией. Феномен «растурандочивания» музыки, параллельного «отурандочиванию» спектакля, жест собственной воли в рамках постановочного контура, продемонстрированный Сизовым в «Женитьбе», нашел в сочинении Шостаковича воплощение наиболее зрелое и яркое. В контексте истории театрального жанра это фактически возвращало звуковое решение на уровень *музыки к пьесе*, где родство концепций ощущалось лишь по линии самого обобщенного гротеска. В близкой ретроспективе — замыкало круг преемственности, возвращало Шекспиром «гоголевский долг» предшественнику.

84 *Акопян Л.О.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 32.

85 См. *Литовский О.С.* «Гамлет» или борьба за престол // Сов. искусство. 1932, 27 мая. С. 5; *Бескин Эм.* (*О. М.*) Гамлет, списанный со счета // Лит. газета. 1932, 17 июня. С. 6.

86 См., например, *Чушкин Н.Н.* Гамлет — Качалов. М.: Искусство, 1966.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Акопян Л.О.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.

2 *Антокольский П.Г.* Волшебник // Советская культура. 1973. № 3, 19 января. С. 3.

3 *Ардов В.Е.* «Женитьба» в 3-й студии // Рабочий зритель. 1924. № 5. С. 14.

4 *Берченко Р.Э.* Композиторская режиссура М.П. Мусоргского. М.: Едиториал УРСС, 2003.

5 *Бескин Эм. (О. М.).* Литургия «Женитьбы» в 3 студии М.Х.Т. // Новый зритель. 1924. № 5. С. 8.

6 *Бескин Эм.* (*О. М.*) Гамлет, списанный со счета // Лит. газета. 1932, 17 июня. С. 6.

7 Ваш Григорий Козинцев: Воспоминания / Сост., редактура, примеч. и дополн. В.Г. Козинцевой и Я.Л. Бутовского. М.: Артист. Режиссёр. Театр. 1996.

8 *Данилов С.С.* «Женитьба» Гоголя. М.; Л.: ГИХЛ, 1933.

9 *Демченко А.И.* Ранний русский музыкальный авангард и «Нос» Д. Шостаковича // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. С. 374–383.

10 *Елагин Ю.Б.* Укрощение искусств. М.: Русский путь, 2002.

11 *Кандид* [Айзенштадт Д.С.]. «Женитьба» в III Студии МХАТ // Вечерняя Москва. 1924, 2 февраля.

12 *Кугель А.Р.* Новости сезона // Жизнь искусства. 1924. № 9. С. 3.

13 *Кухта Е.А.* «Женитьба» Н.В. Гоголя на театральной сцене 1920-х гг. // Пьеса и спектакль: сб. ст., ред.-сост. Е.С. Калмановский. Л.: ЛГИТМиК, 1978. С. 40–49.

14 *Литовский О.С.* «Гамлет» или борьба за престол // Сов. искусство. 1932, 27 мая. С. 5.

15 *Новицкий П.И.* Пути и перепутья театра им. Евг. Вахтангова // Современные театральные системы. М.: ГИХЛ, 1933. С. 109–206.

16 *Ромашов Б.С.* На театральном фронте // Красная нива. 1924. № 13. С. 294.

17 *Сабинина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003.

18 *Соболев Ю.В.* «Женитьба» в III Студии М.Х.Т. // Рампа. 1924. № 5. С. 10.

19 *Трайнин И.П.* «Женитьба» в 3-й Студии МХАТ // Правда. 1924, 3 февраля.

20 *Чушкин Н.Н.* Гамлет — Качалов. М.: Искусство, 1966.

21 *Шихматов Л.М.* От студии к театру. М.: Искусство, 1970.

22 *Юткевич С.И.* Поэтика режиссуры. М.: Искусство, 1986.

REFERENCES

1 *Akopyan [Hakobian] L.* Dmitriy Shostakovich: opït fenomenologii tvorchestva [Dmitri Shostakovich: An Essay in the Phenomenology of his Work]. Saint-Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004.

2 *Antokol'skiy P*. Volshebnik [The Magician] // Sovetskaya Kul'tura. 1973. No. 3, Jan. 19. P. 3.

3 *Ardov V.* 'Zhenit'ba' v 3-y studii [*The Marriage* in the Third Studio] // Rabochiy zritel'. 1924. No. 5. P. 14.

4 *Berchenko R*. Kompozitorskaya rezhissura M.P. Musorgskogo [Musorgsky's Stage Directions]. Moscow: Editorial URSS, 2003.

5 *Beskin Ēm*. [Beskin O.]. Liturgiya 'Zhenit'bï' v 3 studii M. Kh.T. [Liturgy of *The Marriage* in The Third Studio of Moscow Art Theatre] // Novïy Zritel'. 1924. No. 5. P. 8.

6 *Beskin Ēm*. [Beskin O.]. Gamlet, spisannïy so scheta [Hamlet debited] // Literaturnaya Gazeta. 1932. June 17. P. 6.

7 Vash Grigoriy Kozintsev: Vosmpominanya [Your Grigoriy Kozintsev: Reminiscences] / Edited, prefaced, commented and enlarged by V.G. Kozintseva and Ya.L. Butovskiy. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. 1996.

8 *Danilov S.* 'Zhenit'ba' Gogolya [*The Marriage* by Gogol]. Moscow and Leningrad. GIKhL, 1933.

9 *Demchenko A*. Ranniy russkiy muzykal'nïy avangard i 'Nos' D. Shostakovicha [Early Russian musical avant-garde and Shostakovich's *The Nose*] // Avangard i teatr 1910–1920-kh godov [The Avant-Garde and the Theatre of the 1910–20s]. Moscow: Nauka, 2008. P. 374–383.

10 *Elagin Yu.* Ukroshchenie iskusstv [Taming of the Arts]. Moscow: Russkiy Put', 2002.

11 *Kandid* [Ayzenshtadt D.]. 'Zhenit'ba' v III Studii MKhAT [*The Marriage* in the Third Studio of Art Theatre] // Vechernyaya Moskva. 1924, Feb. 2.

12 *Kugel' A*. Novosti sezona [The News of the Season] // Zhizn' Iskusstva. 1924. No. 9. P. 1–9.

13 *Kuhta E.* 'Zhenit'ba' N.V. Gogolya na teatral'noy stsene 1920-kh gg. [*The Marriage* by Gogol on the theatre stage of the 1920s] // P'esa i spektakl' [The Play and the Performance]: collection of articles, compiled and edited by E.S. Kalmanovskiy. Leningrad: LGITMiK, 1978. P. 40–49.

14 *Litovskij O.* 'Gamlet' ili bor'ba za prestol [Hamlet, or the struggle for throne] // Sovetskoye Iskusstvo. 1932, May 27. P. 5.

15 *Novitskiy P*. Puti i pereput'ya teatra im. Evg. Vakhtangova [Paths and crossroads of the Vakhtangov Theatre] // Sovremennïe teatral'nïe sistemï [Modern Theatre Systems]. Moscow: GIKhL, 1933. P. 109–206.

16 *Romashov B*. Na teatral'nom fronte [On the theatrical front] // Krasnaya niva. 1924. No. 13. P. 294.

17 *Sabinina M*. Vzaimodeystvie muzïkal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke [Interaction of Musical and Dramatic Theatre in the 20th Century]. Moscow: Kompozitor, 2003.

18 *Sobolev Yu*. 'Zhenit'ba' v III Studii M. Kh.T. [*The Marriage* in the Third Studio of Art Theatre] // Rampa. 1924. No. 5. P. 10.

19 *Traynin I.* 'Zhenit'ba' v 3-y Studii MKhAT [*The Marriage* in the Third Studio of Art Theatre] // Pravda. 1924, Feb. 3.

20 *Chushkin N*. Gamlet — Kachalov [Hamlet — Kachalov]. Moscow: Iskusstvo, 1966.

21 *Shikhmatov L*. Ot studii k teatru [From the Studio to the Theatre]. Moscow: Iskusstvo, 1970.

22 *Yutkevich S*. Poētika rezhissurï [The Poetics of Theatre Direction]. Moscow: Iskusstvo, 1986.

УДК 782, 729.2
ББК 85.317, 85.334

Ключевые слова
Сергей Прокофьев, советский драматический театр 1930-х, московский Камерный театр, Александр Таиров, «музыкальный Египет», Михаил Кузмин, Александр Кастальский, Уильям Шекспир, Александр Пушкин, Бернард Шоу.

Раку М.Г.

Прокофьев и «Египетские ночи» в таировском Камерном театре

Данная публикация представляет собой одну из глав монографии «Время Сергея Прокофьева. Драматический театр: музыка, люди, спектакли, замыслы».
В центре этого фрагмента книги дебют Сергея Прокофьева как композитора драматического театра, состоявшийся в постановке Александром Таировым сценической композиции «Египетские ночи» в московском Камерном театре (1935). Его история восстановлена во многих новых деталях с привлечением ранее не известных архивных источников. В результате их текстологического анализа корректируются и некоторые представления о самом звуковом образе спектакля.
Монография готовится автором к выходу в московском издательстве «Slovo/Слово». Выпуск запланирован на осень 2022 года.

Key Words
Sergey Prokofiev, Soviet dramatic theatre of the 1930s, Moscow Kamernïy (Chamber) Theatre, Aleksandr Tairov, ‘musical Egypt’, Mikhail Kuzmin, Aleksandr Kastal’sky, William Shakespeare, Alexander Pushkin, Bernard Shaw.

Marina Raku

Prokofiev and *The Egyptian Nights* in Tairov’s Chamber Theatre

This publication is one of the chapters of the forthcoming monograph *The Time of Sergey Prokofiev. Dramatic Theatre: Music, People, Performances, Ideas*. The present excerpt is dedicated to Prokofiev’s debut in dramatic theatre: the incidental music for Aleksandr Tairov’s ‘stage composition’ *The Egyptian Nights* at the Moscow Chamber Theatre (1935). Its history has been restored in a number of new details using previously unknown archival sources. As a result of their analysis, some ideas about the very ‘sound image’ of the performance have been corrected.
The monograph is being prepared for publication by the Moscow publishing house Slovo/Slovo. The release is scheduled for autumn 2022.

1. Прокофьев и Таиров: преамбула сотрудничества

Дебют Прокофьева как театрального композитора состоялся на удивление поздно: к этому времени он разменял пятый десяток. Предложения поступали, но как-то все не складывалось — то он отказывался от них сам (по недостатку времени или неудовлетворенный драматургическим материалом), то обсуждаемый проект не получал продолжения. Первым из осуществленных стал спектакль «Египетские ночи» в Камерном театре под руководством Александра Таирова. Об обстоятельствах получения этого заказа известно мало. Первое неоспоримое свидетельство — телеграмма Левона Атовмьяна Прокофьеву из Москвы в Ленинград 28 ноября 1933-го:

> ДОГОВОРЕННОСТЬ ТЕАТРОМ ТАИРОВА ДОСТИГНУТА ДВА ПРОЦЕНТА СБОРА ПЯТЬ ТЫСЯЧЬ <sic!> ЕДИНОВРЕМЕННОГО ГОНОРАРА АТОМЯН <sic!>[1].

Однако мы не знаем, когда была достигнута договоренность между самим Таировым и композитором. И лишь приблизительно догадываемся об отношениях, сложившихся между ними к началу творческого содружества. Алиса Коонен, жена и муза Таирова, бессменная прима Камерного вспоминала:

> Познакомились мы с Прокофьевым в Париже, и уже тогда Александр Яковлевич сговаривался с ним о совместной работе[2].

1 Л.Т. Атовмьян — С.С. Прокофьеву. Телеграмма. Оригинал. 28 ноября 1933 // SPA_11364. Публикуется впервые. Здесь и далее документы из собрания композитора Serge Prokofiev Archive в отделе редкой книги и рукописей библиотеки Колумбийского университета (Нью-Йорк) будет обозначаться традиционно принятым в прокофьеведении сокращением SPA.

2 *Коонен А.* Страницы жизни. М.: Искусство, 1975. С. 369.

К началу 1927-го Таиров и Прокофьев уже были знакомы. Приехавшего в СССР композитора режиссер встретил письмом:

> Дорогой Сергей Сергеевич,
> позвольте приветствовать Вас сегодня с первым Вашим концертом в Москве. Спектакль у нас в театре лишает меня возможности сделать это лично. Будем рады видеть Вас в театре и у нас дома.
> Алиса Георгиевна Коонен шлет Вам привет.
> Горячо желаю полного триумфа и не сомневаюсь в нем.
> Жму Вашу руку.
> А. Таиров[3].

Но, судя по тому, что конкретное предложение о сотрудничестве не было зафиксировано на страницах прокофьевского дневника, оно тогда и не было конкретным. А знакомство упрочилось следующими встречами. Так, 16 июня 1929-го в Париже Прокофьев записывает:

> Работал над «Игроком». Вечером — у Самойленок[4]. Был приехавший из Москвы Таиров[5].

Громкий резонанс зарубежных гастролей Камерного театра 1923, 1925 и 1930 годов, по-видимому, не сподвиг Прокофьева на посещение его спектаклей ни в Германии, ни в Париже: во всяком случае в его переписке и дневниках мы не обнаруживаем никаких свидетельств на этот счет. Вообще драматический театр привлекал его внимание лишь во время поездок в СССР, когда он стремился познакомиться с наиболее значимыми новинками театральной афиши.

Между тем сведения Прокофьева о Камерном театре и его сценическом стиле до момента непосредственного знакомства со спектаклями могли быть противоречивыми. Начиная с февраля 1923 года таировская труппа в течение семи месяцев гастролировала по Европе, в том числе выступая в Париже. Таиров привез из поездки восхищенные отклики Фирмена Жемье и Жана Кокто (выдержки из французских рецензий и писем зарубежных адресатов режиссеру, частично приводившихся и в советской прессе[6]). В действительно-

3 А.Я. Таиров — С.С. Прокофьеву. Автограф письма. 24 января 1927 // SPA_4561. Публикуется впервые.

4 Б.Н. Самойленко и его жены Фатьмы Ханум.

5 *Прокофьев С.С.* Дневник: 1919–1933. Paris: sprkfv, 2002. С. 713. Далее вторая книга Дневников Прокофьева будет обозначаться сокращенно как Д-II.

6 См.: *Таиров А.* Записки режиссера. Статьи. Беседы, Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. С. 559, 565, 572.

сти же реакция была смешанной: восхищение новизной и смелостью сопровождалось ощущением разрушительности подобного подхода к классике. Немаловажную роль играло и ощущение политического подтекста самого факта гастролей, эстетического манифеста Таирова и его художественных интерпретаций, который напрасно пытался отрицать режиссер. Эстетически же европейский театр заметно отставал от советского в эти годы, что часто признавалось самой западной критикой и было общим местом рассуждений критики советской[7]. Сергей Городецкий писал:

> Европу, театр которой, за редчайшими исключениями, представляет собой, по счастливому выражению одного из наших театральных новаторов, «Корша в десятой степени», сильно встревожили принципы, положенные в основу работы Камерного[8].

Ярким свидетельством этого стал так называемый «Манифест» в защиту Камерного театра[9], чье появление было инициировано Жаном Кокто по окончании серии парижских спектаклей 6–23 марта 1923 года. Под текстом «Манифеста» стояла 21 подпись, в числе которых значились имена Тристана Тцара, Пабло Пикассо, Робера Делоне, Фернана Леже, а также членов французской «Шестерки» — Франсиса Пуленка, Жоржа Орика, Артюра Онеггера, Луи Дюрея и Жермен Тайефер. Как бы то ни было, появление такого документа свидетельствовало о своего рода международном скандале в сфере культуры. И через три года его отголоски не были забыты, когда в разговоре Прокофьева с Дягилевым о проекте «советского балета» (будущего «Стального скока» под тогдашним рабочим названием «Урсиньоль»), кандидатура Таирова, предложенная его частым соавтором художником Георгием Якуловым, была отвергнута под предлогом того, что Таиров «Парижу не понравился»[10].

7 См.: *Абенсур Ж.* Камерный театр в Париже. Сомнения критиков и поддержка деятелей культуры // «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 200–215; *Колязин В.* Экспрессионист ли Таиров? (О восприятии немецкими экспрессионистами гастролей Камерного театра и восприятии Таировым немецкого экспрессионизма) // Там же. С. 44–54; *Эджидио А.* Окно в будущее. Александр Таиров и становление итальянской режиссуры // Там же. С. 216–234.

8 *Городецкий С.* Раскованный театр. Отрывки из неопубликованной книги о Камерном театре / подгот. текста и приложения В. Енишерлова // Наше наследие. 2015. № 112. С. 82. Речь идет о московском Театре Корша как символе устаревшего театрального стиля.

9 Pour le théâtre Kamerny // Comoedia. Paris. 1923. Mars 23. P. 3.

10 Д-II. С. 384. 23 марта 1926.

В первый приезд Прокофьева в СССР его знакомство с Камерным театром вновь не состоялось:

> Вечером нас ждали в Камерном театре, но я был кислый и Пташка[11] отправилась одна[12].

Первого марта в Камерном шла «Любовь под вязами» Юджина О'Нила с Алисой Коонен в главной женской роли[13]. Отчет об увиденном Прокофьевым был несомненно получен, но о его итогах приходится только гадать. Нужно также принять во внимание, что Прокофьев был представителем другого театрального лагеря: в 1927 году в Москве его постоянным спутником являлся Мейерхольд. Бескомпромиссная вражда Мейерхольда с Таировым, имевшая прочные эстетические и идеологические корни, была притчей во языцех московской культурной жизни и в значительной степени содержанием многочисленных театральных диспутов, острота которых была приглушена лишь с появлением в Камерном театре «Оптимистической трагедии» (1934) — спектакля, который Мейерхольд признал. Вместе с тем совместные планы Прокофьева и Мейерхольда в это время выстраивались лишь в сфере балета («Стальной скок») и оперы («Игрок»), а от музыки к «Клопу» композитор уже отказался[14].

Осенью 1929 года в Москве Прокофьев собирался на премьеру в Камерный театр, но опять сорвалось:

> Обед у Гусмана[15]. Мейерхольды хотят непременно попасть на премьеру у Таирова; не прислали, звонят, и Мейерхольду, и Гусману, и на мое имя: не получаем[16].

Загадка с контрамарками объясняется просто: в эти дни решалась судьба первого спектакля Таирова на современную тему — по пьесе советского драматурга Сергея Семёнова «Наталья Тарпова». Премьера действительно состоялась 9 ноября, но на фоне возобновляющихся острых обсуждений пьесы на заседаниях Главреперткома.

11 Домашнее прозвище Лины Кодина-Прокофьевой.

12 Д-II. С. 533. 1 марта 1927.

13 См.: Репертуар московских театров с 1-го по 6-е марта // Театры и зрелища. Приложение к журналу «Жизнь искусства. 1927. № 9. С. 2. «Любовь под вязами» Юджина О'Нила — постановка Александра Таирова 1926 года, сценография Владимир и Георгия Стенбергов, музыка Александра Метнера, хореография Наталии Глан.

14 Д-II. С. 689. 11 апреля 1929.

15 Борис Евсеевич Гусман — советский музыкальный функционер, активно способствовавший возвращению музыки Прокофьева и его самого в СССР.

16 Д-II. С. 730. 9 ноября 1929.

В результате уже в декабре она была снята с репертуара. Очевидно, предчувствуя провал, Таиров не захотел видеть на премьере своего постоянного, весьма агрессивно настроенного оппонента Мейерхольда, равно как и Прокофьева — возможного будущего соавтора. Для композитора же, находившегося в этот приезд в поисках «советского сюжета», мысль о котором занимала его в связи с дальнейшими оперными и балетными планами, ориентированными на СССР, такое посещение представляло особый интерес.

В Камерный театр Прокофьев попал в другой свой приезд — весной 1933 года:

> Днем были на генеральной репетиции «Машиналя»[17] у Таирова (очень ловко преподнесено), вечером на «Свадьбе Кречинского» у Мейерхольда[18].

В продолжение этой встречи за несколько дней перед возвращением из Москвы в Европу чета Прокофьевых обедает у Таирова и Коонен[19]. Можно считать, что начало их творческому союзу было положено.

2. Музыка в Камерном театре

Заинтересовавшее Прокофьева в работе Таирова «очень ловкое преподнесение» могло означать то формальное совершенство постановки, которое имело свои источники в подробно разработанной ритмической партитуре спектакля. Таиров писал:

> В первой картине… я хочу дать сценический квартет и затем квинтет. <…> Телефонистка, машинистка, конторщик, счетовод играют по очереди. Все построено на взаимоотношениях между ними; эта связь в результате ритмически и музыкально выливается в квартет, где учтена каждая доля, каждая 32-я, каждая люфтпауза, каждая ударная нота…[20]

Музыкальность и ритмичность были признанным достижением таировского стиля, обретенным с самого начала его режиссерского пути. Актер его театра вспоминал:

17 Пьесы американского драматурга Софи Тредуэлл.
18 Д-II. С. 835. 26 мая 1933.
19 Там же. С. 836. 1–6 июня 1933.
20 Цит. по: *Познер Д. Н.* Америка на сцене Камерного театра. «Косматая обезьяна» (1926) и «Машиналь» (1933). Пер. с англ. П. Кулагиной и Е.Я. Суриц // «…Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. С. 99–100.

> Александр Яковлевич великолепно знал, понимал, чувствовал и любил музыку. Как-то в разговоре даже признался, что одно время мечтал быть симфоническим дирижером[21].

Таиров задумывал театр с определенной программой, полемичной и по отношению к натуралистическому театру жизнеподобия («реалистическому») и по отношению к театру представления и идее актера-марионетки («условному»). Таким образом, его оппонентами были одновременно и Станиславский, и Мейерхольд. Главным тезисом Таирова стала идея синтетического театра:

> Синтетический театр — это театр, сливающий органически все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое монолитное театральное произведение[22].

Продвижение к этому идеалу он начал с первых своих театральных шагов. «Обозрение театров» за 1908 год сообщало:

> Интересный опыт был произведен на днях в Общедоступном театре гр. Паниной одним из режиссеров этого театра А.Я. Таировым при постановке чеховского «Дяди Вани». Исходя из теории Фр. Ницше о музыкальном происхождении драмы, А.Я. Таиров ведет репетиции под непрерывный аккомпанемент мелодий Чайковского и Шопена. Этим путем он надеется вызвать у исполнителей совершенно новые, непосредственно глубокие переживания… Результаты опыт дал блестящие…[23]

Проблемы ритма и музыки решались Камерным театром на всем протяжении его существования как практически, так и теоретически. В своей ранней творческой декларации «Записки режиссёра», изданной в 1921 году, Таиров посвятил отдельный раздел музыке в театре. К числу важнейших этапов предварительной работы Таиров относит здесь «оркестровку пьесы и ритмическое разрешение ее»:

21 *Хмельницкий Ю.* Из записок актера таировского театра / предисл. С.Н. Коробкова. М.: ГИТИС, 2004. С. 19.
22 *Таиров А.* Указ. соч. С. 93.
23 Цит. по: *Уварова Е.* Музыкальные и комедийные спектакли Таирова // Режиссерское искусство А.Я. Таирова / ред.-сост. К.Л. Рудницкий. М.: ВТО, 1987. С. 44.

> Ощутить ритмическое биение пьесы, услышать ее звучание, ее гармонию и затем как бы оркестровать ее...[24].

Первый номер журнала «Мастерство театра» (1922), недолго издававшегося Камерным, включал среди прочих статью «О проблеме временно-пространственной ритмизации театральной композиции» Леонида Сабанеева. Автор рассматривал здесь именно роль музыки и музыкальных факторов в сценическом синтезе[25]. В то же время роль эта, по утверждению Городецкого, долгое время оставалась подчиненной:

> Камерный театр... провозгласил необходимость подвести научный базис под театральную работу и установить законы театра как такового. <...> Первым законом он провозгласил единство спектакля во всех его составных частях, от слова до актерского жеста, от декораций до музыкальной иллюстрации[26].

Городецкий, как видим, сводил значение музыкальной составляющей к «иллюстрации». По его констатации, Камерным театром у литературы и музыки были отняты «мандаты на деспотизм». Сочувственно он цитирует в этой связи Сабанеева:

> Музыка всегда честолюбива, всегда склонна к гегемонии. <...> Музыка в Камерном всегда играла особую роль. Она входила интегрально и органически в общий план постановки, она составляла часть спектакля[27].

И суммирует накопленный к 1927 году (времени написания своей неопубликованной работы) опыт:

> Как и с живописью, Камерный делал самые разнообразные опыты с музыкой, прежде чем нашел правильный с точки зрения единого спектакля подход к ней. В Саломее сделан опыт усиления характеристики сценических образов — каждого своим инструментом: Саломее сопутствует гобой, Иоканаану — медные, молодому сирийцу — флейта и т.д. В этом опыте несколько разрывалась цельность музыкального сопровождения. К постановке Фамиры театр привлекает Анри Фортера и уже по его музыке строит сценическую композицию вакханалии. В Брамбилле, наоборот, пантомима сначала разрабатывается на сцене,

24 Цит. по: *Таиров А.* Указ. соч. С. 153.
25 *Сабанеев Л.* О проблеме временно-пространственной ритмизации театральной композиции // Мастерство театра. Временник Камерного театра. 1922. № 1. С. 15–22.
26 *Городецкий С.* Указ. соч. С. 83–84.
27 Там же. С. 88, 89.

> а потом уже на нее пишется музыка. Многочисленные опыты облегчают блестящую победу в переводе музыки Лекока на язык жеста и танца. Жирофле является уже найденным типом единого спектакля в области оперетты. <...> Ритмического синтеза музыки, актерской игры и текста в плане трагедии театр ищет в Антигоне (композитор Шеншин). Здесь театр идет по иному пути, чем в Федре. Режиссерский план берется за основу композитором, но репетиции идут уже на музыке. Иллюстративные задачи не отнимаются у музыки, но основной задачей остается единство музыкальной и режиссерской композиции и ритмизации действия. Музыка и литература примирены в этом спектакле, и они обе — театром[28].

Режиссеру Камерного Городецкий присваивает титул «организатора спектакля». Фигура композитора в такой диспозиции закономерно оказывалась мало заметной: Владимира Поля в индийском эпосе «Сакунтале» и Михаила Кузмина в пантомиме «Духов день в Толедо» сменил скрипач и дирижер Анри Фортер, выпускник Парижской консерватории, поступивший в оркестр Кусевицкого. Уже в 1910 году после появления в московских концертных программах Держановским было отмечено его «несомненное и симпатичное дарование, воспитанное на достижениях ново-французской школы»[29]. Фортер отвечал за музыкальную составляющую спектаклей, ко многим из которых писал музыку[30]. Высочайшая оценка Таировым совместной работы с ним подчеркивала способность композитора к растворению в «самодовлеющем искусстве театра»:

> Такой композитор, конечно, не может ни «поработить» актера, ни, наоборот, «унизить» свою музыку подчинением театру[31].

Примечательна характеристика музыкального стиля работ Фортера в Камерном, сделанная Сабанеевым:

> Фортер весь в остроте диссонанса, в пестрой, ритмически живущей, веселой какофонии звуков, все время отражающих сцену и ни на минуту ее не заслоняющих... Стиль театра нашел отражение в звуках столь же ярких, острых, ритмически четких, остро и эмоционально своеобразных, но лишенных той

28 Там же. С. 89–90.
29 *Держановский В.* Музыка в Москве // Аполлон. 1910. № 11. С. 47.
30 С 1915 по 1920 (год его отъезда из Советской России): «Женитьба Фигаро» и «Сирано де Бержерак» (1915), «Фамира-Кифаред» (1916), «Голубой ковер» и «Король-Арлекин» (1917), «Принцесса Брамбилла» и «Благовещение» (1920).
31 *Таиров А.* Указ. соч. С. 155.

«лирической музыкальности», которая неизбежно опресняла бы сценические впечатления или же давала диссонанс стиля[32].

В 1920-х — начале 1930-х годов Таиров работает с Анатолием Александровым[33], Леонидом Половинкиным[34], Александром Шеншиным[35], Львом Книппером[36]. Музыкальное руководство театра закрепляется за Александром Метнером, автором нескольких театральных партитур[37] и дирижером большинства спектаклей (с его братом Николаем Прокофьева еще в 1910-м познакомил Сергей Танеев, и в консерваторские годы музыка Метнера привлекала постоянное внимание Прокофьева).

В конце 1920-х Городецкий оценивает опыты Камерного в музыкальной области как рубежные не только для театра в целом, но применимые и в музыкальном театре (среди постановок были и собственно музыкальные спектакли, прежде всего оперетты и пантомимы):

> Вся эта работа в корне ломает обычный режиссерский подход к опере. Камерный имеет ключ к новому разрешению оперного спектакля. Так как нельзя предполагать в ближайшее время, что Камерный будет ставить оперы сам, то необходимо весь его опыт в этой области сделать достоянием широкой театральной общественности и применять на сценах специально оперных театров[38].

Однако в отличие от Мейерхольда, Таиров поставил лишь один оперный спектакль — «Демона» Антона Рубинштейна в Оперном театре Совета Рабочих Депутатов в 1919 году в декорациях Аристарха Лентулова. От начатой им в 1933 году постановки «Кармен» на новый текст Михаила Кузмина в ленинградском ГАТОБе он в результате ухода из театра его главного режиссера Сергея Радлова отказался. Путь Таирова-режиссера лежал в обход оперы в направлении синтетического спектакля на драматической сцене — «к работе над новой формой музыкально-танцевального спектакля» с драматическими актерами, как оценивал поиски театра в 1928 году Адриан Пиотровский[39]. Однако уже к началу 1930-х все чаще музыка выходила на первый план, а пластическое начало отходило в тень. Так, «Египетским ночам» в Камерном театре предшествовала «Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского с музыкой Льва Книппера — композитора, чья оперная премьера «Северный ветер» стала одним из музыкально-театральных событий 1930 года. Музыка здесь одерживала верх над пластическим решением. Эстетизм подчинялся идеологии. И все же, меняясь, Камерный театр сохранял свой образ. По-прежнему верным оставалось его описание, данное современником:

> Как правило, Таиров не повторял самого себя, каждая новая постановка была также и театральным новшеством, желанием дать еще одно неведомое направление искусству сцены, испытать неиспытанное и проверить непроверенное. Но у всех спектаклей Таирова была единая своя тенденция, свой стиль; руку Таирова, приложенную к постановке, всегда можно было узнать, как руку, Вахтангова или Мейерхольда, или Станиславского и Немировича.
>
> Когда мы вспоминаем спектакли Камерного театра, то мы видим перед собой просторную сценическую площадку, щедро освещенную, занятую немногими фигурами, из которых каждая по-своему внушительна. Перед нами зрелище строго организованное, исключающее всякий случайный элемент, светлое и суровое. Сами эти стройность и строгость переживаются нами как высокое достижение, независимо от того, какие именно частные темы, большие или малые, трактуются в спектакле[40].

После громкого успеха «Оптимистической трагедии» Таиров приступил к осуществлению идеи «сценической композиции “Египетские ночи”». В июле 1932 года Таиров пишет письмо Бернарду Шоу о своем намерении поставить спектакль о жизни и смерти Клеопатры на основе двух пьес о ней — самого Шоу и Шекспира[41]. Однако центральным эпизодом композиции стала сцена на текст пушкинского фрагмента «Чертог сиял…» из истории Древнего Египта. Толчком для его творческой фантазии послужил эпизод из книги римского историка Аврелия Виктора «О знаменитых людях города

32 Цит. по: *Уварова Е.* Указ. соч. 1987. С. 45.
33 «Адриенна Лекуврер» (1919), «Ромео и Джульетта» (1921), «Синьор Формика» (1922).
34 «Кукироль» (1925, совместно со Львом Книппером), «Сирокко» (1928).
35 «Антигона» (1927).
36 «Кукироль» (1925, совместно с Леонидом Половинкиным), «Оптимистическая трагедия» (1932).
37 «Святая Иоанна» (1924), «Розита» и «Любовь под вязами» (1926), «Багровый остров» (1928), «Негр» (1929), «Линия огня» (1931), «Неизвестные солдаты» (1932).
38 *Городецкий С.* Указ. соч. С. 90.
39 *Пиотровский А.* Театр. Кино. Жизнь / сост. и подгот. текста А.А. Акимовой, общ. ред. Е.С. Добина, вст. ст. С.Л. Цимбала, примеч. Т.Ф. Селезневой (раздел «Кино») и А.Я. Трабского (раздел «Театр»). Л.: Искусство, 1969. С. 88.
40 *Берковский Н.* Таиров и Камерный театр // *Берковский Н.* Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 305–306.
41 См.: *Таиров А.* Указ. соч. С. 486–487.

Рима», повествующий о том, что царица Клеопатра продавала свою любовь, требуя взамен жизнь возлюбленного.

Качество музыкальной партитуры, перед которой стояла задача объединения столь драматургически разнородных фрагментов, оказывалось весьма значимым. Выбор Таирова пал на Прокофьева. Когда именно Таиров решил привлечь его к этой работе, неясно. Вполне возможно, что их общение в последние дни перед отъездом композитора за границу месяцем ранее привело режиссера к этой мысли.

Так или иначе из Советской России Прокофьеву поступил заказ на создание музыки к драматическому спектаклю, чей замысел явно отмечен влиянием «декадентского эстетизма», и чья тема нераздельности «Эроса-Танатоса» прочно связана с идеологией предыдущей художественной эпохи. Судьба фактически испытывает Прокофьева: у него появлялся шанс продолжения творческой работы на родине, начатой в 1932-м кинофильмом «Поручик Киже». Но эстетические параметры выполнения не были вполне прояснены — возможность того, что она будет преподана Таировым «конструктивно» и «созидательно», а не «декадирующе», не «эротически», чего так опасался Прокофьев при встрече с заказами экзотического толка, была слишком невелика даже в контексте советской культуры, где Камерному театру приписывалась роль некоторого «эстетического анахронизма», хранителя художественных постулатов, сформулированных в предреволюционные годы, терпимого до поры до времени и зарабатывающего у властей индульгенции постановками советских пьес — более (как легендарная «Оптимистическая трагедия») или менее (как бесславная «Наталья Тарпова») успешными.

Кроме того, у темы Древнего Египта была своя музыкальная традиция, которую Прокофьев не мог совсем не учитывать.

3. «Музыкальный Египет» Серебряного века

Непосредственным предшественником Прокофьева в создании образа Египта на драматической сцене оказался волею судеб его первый учитель — Рейнгольд Глиэр: в 1925-м году он написал музыку балета-пантомимы «Египетские ночи» для Пушкинского спектакля Владимира Немировича-Данченко в руководимой им Музыкальной студии МХАТ. Как завершающая часть триптиха (две первых его части — рахманиновская опера «Алеко» и опера-кантата Аренского «Бахчисарайский фонтан») балет шел под названием «Клеопатра»[42].

[42] См.: *Наумов А.* Неизвестный балет Р.М. Глиэра? «Клеопатра» в Музыкальной студии МХАТ (1925) // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2020. № 1 (32). С. 42–51.

Прокофьев не мог увидеть его во время зарубежных гастролей театра: в то время, когда спектакль (с броским заголовком «Любовь и смерть») играли в Нью-Йорке (11–16 января 1926 года[43]), он сам пересекал США из Нью-Йорка в направлении Сан-Франциско с концертами. А по возвращении труппы в Москву спектакль сошел со сцены — в Штатах театр покинула прима театра и исполнительница роли Клеопатры Ольга Бакланова. Впрочем, на такую музыку Прокофьева могли привести только вежливость или ностальгия.

Но египетская тема приобрела особую значимость как раз в те годы, когда начиналась его профессиональная деятельность. Из череды значительных событий, связанных с темой «русского Египта», выделим те, что могли прямо или косвенно воздействовать на будущую — уже советского периода — театральную работу Прокофьева.

Египетская тема была неотъемлемой составляющей оперных и балетных либретто в истории европейского театра (от «Моисея в Египте» Россини и «Крестоносцев в Египте» Мейербера до «Аиды» Верди и «Таис» и «Клеопатры» Массне). Безусловным хитом дореволюционного хореографического репертуара в России оставалась «Дочь фараона» Цезаря Пуни в постановке М. Петипа (1862). В 1900 году композитор Сергей Юферов издал музыкально-драматическую поэму в четырех актах «Антоний и Клеопатра» по одноименной трагедии Шекспира на собственное либретто, пролог к которой был исполнен в 1908 году в Дрездене[44]. В предреволюционные годы автором знаменитых «жестоких романсов» Михаилом Штейнбергом была издана фортепианная импровизация «Египетские ночи», по-видимому, ориентированная на пушкинский фрагмент.

В 1900 году по заказу Дирекции Императорских театров был написан одноактный (и единственный) балет Антона Аренского «Ночь в Египте». В основу его либретто положена новелла французского романтика Теофиля Готье «Ночь Клеопатры». В 1908 году к музыке Аренского обратился Михаил Фокин, вступавший в этот момент на путь реформаторства балетного театра. Поменяв название балета на пушкинское, отчасти переработав либретто, Фокин с особой решимостью приступил к модернизации хореографической лексики, для чего египетская тема оказалась наиболее подходящей. Знаменитое признание Фокина в том, что молодой премьер Мариин-

[43] Протоколы спектаклей гастрольной поездки студии в г. Бостон, Филадельфию, Вашингтон, Кливленд, Чикаго, Нью-Йорк // РГАЛИ. Ф. 2484 (Музыкальная студия МХАТ). Оп. 2. Ед. хр. 23. Л. 629.

[44] *Штейнпресс Б.* Оперные премьеры XX века. 1901–1940. Словарь. М.: Советский композитор, 1983. С. 24.

ского театра придумывал свой будущий пластический язык в залах Эрмитажа, «учась» у египетской вазописи и барельефов, обозначило новую веху русского балетного театра — начало его модернистской эпохи[45]. Революционный отказ от принципа выворотности — основы основ классической хореографической школы, а также предпочтение профильным мизансценам, взаимопроникновение пантомимы и танца закрепили за этим спектаклем славу одного из важнейших балетных манифестов петербургского Серебряного века. Реакция общественности была бурной из-за полярности оценок. При этом нарекания прессы, звучавшие из разных эстетических лагерей, вызывали одновременно и смелость хореографа, и консерватизм композитора. «Египет» Аренского, положенный в основу фокинского хореографического текста, пусть и написанный мастерски, звучал старомодно: марши, вальсы, галопы не покидали пределов типично дивертисментной музыки. По всей вероятности, Прокофьев пропустил эту премьеру: она состоялась в воскресенье, а абонемент в Мариинский театр на сезон 1907/08 годов у Прокофьева-студента был по средам и пятницам[46], в другие дни он этот театр не посещал. Последующие представления нового балета, по-видимому, также не привлекли его внимания: интереса к балетному театру Прокофьев в это время не проявляет совершенно. Не могло привлечь его внимание в этой связи и само имя Аренского, к музыке которого он относился весьма пренебрежительно.

Новую жизнь фокинской постановке «Египетских ночей» уже на европейской сцене попытался дать Дягилев, показав ее в парижском театре «Шатле» 2 июня 1909 года. Сценическая редакция под названием «Клеопатра» обозначала жанр спектакля как хореографическую драму. В главных ролях выступили Ида Рубинштейн, Анна Павлова и Михаил Фокин. Оформление выполнил Леон Бакст. Однако теперь сборной была уже музыка (помимо Аренского, звучали фрагменты из сочинений Танеева, Римского-Корсакова, Глазунова, Мусоргского, Черепнина, Глинки!). Известие об этом музыкальном пастише, собранном Дягилевым для Парижа, не могло не достигнуть консерваторских кругов, представительство которых так значимо в этой партитуре. Однако к «музыкальному Египту» из новых ее соавторов имела отношение лишь музыка непосредственного педагога Прокофьева Николая Черепнина, написавшего специально для Парижа финальный фрагмент «Плач Таор над телом Амуна» (остальные же фрагменты были заимствованы из «Орестеи», «Млады», глазуновских «Времен года», «Хованщины» и «Руслана»). Как становится ясно, задача создания звукового образа Египта не только не была решена дягилевской постановкой, но по сути и не ставилась изначально. Нельзя почувствовать этих намерений и в партитуре Аренского.

45 См.: *Фокин М.* Против течения: воспоминания балетмейстера, сценарии и замыслы балетов, статьи и письма / Сост. Ю. Слонимский и Г. Добровольская. Л.: Искусство, 1981. С. 49.

46 *Прокофьев С. С.* Дневник: 1907–1918. Paris: sprkfv, 2002. С. 44. 12 марта 1908. Далее первая книга Дневников Прокофьева будет обозначаться сокращенно как Д-I.

Все упомянутые образцы «египетской музыки» оставались за пределами интересов молодого Прокофьева, кроме вердиевской «Аиды», изучению партитуры которой в дирижерском классе Черепнина и оперном Осипа Палечека им был отчасти посвящен ноябрь 1913 года: 8 декабря Прокофьев должен был дирижировать в Большом зале консерватории тремя картинами оттуда:

> ...У меня и хор, и балет, и банда[47], и жрецы за кулисами[48].

С годами его тогдашняя оценка партитуры Верди вряд ли изменится:

> ...Музыка и инструментовка необыкновенно просты[49].

Однако Прокофьев несомненно должен был знать о специфической инструментовке оперы: Верди дополнил духовую «банду» шестью так называемыми «египетскими трубами», получившими в истории инструментовки также название Aida-Trompete[50]. Их полетный, пронзительный и блестящий тембр стал знаковым для оркестрового колорита этой оперы. Довольно употребительные в театральной практике благодаря всесветной репертуарности «Аиды», эти трубы все же вряд ли могли наличествовать в консерваторском

47 Сценический духовой оркестр.

48 Д-I. С. 385. 4 декабря 1913.

49 Там же. С. 377. 19 ноября 1913.

50 Специально заказанные Верди для каирской премьеры парижскому изобретателю саксофона Адольфу Саксу, они должны были прозвучать в Триумфальном марше из 2-й сцены II действия, чтобы, по примеру Мейербера, внести аутентичный колорит в партитуру этой «гранд-опера». Внимание Верди привлекло то место из трактата Плутарха «Об Изиде и Осирисе» (гл. 30), где древнегреческий автор писал о том, что звук этих труб напоминает крики осла. Конструируя их, Сакс ориентировался на древнеегипетские изображения прямых натуральных труб, создав разновидности этого инструмента для «Аиды» в строях C, B, H и As, полтора метра длиной, имеющие каждая от одного до трех вентилей.

инструментарии. Прокофьев мог также упустить из виду эту особенность инструментовки, поскольку работал по небрежной копии переписчика в консерваторской библиотеке:

> Партитура рукописная, строчки скрипок наверху, флейты под ними, фаготы между трубами и тромбонами, повторные такты не выписаны, а занумерованы, — словом, трудно себе представить что-нибудь более бестолковое...[51].

Услышать «Аиду» в театре до собственного дебюта он мог бы лишь 28 февраля 1911 года, когда ее постановкой открылись гастроли новой итальянской оперы в Большом зале консерватории — на других театральных подмостках Петербурга она в тот период не шла[52]. Однако в дневнике ничего не сказано о посещении этого спектакля. В то же время небезынтересно, что его дирижерская работа над «Аидой» осенью 1913 года сопровождалась особенно активным общением с соученицей и «павловской поклонницей» Александрой Бушен, которая впоследствии стала одним из немногих советских специалистов по творчеству Верди, автором книг о нем. Правда, в те поры «Шурик» Бушен была, согласно всесильной моде, страстной вагнерианкой.

Интересная попытка прикоснуться к теме «египетской музыки» была осуществлена в 1905 году Александром Кастальским. Его фортепианный цикл «Из минувших веков. Опыт музыкальных реставраций», составивший четыре тетради и издававшийся на протяжении десяти лет, включил в себя музыкальные «портреты» архаической древности: тетрадь I — «Китай», «Индия», «Египет»; тетрадь II — «Иудея», «Эллада», «На родине Ислама»; тетрадь III — «Христиане»; тетрадь IV — «Торжище в старину на Руси: для вокального исполнения на сцене или для фортепиано»[53]. Хотя указанием на театральный характер композиции снабжена только последняя тетрадь, сами они щедро сопровождаются сценическими ремарками, предполагают участие хора и разнообразного инструментария. Таким образом, «опыты музыкальных реставраций» вписываются в некую парадигму творчества и художественной деятельности Кастальского, заметным достижением которого стала реконструкция «Пещного действа»

51 Д-I. С. 377. 19 ноября 1913.

52 Театральная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы / Редакторы-составители: Р.Э. Берченко, О.А. Бобрик, А.В. Булычева, А.П. Путилов, Н.И. Тетерина // История русской музыки. Т. 10В. 1890–1917. Хронограф. Кн. I / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 491.

53 М.-Лейпциг: П. Юргенсон, 1905–1915.

на основе расшифровки крупнейшим медиевистом-палеографом Василием Металловым крюковой записи обряда (Москва, 1907, 1909). Принципы реконструкции излагаются в преамбулах к каждой из географических зарисовок. Третий номер из первой тетради «Египет» предваряется следующей:

> Подлинных мелодий времен древнего Египта еще не найдено. Но от коптов, признаваемых за потомков древних египтян, записан чрезвычайно характерный храмовый напев, который несомненно сохранил отпечаток старины. Египтяне сопровождали свои религиозные гимны большими многострунными арфами (известными египтянам еще за 4000 л. до Р. Х., по виду напоминавшими почти современные инструменты), длинными хроматическими флейтами (простыми и двойными), дугообразными небольшими арфами и лирами, наконец бряцающим время от времени кемкемом (инструмент, который при встряхиваньи резко звенел своими побрякушками). Вышеупомянутый религиозный напев коптов (впрочем, значительно сокращенный), снабженный безыскусственным аккомпанементом, как бы в подражание примитивному звукопроизводству вышеупомянутых древнеегипетских инструментов, — по нашему мнению, в состоянии вызвать в воображении слушателя звуковую картину древнеегипетской музыки, проникнутой каким-то чуждым для нас величавым спокойствием. Поэтическим выражением предлагаемой музыкальной картины выбран гимн жрецов заходящему солнцу (из песен Манероса), прерываемый похоронной процессией, сопровождающей усопшего на противоположную сторону Нила. По окончании гимна слышатся со стороны Нила песни возвращающихся с дневных работ поселян и напевы нильских водочерпателей[54].

Музыкальная зарисовка «Египет» представляет таким образом картину шествия, где погребальная процессия обрамляется гимном жрецов заходящему солнцу (предваряющим и сменяющим ее), а завершением служит возвращение крестьян с работы (также приближающихся и удаляющихся). Инструментовка, предписанная автором, включает в себя в согласии с исторической справкой флейты, кемкем, несколько арф, в том числе большую, трубы, «ручной барабан» и «звуки лютни». Они появляются постепенно, по мере продвижения и смены процессий. Реестр выразительных средств предсказуем: педали и остинато во всех голосах, глиссандо и многочисленные форшлаги, гармонические переченья и диссонансы, монодийный характер мелодики, трихордовые и тетрахордовые попевки, хроматические пассажи. Любой из композиторов, возна-

54 *Кастальский А.* Из минувших веков. Опыт музыкальных реставраций. Т.I. Китай, Индия, Египет. Для фортепиано. М.-Лейпциг: П. Юргенсон, 1905. С. 4.

меривишихся создать музыкальный образ Древнего Египта не мог, по-видимому, обойтись без подобных приемов. Но возникает вопрос: был знаком с этим по-своему любопытным экспериментом Прокофьев, или, по крайней мере, слышал ли он о нем?

Есть несколько доводов в пользу положительного ответа на второе предположение: вряд ли он мог пройти мимо журнальной полемики, в которой затрагивалось и его имя, а также имя Стравинского, с которым он несомненно внутренне соперничал. «В 1915 году вернувшийся из Италии в Россию Прокофьев принес весть о новом произведении, над которым работал Стравинский. Это была "Свадебка". Заметка "Новые сочинения Игоря Стравинского", очевидно составленная частично со слов Прокофьева редактором журнала "Музыка" Владимиром Держановским, появилась в его журнале 18 апреля (за подписью "D. de R.") и была перепечатана "Русской музыкальной газетой"»[55]. В заметке жанр «Свадебки» трактовался как «действо» и упоминалось имя Кастальского, который работает над такого же рода сочинением «в виде музыкальных картин "Народных празднеств на Руси"»[56]. Имелась в виду четвертая тетрадь «музыкальных реставраций». Осенью 1915 года к той же параллели возвращается близкий друг Прокофьева Асафьев, опубликовав рецензию на цикл Кастальского.

Важной вехой египетской темы в русской музыке мог бы стать вокальный цикл Михаила Кузмина «Александрийские песни» на его собственные стихи[57]. Предъявленный общественности в исполнении автора, по-видимому, впервые в апреле 1906 года на «Вечерах современной музыки», он несколько опередил появление там Прокофьева: его знакомство с устроителями этих вечеров состоится лишь 14 февраля 1908 года. Согласно дневнику Кузмина, впоследствии на «Вечерах» его «Александрийские песни» не исполнялись[58], и до начала 1920-х годов их ноты не были изданы. Вероятность знакомства с этой музыкой Прокофьева весьма невелика: ноты существовали только в рукописи, а Кузмин уже давно отошел к этому времени от консерваторских кругов. Однако событием премьеры «Александрийских песен» стала не столько музыка Кузмина, сколько открытие его как поэта. Именно исполнение цикла у «современников» и живой отклик

55 *Шевеленко И.* Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 255.

56 Цит. по: Там же.

57 *Кузмин М.* Александрийские песни. Для голоса с ф-п. В 2 томах. М.: Гос. музыкальное изд-во. Художественный отдел, 1921.

58 См.: *Кузмин М.* Дневник 1908–1915 / Подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.

на его поэтическую составляющую предопределил решительный переход начинающего композитора на литературную стезю. Вскоре большая часть стихотворений цикла была опубликована в «Весах» Валерием Брюсовым (1906, № 7), положив начало поэтической славе Кузмина. Как мы увидим дальше, она не прошла мимо внимания Прокофьева.

Звуковой образ египетской древности также конструировался у Кузмина не музыкальным, а поэтическим текстом цикла. Представления о музыке Древнего Египта оставались для обоих питомцев консерватории весьма зыбкими — ко времени их учебы там музыкальная историография располагала по этой теме, по-видимому, в качестве наиболее авторитетных источников лишь историческими трудами Франсуа Жозефа Фетиса (на них ссылался и Кастальский), Рафаэля Георга Кизеветтера и Августа Вильгельма Амброса, относящимися к первой половине XIX века. В разделах описания древних культур эти западные ученые давали общую характеристику Египта, опираясь на сведения, добытые еще в ходе египетской экспедиции Наполеона. Достаточно абстрактные за отсутствием нотных источников представления о ладовой и гармонической ее стороне не давали возможности практикам опереться на эту информацию для музыкальной реконструкции стиля, который в поисках экзотизма — тенденции, неуклонно возраставшей в европейской культуре со второй половины XIX века — вызывал особый интерес у композиторов. Единственная практически полезная информация, которую можно было почерпнуть из этих учебников истории музыки, была связана с инструментарием. На него-то и возлагались основные надежды при обращении к подобной тематике.

По признанию Прокофьева, именно поэтический цикл Кузмина предложил ему решение музыкального воплощения «Египетских ночей»:

> 1-я часть, «Ночь в Египте» родилась из одного стихотворения М. Кузмина о Египте, где среди ночи издали неслись звуки флейты[59].

Речь идет о начальной строфе второго стихотворения цикла «Александрийские песни»:

> Когда мне говорят: «Александрия»,
> Я вижу белые стены дома,

59 С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / сост., ред., примеч. со вст. ст. С.И. Шлифштейна. М., Госмузиздат, 1961. С. 192.

Небольшой сад с грядкой левкоев,
бледное солнце осеннего вечера
и слышу звуки далеких флейт.

На страницах цикла Кузмина Прокофьев мог вычитать и другие тембровые подсказки, порой более специфичные для восточной или древней музыки. У Кузмина упоминаются «пастуший рожок», «тамбурин Кибелы великой, подобный дальнему грому», «звук трубы перед боем», арфа, «струны лиры», «звуки звонкого систра». Флейта ни разу не возникает у Кузмина в единственном числе — Александрия звучит переливами флейт. Флейты, малый корнет (in Es), используемый в верхних регистрах, арфа и разнообразные ударные создают тембровое решение египетской темы.

Набросок тембрового решения предлагает и пушкинский поэтический фрагмент:

Чертог сиял, гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир...

Но, конечно, флейтовый тембр весьма отчетливо окрашивает и партитуру вердиевской «Аиды», аналогии с которой, правда, в музыке Прокофьева лишь самые обобщенные. Эмблема вердиевского Египта — выплывающий из мрака, по-змеиному извивающийся напев флейты, прокофьевского — неумолчный пунктир флейтовых «цикад», пронизывающий воздух знойной ночи. Переиначив сравнение Мандельштама, скажем, что эта ее начальная «цикада» — отнюдь не цитата.

Приступив к работе над «Египетскими ночами», Прокофьев сам формировал состав оркестра, подыскивая нужные ему тембры и тем расширяя наличный инструментарий Камерного театра. Недаром напоминание «купить охотничий рог» открывает первые же записи Прокофьева по «Египетским ночам» — хронометраж всех номеров партитуры, записанный в Москве, вероятно, по согласованию с Таировым[60]. Возможно, сыграл свою роль пример вердиевской «Аиды» с ее «египетскими трубами». Там же отмечены наиболее специфичные моменты инструментовки: использование римских «букцин» (латинским словом «букцина», обозначающим изогнутую в виде буквы «С» трубу, издававшую грубые низкие звуки, Прокофьев

60 [Хронометраж музыкальной партитуры спектакля «Египетские ночи»]. 8 ноября 1933. Автограф. // SPA_11315. P. 1. Публикуется впервые.

именует свой охотничий рог), тимпанов, трубы пикколо, арфы. Эти пометки обозначали тембровый абрис будущей партитуры.

Нетривиальное решение сложнейшей задачи создания музыкального образа архаики требовало от Прокофьева точного выбора инструментария с учетом ограниченных возможностей театрального оркестра. Вопросы инструментовки обсуждались и в дошедшей до нас переписке композитора с Камерным театром. 18 декабря он пишет Таирову:

Дорогой Александр Яковлевич,
Вернувшись в Париж, работаю над Египетскими Ночами, в связи с чем возникают некоторые вопросы относительно состава Вашего оркестра:
1. Есть ли у Вас там-там — очень мне необходим, особенно в тех местах, где нужно изобразить грозность цезарева войска и всякие другие страхи;
2. Могу ли я рассчитывать на пятую струну у контрабасов или хотя бы у одного из них? — мне нужны нижние четыре ноты (mi [[бемоль]], re, re [[бемоль]], do);
3. Помните, Вы обещали достать малый Es'ный корнет. Который из Ваших музыкантов будет играть на нем, или же это будет добавочный музыкант? Иначе говоря: могу ли я рассчитывать, что помимо двух валторн, трубы и тромбона будет еще отдельный музыкант для корнета?
Буду очень благодарен, если Вы немедленно протелеграфируете мне ответ, т.к. от него зависит оркестровка.
Сердечный привет[61].

Поскольку мелодический строй партитуры диатоничен, отказ от специфических ладовых красок делал тембровую сторону характеристик определяющей. Так, образы Египта и Рима соотносились, по описанию самого автора уже во Вступлении № 1 («Таинственная ночь в Египте»[62]) как противопоставление «посвистывания флейт» — и звуков «грозной неприятельской букцины»[63]. В длительное ритмическое остинато флейтовых «цикад» (две простейших ритмоформулы), выдержанное почти постоянно на одном звуке на фоне педали оркестрового tutti, вмешивается отдаленный звук римской трубы (Corno da caccia con sordino — охотничьего рога с сурдиной). И однако мотив «ночи в Египте» было бы правильно обозначить как

61 С.С. Прокофьев — А.Я. Таирову. Копия письма. Машинопись. 18 декабря 1933 // SPA_11402. Публикуется впервые.

62 *Прокофьев С.* Египетские ночи: Музыка к сценической композиции А. Таирова по произведениям Пушкина, Шекспира и Шоу; Партитура и переложение для фортепиано (1934). М.: Советский композитор, 1963. С. 8.

63 Там же.

тему сфинкса, поскольку в драматургии спектакля этот образ стал ключевым, найдя свой литературный и изобразительный эквивалент.

На знакомстве труппы с режиссерской экспозицией «Египетских ночей» 2-го марта Таиров говорил:

> Я начну спектакль тем, что в звучании египетской таинственной ночи, выраженном великолепной музыкой Сергея Прокофьева, зритель услышит тему египетского государства и одновременно увидит на сцене сфинкса — символ Египта, который прошел через разные исторические эпохи и все время то поднимается на вершину могущества, как это было в древности, то падает — падение его является длительным; Египет переходит из одних рук в другие... Но последнее слово не сказано, ибо еще заговорят и начинают говорить угнетенные народы Востока! И я кончу пьесу после смерти Клеопатры новым видением того же сфинкса, той же неразгаданной тайной[64].

Не принимая в расчет необходимую для руководителя театра политическую риторику «освобождения угнетенного Востока», осознаем зерно этого высказывания: оно — в идее вечной неразгаданной тайны отдаленных эпох и земель, восхождений и закатов цивилизаций, любви и смерти, человеческих судеб.

Мы не знаем, как Таиров сформулировал свое творческое задание композитору, но указания сценографу — главному художнику Камерного театра Вадиму Рындину — нам известны, а они не могли идти вразрез с музыкальными. Применительно к декорациям Таиров настаивал на «определяющих внешних очертаниях» мест действия — противопоставлении египетских пирамид и римских колонн[65]. Рындин вспоминал:

> В 1934 году, приступая к оформлению спектакля «Египетские ночи» в Камерном театре, я не соглашался в душе с предложениями режиссера, хотя и осуществил тогда в оформлении его замыслы. Таиров, который обычно предоставлял мне на первых порах, в начальной стадии работы над спектаклем полную свободу действий, в данном случае поступил по-иному. Он сразу предложил мне решать декорацию в форме пирамиды.
>
> Мне же казалось, что главной изобразительной темой спектакля должно быть небо. Небо над детально разработанными «римской» и «египетской» площадками для актеров. Мне казалось, что на фоне неба фигуры актеров читались бы пластически выразительно, как античные статуи. Кажется, удалось сохранить характер античной скульптуры в костюмах. Римские тоги и плащи (их сделали весьма неожиданным и остроумным способом — из мохнатых простынь) драпировались тяжелыми складками.
>
> Пирамида появлялась на сцене в различных ракурсах, действие происходило «на ярусах» спрятанной в пирамиду игровой площадки. Римская сцена происходила на фоне замкнутого полукружия колонн — без интервалов. Этот полукруг то размыкался, то смыкался. В его движении, фактуре, масштабах ощущалась массивная мощь, — так же как в костюмах римских воинов и тяжелых щитах, из которых Таиров складывал страшные военные машины.
>
> Я работал над спектаклем с увлечением, но довольно формально. Вероятно, по молодости лет я был особенно захвачен внешней формой пьесы, ее «географией», перенесением действия то в Рим, то в Египет. Сказалось, вероятно, и отсутствие целой пьесы, несколько неорганичное соединение в одном спектакле Шекспира, Шоу и Пушкина[66].

64 Цит. по: *Таиров А.* Указ. соч. С. 557.
65 Там же.

Для Прокофьева задача, пожалуй, оказывалась еще более сложной: необходимо было стилистически увязать между собой три столь разных контекста. Точнее — пять, поскольку, вдобавок, противостоящие образы Египта и Рима требовали каждый своего музыкального couleur locale. В центре прокофьевской интерпретации этой композиции, слепленной из столь разнородных элементов, оказались образы Египта и Клеопатры. И, конечно, он не мог не понимать, что для Таирова этот спектакль был обрамлением величайшего трагического дарования Алисы Коонен. В беседе с режиссерами-выпускниками Института театрального искусства, Таиров вспоминал, что Прокофьев прежде всего показал ему именно тему Клеопатры: «Полторы строчки на нотной бумаге»[67].

Таким образом, «главнейший тематический материал», определивший направление композиторской фантазии, оказался связан все же не с образами Египта и Рима, как это формулировал сам режиссер для своих соавторов, а с любовной историей «на все времена». На сохранившейся архивной записи финальной сцены Клеопатра в последнем содрогании медленно сползает с трона, незаметно сбрасывая с головы свой царственный убор: царица превращается в простую смертную.

MP3 http://archives.colta.ru/docs/21353

66 *Рындин В.* Художник и театр. М.: ВТО, 1966. С. 129–130.
67 *Таиров А.* Указ. соч. С. 557.

4. Партитура «Египетских ночей» и ее театральные трансформации

Первый автограф из корпуса материалов к «Египетским ночам», известных нам, это уже упомянутый хронометраж партитуры, датированный 8-м ноября 1933 года. В центре 1-го листа наверху обведена квадратом фраза «музыку к 1 Фев[раля]» (рядом с предыдущей записью о покупке букцины) и тут же — «надо бы все в н[а]ч[а]ле января, т.к. я <дальше нрзб, возможно — «ат[ов]м[ьяну] об[е]щ[ал] до февр[аля]»>[68]. И, наконец, на самом верху запись адреса Камерного театра с пометкой о необходимости отправить музыку «лично А.Я. Таирову». На титульном листе авторизованной копии партитуры рядом с заголовком «Египетские ночи (Музыка для Камерного театра)» рукой Прокофьева проставлена дата «1933»[69]. Работа была завершена, по-видимому, в последние дни уходящего года. Поставленные перед собой сроки Прокофьев выполнил, хотя это оказалось непросто. Он жаловался Мясковскому 23 ноября:

> Вожусь с музыкой для таировского спектакля, никак не могу заставить себя накатать ее по-халтурному, сплеча, а потому уходит масса времени[70].

А завершив работу, сообщал ему же 2 января 1934 года:

> Получилась огромная партитура, впрочем, довольно тщательно отделанная...[71]

Музыкальная партитура «Египетских ночей» включает в себя 44 фрагмента различной длины: от коротких попевок до продолжительной мелодекламационной сцены. Здесь — вступление, антракты, разножанровые пантомимы (лирические, героические, драматические), танцы, «Вакхическая песнь» с хором. Повторения, варьирование (гармоническое, оркестровое или динамическое), комбинирование номеров — это «конструирование» музыкальных деталей, подогнанное под задачи сценического действия, и есть та самая «довольно тщательная отделка», о которой не без гордости писал композитор своему коллеге и другу.

68 SPA_11315. P. 1.
69 *Прокофьев С.* Египетские ночи. Авторизованная копия партитуры. 1933 // SPA_046.
70 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковский. Переписка / Сост. М.Г. Козлов, Н.Р. Яценко. М.: Советский композитор, 1977. С. 408.
71 Там же. С. 413.

Без сомнения, Прокофьев увлекся этим заказом. Горячка завершенной в сжатые сроки работы ощущается и в том, что 1 января наступившего 1934 года — прямо наутро после встречи Нового года — он отправляет письмо на имя советского посла Валериана Довгалевского, в котором справляется о судьбе купленного им и отосланного в Москву дипломатической почтой «охотничьего рога» (помимо рога, он послал из Парижа и еще два приобретенных им корнет-а-пистона):

> Уважаемый Валерьян Савельевич,
> Прошу Вас извинить меня, что еще раз побеспокою Вас с охотничьим рогом. Дело в том, что у этого инструмента такие тонкие стенки, что малейший удар может вогнуть их и тем нарушить колебания воздушного столба, производящего звук. Поэтому, если дипломатический курьер не сможет уложить его в сундук или чемодан, то нельзя ли попросить его несколько раз обмотать этот рог бумагой, т.к. я боюсь, что тот вид упаковки, в котором мне доставили его из магазина, недостаточно его предохраняет.
> Шлю Вам сердечный привет и еще раз благодарю за Ваше беспокойство.
> Уважающий Вас[72].

Прокофьев сразу же сообщил Таирову о завершении работы. В ответ режиссером была отправлена благодарственная телеграмма:

> ПИСЬМО ПОЛУЧЕНО МОИ ПРИВЕТСТВИЯ И ПОЗДРАВЛЕНИЯ С ЗАВЕРШЕННЫМ ОПУСОМ БЕЗУСЛОВНО БУДЕТ СДЕЛАНО ВСЕ ДЛЯ ВОПЛОЩЕНИЯ ЦЕННОСТИ МУЗЫКИ[73].

24 января Таиров телеграммой подтвердил и получение партитуры[74]. А следующей — 7 февраля — столь драгоценной для Прокофьева «римской букцины», подтвердив полное приятие написанной для его постановки музыки:

> РОГ ПОЛУЧЕН ПАРТИТУРА РАСПИСЫВАЕТСЯ ТОЧКА СЛУШАЛИ МУЗЫКУ С БОЛЬШИМ ВОСХИЩЕНИЕМ И УДОВЛЕТВОРЕНИЕМ ПРИМИТЕ ИСКРЕННИЕ ПРИВЕТЫ ТАИРОВ[75].

72 SPA_11484. Публикуется впервые.
73 SPA_11523. (на франц.) Публикуется впервые. Здесь и далее переводы мои — М.Р.
74 SPA_11531 (на франц.) Публикуется впервые. Телеграмма от 24-го января в архивной описи ошибочно датируется 11-м января (дата на штампе различима).
75 SPA_11635. (на франц.) Публикуется впервые.

В этих условиях удаленной работы особенно ценным было то, что партитуру Прокофьев сопроводил машинописью, озаглавленной как «Примечания к музыке “Египетских ночей” С. Прокофьева». Случай особый, обычно такого рода композиторские указания письменно не фиксируются: драматический театр — это вотчина устной традиции. Подробнейшие комментарии Прокофьева к партитуре были вынужденной мерой, но в результате будущие интерпретаторы его музыки получили в свои руки бесценный документ.

В первых же строках «Примечаний» композитор требовал неукоснительно соблюдать авторские предписания — здесь сквозит ревность родителя, отдающего своего первенца в чужие руки:

> Необходимо, чтобы дирижер тщательно выучил партитуру, точки проставлены у меня с большой точностью, как, если бы я писал партитуру симфонии, и все это сделано для того, чтобы быть исполненным так же тщательно, как оно написано. <…> Когда переписчик будет расписывать партитуру на партии, его надо предупредить, чтобы он внимательно отнесся ко всем оттенкам[76].

Помимо образных характеристик самой музыки, комментарии включают уточнения темпов, указания на распределение реплик внутри музыкального текста, предложения по расположению исполнителей, влияющие на акустические аспекты, а в монологе Клеопатры зафиксирована точная метроритмическая организация мелодекламации всей сцены. Возможно, однако, что это было сделано по просьбе Коонен, которая прибегала к подобному приему и в других своих работах[77].

Сохранившаяся в архиве Камерного театра машинопись «Примечаний» была опубликована реставратором прокофьевской партитуры музыковедом Елизаветой Даттель с некоторыми пропусками — оригинал обгорел. В архиве Колумбийского университета нам удалось обнаружить карандашный автограф черновика этих примечаний, выполненный рукой Прокофьева с характерными для него сокращениями слов, требующими расшифровки. Эти пять страничек не озаглавлены и не датированы[78]. Не датирована и копия машинописи, отправленной Прокофьевым Таирову и также сохранившаяся в этом архиве. Поскольку утраты текста в публикации не восстановлены, а у нас появилась такая возможность, приведем по обнаруженной машинописи «Примечаний» те несколько фрагментов, которые

76 *Прокофьев С.* Египетские ночи. С. 8.
77 Благодарю за это замечание А.В. Наумова.
78 [*Прокофьев С.* Примечания к музыке «Египетских ночей»]. Черновик. Автограф. 1933 // SPA_11472.

не удалось прочитать нашим предшественникам. И заодно это позволит нам получить представление о характере «Примечаний» — уникального в своем роде документа. Итак, утраченный фрагмент комментария к № 10 — Пьесы для арфы:

> Рабыня играет на арфе. Этот кусок я не представляю себе в стиле высокой поэзии, а скорее немного иронически, как и вся сцена у Шоу. Играть очень ритмично. Прервать где угодно, лишь бы успеть сыграть пассаж мелкими нотами (тридцать вторыми)[79].

Интересно отметить, что этот фрагмент мог бы пополнить совсем краткий список сочинений Прокофьева для арфы, став всего лишь 4-й пьесой в нем. Однако эпизод для арфы в спектакле не прозвучал. Первая часть сценической композиции (по пьесе Шоу «Цезарь и Клеопатра») в спектакле включала в себя музыкальные фрагменты № 1–9, но, как отмечала Даттель, «в первоначальном замысле было еще несколько сцен, очевидно, сокращенных в ходе репетиций. Об этом свидетельствуют оставшиеся в партитуре семь номеров музыки С.С. Прокофьева и довольно подробные объяснения к ним в его “Примечаниях”. Номера от 10-го до 16-го явно относились к 1-й части композиции [пьеса Б. Шоу], 2-я часть открывалась чтением поэмы Пушкина о Клеопатре [№ 17 партитуры]»[80]. С № 18 («Вакхическая песнь» в переводе Владимира Луговского) начинался текст шекспировской трагедии. Как комментировал позже этот момент сам Прокофьев:

> <…> урезанный Бернард совсем потерял в весе и превратился в малонеобходимый придаток в начале представления[81].

Из этих семи пьес, купированных постановщиком, именно № 10 и особенно 11 (музыка во дворце Клеопатры) представляют самостоятельный материал (остальные являются повтором или служебными по своей функции вариантами фанфар и военных сигналов).

Но вернемся к уцелевшей машинописи «Примечаний». Утрата комментария к № 41 привела к тому, что в издании партитуры он опущен и в качестве замены ему предложено повторить № 37, по-

79 [*Прокофьев С.*] Примечания к музыке «Египетских ночей». Копия машинописи // SPA_11613. Публикуется впервые.
80 Примеч. Е. Даттель к сценической композиции Таирова // Прокофьев С. Египетские ночи. С. 177.
81 С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 192.

строенный на том же материале. Сам же Прокофьев представлял его заметно измененным и вот что писал о нем:

> Для этого номера я взял исключительно музыку Антония, но с минорной инфлекцией[82]. Дирижер должен обратить внимание, что темп немного медленней и что весь номер играется негромко, в пол-голоса, чтобы под музыку можно было легко говорить. В этом куске указано повторение, можно повторять сколько угодно раз и прервать, где угодно. Т. к. музыка будет вступать несколько раз, то второй раз можно начать от литеры [[A]][83].

Наиболее существенные различия между изданной расшифровкой и найденной машинописью возникают при сравнении фрагмента примечаний к № 17 — пушкинской сцене, построенной на декламации стихотворной строки. В опубликованной машинописи в квадратных скобках предложен следующий вариант расшифровки:

> После слов «негой утомлю» (цифра [[2]]) мы сначала думали обойтись без музыки, но впоследствии я [написал четыре такта] (цифра [[13]]) — ритм для слова снова не указан, но на цифре [[14]] должно придтись слово «богам». Затем четыре такта музыки без декламации, и в пятом такте после [[14]] декламатор вступает: «В роскошном сумрачном покое». Одновременно с этим сцена начинает уплывать. Музыка доигрывает несколько тактов уже после того, как декламатора не видно[84].

В машинописи из зарубежного архива композитора здесь следующий текст:

> После слов «негой утомлю» мы сначала проектировали куски разливанной музыки, но впоследствии я пришел к заключению, что лучше прямо к делу: следует четыре такта тревожного тремоло, затем пауза, во время которой декламатор говорит четыре строки от «Но только» до «глава счастливца отпадет» — и моментально вслед за этим музыка вступает на [[13]]. Первый такт длинный, с ферматой. Во втором такте вступает флейта и за нею декламатор: «И вот уже сокрылся день». Ритм для слов снова не указан, но на цифре [[14]] должно придтись слово «богам». Затем четыре такта музыки без декламации и в пятом такте после [[14]] декламатор вступает: «В роскошном золотом[85]

82 От англ. inflection — интонация.
83 SPA_11613.
84 *Прокофьев С.* Египетские ночи. С. 14.
85 У Пушкина — «сумрачном», и эта ошибка исправлена Е. Даттель.

> покое». Одновременно с этим сцена начинает уплывать. Музыка доигрывает несколько тактов уже после того как декламатора не видно[86].

Эпизоды в жанре мелодекламации выполняли в спектакле особую роль. Обращение к этому, казавшемуся абсолютно старомодным театральному жанру, было смелым шагом Таирова, сообщавшим его постановочному решению дополнительный налет архаики. Впрочем, нельзя с уверенностью утверждать, что это предложение исходило именно от него. Безусловно, его юношеский актерский опыт (еще в Симбирске) включал обращение к мелодекламации. Первые шаги в режиссуре (в Риге) были отмечены сходными пробами: в частности, так он репетировал чеховскую «Чайку», требуя от актеров чтения на музыке. Но и Прокофьева мелодекламация чрезвычайно заинтересовала в качестве возможного решения эпоса о Гильгамеше, предложенного для совместной работы Мережковским весной 1924-го[87], а особенно — после посещения тогда же онеггеровского «Царя Давида». Так или иначе именно мелодекламация определила кульминационные зоны спектакля: № 4 — монолог Цезаря перед сфинксом, после которого происходит его встреча с Клеопатрой; № 8–9 — монолог Клеопатры о Марке Антонии; № 17 — монолог декламатора, а затем и Клеопатры из пушкинской повести, занимающий по протяженности центральное место в партитуре (20 листов) и выделяющийся своей строфической формой; № 19 — монолог Энобарба, приверженца Антония; и, наконец, № 42–44 — смерть Клеопатры. В примечаниях к № 17 Прокофьев специально оговаривает условие для исполнения пушкинского фрагмента спектакля:

> Во всем последующем эпизоде в партитуре указан ритм для декламатора. Я не имею в виду, чтобы декламатор строго придерживался указанного ритма, т.е. чтобы это связывало декламацию, но важно, чтобы он самым тщательным образом изучил указанный мною ритм, так как этим ритмом мне хотелось сочетать слова с некоторыми оборотами мелодии, иначе говоря, привязать текст к музыке[88].

Однако не весь № 17 записан с указанием ритмической организации поэтического текста: со слов Клеопатры «Клянусь, о матерь наслаждений» и до конца эпизода мелодекламация теряет эту четкую ритмическую соотнесенность с музыкальным текстом, что, вероятно, связано с общим драматургическим решением сцены,

86 SPA_11613.
87 Д-II. С. 246.
88 *Прокофьев С.* Египетские ночи. С. 10.

незавершенный финал которой по замыслу режиссера должен был как бы раствориться в темноте, оставив музыке доигрывать недосказанное Пушкиным.

Отдельно оговариваются в прокофьевских «Примечаниях» вопросы акустики:

> Я придаю большое значение тому, где будет помещаться оркестр: в кусках, которые исполняются пиано и особенно в тех, где музыка сопровождает декламацию, звук должен нестись неизвестно откуда; музыка для празднеств и всякие фанфары должны исполняться в кулисе и т.д. Меньше всего мне нравится, когда оркестр сидит в своей нормальной яме перед сценой[89].

И далее большинство фрагментов Прокофьев сопровождал подробнейшими указаниями, как например:

> № 1. Вступление. Общее настроение: таинственная ночь в Египте. Слышится посвистывание флейт и грозная неприятельская букцина. Оркестр под сценой, две флейты ближе, чем остальные. Рог помещается в кулисе; его эффект состоит в том, что нота начинается пиано и раздувается до форте, затем сразу срывается на пиано и так тянется некоторое время[90].

Партитура написана для малого оркестра, состав которого был продиктован Прокофьеву наличным составом оркестра Камерного театра. Однако, как мы видели, композитор этой наличностью не удовлетворился, прикупив несколько других инструментов, привнесших нужные ему краски. Но и этим он тоже не удовольствовался. Помимо арфы, об упоминании которой в пьесе он деликатно напоминает режиссеру в своих «Примечаниях», и глокеншпиля, который при желании можно исхитриться заменить по его «рецептам», в первой партитуре Прокофьева для драматического театра, как и в первой кинопартитуре — «Поручике Киже», задействован довольно впечатляющий список ударных. И так же, как и в «Киже», он пишет для одних только ударных специальный инструментальный антракт: № 2 — иллюстративный эпизод стремительного приближения римлян и убегающих из дворца египтян. Основной его образ — тритоновый ход у литавр в остинатном изложении восьмыми. Эта пьеса вдохновлена «идеей огромного крещендо», а затем ухода на diminuendo на протяжении всего 40–60 секунд[91] (практически никто из исполнителей не выдерживает этого требования, но оно

89 Там же. С. 8.
90 Там же. С. 8–9.
91 SPA_11315.

и не было обнародовано до сих пор, как и сам автограф с хронометражем). В довершение композитор предписывает сделать еще небольшое ускорение. Произведенным эффектом он остался доволен, вспоминая позже:

> Номер для одних ударных довольно хорошо поддерживал тревогу на сцене[92].

Оркестровый антракт для одних ударных к опере «Нос» еще до ее премьеры был включен Шостаковичем в состав соответствующей сюиты (1928). Аналогично распорядился этим фрагментом Прокофьев, после некоторых сомнений введя его в сюиту «Египетские ночи» (№ 3), которую закончил сразу после написания музыки к спектаклю.

И, наконец, так же, как и в музыке к фильму «Поручик Киже», звук «Египетских ночей» окрашен саксофоновым тембром — в партитуру введены альтовый и теноровый саксофоны. И неизвестно, где их появление кажется более странным — в императорском Петербурге начала XIX века, где происходит действие фильма, или в Древнем Египте таировского спектакля. Но и там, и здесь с их помощью автору удается добиться эффекта остранения, отчужденного тона рассказчика, оттеняющего откровенную и патетичную горячность лирических тем и архаичность жанра мелодекламации.

Другой архаизирующий прием таировской постановки, отсылающий к искусству модерна, — включение разных видов сценической пластики. Ему тоже уделено особое место среди музыкальных фрагментов. Такие сцены, как № 6 (Цезарь и Клеопатра идут во дворец), № 7 (вступление римских войск в египетский дворец), № 36 (музыка для боев, морского и сухопутного) были призваны выполнять иллюстративную функцию, но значение их более серьезно, поскольку они влияли на стилистику сценического движения. Ритмы шествия в их разнообразных вариантах стали одной из определяющих черт музыкальной образности спектакля. Идея шествия продиктовала и музыкальные характеристики персонажей (например, тематизм Антония), и движение целых сцен.

Так, пантомима № 7 (вступление римских войск в египетский дворец) начинается с «выдувания» рога и удара тамтама с эффектом приближения. Сигналы духовых и ударных с различными все более подробными ритмоформулами наслаиваются друг на друга, прорезая трепещущий фон: педали духовых, остинатный бас виолончелей и тромбонов в высоком регистре, глиссандо скрипок и альтов, флейтовые пассажи в высоком регистре. Приближаясь,

92 С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 192.

сигналы преображаются в варварские маршеобразные звучания — кластеры духовых выстраивают диссонантную вертикаль: септима рога с валторной и литавр, секунда корнета с трубой. В среднем разделе на фортиссимо каждую ноту играет другая группа, чем усилена жесткость звучания — смешиваются звуки засурдиненной трубы, рев тромбона, удары большого барабана.

Шествие к смерти протагонистов становится ритмической идеей завершающих эпизодов спектакля. Но эта ритмическая константа в ее метаморфозах была, конечно, вдохновлена искусством египетского барельефа с его профильными изображениями. И опыт хореографического театра Серебряного века оказался здесь к месту. В целом же партитуре во многих эпизодах присуща дансантность, которая в значительной степени определяет ее образ. В собственно же танцевальных эпизодах ощущается несколько даже утрированная отсылка к дивертисментам вердиевской «Аиды».

Эпизод морского и сухопутного боев (№ 36) принял на себя функцию драматургической кульминации, «дописав» то, что на сцене поставить невозможно. Понимая это, Прокофьев писал в «Примечаниях»:

> Как мы условились, в обоих боях шумовую сторону, очень богатую, разнообразную и разработанную, должен дать режиссер. Моя музыка, как стон, как надавливание, напирание. Она поднимается волной, потом немного падает, снова поднимается и снова падает. Шумовые эффекты должны почти целиком покрывать ее; она должна раздаваться, как стоны средь шума битвы[93].

Музыкальная драматургия драматического спектакля выстраивалась Прокофьевым по законам музыкальных жанров: лейтмотивы цементируют непрочную ткань заведомо разнородной текстовой композиции. В интервью, данном до премьеры в Ленинграде, он говорил:

> По своему содержанию «Египетские ночи» можно было бы назвать «Жизнью Клеопатры». Шоу дает ее на заре, Пушкин — в расцвете, а Шекспир — на закате. В моей музыке появляются лейтмотивы Клеопатры, Антония, ночи в Египте, воинствующего Рима. Общностью этих лейтмотивов я старался еще более укрепить связь между тремя авторами[94].

[93] *Прокофьев С.* Египетские ночи. С. 11.

[94] *Двинский М.* Беседа с С. Прокофьевым // Вечерняя Красная газета. 1934. 23 ноября. № 269. С. 2.

Темы Сфинкса, Рима, Клеопатры, Антония возвращаются в преображенном (прежде всего инструментовкой) виде. Повторяются и некоторые другие эпизоды, не имеющие лейтмотивного смысла. Прокофьев прибегает даже к повтору тематически неявно обозначенных, служебных по своей функции и чрезвычайно кратких фрагментов. Но основными образами, определяющими колорит этой партитуры, стали загадочно-застывший пульсирующий звук египетской ночи, варварские звучания римских труб, победительная лирика Клеопатры и ритмы шествий — триумфальных и траурных. Прокофьевская лирика как бы обрамляется колоритом египетских и римских сцен. Неожиданно светла и лирична, невзирая на маршевую поступь ритма, тема Антония, исполняемая солирующей валторной и досказываемая струнными. Открыто лирична тема Клеопатры, изложенная октавным унисоном скрипок. Этот лейтобраз, варьируясь на протяжении всей партитуры, остается основным для характеристики главного персонажа.

5. Опыт театральных репетиций

Вложив много тщания в свою первую театральную работу, Прокофьев был обеспокоен тем, что партитура будет разучиваться в его отсутствие и не хотел вполне передоверять этот процесс музыкальному руководителю театра Метнеру. В качестве своего московского полпреда он наметил Мясковского, которому сразу по завершении партитуры адресовал просьбу принять участие в репетициях:

> Я просил переписать ее и дать один экземпляр Вам, а Вас умоляю (о, не отвергайте!) пойти пару раз на репетиции и направить немножко дирижера, о чем Вас с своей стороны будет умолять и Таиров. Все темпы у меня проставлены по метроному, но важно еще уравновесить звучность. Дело в том, что оркестр будет то под сценой, то за кулисой — и вот здесь-то дирижер и дирекция могут просчитаться[95].

Мясковский, не будучи человеком театра, отозвался на поручение Прокофьева с неохотой:

> Мне ужасно досадно, что Вы хотите, чтобы я что-то слушал с какой-то точки зрения. Во-первых, я очень плохо знаком с Таировым (в сущности не знаком вовсе), во-вторых, А.К. Метнер отлично разбирается (не во всякой музыке,

[95] С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковскому. 2 января 1934 года // С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковский. Переписка. С. 413.

конечно) в технической стороне звучания, а я никогда не чувствую себя достаточно компетентным в оценке музыки именно с этой стороны, а не по существу. Впрочем, я думаю почему-то, что Таиров ко мне и не обратится[96].

Прокофьев отреагировал со свойственной ему прямотой:

Я в страшном негодовании на Вас за Ваше могильно-равнодушное отношение к моему последнему египетскому опусу. <…> А.К. Метнер, конечно, приличный музыкант, но в том-то и горе, что он уразумеет вещь лишь до известной степени, а дальше пойдет молотить, как попало. Неужели Вы думаете, что если бы тринадцатая симфония шла в Париже [Мясковский в этом время работал над ее партитурой], я отсиделся бы дома и не пошел защитить ее перед местным дирижером? Вы просто монструозны. Уверяю Вас, что музыка уж вовсе не такая плохая и может даже немножко понравиться Вам[97].

Мясковский ответил примирительно:

Дорогой Сергей Сергеевич, я с интересом и вниманием прочел Ваше письмо от 10 февраля. Вы напрасно сердитесь на меня за египетский опус. Таиров ничего мне не говорил, партитура еще переписывается, ни от чего я пока не отказывался, а просто ныл, потому что не люблю театралов вообще, совершенно далек с Таировым и сомневаюсь в своей пользе. Но когда еще до этого дойдет дело![98]

Продолжая беспокоиться о судьбе своего театрального первенца, Прокофьев отправил Таирову следующее письмо:

Дорогой Александр Яковлевич,
Спасибо за телеграмму от 7 февраля. Приятно услышать, что рог наконец доехал. Но надеюсь, Вы не будете отделываться одними телеграммами, а напишете мне более подробно: как идут репетиции? когда же премьера? научился ли музыкант играть на роге? постиг ли Метнер партитуру? твердо ли знает метрономы? заполучили ли Вы Мясковского? и пр. и пр.
Я знаю, что даты театральных премьер — вещь темная, и у меня мелькает надежда, которую Вы конечно не одобряете, что м.б. Ваша постановка состоится не в Феврале-Марте, а в Апреле. Ведь 10 Апреля я рассчитываю уже быть в Москве. А как дела с Мясковским? Он конечно будет отфыркиваться и смущаться, но Вам надо брать лаской и настойчивостью — и тогда он может

96 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковскому. 14 января 1934 // Там же.
97 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковскому. 10 февраля 1934 // Там же.
98 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковскому. 25 февраля 1934 // Там же.

быть необычайно полезен на репетициях, хотя и будет утверждать, что ничего не понимает в этом деле.
Во время моих путешествий приходится довольно часто давать интервью и я при каждом удобном случае говорю о Египетских Ночах, что Вы между прочим увидите из прилагаемой вырезки.
Жму Вашу руку. Сердечный привет Алисе Георгиевне — и пожалуйста напишите.
Ваш [СПрокофьев][99].

Ситуация разрешилась сама собой — ровно через месяц Прокофьев пишет Мясковскому к его явному облегчению:

Получил письмо от Таирова[100]: «Египетские ночи» запаздывают и едва ли пойдут даже в апреле. Таким образом — ныне отпущаеши Вам. Я очень рад, что, следовательно, попаду на репетиции, так как театральные оркестры играют чаще скверно, а между тем, вещь совсем не такая плохая; теперь же мне удастся их направить. Приеду я в Москву числа 8–9 апреля[101].

Прокофьев действительно часто и по любому удобному поводу упоминал о будущем спектакле — не только в интервью, но и в деловой переписке. Своему берлинскому агенту Федору Владимировичу Веберу, перечисляя события, дела и планы, 21 февраля он сообщал:

Сведения о том, что я написал музыку к Египетским Ночам для театра Таирова — верны: эта пьеса уже репетируется, и премьера предвидится в ближайшем будущем. Но это драматическая пьеса, в которой музыка появляется лишь урывками, так что ее совсем не так много. В течение лета я вероятно сделаю небольшую симфоническую сюиту. Характер музыки — простой[102].

Несмотря на столь скромные автохарактеристики (музыки «не так много», и характер ее «простой»), к своей первой театральной партитуре Прокофьев относился с горячей заинтересованностью. 26 марта в ответ на неизвестное нам письмо Таирова он писал:

Дорогой Александр Яковлевич,

99 С.С. Прокофьев — А.Я. Таирову. Черновик письма. Машинопись. 13 февраля 1934 // SPA_11653. Публикуется впервые.
100 Письмо Таирова в архивах нами не обнаружено.
101 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковскому. 12 марта 1934 // С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковский. Переписка. 1977. С. 421.
102 С.С. Прокофьев — Ф.В. Веберу. Черновик письма. Машинопись. 21 февраля 1934 // SPA_11673. Публикуется впервые.

> Очень был тронут Вашими похвалами музыке к Египетским ночам и даже хвастался ими.
> В конце этой недели я выезжаю сначала в Чехословакию, затем в Польшу — и 8 Апреля рассчитываю быть в Москве.
> Чрезвычайно буду рад, если смогу принять участие в репетициях и лично наладить музыкальную часть.
> Крепко жму Вашу руку. Сердечный привет Алисе Георгиевне и Вам от нас обоих. Ваш [СПрокофьев][103].

К приезду Прокофьева спектакль еще не был поставлен, но музыка уже разучена. 9 апреля Таиров вновь встретился с труппой для разъяснения своих режиссерских намерений. Музыка занимала в них подчеркнуто значимое место, на чем он настаивал в своем обращении к актерам:

> Ваше знакомство с музыкой Прокофьева чрезвычайно важно для понимания всей атмосферы спектакля... в плане [работы] исполнителей важно прежде всего прослушать музыку[104].

На 10 апреля (как сообщали «Известия» от 30 марта), было назначено прослушивание в оркестровом исполнении музыки «Египетских ночей» в присутствии прибывшего в Москву автора.

Тогда же, в апреле 1934 года Таировым был сделан доклад в Коммунистической академии, посвященный анализу шекспировской пьесы под социологическим углом зрения, включая ряд отсылок к характеристикам ее Луначарским. Не обошлось и без прямых аналогий «захватнического Рима» с фашистской Германией, внятная аллюзия на которую возникала в эскизах костюмов римских воинов, выполненных Рындиным[105]. По характеристике Таирова, первый сюжетный и социальный узел постановки — «борьба Клеопатры с Октавием Цезарем», второй — ее же с Антонием, «борьбы ее за независимость Египта, против его колониального порабощения»[106]:

> Клеопатра — женщина, любовница, возлюбленная; но в то же время (быть может, с «государственной» точки зрения и слабенькая) она — царица...[107].

В то же время Таиров оправдывался:

> Меньше всего хочу притягивать за волосы политические вопросы[108].

Однако на поверку его режиссерский разбор будущего спектакля оказывался политизирован и актуализирован по всем сюжетным линиям. О том, в какой степени эти манифестации замысла воплотились в самой постановке, судить невозможно.

Вся эта политическая риторика прошла мимо внимания Прокофьева, который позже вспоминал:

> Пьеса «Египетские ночи» представляла собою курьезную затею соединить «Цезаря и Клеопатру» Бернарда Шоу, где описывалась юность Клеопатры, с «Антонием и Клеопатрой» Шекспира, где речь шла о конце ее жизни, поместив в середине монолог из «Египетских ночей» Пушкина. Однако, несмотря на очаровательное остроумие Бернарда Шоу, старик Шекспир оказался таким титаном, что явилось желание дать ему как можно больше места и как можно меньше для Шоу. <...> Таиров, ставивший спектакль, уделял много внимания музыке, а дирижер А. Метнер, брат композитора, некогда бывший первым исполнителем «Осеннего», постарался получше разучить партитуру с малочисленным оркестром театра[109].

В свой тогдашний приезд в Москву 21 мая 1934 года Прокофьев подписал договор со Всесоюзным радиокомитетом на создание симфонической сюиты «Египетские ночи». Он завершил ее уже в сентябре, обогнав тем самым выпуск спектакля.

Работа над постановкой длилась в общей сложности около года. На всем протяжении она продолжала анонсироваться средствами массовой информации. О «большой подготовительной работе» по постановке сценической композиции Таирова «Египетские ночи», музыка для которой написана Прокофьевым, уже 30 марта (более чем за полгода до премьеры) сообщила газета «Известия»[110].

В начале нового театрального сезона в сентябре 1934 года в ночном концерте на радио должны были исполняться фрагменты из музыки к готовящемуся спектаклю[111]. Об этом с удивлением информировал Прокофьева Мясковский:

---

103 С.С. Прокофьев — А.Я. Таирову. Копия письма. Машинопись. 26 марта 1934 // SPA_11777. Публикуется впервые.
104 См.: *Таиров А.* Указ. соч. С. 361–375.
105 Там же. С. 371.
106 Там же. С. 372.
107 Там же.
108 Там же. С. 373.
109 С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 192.
110 «Египетские ночи» в Камерном театре // Известия. 1934. № 76. 30 марта.
111 См.: *Хвостов М.* Летопись симфонических концертов и оперных спектаклей. С 1926 г. по 1941 г. Москва, Ленинград, Севастополь, Курск, Рязань // РНММ. Ф. 163. Ед. хр. 7. Л. 37.

Каким образом играется по радио музыка к «Египетским ночам»? Разве Вы уже сделали сюиту? Между прочим, будет передаваться 12 сентября[112].

Автор негодовал:

Я только что закончил сюиту из «Египетофских» <sic!> и ничего не понимаю, что за исполнение в Московском радио. Какие ослы, если по театральным отрывкам, да и Таиров, нечего сказать, умен, если дал им, не спросясь. Мог бы хоть по телефону позвонить. Вы, конечно, знаете, что теперь есть с Францией телефонное сообщение, которое из СССР стоит дешево, 7 рублей, а из Франции дорого — 100 франков[113].

Чуть позже Мясковский разъяснил ситуацию:

Относительно «Египетских ночей» здесь все время происходят небольшие показы и рассказы о будущей постановке, и вместе с тем демонстрируется Ваша музыка; так что это, собственно, не исполнение сюиты — я так полагаю, судя по газетным заметкам, тем более, что радийных подтверждений не имел[114].

Но изменения в партитуру вносились и на самой последней стадии, как это, собственно, чаще всего бывает в драматическом театре, где коренные и судьбоносные для спектакля решения возникают порой и на генеральной репетиции, и на первых открытых прогонах. В данном же случае за отсутствием композитора изменения вносились самим Таировым с последующим (уже практически не обсуждаемым) согласованием. 3 октября Прокофьев получил от режиссера в ответ на свою корреспонденцию[115] письмо следующего содержания:

Дорогой Сергей Сергеевич
Очень был рад получить Ваш привет. Работа по «Египетским Ночам» идет во всю и как будто довольно удачно. Работа интересная и волнительная. Очень буду рад показать Вам ее, когда Вы приедете.

112 Н.Я. Мясковский — С.С. Прокофьеву. Письмо от 7 сентября 1934 // С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковский. Переписка. С. 427. Передача состоялась 9 сентября.

113 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковскому. Письмо от 17 сентября 1934 // Там же. С. 428.

114 Н.Я. Мясковский — С.С. Прокофьеву. Письмо [до 3 октября 1934] // Там же. С. 429.

115 Письмо Прокофьева Александру Таирову, по-видимому, посланное в сентябре 1934 года, нами не обнаружено.

Полагаю, что мы справимся с нею во время и премьера пойдет в договоренную с Вами дату.
Я бы очень хотел знать, когда Вы рассчитываете быть в Москве, чтобы учесть, успею ли я на месте сговориться с Вами о небольших, я полагаю, вполне благоприятных перестановках некоторых номеров, либо надо написать Вам об этом заранее.
Я этим летом, к сожалению, из-за работы и ряда других обстоятельств не мог по-настоящему отдохнуть и не поспел попасть на Запад. Из-за меня пострадала и Алиса Георгиевна. Так что мы оба не без зависти, но с удовлетворением за вас, узнали о Вашем беззаботном пребывании у моря.
Шлем Лине Ивановне и Вам горячие приветы и ждем в Москву. До скорого свидания!
Крепко жму руку.
Ваш А. Таиров
Рог сейчас находится на фабрике, так как по заключению соответствующих специалистов, он нуждается в небольшой поправке, чтобы добиться нужных по партитуре тесситуры и эффектов.
Полагаю, что все будет в порядке[116].

Легко представить себе, с какими чувствами Прокофьев прочел это письмо, в котором самая важная (и самая неприятная) информация была, как водится, запрятана между строками светской болтовни. Тот самый рог, за судьбу которого композитор так опасался, оказался «опасно болен» — было о чем тревожиться. Возможно даже, что «небольшие» и «вполне благоприятные перестановки некоторых номеров» беспокоили его меньше. К ним он был изначально готов.

6. Послесловие к дебюту

Премьеру, прошедшую 14 декабря, Таиров приурочил к 20-летию театра. За несколько дней до нее, 11 декабря, в «Правде» появилась статья Таирова «Как мы работали над Шекспиром», в которой он развивал свои прежние позиции, завершая их изложение утверждением:

Весь объединенный мною материал создает нужное органическое единство. Я стремился его достичь как работой над текстом, так и работой над постановкой. Этому единству способствуют и пронизывающая весь спектакль му-

116 А.Я. Таиров — С.С. Прокофьеву. Автограф письма. Машинопись. Сентябрь 1934 // SPA_12163. Публикуется впервые. На письме проставлена дата получения (3 октября), но нет даты отправления. Слова, выделенные нами курсивом, вписаны Таировым от руки, причем разными чернилами.

зыка Сергея Прокофьева, и сценическая установка спектакля, и вся работа художника Рындина».

Будучи вполне уверен в художественной состоятельности своего спектакля «по Шоу и Шекспиру», Таиров решил показать его на гастролях Камерного театра в Лондоне. Они были запланированы на 1935 год, а затем из-за бюрократических проволочек перенесены на следующий сезон. 31 декабря 1935 года Таиров писал послу СССР в Лондоне И.М. Майскому:

> Чтобы привести в движение интеллигентские и художественные слои Лондона, нужно показать «Египетские ночи». <...> Это может иметь такое же значение, как во время наших первых гастролей в Париже имела для французов «Федра», решившая, по существу, художественную значимость наших гастролей[117].

Однако уже в конце сезона 1934/35 годов Таиров в соавторстве с Демьяном Бедным начал готовить новую редакцию комической оперы Бородина «Богатыри», а с ней вместе, сам того не понимая, нанес сокрушительный удар по Камерному театру. Премьера «Богатырей» в 1936-м стала поводом для правительственного постановления о борьбе с формализмом в искусстве[118]. Гастроли не состоялись[119]. Закат блистательной истории Камерного начался в 1936-м, повлияв на судьбу второй совместной работы Таирова и Прокофьева — постановки пушкинского «Евгения Онегина».

В октябре 1936 года состоялось сотое представление «Египетских ночей». Спектакль, таким образом, в течение минувших двух лет шел практически каждую неделю. Эта нехитрая статистика неоспоримо свидетельствует о зрительском успехе. Но, к сожалению, часто театральная история пишется не на основании подобных фактов: ее довольно сомнительным свидетельством остаются критические отзывы, которые нередко разительно отличаются от приема публики и всегда, в любые времена продиктованы тем или иным идеологическим контекстом.

Основная часть откликов прозвучала, конечно же, в течение серии первых премьерных спектаклей — зимой и весной 1935 года. Вместе с тем пауза, взятая критиками после декабрьской премье-

117 А.Я. Таиров — И.М. Майскому. Письмо от 31 декабря 1935 года. Цит. по: *Таиров А.* Указ. соч. С. 488.

118 См.: *Максименков Л.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция. 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997. С. 212–222; *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: НЛО, 2014. С. 485–498.

119 См.: *Сбоева С.* Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М.: АРТ, 2010. С. 491.

ры, не могла не настораживать. Появившиеся в январе и феврале критические рецензии были едины в своем отрицании идеи сценической композиции, осуществленной Таировым. Но в ходе обсуждений слишком явственно была задана и тема «формализма» и отхода на прежние (до постановки «Оптимистической трагедии») «эстетские» позиции театра. Одна из первых рецензий, прервавших затяжное молчание, принадлежала не профессиональному критику, а инженеру, и в качестве гласа народа суммировала эти претензии в беспощадном перечне:

> ...Ревю из древне-египетской жизни, спектакль грузный и тяжелый, оставляющий зрителя совершенно равнодушным; плохо с актерами. Зато, как всегда в этом театре, на высоте осветительная техника, с помощью которой показан постановочно весьма эффектная сцена морского боя в третьем акте; блестящая музыка Сергея Прокофьева и прекрасное оформление Рындина не спасают спектакль, и лишь оттеняют его ненужную и безыдейную «красивость»[120].

О том, что и музыка не спасла постановку от провала, свидетельствуют дежурные упоминания имени Прокофьев или же полное умолчание о его участии в спектакле. Наиболее снисходительным оказался знаменитый партийный журналист и один из ведущих идеологов советской прессы «правдист» Михаил Кольцов:

> И все же при этой частичной неудаче, ''Египетские ночи'' — яркое сценическое зрелище[121].

Особых его похвал удостоилась «прекрасная музыка Прокофьева»:

> Грозные трубы тревожно врываются в знойный сумрак африканской столицы[122].

Следующие за кольцовской рецензии в главных советских изданиях попытались рассматривать общепризнанную неудачу Камерного как этап творческого пути, чреватый поисками. «Известия» вслед за «Правдой» подчеркивали высочайший профессионализм постановки:

> К работе над спектаклем были привлечены талантливейшие представители советского искусства <...>. Композитор С. Прокофьев написал впечатляющую,

120 *Кельцев В., инж.* «Египетские ночи» в Камерном театре // За индустриализацию. 1935. 2 февраля.

121 *Кольцов М.* «Египетские ночи» // Правда. 1935. № 50. 20 февраля.

122 Там же.

местами очень глубокую музыку. <...> История театра вряд ли знает подобное содружество гениев и талантов в одном спектакле[123].

«Известиям» вторило «Советское искусство», перечислявшее удачные компоненты спектакля, включая «прекрасную музыку Прокофьева»[124].

Очевидно, что Камерному был дан еще один шанс до того, как развернулась кампания по борьбе с формализмом, спровоцированная следующей постановкой Таирова — «Богатырями». Черту подвели гастроли Камерного театра весной 1936 года в Ленинграде, состоявшиеся уже после разгромных выступлений в адрес эстетической и идеологической позиции Таирова. Такой влиятельный критик, как Алексей Гвоздев, выступив анонимно, взвешивал «за» и «против», констатируя судьбоносный провал театра, попытавшегося «актуализировать» классику:

Театр поднял весь спектакль на высоту большой сценической культуры. <...> Сергей Прокофьев сопроводил спектакль в общем удачной музыкой. <...> Напрасно Камерный театр воспользовался этим явно формалистическим приемом, идущим от мейерхольдовского метода «переосмысливания» классики[125].

Результатом стало слияние Камерного с Реалистическим театром Николая Охлопкова в 1937 году.

Трагически завершившаяся судьба Камерного театра предопределила на долгие десятилетия и оценку творческого вклада Таирова в историю советского и мирового театра. Не будучи репрессирован, он не дождался и полной посмертной реабилитации в отечественном театроведении, которое до сих пор остается в долгу перед этим именем. Так, ничтожна мала литература о его «Египетских ночах», которые до сих пор не проанализированы с позиций их художественного стиля, театральных приемов, способов манифестации новых намерений Таирова, которые, он, судя по всему, хотел вложить в этот спектакль (сравнивая его, как говорилось выше, по своему значению для Камерного с «Федрой»).

Попытка возродить воспоминание о спектакле Таирова в виде музыкально-литературной композиции на радио была предпринята Алисой Коонен через несколько лет после смерти Таирова. Мира Мендельсон записала в дневнике 14 ноября 1954 года:

123 *Млечин В.* А сфинкс молчит... // Известия. 1935. № 50 (5603). 26 февраля.
124 *Уриэль* [*Литовский О.С.*]. О «Египетских ночах». Шекспировский спектакль в Камерном театре // Советское искусство. 1935. 5 апреля.
125 *А. Г.* [*Гвоздев А.*]. Египетские ночи // Ленинградская правда. 1936. № 92 (6377). 21 апреля.

А.Г. Коонен просила помочь ей достать музыку к спектаклю «Египетские ночи», так как она готовит монтаж «Клеопатры»[126].

Мелодекламация «Чертог сиял» на текст пушкинской поэмы была записана Коонен на пластинку с оркестром Всесоюзного радио под управлением Геннадия Рождественского[127]. Впоследствии в дневнике Миры Мендельсон появляется запись от 27 мая 1962 года:

В Музфонде... оформила заказ на переписку партитуры «Египетские ночи»[128].

Возможно, она была связана с другой записью Рождественским этой музыки — сюиты «Египетские ночи»[129].

Одним из первых, кто привлек внимание к художественному феномену Камерного театра, стал театральный критик Наум Берковский в 1962-м. Однако в его ставшем знаменитым апологетическом очерке о Таирове «Египетские ночи» показательно не упоминаются[130]. Через два года на страницах центральной советской прессы была сделана попытка вспомнить этот спектакль с помощью публикации фрагментов из режиссерской экспликации Таирова к «Египетским ночам»[131]. Не давала о нем забыть и Алиса Коонен, включавшая его в свои концертные программы[132].

И все же поистине «посмертный приговор» таировскому спектаклю был вынесен публикацией рецензии классика советского театроведения Бориса Алперса, написанной в марте 1935 года (но не изданной тогда) в сборнике его избранных работ конца 1970-х годов, когда о Таирове и его Камерном вновь заговорили с интересом. Алперс, впрочем, оставаясь приверженцем мейерхольдовского театра, также подтверждал из середины 1930-х сложившуюся репутацию таировских «Египетских ночей»:

126 *Мендельсон-Прокофьева М.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967 / науч. ред., предисл. и коммент. Е.В. Кривцовой. М.: Композитор, 2012. С. 526.
127 Фирма «Мелодия», Д-15246, 1965.
128 *Мендельсон-Прокофьева М.* Указ. соч. С. 575.
129 Апрелевский завод грампластинок, 33Д-010331, 1962.
130 *Берковский Н.* Таиров и Камерный театр. Указ. соч.
131 См.: Цельность творческого замысла // Неделя (воскресное приложение к «Известиям»). 1964. № 17. 19–25 апреля. С. 20–21.
132 Музыка Прокофьева в них звучала в фортепианном изложении в исполнении пианистки Ларисы Полонской.

> Освобожденная от философско-исторического материала, потерявшая самое действенное и драматическое, что было в ней, — характер и судьбу Антония, — трагедия стала скучной и банальной. Театр превратил ее в серию картин из жизни египетской царицы[133].

Брат Веры Алперс, консерваторской соученицы и приятельницы Прокофьева, о музыке и о композиторе в этой рецензии не упоминает ни разу.

Французский историк театра Патрис Пави характеризует «Египетские ночи» как «неизученный до сих пор спектакль», предлагая свою интерпретацию творческого подхода Таирова:

> Таиров воплощал «современный мир древнего мифа» и радикально воздействовал на сложившиеся зрительские приоритеты. <...> Речь шла о ее включении в новейшую систему актерского художественного образа особого слагаемого — архетипов или, как их еще называют, «рекурсивных персонажей», повторяющихся в том или ином произведении, в ту или иную эпоху и во всех литературах и мифологиях[134].

Сегодняшний интерес к спектаклю может активизироваться открытием в фондах Бахрушинского музея архивных кинозаписей фрагментов нескольких спектаклей Камерного театра. Немая запись отдельных эпизодов «Египетских ночей» — последняя из тех, что были запечатлены на пленку[135]. Однако новых работ о спектакле пока не появилось. Значительным сроком давности обладает и все, написанное о музыке Прокофьева к этому спектаклю. Партитура его, ставшая библиографической редкостью, была издана в 1963 году по инициативе музыковеда Елизаветы Даттель и при поддержке Миры Мендельсон. Ноты музыки к спектаклю были переизданы петербургским издательством «Композитор» в 2011 году.

Сочинение, не получившее самостоятельного номера опуса (он был присвоен сюите), оказалось в тени других работ Прокофьева. Безусловно, зависимость всего музыкального ряда от сценического, являющаяся громадным достоинством любой театральной музыки, предопределила превратности концертной жизни этого сочинения.

133 *Алперс Б.* «Египетские ночи» у Таирова (март 1935 года, публ. впервые) // Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии. С. 270.

134 Цит. по: *Сбоева С.* Таиров. Европа и Америка. С. 463.

135 См.: *Шмерлинг А.* Неизвестный Таиров: пять спектаклей Камерного театра на кинопленке [Эл. ресурс] // Colta.ru. 2013. 30 апр. URL: http://archives.colta.ru/docs/21353 (дата обращения 31 мая 2022).

Она оказала прямое влияние и на его «неназойливый», по определению Прокофьева, стиль. Обобщая свои подходы к работе композитора в драматическом театре в интервью, приуроченном к премьере, Прокофьев выдвинул на первый план это эстетическое требование:

> В искусстве писать музыку для сцены в качестве критерия может служить следующий угол зрения: если присутствие музыки в сцене увеличивает силу ее драматизма, или лиризма, то музыка здесь на месте, то есть она такова, какой должна быть. Если же данная сцена, освобожденная от музыки и разыгранная драматически, производит не менее сильное впечатление, то эта музыка неудачна или эта сцена вовсе не нуждается в музыке. Примером последнего могут послужить некоторые «натуралистические» моменты из современной оперной литературы. У одного французского коллеги в одной из его опер поют: «Подайте зонтик». Очень трудно, чтобы в этом моменте музыка могла бы что-нибудь привнести в действие, которое разыгрывалось бы и без нее. Такие мысли пришли мне в голову, когда я познакомился с текстом «Египетских ночей» в том виде, в котором они пойдут у Таирова в Камерном театре. Этот спектакль чрезвычайно заинтересовал меня с музыкальной точки зрения именно потому, что присутствие музыки может послужить усилению как лирического, так и драматического впечатления. Эта музыка прежде всего не должна быть назойливой и не должна врываться самостоятельным элементом в драматическое действие. В таком плане она может поспособствовать более полному восприятию образов спектакля, особенно Клеопатры и Антония, являющихся наиболее драматически увлекательными персонажами «Египетских ночей»[136].

Пройдет буквально пара лет, и к нему вновь обратятся с просьбой ответить на ряд вопросов, касающихся работы композитора в драматическом театре. Взгляды его ничуть не изменятся, он лишь подкрепит их практическим опытом:

> — Какое место вы отводите музыке в драматическом спектакле?
> — Скромное. Недаром существуют два разных выражения: «Идти слушать оперу» и «идти смотреть спектакль». Композитор не может требовать, чтобы музыка в драматическом спектакле играла такую же роль, как в оперном и балетном. Музыка в драматическом спектакле должна появиться там, где она усиливает впечатление, и не должна звучать там, где драматическое действие может обойтись без нее. Кроме того, музыка ни в коем случае не должна заглушать слово, когда его сопровождает. Поэтому, прежде чем писать музыку для опре-

136 Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Сост., текстол. ред. и коммент. В.П. Варунца. М.: Советский композитор, 1991. С. 125.

деленного театра, я всегда изучаю особенности помещения и радуюсь, когда оркестр можно поместить, например, под сценой.

Еще одна важная особенность. В оперный и балетный спектакль или симфонический концерт идет слушатель со специальным желанием слушать музыку, тогда как зритель, идущий в драматический спектакль, не интересуется, будет ли она сопровождать сценическое представление. Итак, музыке в драматическом спектакле не нужно разрешать специальных задач, а сопровождать его и, прежде всего, быть понятной и рассчитанной на малоквалифицированного слушателя. Очень хорошо, если композитор ограничится немногими мелодиями, но повторит их многократно: к концу зритель будет напевать их. Для драматического спектакля лучше сочинить немного, но ярких мелодий, чем много неярких или нелегко постигаемых.

— Как возникает у вас музыкальный образ спектакля?

— Когда мне предлагают написать музыку к драматическому спектаклю или кинофильму, я почти никогда не даю немедленного согласия, даже если знаю текст пьесы, а беру пять-десять дней, чтобы «увидеть» этот спектакль, то есть чтобы увидеть характеристику персонажей, иллюстрацию их эмоций, иллюстрацию событий. Одновременно с обдумыванием обыкновенно возникают главнейшие темы. Так что, когда я говорю «да», я уже обычно имею в голове главнейший тематический материал и, следовательно, отправной пункт работы готов.

— Какие в связи с этим ваши требования к драматургу и режиссеру?

— Я люблю, когда драматург или режиссер имеют конкретные требования, касающиеся музыки, иначе говоря, мне помогает, когда они мне говорят: «Здесь мне нужна минута с четвертью музыки» или «здесь дайте печальную и нежную музыку». Требования эти для меня важны, потому что тогда я знаю, чего в данном случае хочет немузыкант или, точнее (так как многие из наших драматургов и режиссеров отлично разбираются в музыке), чего хочет автор спектакля в целом от музыки, подходящей к данному моменту. После этого мне легче сочинять музыку, чем когда режиссер и драматург молчат и я подхожу к ней только с точки зрения музыканта-специалиста. Иначе говоря, в первом случае получается более многогранное освещение ситуации, и, конечно, нечего опасаться, что могут возникать трудности в согласовании моего взгляда со взглядами драматурга и режиссера (если бы они в некоторой степени разошлись).

— Не сделали ли вы выводы из вашего опыта, которые могли бы привести к практическим советам в области сочинения музыки к драматическим спектаклям?

— Помещения драматических театров с акустической точки зрения часто не рассчитаны на звучание оркестра. Бывает, что слово, произносимое со сцены, звучит отлично, оркестр же либо криклив, либо звучит неравномерно. В драматических театрах эта крикливость оркестра особенно ужасна: хочется, чтобы он скорее замолчал. Часто она происходит не только от одной акустики театра, при постройке которого недостаточно думали о музыке, но и от самого оркестра, его количества и качества. Композитору нужно твердо помнить, что, сочиняя музыку для симфонического оркестра, он имеет 40 или 60 инструментов против двух

труб. Здесь же против тех же двух труб он имеет восемь, а в лучшем случае 15 струнных инструментов, и потому труба звучит неизмеримо крикливей. Важно поэтому, чтобы композитор, прежде чем писать музыку, походил бы в театр, в котором он собирается работать, и внимательно отметил достоинства и недостатки оркестровки музыки просмотренных им спектаклей, — это поможет ему затем примениться к особенностям помещения и квалификации отдельных музыкантов. Нет смысла писать для кларнета трудный пассаж, если кларнет в этом театре не особенно силен в своем искусстве и все равно его смажет. Изучив таким образом условия оркестра и театра, можно добиться ровного и некрикливого форте с любым оркестром; легко достигнуть и пианиссимо, не заглушающее речи актера, особенно если оркестр можно посадить под сцену, прикрыть его щитами или вывести за кулисы[137].

Итак, главным практическим выводом для Прокофьева стали вопросы звукового баланса. Они же занимали его особое внимание и на репетициях. Алиса Коонен вспоминала:

> Когда я репетировала сцену смерти, момент, где Клеопатра в забытьи шепчет имя Антония: Прокофьев, подойдя к рампе, шипящим шепотом, чтобы не нарушать торжественность сцены, подсказывал мне:
> — Алиса Георгиевна, можете говорить совсем тихо-тихо, я дам вам здесь скрипочки[138].

«Простота» и «неназойливость» музыки — не слишком большие, казалось бы, притязания для автора ранга Прокофьева. Не вполне привычные свойства его нового стиля привлекли внимание такого знатока прокофьевской музыки, как Мясковский. Еще весной 1934 года после первого знакомства с партитурой он записал в дневнике:

> Прокофьев — музыка к «Египетским ночам» в Камерном театре — приятно, но слишком экономно[139].

Его отношение не поменялось и после премьеры, в декабре:

> «Египетские ночи» у Таирова. Музыка Прокофьева — скуповата[140].

137 Цит. по: С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 219–220.
138 *Коонен А.* Страницы жизни. С. 369.
139 Цит. по: *Лямм О.* Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989. С. 230.
140 Там же. С. 237.

И, наконец, уже работая над четырехручным переложением сюиты в июне 1936 года, он подводит окончательный итог:

> Перекладываю «Египетские ночи» Прокофьева в четыре руки. Не люблю это сочинение, в оркестровке какое-то вычурное, перевыдуманное[141].

По-видимому, зная об этом (они с Мясковским всегда были бескомпромиссно честны друг с другом) и подобном мнениях, Прокофьев в своем интервью «Известиям» 16 ноября 1934 года (за месяц до премьеры) изложил свой взгляд на ближайшее будущее музыки — советской и своей собственной, манифестируя (уже далеко не впервые!) идею «новой простоты»:

> Вопрос о том, какую музыку надо сочинять в настоящее время, волнует многих советских композиторов. Этим вопросом я занимался внимательно в последние два года и думаю, что следующее решение окажется наиболее верным. Музыку прежде всего надо сочинять большую [разр.], то есть такую, где и замысел, и техническое выполнение соответствовали бы размаху эпохи. Такая музыка должна прежде всего двигать нас самих по путям дальнейшего развития музыкальных форм; она и за границей покажет наше подлинное лицо. Опасность опровинциалиться для современных советских композиторов, к сожалению, весьма реальна. Не так просто найти нужный язык для этой музыки. Она должна быть прежде всего мелодийной, притом мелодия — простой и понятной, не сбиваясь ни на перепевку, ни на тривиальный оборот. Многие из композиторов могут с трудом сочинить мелодию вообще какую бы то ни было; тем труднее сочинить такую, для которой поставлены определенные задачи. То же самое и о технике письма, о манере изложения: оно должно быть ясным и простым, но не трафаретным. Простота должна быть не старой простотой, а новой простотой[142].

Характерно, что эту обстоятельную выдержку из своего интервью он приводит в набросках автобиографии сразу после эпизода с «Египетскими ночами». Было бы резонно рассматривать этот стилистический манифест как разъяснение к тем художественным идеям, которыми он руководствовался в своей первой работе в драматическом театре[143]. Таким образом, расхождения во взглядах Прокофьева и Мясковского на эту партитуру принципиальны. Музыка к спектаклю Таирова звучала непривычно скромно для такого «нетеатрального» композитора, как Мясковский, не претендуя на равенство

141 Там же. С. 252.
142 Цит. по: С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 192.
143 См.: *Petchenina I.*, *Abensour G.* Egyptian Nights: In Search of the 'New Simplicity' // Three Oranges. 7 (2004). P. 11–16.

с другими компонентами спектакля, но желая раствориться в них, как сценический воздух, «марево» совершающихся событий. А между тем дебютант драматической сцены Прокофьев осознал и воплотил главное требование новейшего русского — советского — театра. Его точно оценил сторонним взглядом эмигранта Евгений Замятин:

> <...> музыкой, как одним из самых сильных средств эмоционального воздействия на зрителя, русские режиссеры пользуются в гораздо более широком масштабе, чем их европейские коллеги, применяя ее в виде «музыкальных декораций». Этим термином обозначают в России музыкальное сопровождение драматической пьесы, не носящее характер вставных номеров и не имеющее реальной мотивировки по ходу спектакля: это — только музыкальный фон, полностью или частями сопровождающий действие. Музыка эта часто даже не доходит до сознания зрителя, следящего за перипетиями пьесы, она воспринимается подсознанием, но тем сильнее ее действие. Этот род использования музыки — шаг на пути к созданию «синтетического» спектакля и к освобождению театра от оперной условности. На «музыкальных декорациях» построена большая часть постановок Таирова, ими часто пользуется 2-й Художественный театр, театр Вахтангова в Москве и ряд других молодых театров[144].

Если же сравнивать «музыкальные декорации» к «Египетским ночам» с создававшейся почти одновременно партитурой к кинодебюту Прокофьева в «Поручике Киже», где, казалось бы, много сходных приемов в выборе инструментария, построении драматургии на тембровых конфликтах, сопоставлении милитаристской и «мистической» образности, то определяющим становится громадное различие в выборе общего колорита: кинопартитуру к «Киже» можно сравнить с графикой, музыка к «Египетским ночам» выполнена в смешанной технике — акварельные эпизоды сменяются скульптурной медью. Столкновение двух абсолютно различных миров дается в лаконичной, почти афористической форме.

Заметим напоследок, что движение Прокофьева навстречу новой аудитории, как, впрочем, и навстречу драматическому театру, с которым прежде его не связывала ни авторская, ни даже зрительская привязанность, не было оценено советской критикой, как мы смогли убедиться. Премьера «Египетских ночей», как и премьера «Поручика Киже», не принесла ему особенных дивидендов для полноправного вхождения в советскую культуру. Добытый на Западе с таким трудом особый статус музыканта мировой величины приходилось

144 *Замятин Е.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Беседы еретика. М.: «Дмитрий Сечин», «Республика», 2010. С. 269.

вновь доказывать в новых условиях репатриации, на которую он окончательно решился в 1936-м. Имя, как выяснилось, ни от чего не защищало, но осознание этого придет к Прокофьеву не сразу.

Главное все же было в другом — его ждало много работы: много интересной, серьезной работы с амбициозными задачами «от Пушкина до Шекспира». Это и было, в сущности, то, для чего он вернулся в Россию.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Абенсур Ж.* Камерный театр в Париже. Сомнения критиков и поддержка деятелей культуры // «…Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 200–215.

2 *А. Г.* [*Гвоздев А.*] Египетские ночи // Ленинградская правда. 1936. № 92 (6377). 21 апреля.

3 *Алперс Б.* «Египетские ночи» у Таирова (март 1935 года, публ. впервые) // *Алперс Б.* Театральные очерки: В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. Театральные премьеры и дискуссии. С. 266–271.

4 *Берковский Н.* Камерный театр и Таиров // *Берковский Н.* Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 305–393.

5 *Городецкий С.* Раскованный театр. Отрывки из неопубликованной книги о Камерном театре / подгот. текста и приложения В. Енишерлова // Наше наследие. 2015. № 112. С. 82–93.

6 *Двинский М.* Беседа с С. Прокофьевым // Вечерняя Красная газета. 1934. 23 ноября. № 269.

7 *Держановский В.* Музыка в Москве // Аполлон. 1910. № 11. С. 46–49.

8 «Египетские ночи» в Камерном театре // Известия. 1934. № 76. 30 марта.

9 *Замятин Е.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Беседы еретика. М.: «Дмитрий Сечин», «Республика», 2010.

10 *Кастальский А.* Из минувших веков. Опыт музыкальных реставраций. Т.I. Китай, Индия, Египет. Для фортепиано. М. — Лейпциг: П. Юргенсон, 1905.

11 *Кельцев В., инж.* «Египетские ночи» в Камерном театре // За индустриализацию. 1935. 2 февраля.

12 *Кольцов М.* «Египетские ночи» // Правда. 1935. № 50. 20 февраля.

13 *Колязин В.* Экспрессионист ли Таиров? (О восприятии немецкими экспрессионистами гастролей Камерного театра и восприятии Таировым немецкого экспрессионизма) // «…Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 44–54.

14 *Коонен А.* Страницы жизни. М.: Искусство, 1975.

15 *Кузмин М.* Александрийские песни. Для голоса с ф-п. В 2 томах. М.: Гос. музыкальное изд-во. Художественный отдел, 1921.

16 *Кузмин М.* Дневник 1908–1915 / подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005.

17 *Ламм О.* Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989.

18 *Максименков Л.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция. 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997.

19 *Мендельсон-Прокофьева М.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967 / науч. ред., предисл. и коммент. Е.В. Кривцовой. М.: Композитор, 2012.

20 *Млечин В.* А сфинкс молчит… // Известия. 1935. № 50 (5603). 26 февраля.

21 *Наумов А.* Неизвестный балет Р.М. Глиэра? «Клеопатра» в Музыкальной студии МХАТ (1925) // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2020. № 1 (32). С. 42–51.

22 *Пиотровский А.* Театр. Кино. Жизнь / сост. и подгот. текста А.А. Акимовой, общ. ред. Е.С. Добина, вст. ст. С.Л. Цимбала, примеч. Т.Ф. Селезневой (раздел «Кино») и А.Я. Трабского (раздел «Театр»). Л.: Искусство, 1969.

23 *Познер Д.Н.* Америка на сцене Камерного театра. «Косматая обезьяна» (1926) и «Машиналь» (1933). Пер. с англ. П. Кулагиной и Е.Я. Суриц // «…Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 88–104.

24 *Прокофьев С.С.* Дневник: 1907–1918. Paris: sprkfv, 2002.

25 *Прокофьев С.С.* Дневник: 1919–1933. Paris: sprkfv, 2002.

26 *Прокофьев С.* Египетские ночи: Музыка к сценической композиции А. Таирова по произведениям Пушкина, Шекспира и Шоу; Партитура и переложение для фортепиано (1934). М.: Советский композитор, 1963.

27 Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / сост., текстол. ред. и коммент. В.П. Варунца. М.: Советский композитор, 1991.

28 *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: НЛО, 2014.

29 Репертуар московских театров с 1-го по 6-е марта // Театры и зрелища. Приложение к журналу «Жизнь искусства. 1927. № 9.

30 *Рындин В.* Художник и театр. М.: ВТО, 1966.

31 *Сабанеев Л.* О проблеме временно-пространственной ритмизации театральной композиции // Мастерство театра. Временник Камерного театра. 1922. № 1. — С. 15–22.

32 *Сбоева С.* Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930. М.: АРТ, 2010.

33 С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / сост., ред., примеч. со вст. ст. С.И. Шлифштейна. М., Госмузиздат, 1961.

34 С.С. Прокофьев — Н.Я. Мясковский. Переписка / сост. М.Г. Козлов, Н.Р. Яценко. М.: Советский композитор, 1977.

35 *Таиров А.* Записки режиссера. Статьи. Беседы, Речи. Письма. М.: ВТО, 1970.

36 Театральная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы / ред.-сост.: Р.Э. Берченко, О.А. Бобрик, А.В. Булычева, А.П. Путилов, Н.И. Тетерина // История русской музыки. Т. 10В. 1890–1917. Хронограф. Кн. I / под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011.

37 *Уварова Е.* Музыкальные и комедийные спектакли Таирова // Режиссерское искусство А.Я. Таирова / ред.-сост. К.Л. Рудницкий. М.: ВТО, 1987. С. 42–63.

38 *Уриэль* [*Литовский О.С.*] О «Египетских ночах». Шекспировский спектакль в Камерном театре // Советское искусство. 1935. 5 апреля.

39 *Фокин М.* Против течения: воспоминания балетмейстера, сценарии и замыслы балетов, статьи и письма / сост. Ю. Слонимский и Г. Добровольская. Л.: Искусство, 1981.

40 *Хмельницкий Ю.* Из записок актера таировского театра / предисл. С.Н. Коробкова. М.: ГИТИС, 2004.

41 Цельность творческого замысла // Неделя (воскресное приложение к «Известиям»). 1964. № 17. 19–25 апреля. С. 20–21.

42 *Шевеленко И.* Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: НЛО, 2017.

43 *Шмерлинг А.* Неизвестный Таиров: пять спектаклей Камерного театра на кинопленке [Эл. ресурс] // Colta.ru. 2013. 30 апреля. URL: http://archives.colta.ru/docs/21353

44 *Штейнпресс Б.* Оперные премьеры XX века. 1901–1940. Словарь. М.: Советский композитор, 1983.

45 *Эджидио А.* Окно в будущее. Александр Таиров и становление итальянской режиссуры // «…Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 216–234.

46 *Petchenina I.*, *Abensour G.* Egyptian Nights: In Search of the ‘New Simplicity’ // Three Oranges. 7 (2004). P. 11–16.

47 Pour le théâtre Kamerny // Comoedia. Paris. 1923. Mars 23.

REFERENCES

1 *Abensur Zh*. [*Abensour G.*] Kamernïy teatr v Parizhe. Somneniya kritikov i podderzhka deyateley kulturï [The Chamber Theatre in Paris. The doubts of the critics and the support of the men of culture] // '…Glyadet' na veshchi bez boyazni'. K stoletiyu Kamernogo teatra ['…To Look at Things Without Fear'. To the Centenary of the Chamber Theatre]. Collection of Articles. Materials of the International Conference Dedicated to the Centenary of the Chamber Theatre, 16–18 December 2014 / Ed. by V.V. Ivanov. Moscow: Gosudarstvennïy institut iskusstvoznaniya [State Institute for Art Studies]. 2016. P. 200–215.

2 *A. G. [Gvozdev A.]* Egipetskiye nochi [The Egyptian Nights] // Leningradskaya pravda. 1936. No. 92 (6377). 21 April.

3 *Alpers B*. 'Egipetskiye nochi' u Tairova (mart 1935 goda. publ. vpervïe) [*The Egyptian Nights* at Tairov's (March 1935, previously unpublished)] // *Alpers B*. Teatralnïye ocherki [Essays on Theatre], in 2 volumes. Moscow: Iskusstvo. 1977. Vol. 2. Teatralnïe prem'erï i diskussii [Theatre Premières and Discussions]. P. 266–271.

4 *Berkovskiy N*. Kamernïy teatr i Tairov [The Chamber Theatre and Tairov] // *Berkovskiy N*. Literatura i teatr. Stat'i raznïkh let [Literature and Theatre. Articles from Different Years]. Moscow: Iskusstvo. 1969. P. 305–393.

5 *Gorodetskiy S*. Raskovannïy teatr. Otrïvki iz neopublikovannoy knigi o Kamernom teatre [An Uninhibited Theatre. Excerpts from the unpublished book on the Chamber Theatre] / prepared for publication and commented by V. Enisherlov // Nashe naslediye [Our Heritage]. 2015. No. 112. P. 82–93.

6 *Dvinskiy M*. Beseda s S. Prokof'evïm [A conversation with Prokofiev] // Vechernyaya Krasnaya gazeta [Evening Red Newspaper]. 1934. 23 November. No. 269.

7 *Derzhanovskiy V*. Muzïka v Moskve [Music in Moscow] // Apollon. 1910. No. 11. S. 46–49.

8 'Egipetskiye nochi' v Kamernom teatre [*The Egyptian Nights* at the Chamber Theatre] // Izvestiya. 1934. No. 76. 30 March.

9 *Zamyatin E*. Sobranie sochineniy [Collected Works]. In 5 volumes. Vol. 4. Besedï eretika [Conversations of a Heretic]. Moscow: 'Dmitriy Sechin', 'Respublika', 2010.

10 *Kastal'skiy A*. Iz minuvshikh vekov. Opït muzïkalnïkh restavratsiy [From the Past Centuries. An Essay in Music Restorations]. Vol. I. Kitay. Indiya. Egipet [China. India. Egypt]. For Piano. Moscow and Leipzig: P. Jurgenson. 1905.

11 *Kel'tsev V. (engineer)*. 'Egipetskiye nochi' v Kamernom teatre [*The Eyptian Nights* at the Chamber Theatre] // Za industrializatsiyu [For the Industrialisation]. 1935. 2 February.

12 *Kol'tsov M*. 'Egipetskiye nochi' [*The Eyptian Nights*] // Pravda. 1935. No. 50. 20 February.

13 *Kolyazin V*. Ekspressionist li Tairov? (O vospriyatii nemetskimi ekspressionistami gastroley Kamernogo teatra i vospriyatii Tairovïm nemetskogo ekspressionizma) [Was Tairov and expressionist? (On the perception of the performances of the Chamber Theatre by German expressionists and the perception of German expressionism by Tairov)] // '…Glyadet' na veshchi bez boyazni'. K stoletiyu Kamernogo teatra ['…To Look at Things Without Fear'. To the Centenary of the Chamber Theatre]. Collection of Articles. Materials of the International Conference Dedicated to the Centenary of the Chamber Theatre, 16–18 December 2014 / Ed. by V.V. Ivanov. Moscow: Gosudarstvennïy institut iskusstvoznaniya [State Institute for Art Studies]. 2016. P. 44–54.

14 *Koonen A*. Stranitsï zhizni [Pages of a Life]. Moscow: Iskusstvo. 1975.

15 *Kuzmin M*. Aleksandriyskie pesni [*Alexandrian Songs*]. For voice with piano. In 2 volumes. Moscow: Gos. muzïkalnoe izd-vo. Khudozhestvennïy otdel [State Music Publishing House. Art Department], 1921.

16 *Kuzmin M*. Dnevnik 1908–1915 [Diary, 1908–1915] / prepared for publication and commented by N. Bogomolov and S. Shumikhina. Saint Petersburg: Ivan Limbach, 2005.

17 *Lamm O*. Stranitsï tvorcheskoy biografii Myaskovskogo [Pages of Myaskovsky's Creative Biography]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1989.

18 *Maksimenkov L*. Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaya kulturnaya revolyutsiya. 1936–1938 [Muddle Instead of Music. Stalin's Cultural Revolution of 1936–1938]. Moscow: Yuridicheskaya kniga [Juridical Book], 1997.

19 *Mendel'son-Prokof'eva M*. O Sergee Sergeeviche Prokof'eve. Vospominaniya. Dnevniki. 1938–1967 [On Sergey Sergeevich Prokofiev. Recollections. Diaries. 1938–1967] / edited, prefaced and commented by E.V. Krivtsova. Moscow: Kompozitor, 2012.

20 *Mlechin V*.A. sfinks molchit… [And the Sphinx is silent…] // Izvestiya. 1935. No. 50 (5603). 26 February.

21 *Naumov A*. Neizvestnïy balet R.M. Gliera? 'Kleopatra' v Muzïkal'noy studii MKhAT (1925) [R.M. Glière's unknown ballet? *Cleopatra* at the Musical Studio of the Moscow Art Theatre] // Uchenïe zapiski RAM im. Gnesinïkh [Proceedings of the Russian Gnesin Academy of Music]. 2020. No. 1 (32). P. 42–51.

22 *Piotrovskiy A*. Teatr. Kino. Zhizn' [Theatre. Cinema. Life] / compiled and prepared by A.A. Akimova, edited by E.S. Dobin, prefaced by S.L. Tsimbal, commented by T.F. Selezneva (section 'Cinema') and A. Ya. Trabskiy (section 'Theatre'). Leningrad: Iskusstvo. 1969.

23 *Pozner D.N*. Amerika na stsene Kamernogo teatra. 'Kosmataya obez'yana' (1926) i 'Mashinal' (1933) [America on the stage of the Chamber Theatre. *The Shaggy Ape* (1926) and *Mashinal* (1933)]. Translated from English by P. Kulagina and E. Surits // '…Glyadet' na veshchi bez boyazni'. K stoletiyu Kamernogo teatra ['…To Look at Things Without Fear'. To the Centenary of the Chamber Theatre]. Collection of Articles. Materials of the International Conference Dedicated to the Centenary of the Chamber Theatre, 16–18 December 2014 / Ed. by V.V. Ivanov. Moscow: Gosudarstvennïy institut iskusstvoznaniya [State Institute for Art Studies]. 2016. P. 88–104.

24 *Prokof'ev* [Prokofiev] *S.S*. Dnevnik: 1907–1918 [Diary: 1907–1918]. Paris: sprkfv. 2002.

25 *Prokof'ev* [Prokofiev] *S.S*. Dnevnik: 1919–1933 [Diary: 1919–1933]. Paris: sprkfv. 2002.

26 *Prokof'ev* [Prokofiev] *S*. Egipetskiye nochi: Muzïka k stsenicheskoy kompozitsii A. Tairova po proizvedeniyam Pushkina. Shekspira i Shou [*The Egyptian Nights*: Music for the Stage Composition by A. Tairov based on the works by Pushkin, Shakespeare

and Shaw]. Full score and piano arrangement (1934). Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1963.

27 Prokof'ev o Prokof'eve: stat'i, interv'yu [Prokofiev on Prokofiev: Articles and Interviews] / compiled, edited and commented by V.P. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1991.

28 *Raku M*. Muzïkal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi [Classical Music in the Myth-Making of the Soviet Era]. Moscow: NLO, 2014.

29 Repertuar moskovskikh teatrov s 1-go po 6-e marta [The repertoire of the Moscow theatres from March 1 to March 6] // Teatrï i zrelishcha. Prilozhenie k zhurnalu 'Zhizn' iskusstva' [Theatres and Shows. Supplement to the journal *Life of Art*]. 1927. No. 9.

30 *Rïndin V*. Khudozhnik i teatr [Artist and Theatre]. Moscow: VTO [All-Union Theatre Society], 1966.

31 *Sabaneev L*. O probleme vremenno-prostranstvennoy ritmizatsii teatral'noy kompozitsii [On the problem of temporal and spatial rhythmisation of a theatrical composition] // Masterstvo teatra. Vremennik Kamernogo teatra [Art of Theatre. Periodical of the Chamber Theatre]. 1922. No. 1. P. 15–22.

32 *Sboeva S*. Tairov. Evropa i Amerika. Zarubezhnïe gastroli Moskovskogo Kamernogo teatra. 1923–1930 [Tairov. Europe and America. Foreign Tours of the Moscow Chamber Theatre]. Moscow: ART, 2010.

33 S.S. Prokof'ev. Materialï. Dokumentï. Vospominaniya [S.S. Prokofiev. Materials. Documents. Recollections] / compiled, edited, commented and prefaced by S. Shlifshteyn. Moscow: Gosmuzizdat [State Music Publishing House], 1961.

34 S.S. Prokof'ev — N. Ya. Myaskovskiy. Perepiska [S.S. Prokofiev — N. Ya. Myaskovsky. Correspondence] / compiled by M.G. Kozlov and N.R. Yatsenko. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1977.

35 *Tairov A*. Zapiski rezhissera. Stat'i. Besedï. Rechi. Pis'ma [Notes of a Theatre Director. Articles. Conversations. Speeches. Letters]. Moscow: VTO [All-Union Theatre Society], 1970.

36 Teatral'naya zhizn' Sankt-Peterburga i Moskvï [Theatre Life of Saint Petersburg and Moscow] / compiled and edited by R.Ē. Berchenko, O.A. Bobrik, A.V. Bulïcheva, A.P. Putilov, N.I. Teterina // Istoriya russkoy muzki [A History of Russian Music]. Vol. 10C. 1890–1917. Khronograf [Chronological Table]. Book I / general scholarly editor E.M. Levashev. Moscow: Yazïki slavyanskikh kul'tur [Languages of Slavic Cultures], 2011.

37 *Uvarova E*. Muzïkal'nïe i komediynïe spektakli Tairova [Tairov's Music and Comedy Productions] // Rezhisserskoe iskusstvo A. Ya. Tairova [A. Ya. Tairov's Art of Theatre Director] / compiled and edited by K.L. Rudnitskiy. Moscow: VTO [All-Union Theatre Society], 1987. P. 42–63.

38 *Uriēl* [*Litovskiy O.*] O 'Egipetskikh nochakh'. Shekspirovskiy spektakl' v Kamernom teatre [On *The Egyptian Nights*. A Shakespeare performance at the Chamber Theatre] // Sovetskoye iskusstvo [Soviet Art]. 1935. 5 April.

39 *Fokin M*. Protiv techeniya: vospominaniya baletmeystera, stsenarii i zamïslï baletov, stat'i i pisma [Against the Current: Recollections of a Choreographer, Scenarios and Ideas of Ballets, Articles and Letters] / compiled by Yu. Slonimskiy and G. Dobrovolskaya. Leningrad: Iskusstvo, 1981.

40 *Khmelnitskiy Yu*. Iz zapisok aktera tairovskogo teatra [From the Diaries of an Actor of Tairov's Theatre] / prefaced by S.N. Korobkov. Moscow: GITIS [State Institute for Theatre Art]. 2004.

41 Tsel'nost' tvorcheskogo zamïsla [An integrity of the creative idea] // Nedelya (voskresnoe prilozhenie k 'Izvestiyam') [*Nedelya* (sunday supplement to *Izvestiya*]. 1964. No. 17. 19–25 April. P. 20–21.

42 *Shevelenko I*. Modernizm kak arkhaizm: natsionalizm i poiski modernistskoy ēstetiki v Rossii [Modernism as Archaism: Nationalism and Search for Modernist Aesthetics in Russia]. Moscow: NLO, 2017.

43 *Shmerling A*. Neizvestnïy Tairov: pyat' spektakley Kamernogo teatra na kinoplenke [An Unknown Tairov: Five Performances of the Chamber Theatre on Film] // Colta.ru. 2013. 30 April. URL: http://archives.colta.ru/docs/21353

44 *Shteynpress B*. Opernïe prem'erï XX veka. 1901–1940. Slovar' [Opera Premières of the 20th Century. A Dictionary]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet Composer], 1983.

45 *Ēdzhidio* [*Egidio*] *A*. Okno v budushchee. Aleksandr Tairov i stanovlenie ital'yanskoy rezhissurï [A window to the future. Aleksandr Tairov and the formation of the Italian art of theatre direction] // '…Glyadet' na veshchi bez boyazni'. K stoletiyu Kamernogo teatra ['…To Look at Things Without Fear'. To the Centenary of the Chamber Theatre]. Collection of Articles. Materials of the International Conference Dedicated to the Centenary of the Chamber Theatre, 16–18 December 2014 / Ed. by V.V. Ivanov. Moscow: Gosudarstvennïy institut iskusstvoznaniya [State Institute for Art Studies]. 2016. P. 216–234.

46 *Petchenina I. and Abensour G*. Egyptian Nights: In Search of the 'New Simplicity' // Three Oranges. 7 (2004). P. 11–16.

47 Pour le théâtre Kamerny // Comoedia. Paris. 1923. Mars 23.

УДК 78.04
ББК 85.313

Ключевые слова
Война и музыкальное искусство, Игорь Стравинский, Николай Фатов, Фёдор Акименко, Эмилий и Николай Метнеры, Цезарь Кюи, Александр Кастальский.

Фламм К.

Забытая война, забытые звуки? Русская музыка в Первой мировой войне*

В статье впервые поднимается вопрос о том, как события Первой мировой войны отразились на русской музыкальной культуре. Обзор столичной прессы, публичной полемики между музыкантами, списков призывников в этой профессиональной среде и личных реакций в композиторском эпистолярии дополняется анализом репертуарной политики в отношении немецкой музыки и обзором сочинений, созданных на эту тему в тогдашней России.

* Переработанная и расширенная версия статьи: Flamm Christoph. Vergessener Krieg, vergessene Klänge? Russische Musik im Ersten Weltkrieg // Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück / hrsg.v. Dietrich Helms. Osnabrück 2020, S. 85–100. Авторизованный перевод с немецкого Марины Раку.

Key Words
The War and the art of music, Igor Stravinsky, Nikolay Fatov, Fëdor Akimenko, Emiliy and Nikolay Medtner, César Cui, Aleksandr Kastal'sky.

Christoph Flamm

Forgotten War, Forgotten Sounds? Russian Music in World War I

The article raises for the first time the question of how the events of the First World War affected Russian musical culture. The review of the metropolitan press, public controversy between musicians, lists of recruits from this professional environment and personal reactions in the epistolary of composers is supplemented by an analysis of the repertoire policy in relation to German music and a review of works created on this topic in Russia at that time.

1. Состояние вопроса и его контексты

Начало масштабного и разнонаправленного изучения русской музыки так называемого Серебряного века — от Fin de siècle до Октябрьской революции — относится к периоду «перестройки». Но и до сих пор тема Первой мировой войны в русском историческом музыкознании фактически обойдена вниманием. Единственным исключением остается опубликованная в 2007 году статья научной сотрудницы Государственного института искусствознания Олеси Бобрик, где рассмотрено влияние военных событий на репертуарную политику московских и петербургских оперных театров[1]. Это исследование возникло как побочный продукт коллективной работы по созданию хроники русской музыкальной жизни 1890–1917 годов, которая была издана в 2011-м году в качестве завершающего аккорда многотомной «Истории русской музыки» — образцового для современной российской музыкальной науки труда в области исторического музыкознания[2]. В этих хронологических таблицах можно обнаружить ранее совершенно неизвестные свидетельства откликов русской музыкальной жизни на события Первой мировой войны. К некоторым из этих фактов мы обратимся далее, дополнив их собственными находками, чтобы осветить тему «музыка и война» с различных точек зрения.

Однако прежде необходимо разобраться в причинах возникновения этой странной лакуны. При взгляде на чрезвычайно широкую панораму исследований русской музыкальной жизни перед революцией нельзя не поразиться тому, что вопрос о влиянии Первой мировой войны на музыку практически нигде не ставится. В большинстве работ по истории музыки эти события вообще не упоминаются. Наличие подобного пробела обусловлено общей для русской культуры ситуации умолчания об этой войне, которая прослеживается до настоящего времени — точнее говоря до 2014 года. Именно тогда один из ведущих международных академических журналов в области исследований культуры Восточной, Центральной Восточной и Юго-восточной Европы, «Osteuropa», посвятил столетию начала Первой мировой войны специальный выпуск, в котором было отмечено существующее на сегодняшний день различие в отношении

1 *Бобрик О.* Театр и война: из повседневной жизни музыкальных театров Москвы и Петрограда (1914–1917) // Келдышевские чтения — 2006. К 95-летию со дня рождения И.В. Нестьева: доклады, сообщения, статьи / под ред. Н.Г. Шахназаровой. М.: ГИИ, 2007. С. 164–178.

2 История русской музыки. Т. 10 В. 1890–1917. Хронограф: в 2 кн. / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011.

к данному событию на Западе и на Востоке Европы. В редакционной статье к этому номеру говорилось:

> На Западе война превратилась в транснациональное пространство коллективной памяти, которая объединяет французов, бельгийцев, британцев и до некоторой степени немцев. В этих западных воспоминаниях война на восточном фронте по сию пору практически не фигурирует. На востоке же Европы подобное пространство коллективной транснациональной памяти не сформировалось. Это, по-видимому, связано с тем, что в исторических нарративах и в коллективной памяти наций Восточной Европы Первая мировая война и ее опыт оказались в тени Октябрьской революции и образования новых государств. Даже хронологические рамки войны в этом отношении заметно разнятся. Хотя «танец смерти» начался повсюду на континенте в августе 1914-го, для многих людей на востоке Европы война вовсе не завершилась в 1918-м! Гибель людей и их разорение продолжались и впоследствии — в разнообразных военных конфликтах, которые возникали в форме гражданских и партизанских войн, революций, борьбы между государствами или за образование новых государств, равно как и в бандитских междоусобицах. Для большинства людей все эти события переплавились в единый опыт насилия. На востоке Европы Первая мировая война закончилась лишь в 1922-м или даже в 1924-м[3].

Изданная в 2009-м году подборка военных сводок царской армии получила примечательное название «Великая забытая война». Это же определение было использовано и в качестве подзаголовка для сборника научных статей, вышедшего в 2014-м и посвященного той же эпохе[4]. Но это связано не только с тем, что последовавшие за войной события потеснили в российском общественном сознании Первую мировую, но и с тем, что в советское время она активно изгонялась из памяти в образе так называемой «империалистической» войны. Даже те немногие мемориалы, которые были созданы перед революцией, как, например, открытое в 1915 году армейское кладбище в Москве, в советское время были снесены и в ходе строительной реконструкции преданы забвению[5] — при том, что русская

3 *Sapper M., Weichsel V.* Der Krieg von gestern und die Krisen von heute // Osteuropa. № 64. (2014). H. 2–4. S. 6.

4 Великая забытая война / отв. ред. Г. Пернавский. М: Эксмо: Яуза, 2009 (серия «Неизвестные войны XX века»); Россия в Первой Мировой. Великая забытая война / ред. А. Климова. М.: ЭКСМО, 2014 (серия «Все войны России»).

5 Ср.: *Зубова Н.Л., Катагощина М.В.* Братское кладбище в Москве, 1915–1924 // Некрополь: в 2 тт. Т. 2, СПб.: Русскій Міръ, 2013; *Raev A.* Bilder vergessener Kämpfe. Kunst aus dem Geist des Ersten Weltkriegs in Russland // Osteuropa. № 64 (2014). H. 2–4. S. 318–319.

армия понесла огромные потери, достигшие 1,8 миллиона; более высокую цену заплатила только Германия. Но лишь к юбилейному 2014 году были воздвигнуты новые памятники, задуманные как посвящение жертвам этой войны, в Царском Селе открылся Музей Первой мировой, восстановлено и упомянутое армейское кладбище в Москве, а годовщина начала войны с 2014 года отмечается на государственном уровне. Но все это, как уже было сказано, — тенденции последнего десятилетия.

Основными вопросами нашей статьи, по-видимому, должны стать следующие: насколько война отразилась на музыкальной культуре того времени, какие последствия имело это влияние и как оно было творчески переосмыслено? То, что представители художественных кругов не могли оставаться в стороне от совершающихся событий, кажется вполне очевидным. Царский манифест о вступлении в войну был опубликован во всех газетах и во многих журналах, ход войны в дальнейшем отражался в прессе. Эстетский художественный журнал «Аполлон» свой первый после объявления войны выпуск в 1914 году начал с публикации длинного ряда новых стихотворений по поводу этих событий[6]. К населению вскоре начали обращаться за пожертвованиями, в особенности по поводу приобретения военных облигаций, для рекламы которых привлекались художественные средства[7]. Как показала в своем недавнем исследовании искусствовед Ада Раев, художественные выставки этого времени, с одной стороны, организовывались с целью получения дохода на благотворительную деятельность, но с другой стороны даже самые значительные художественные произведения на них перекликались с военной тематикой[8]. Уже в 1914-м началось издание серии роскошно иллюстрированных томов «Великая война в образах и картинах»[9], где события войны были запечатлены в текстах, фотографиях и художественных репродукциях. В представительную редколлегию вошел Николай Рерих, сценограф и либреттист «Весны священной». Иными словами, в публичном пространстве война была представлена широко. Так какое же влияние она оказала на русскую музыкальную жизнь?

6 Аполлон. 1914. № 6–7 (июнь–сентябрь). С. 6–13.
7 Многочисленные репродукции соответствующих анонсов и плакатов см.: Великая война. Финансовые отношения между Россией и Францией. 1914–1917 / ред. А.В. Бугров. М.: Вече, 2017.
8 *Raev A.* Op. cit.
9 Великая война в образах и картинах: в 14 вып. / под ред. И. Лазаревского. М.: Тов. тип. А.И. Мамонтова 1914–1917.

Самым непосредственным, неофициальным музыкальным откликом русского общества на военные события стали многочисленные адаптации мелодий традиционного песенного репертуара к новым злободневным текстам, так называемые «перетекстовки»:

> <...> процесс перетекстовок, в принципе характерный для фольклора, в постфольклорном контексте активизировался уже в русско-японскую войну, затем — с новой силой и значительно более репрезентативно — в Первую мировую[10].

Список таких адаптаций, приведенный Мариной Раку, внушителен. Их звучание, несомненно, преобразило традиционный звуковой облик российских городов и деревень. Но попробуем оценить, как и в какой мере те же впечатления отразились на профессиональной музыкальной среде и создаваемой ею культуре.

2. Реакции отдельных лиц и отклик российской музыкальной общественности

На военную службу сразу после объявления войны из Петербургской консерватории были призваны три доцента (пианист Леонид Николаев и два теоретика), из Мариинского театра — три тенора, а затем еще три доцента из Придворной певческой капеллы и девять певцов, а также четверо оркестрантов из оперной труппы Народного дома[11]; в Москве в число призывников вошло около 40 оркестрантов Большого театра, включая директора оркестра Зимина, директор балета Юрий Померанцев, дирижер Эмиль Купер, из Московской консерватории — два доцента, в том числе пианист Александр Гольденвейзер, из филармонии — скрипач Александр Могилевский и дирижер Константин Сараджев, позже издатель Борис Юргенсон[12]. Этот список выглядит весьма внушительным даже с учетом того факта, что очень многие деятели культуры и практически все композиторы получили освобождение от призыва. Одновременно австро-венгерские и немецкие подданные из числа музыкантов были отстранены от службы и обязаны вернуться на родину, что обострило сложную ситуацию в оркестрах[13]. Уехать, закрыв свои предприятия, были вынуждены также владельцы немецких фирм грамзаписи, нотных издательств

10 *Раку М.* Песня как трофей: от Первой мировой до первой пятилетки // «На крайнем пределе веков»: Первая мировая война и культура / ред.-сост. Е.А. Бобринская, Е.С. Вязова. М.: ГИИ, 2017. С. 335.
11 С 1950-х его здание было отдано Ленинградскому мюзик-холлу.
12 История русской музыки. Т. 10 В. Кн. 2. С. 196.
13 Там же. С. 197.

и производителей музыкальных инструментов, как например Юлий Генрих Циммерман, чья фабрика была теперь причислена к «вражескому имуществу». Один из свидетелей событий вспоминал:

> В конце мая [1915] в городе вспыхнули выступления против немцев, а затем и вообще иностранцев. Были разгромлены сотни магазинов, целые улицы были подожжены. Один испуганный англичанин, по его воспоминаниям, видел, как выталкивали рояли из окон расположенного на четвертом этаже знаменитого музыкального магазина Циммермана на Кузнецком мосту, самой изысканной торговой улице Москвы, и как они с жалобным звоном обрушивались на тротуар, а страницы нотных тетрадей, словно стаи белых птиц, кружились в воздухе[14].

> За изгнанием немецких граждан последовало гонение на немецкие оперы, которые были вычеркнуты из театральных афиш. Впрочем, Олесе Бобрик в упомянутом анализе оперного репертуара военных лет не удалось обнаружить официального документа, предписывавшего подобную акцию. Главной жертвой гонений, тем не менее, стал Вагнер, чье творчество непосредственно перед революцией пережило настоящий бум в русском оперном театре. Исчезновение из театров и залов музыки Моцарта, и без того редко исполнявшейся, можно расценивать скорее как побочное следствие этих решений[15]. Стравинский, который еще до войны поселился за рубежом, с нескрываемым одобрением отозвался об удалении Вагнера с петербургских сцен, но увидел в этом лишь первый шаг на пути к духовному преображению нации:

> Ведь исключением Вагнера из репертуара (мера, которую я весьма одобряю) и заменой на девять десятых репертуара всякими деятелями (чего я вовсе не одобряю) ничего не достигается. Тут надо что-то другое! После разгрома немецкой армии надо будет вести еще более трудную борьбу с немецкой mentalité[16].

Уже в самом начале войны композитор сожалел о том, что не может принять в ней участие:

> Я не из тех счастливцев, которые могут без оглядки ринуться в бой; как я завидую им. Моя ненависть к немцам растет не по дням, а по часам, и я все более сгораю завистью, видя, что наши друзья [—] Равель, и Деляж, и Шмитт — все в бою. — Все![17]

Примечательна также реакция Стравинского на победу русского оружия над османской армией в анатолийском Эрзеруме в феврале 1916-го. Он писал матери:

> Смерть немецкой сволочи! Ура русскому народу и войску по случаю взятия Ерзерума!!![18]

Между тем, в Эрзеруме вообще не было немецкой армии! Совершенно очевидно, что для такого композитора, как Стравинский, чья ненависть к Германии просто нашла себе подходящий повод в переписке с Дебюсси, политическая война редуцировалась до эстетической борьбы с немецкой культурой, тогда как все иное было лишь следствием. Когда Стравинскому предложили принять участие в издании книги в пользу бельгийских детей, потерявших на войне родителей («Книге бездомных»), он дал для нее антигерманскую пародию «Souvenir d'une marche boche» («Воспоминание о марше бошей»)[19]. Намеренно гротескное использование простейших диатонических структур, и без того характерных для Стравинского швейцарского периода, привело здесь к созданию карикатуры, где среди прочего задет и финал бетховенской Пятой[20].

MP3 https://www.youtube.com/watch?v=uXjGT7_i-dA

Но Стравинский из-за своей тогдашней удаленности от России представляет особый случай среди русских композиторов. Не все из них с такой же ненавистью восстали против немецкой культуры. Конечно, систематическая обработка частных и общественных высказываний русских музыкантов по этому поводу еще не осуществлена. Реакция в органах печати может показаться скорее скудной.

14 Цит. по: *Александров В.* Черный русский. История одной судьбы. Пер. с англ. Вл. Третьяков. М.: НЛО, 2017. С. 149.
15 *Бобрик О.* Указ. соч. С. 167.
16 И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами: материалы к биографии: в 3 тт. / сост., текстолог. ред. и коммент. В.П. Варунц. Т. 2. 1913–1922. М.: Композитор, 2000. С. 324.
17 Там же. С. 290.
18 Там же. С. 360.
19 The Book of the Homeless (Le Livre des Sans-Foyer) / Ed. by E. Wharton. New York: University of California Libraries, 1916.
20 И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Т. 2. С. 377; *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through *Mavra*: in 2 Vols. Vol. 2. Berkeley: Univ. of California Press, 1996.

Так, например, при сравнении с журналом «Аполлон» в русской музыкальной печати начало войны, как представляется, прошло скорее незамеченным. Но в «Русской музыкальной газете», наиболее авторитетном музыкальном издании страны, осенью 1914 года состоялись дебаты в форме читательской переписки. Не замеченные историками до сих пор, они на самом деле дают более подробное представление о предмете, поскольку отражают ту полемику, которая не нашла места в публичном пространстве русской музыкальной жизни.

Этот маленький диспут начался в сентябре 1914-го с короткого письма тогда еще 30-летнего Николая Николаевича Фатова, в советское время ставшего известным литературоведом. Опубликованное под заголовком «Искусство врагов», оно было снабжено редакционным примечанием, в котором цитировалось высказывание Рихарда Штрауса против бойкота русской музыки в Берлине:

> В связи с вопросом, поставленным автором письма, интересно упомянуть о решительном заявлении «В защиту музыки» Рихарда Штрауса в Берлине, который заявил своим коллегам, запланировавшим объявить бойкот русской музыке, буквально следующее: «В войну вступили государства, но наука и искусство должны стоять вне политики, и мы, представители искусства, не можем становиться посмешищем для всего мира. Ведь поистине смехотворно и идиотично бойкотировать Шекспира, Виктора Гюго, Дарвина, Льва Толстого, Достоевского, Глазунова, Рахманинова, Скрябина, Антокольского и других. Если по воле случая нам придется воевать с Италией, должны ли мы тогда бойкотировать свое собственное отношение к Рафаэлю, Палестрине и другим? Только представьте себе это! Война закончится, враждовавшие партии заключат мир, а нам, представителям искусства, придется вечно носить каинову печать позора. Я не сомневаюсь в том, что после окончания войны многие из тех, кто выступает за бойкот из чисто материальных соображений, забудут и про него, и про свои пламенные речи. От имени немецких композиторов и всех музыкантов я громогласно заявляю, что мы против бойкота и презираем его[21].

В своей корреспонденции Фатов сначала дает панораму разрушений в Бельгии и Франции, а затем спрашивает, как реагировать на это варварство «нам, которые привыкли почитать и любить Канта, Гёте и Шиллера, Моцарта, Бетховена, Шуберта и Вагнера?»[22]. Ответ очевидно предполагает борьбу не против этой культуры, а за нее,

21 От редакции (примеч.) // Русская музыкальная газета. 1914. № 38–39 (21–18 сент.). Стб. 728.

22 *Фатов Н.* Искусство врагов // Там же. Стб. 729.

и соответственно всеми силами отвергает бойкот немецких поэтов и композиторов, требования которого уже были выдвинуты в прессе:

> Мы боремся с немецким милитаризмом и немецкими варварами, но мы не можем забывать, что немецкие ученые, философы, поэты и композиторы невиновны в этом варварстве[23].

Эта позиция была выражена совершенно однозначно, и, как представляется, она совпадала с молчаливым нейтралитетом редакции. Примечательным для восприятия войны в культурной среде представляется между тем проведенное Фатовым четкое различение между «фронтом» и «родиной»:

> Там грохочут орудия, там льется кровь, там ужас, там война, здесь жизнь идет своим чередом, здесь люди занимаются, как и раньше, наукой, искусством, торговлей, здесь — мир[24].

Это может частично объяснить нам и общепринятое в музыкальной прессе избегание военной темы.

В начале ноября в качестве ответа было опубликовано письмо за подписью «Л. И-ов». Оно начиналось с того же противопоставления «фронта» и «родины».

> Верно ли это положение? Можно ли столь категорически отделить то, что происходит здесь, от совершающегося там? Вся идиллическая картина здешнего мира с его торговлей, искусствами, наукой — в сущности одна видимость, одно внешнее выражение нашей жизни. Бессознательные привычки и сознательная необходимость поддерживать существующий уклад, действительно, заставляют нас, оставшихся здесь, вести жизнь нашу как будто прежним чередом. Но взгляните глубже в психику индивидуальную и народную, и вы увидите, что все личные интересы заслонены или побледнели перед развертывающейся трагедией войны. Война захватила не только тех, что сражаются там, но и тех, что остались здесь. Вспомните, сколько неразрывных нитей родства и привязанности соединяют нас с ними; сколько наших благословений и надежд, тревог и опасений унесли они с собою. Не одну лишь физическую и материальную силу государства послали мы в лице нашего воинства; в нем сосредоточена сейчас вся накопленная веками мощь нашего народного духа, все богатство нашей нравственной культуры. И эта мощь столкнулась с мощью духа наших противников и на полях битвы решится спор не о тактическом превосходстве

23 Там же.

24 Там же. Стб. 728.

армий, а о месте двух рас в истории человечества и культуры. И если не одни пушки вершат судьбу войны и не одни материальные результаты достигаются ею, то и внутренняя жизнь враждебных народов идет не своим чередом, а хотя бы временно приобретает новые черты[25].

В отличие от Фатова этот автор открыто призывает к бойкоту и к тому, чтобы «на время войны воздержаться от апофеоза некоторых, пусть даже и гениальных, произведений германского творчества»[26]. Фатов отреагировал на этот призыв еще двумя неделями позже:

Само собою разумеется, что война изменила весь уклад нашей жизни, и я вовсе не думал категорически отделять ушедших на войну от всех нас, оставшихся здесь. Но вопрос-то в том, что мы, в своей мирной жизни, несмотря на войну, не можем обходиться без своих обычных культурных занятий и потребностей, мы не можем не заниматься наукой и искусством, точно так же, как не может остановиться, например, экономическая или торгово-промышленная жизнь России. Жизнь наша вовсе не похожа на идиллию, она полна трагизма, но, тем не менее, она вовсе не видимость, а подлинная реальность, и если мы продолжаем заниматься наукой и искусством, то занимаемся вовсе не видимостями, а подлинной наукой, подлинным искусством[27].

Фатов вновь резко высказался против бойкота немецких сочинений:

Вот этот вывод мне представляется в высшей степени неверным и крайне опасным с принципиальной точки зрения[28].

В лучшем случае он мог принять, что Вагнера не играют из тех практических соображений, что во время исполнения вступлений к «Лоэнгрину» или «Золоту Рейна» из публики могут прозвучать какие-то злобные выкрики. Но от почитания этих сочинений невозможно было бы отказаться:

Т. е., стало быть, встать на тот самый путь, на который встали немцы, презирающие и проклинающие все русское, французское и английское, не признающие теперь ни Толстого, ни Чехова, ни Достоевского?! Зачем становиться нам на путь духовной борьбы? Борьба должна вестись исключительно против крайностей материальной немецкой культуры, а никоим образом не против духовных ценностей. Мы не должны забывать о конечных целях этой войны. Она должна нас приблизить к будущему братству народов, а не к разъединению; мы должны уничтожить все то, что этому братству мешает, что разобщает народы, и тем более должны ценить то, что способствует объединению, а разве есть что-нибудь, что могло бы более объединять людей, чем плоды духовной культуры, философские идеи, научные открытия, творения искусства? Поэтому то во время войны мы должны особенно старательно заботиться о сбережении этих высших культурных ценностей а вовсе не воздерживаться от их апофеоза[29].

25 *И-ов Л. [?].* По поводу статьи «Об искусстве врагов» // Русская музыкальная газета. 1914. № 44 (2 нояб.). Стб. 782–783.
26 Там же. Стб. 785.
27 *Фатов Н.* Еще раз по поводу «искусства врагов» // Русская музыкальная газета. 1914. № 46 (16 нояб.). Стб. 843.
28 Там же. Стб. 844.

Тем и закончилась эта дискуссия, и мне остается лишь дополнить ее единственным документом, который на страницах того же издания еще раз эксплицитно затронул тему войны. В том же номере середины ноября 1914 года композитор Федор Акименко, не прибегая к эзопову жанру «письма в редакцию», поместил маленькую заметку, датированную сентябрем 1914-го, под заголовком «Искусство и война»[30]. В ней он занял приблизительно ту же позицию, что и Фатов, акцентируя при этом различие между довоенной и военной Германией. Акименко сначала растерянно описывает варварские действия нынешних немцев в Бельгии и Франции и затем продолжает:

Еще вчера нам ставили в пример высокую культурность немцев, их честность, любовь к порядку, к чистоте, к просвещению. А сегодня!.. все, точно, кануло в Лету... <...> Перестанем ли мы с прежним уважением и восхищением относиться к творцам вечной красоты, где многие черпаю высшие духовные блага жизни? И не было бы столь нелепым отворачиваться или отрицать великие деяния гениев нам вражеских сил?.. Бетховен всегда останется Бетховеном для нас, славян, и мы, полагаю, никогда не снизойдем до той степени узости, смешного пристрастия, до чего дошли теперь немцы, бойкотирующие Искусство враждебных им народов...[31].

Здесь Акименко выражает позицию, которая станет типичной в целом для русской музыкальной жизни военного периода: если немецкая музыка современности и недавнего прошлого (как, например, Вагнера) будет критиковаться и бойкотироваться, то немецкая классика, напротив, будет непоколебимо возвышаться над

29 Там же. Стб. 844–845.
30 *Акименко Ф.* Искусство и война // Русская музыкальная газета. 1914. № 46 (16 нояб.). Стб. 835–837.
31 Там же. Стб. 836–837.

современными национальными кризисами. Так, Сергей Кусевицкий в военные годы непрерывно продолжал свою дирижерскую работу над симфониями, увертюрами и концертами немецкой традиции; исполнялись циклы камерной музыки со всеми фортепианными трио, а в 1916 году и со всеми струнными квартетами Бетховена. Напротив, имен современных немецких композиторов мы не найдем в репертуарных списках[32].

Эту борьбу трагически воспринимали лишь те немногие русские художники, которые ощущали особую привязанность к немецкой культуре. В музыке таких тогда было очень мало, упорствующая германофилия сконцентрировалась в семье Метнеров — как философа искусства Эмилия, так и его брата композитора Николая: их объединяло обожествление Бетховена и Вагнера, равно как и презрение к Регеру и Штраусу, а также к французской музыке современности[33]. Для обоих посему драма разыгрывалась не столько в концертных залах, сколько в духовной жизни, в том ощущении разрыва российско-немецких связей, которое было особенно сильно в их семье не только из-за ее немецких корней. С началом войны Эмилий переехал из Германии в Швейцарию, так что они с братом вновь увиделись лишь спустя много лет. Эмиль писал Николаю на следующий день после объявления войны:

> Вы знаете, что для меня Россия и Германия два отечества, равно любимых. Вот почему эта в полном смысле слова братоубийственная война является для меня самым ужасающим событием моей жизни...[34]

Николай ответил ему несколькими неделями позже:

> Затем напоминаю тебе, что я никогда ни бельмеса не понимал в политике вообще, и в ее отношении к культуре в частности. Между прочим, никогда не любил и не понимал Берлина с его культом «furchtbar erreicht»[35], распространяющимся не только на усы, но и на эстраду, на памятники и на многое другое. Так вот я и не понимал никогда, какое отношение имеет Берлин с его

32 История русской музыки. Т. 10 В. Кн. 2. С. 577–964; о деятельности Кусевицкого в этот период см.: *Юзефович В.А.* Сергей Кусевицкий. Т. 1. Русские годы. М.: Языки славянской культуры, 2004.

33 *Flamm Ch.* Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien, Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 1995. (Studia Slavica musicologica. Bd. 5); *Юнггрен М.* Русский Мефистофель: жизнь и творчество Эмилия Метнера. Пер. с англ. А.В. Скидана. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001.

34 Н.К. Метнер. Письма / сост. и ред. З.А. Апетян. М.: «Советский композитор», 1973. С. 159.

35 Устрашающих достижений (нем.)

> страшными достижениями к Веймару с Гете и Шиллером, к Бонну с Бетховеном, к Байрейту с Вагнером, к великому и святому Баху или, наконец, к милому городку Пирне-на-Эльбе, не имеющему никаких претензий ни на какие достижения. Итак, поверь мне, все, что я любил, я и теперь люблю, до слез люблю, а не люблю только то, что и раньше не любил. События не изменили во мне ничего, если не считать того потрясения, которое они вызвали во мне и которое парализовало (временно, надо надеяться) мои композиторские способности[36].

3. Композиторские рефлексии

Таким образом, Метнер ставит вопрос о влиянии войны на композиторское творчество. Действительно, патриотизм русских музыкантов выражал себя не только в форме благотворительности, хотя, например, Рахманинов и Кусевицкий уже в 1914 году предприняли гастрольные поездки с благотворительными концертами, консерватории обеих столиц осенью 1914-го оборудовали лазареты, а в сентябре 1916-го было основано благотворительное общество «Русский музыкальный фонд» для нуждающихся музыкантов[37]. Патриотически мотивированным был и приказ дирекции Императорских театров непосредственно после объявления войны купировать сцену гибели Сусанина в глинкинской «Жизни за царя»[38]. В августе 1914-го из различных музыкальных фрагментов спонтанно возник балетный дивертисмент «Танцы народов», в котором хореографические вариации моряков — представителей союзных держав — венчала аллегория Бельгии. Он с успехом исполнялся еще в 1920-х годах[39]. Но появлялись ли в музыке какие-то патриотические высказывания, карикатуры на врага, подобные «Маршу бошей» Стравинского, или же траурные сочинения по случаю? Традиция политизированной музыки в России была отнюдь не скудной, если вспомнить, например, «Славянский марш» Чайковского, «В Средней Азии» Бородина или многие другие фольклорно окрашенные произведения, воссоздающие музыкальные образы таких завоеванных Россией или находившихся под ее контролем территорий, как Кавказ, Польша или Финляндия[40]. Пожалуй, и в 1914–1916 годах возникали более

36 Н.К. Метнер. Письма. С. 158.

37 История русской музыки. Т. 10 В. Кн. 2. С. 197–199, 212.

38 *Бобрик О.* Театр и война. С. 165.

39 Там же. С. 164.

40 Ср.: *Flamm Ch.* Big Brother is composing you. Panslawistische, eurasianische und sowjetische Ideen in der russischen Musik // Musiktheorie. 29 (2014), S. 157–179.

или менее явно вызванные войной сочинения, известные и сегодня в истории музыки. Впрочем, осуществлять их поиск не так легко, поскольку достоверно определить повод к их возникновению бывает достаточно сложно.

Самыми первыми музыкальными манифестациями военного патриотизма были, по-всей видимости, публичные исполнения национального гимна. Уже менее чем через две недели после начала войны в московских оперных театрах солисты, хор и оркестр перед началом представления под рукоплескания публики исполняли русский, британский, французский, бельгийский и сербский гимны[41]. Дирекция императорских театров выпустила предписание певцам и оркестрантам выучить к началу осеннего сезона британский, сербский и французский гимны[42]. Потребность в гимнах стремительно удовлетворялась обработками национальных гимнов Антанты, среди которых были и переложения Юлия Энгеля для четырехголосного хора, изданные на языке оригинала с русским переводом[43]. Глазунов дал своим парафразам на гимны государств-союзников оркестровое сопровождение[44]. Эти «музыкальные рукопожатия» могли отсылать к некоей традиции. Во время панславистского конгресса 1860-х, как и в период сербско-османской войны 1870-х русские композиторы создавали музыкальные подношения в духе славянского братства, которые включались в концертные программы славянских стран[45]. И позже, в сентябре 1914-го, в Петербургской консерватории исполнялась специальная программа из произведений чешских и польских композиторов, а в 1915-м проводились Патриотические концерты Императорского Русского музыкального общества с чисто русскими программами. Панславизм и патриотизм были двумя формами выражения политической солидарности в музыкальном мире. Всего за несколько лет до Первой мировой войны Владимир Ребиков своим фортепианным маршем «За свободу славян» призывал Балканский союз к взятию Константинополя. Изображения национальных флагов и портретов правителей на обложке этого издания откровенно адресуют к иконографии военной пропаганды[46].

41 История русской музыки. Т. 10 В. Кн. 2. С. 195.
42 Там же. С. 196.
43 Национальные гимны держав союзных и дружественных России. Обработки для смешанного хора Юлия Энгеля, оп. 96. М.; Пг.: Юргенсон, [1914].
44 *Glazounov A.* Paraphrase sur les hymnes des nations alliées: Russe, Serbe, Monténégrin, Français, Anglais, Belge, Japonais pour orchestre op. 96; transcription pour 2 pianos par l'auteur. Petrograd: M. Belaieff, 1916.
45 Ср.: *Flamm Ch.* Big Brother is composing you.
46 Ср.: Ibid. S. 171–174.

Цезарь Кюи, которому к началу войны было уже 79 лет, намного активнее, чем все остальные композиторы, отразил в своих сочинениях военную тематику. После того, как в сентябре 1914-го года он вернулся с отдыха во Франции, приехав в Россию через Одессу с вынужденной недельной проволочкой из-за необходимости поменять поезд на теплоход[47], он тут же сочинил песню «Бейте тевтона!» на собственное четверостишие по-русски и по-французски:

Бейте тевтона, бейте врага,
Пока он к себе не удрал,
И пусть его гибели час пробьет
На часах, что у нас он украл.

Guerre au Teuton, guerre sans fin,
Flanquons lui les pires volées,
Et que son heure sonne enfin
Aux pendules qu'il a volées.

Выручка от этого сочинения, изданного Бесселем[48], согласно рукописному примечанию самого композитора, предназначалась нуждающимся солдатским семьям[49]. Осенью 1915-го Кюи написал торжественный марш «"Слава" на страже» для духового оркестра и военной капеллы, изданный в четырехручной обработке с фотографией броненосца «Слава», который в августе того же года в Рижском заливе сумел отразить атаку немецкого флота[50]. Для мужского хора a cappella в 1914 году Кюи написал антивоенную композицию «Идут» на слова писателя и критика Николая Вильде, премьера которой состоялась в феврале 1916-го в одном из беляевских концертов[51]. Предположительно в 1915-м Кюи написал песню с фортепианным сопровождением под названием «Списки смерти» на слова Вильде («О, сколько утомленных глаз»), которую издал Юргенсон[52]. Менее очевидно политическая ангажированность Кюи выразилась в его

47 *Назаров А.* Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989. С. 211.
48 *Кюи Ц.* Бейте тевтона! Для высокого голоса в сопровождении фортепиано. М.; Пг.: Бессель и Ко, [1914].
49 Ср.: *Назаров А.* Указ. соч. С. 211.
50 *Кюи Ц.* «Слава» на страже. Торжественный марш / Переложение для фортепиано в 4 руки К. Чернова; Петроград: Бессель и Ко, [1916]; ср. *Назаров А.* Указ соч. С. 212.
51 Антология русской светской хоровой музыки a cappella XIX — начала XX века. Вып. 5а: Кюи / ред.-сост., автор вступ. ст. Е.Д. Светозарова. СПб.: Композитор, 2014.
52 Экземпляр сочинения без указания года издания находится в Российской государственной библиотеке в Москве.

опубликованном как опус 99 сборнике «Шесть песен западных славян»[53] на стихи из пушкинского цикла «Песни западных славян», который в свою очередь основан на переделке поэтом сочинения Проспера Мериме 1830 года «Гузла, или сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине» (созданные самим французским писателем, они стали одной из самых успешных фальсификаций в истории литературы). В этих романсах Кюи панславянская тематика вновь свидетельствует о солидарности с реальными или предполагаемыми союзниками в войне. В 1916 году Кюи стал председателем Особого совещания по устройству концертов и спектаклей в пользу георгиевских кавалеров и их семейств[54]. Таким образом война заметно активизировала общественную и творческую деятельность композитора.

Подобные конкретные авторские посвящения, за исключением упомянутых, не встречаются у известных российских музыкантов. Киевский салонный композитор Василий Призовский сочинил несколько скорее легковесных комментариев к военным событиям, например, пьесу для фортепиано «Songe d'un soldat» («Сон воина»), которая несмотря на свой заголовок, отсылающий к военной тематике, несет в себе лишь затаенную меланхолию[55]. На обложке издания указаны и другие сочинения того же автора — «Мечты эльзасца» соч. 213, «В защиту родины» соч. 214 и «Сербский патруль» соч. 219, по крайней мере сюжетно вдохновленные образами войны.

4. Траурная музыка

Так мы подходим к завершающему пункту нашей темы — траурной музыке. По-видимому, ее появление стало чем-то новым, что было порождено Первой мировой войной: выражение в музыкальных звуках вместо триумфальных картин трагедии утраты. Но все же достаточно проблематично, действительно ли такая траурная музыка прямо посвящена событиям войны или она лишь впоследствии рецептивно наделялась этим значением. Так Феликс Блуменфельд, судя по всему, подгадал к военным событиям новое исполнение в Петрограде в январе 1915 года своей редко играемой «Symphonie à la mémoire des chers défunts» («Симфонии памяти дорогих ушедших»), созданной в 1906-м[56]. Александр Гречанинов получил в 1915-м

53 *Cui C.* Six Poésies illyriques, op. 99; Tirées de la "Guzla" de Prosper Mérimée; traduites par A. Pouchkine. Petrograd; M.: Belaieff, 1916.
54 Ср.: *Назаров А.* Указ. соч. С. 212–213.
55 *Prizowski W.* Songe d'un soldat, op. 211. Kieff; Varsovie: Leon Idzikowski, 1914.
56 Ср.: История русской музыки. Т. 10 В. Кн. 2. С. 929.

премию за струнный квартет (предположительно Третий, соч. 75, c-moll), принимавший участие в конкурсе под девизом «Бельгия»[57], но затруднительно со всей определенностью расслышать в этой трагической музыке выражение горя, вызванного именно тогдашними разрушениями. В своих мемуарах Гречанинов уделяет военному времени буквально два-три предложения[58], по которым даже трудно судить о его отношении к войне.

О том, что в поисках таких связей довольно легко сбиться с верного пути, свидетельствует фортепианный квинтет Михаила Гнесина соч. 11 с необычным подзаголовком «Реквием». Он был начат в 1912 году под влиянием семейной трагедии: любимый племянник композитора и его мать скончались друг за другом в конце 1911 года[59]. В автографе Гнесин оставил посвящение, еще сильнее подчеркивающее личный характер названия: «Реквием (в память умерших близких)»[60]. Но в первом издании произведения (1916) посвящение отсутствует, тема смерти проецируется теперь абстрактно на всех, в том числе потенциально и на жертв войны.

MP3 https://www.youtube.com/watch?v=L2K5t4NVUxQ

Так и мрачный «Marche funèbre» Николая Метнера — № 2 из его Трех пьес для фортепиано соч. 31 1915 года — кажется прямым откликом на войну и ту внутреннюю дисгармонию автора, о которой шла речь выше. Но посвящение рано умершему Алексею Станчинскому, с которым Метнер находился в тесном контакте, делает такую однозначную трактовку сомнительной[61]. На датированном 1914 годом рукописном экземпляре фортепианной сонаты Метнера a-moll соч. 30, премьера которой прошла в феврале 1915-го, а издание вышло в 1917-м, Метнер надписал «Во время войны 1914–1917 г.г.», что не соответствует хорошо известному времени ее возникновения[62]. В ближнем кругу композитора произведение также именовалось «военной сонатой», что безусловно оправдано характером самой музыки, темы которой противопоставлены друг другу на расстоянии тритона.

57 Ср.: Там же. С. 200.
58 Ср.: *Gretchaninoff A.* My Life, New York 1952. P. 116–117.
59 *Аникиенко С.* Инструментальный реквием М.Ф. Гнесина: рождение нового музыкального жанра // Aspectus. 2014. № 2. С. 56–64.
60 РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 16.
61 Ср.: *Barrie M.* Nicolas Medtner. His Life and Music, Aldershot: Scholar Press, 1995. P. 110–113; *Flamm Ch.* Der russische Komponist Nikolaj Metner. S. 453.
62 *Flamm Ch.* Der russische Komponist Nikolaj Metner. S. 452.

MP3 https://www.youtube.com/watch?v=eVA-FTW3_VA

Но если говорить о драматизме и трагической обостренности, то в качестве рефлексии на военную катастрофу было бы лучше рассматривать его Фортепианный концерт № 1 c-moll соч. 33, хотя соответствующие апокрифические указания или рукописные комментарии в этом случае отсутствуют.

MP3 https://www.youtube.com/watch?v=1FG6TCul7eM

С той же степенью гипотетичности можно связывать с военной темой созданную Александром Крейном в 1915 году песенную тетрадь «Во дни скорби» соч. 20. Пять романсов написаны им на русские переводы Кнута Гамсуна, Оскара Уайльда, Жоржа Роденбаха, Эдгара Алана По и Поля Верлена. Для подтверждения этого необходимо было бы иметь и другие документы с информацией о том, что Крейн здесь действовал под влиянием военных событий, — сами произведения не свидетельствуют об этом.

Иначе обстоит дело с двумя последними произведениями, которые здесь необходимо упомянуть.

Александр Гедике, известный преимущественно как органист, а также как автор органных и духовных сочинений, написал в 1915 году Шесть импровизаций для оркестра с подзаголовком «На войне (Из дневника убитого воина)», соч. 26. В 1930 году оно вышло в двуязычном совместном издании Госиздата и Universal-Edition Wien. Это единственное по сию пору из упомянутых произведений, доступное в звукозаписи, и даже прокатный материал оркестровых партий к нему сохранился, но при этом оно так и осталось по существу неизвестным. В звукозаписывающей индустрии ему было определено место в CD-серии под названием «Русский футуризм»[63], что ни стилистически, ни содержательно не имеет какого бы то ни было смысла. Вероятно, пресловутый военный энтузиазм итальянских футуристов послужил основанием для того, чтобы предположить наличие сходной реакции и у русских, — лишний аргумент в пользу

63 Двойной CD-альбом The Russian Futurism, вып. 2, Arte Nova 74321 27793 2 (1996) с тех пор неоднократно переиздавался.

того, что Первая мировая война в истории русской музыки прошла незамеченной вплоть до наших дней.

Другое крупное сочинение русского автора, которое однозначно было вызвано Первой мировой войной и программно связано с ней, создано Александром Кастальским, тогдашним руководителем московского Синодального училища. Речь в этом случае идет, собственно говоря, не только об отдельном произведении, но и о целом корпусе вариантов воплощения необычайной, единственной в своем роде композиционной идеи: межконфессионального музыкального поминовения павших в войне против Германии воинов стран европейского альянса[64]. Первоначально в качестве основы композитор использовал структуру латинского реквиема, которую он, с одной стороны, совместил с православной панихидой, с другой же — в согласии с идеей единения народов — обогатил аутентичными церковными песнопениями наций-союзников («Chant russe», «Chant catholique», «Chant serbe», «Chant anglais» и т.д.) с тем, чтобы с учетом все увеличивающегося числа участников военного альянса вводить соответствующие музыкальные цитаты. Заимствованные из римско-католической или англиканской службы части (среди них отсутствует, например, «Dies irae») перекрещиваются с аналогичными эпизодами из православной, в результате чего тематическое содержание основано на упомянутых духовных и светских мелодиях совершенно различного происхождения и вокальная фактура по существу своему соответствует стилю «нового направления» московской синодальной хоровой школы. Первоначально Кастальским были взяты тексты на латыни и церковнославянском, затем к ним были присоединены английские, и хотя смешение православных литургических текстов с заимствованиями из других литургий официально было запрещено, композитор дополнил православные тексты поэтическими переводами, частично созданными им самим. В начале войны сочинение было задумано как опус для хора a cappella из 10

64 Наиболее полное представление о создании, публикации и исполнениях «Братского поминовения» дано в книге: *Zvereva S.* Alexander Kastalsky: his Life and Music, Aldershot: Ashgate 2003, P. 163–174. Наш краткий обзор редакций сочинения основан на этой монографии. Из работ последнего времени см.: *Сыстерова Н.* Претворение традиций русской Панихиды в «Братском поминовении» А. Кастальского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2004; *Архипова М.* Кантата/Реквием «Братское поминовение героев, павших в великую войну» А.Д. Кастальского. История создания и уникальная судьба // Мир науки, культуры, образования № 3 (88) 2021, 316–317; *Шиндин Б.* А.Д. Кастальский. «Братское поминовение». Жанрово-стилистический ракурс воплощения военной темы // Идеи и идеалы. № 2 (24). Т. 1. 2015. С. 118–125.

частей. К 1915 году партитура была завершена уже для хора и органа и включала 12 номеров.

MP3 https://www.youtube.com/watch?v=SES8bGGeu4U

Эта версия, в то время не изданная, легла в основу двух последующих редакций. Одна из них, под названием «Вечная память героям (избранные песнопения Панихиды)» для хора a cappella, тексты которой организованы в соответствии со структурой русской панихиды, стала, так сказать, воплощением утопии в музыкальную и литургическую реальность. Ее публикация предварялась следующим комментарием:

> Настоящее издание приспособлено для исполнения в духовных концертах и за богослужением в память воинов, павших в настоящую войну[65].

Другая версия — для хора и оркестра с органом, где церковнославянские тексты были заменены на поэтические со сходным содержанием. К весне 1916 года она была дополнена двумя оркестровыми интерлюдиями, посвященными вступлению в альянс буддистов, и к осени издана. Обнародованная в ходе памятных мероприятий к столетней годовщине Первой мировой войны, хоровая версия стала довольно известной, тогда как оркестровая исполняется реже.

Таким образом, по мере работы над этим опусом композитор склонялся к созданию все более монументального ритуального произведения со сценическими элементами, как это подчеркивалось уже в его предисловии ко второму изданию:

> Непрерывно крепнущее братство и единение народов согласия, их круговая братская помощь в настоящей войне естественно рождает идею братского поминовения воинов, павших за общее дело. Автор так представляет себе картину торжественной религиозной церемонии поминовения: вокруг богослужебного действа собрались части союзных войск; слышатся заупокойные напевы то русские, то католические, то сербские, то английские; один язык сменяет другой; по временам доносятся трубные сигналы разных армий, барабанный бой, пушечная пальба; вдали рыдают причитания осиротевших жен и матерей; со стороны азиатских войск доносятся звуки японских и индусских напевов. При провозглашении вечной памяти присоединяются военные оркестры, раздаются орудийные салюты и музыка принимает светлый колорит прославления павших героев[66].

65 *Кастальский А.* Вечная память героям. М: Юргенсон, 1917, Предисловие.

Но это видение грандиозного торжества так и осталось невоплощенным:

> К 1917 году произведение уже мало напоминало религиозный церемониал и походило на ораторию с элементами сценического действа, героями которой были кардинал, отроки в белых одеяниях, английская, румынская и итальянская сестры милосердия, греческий священник, группа русских крестьянок, черногорцев и сербов, американцы, индусские воины и жрецы, японская религиозная процессия, а также хор. Как элемент декорации на сцене должен был присутствовать храм, из которого выходил кардинал и доносились песнопения. Ни одно из этих мечтаний не осуществилось, и они остались жить лишь в воображении автора[67].

И все же большая редакция с оркестром была исполнена в 1917 году не только в Петрограде (7 января, Мариинский театр), но и в Бирмингеме под управлением Генри Вуда.

Но и на этом работа над сочинением не завершилась: три новых части (включая «Dies irae» на русский текст А.К. Толстого) были написаны в 1917 году по поводу вступления в войну США и в качестве посвящений французским, румынским, греческим и португальским участникам альянса и изданы отдельно. Таким образом, количество номеров увеличилось до семнадцати.

По своей грандиозной, преодолевающей все национальные и религиозные границы и следовательно синтезирующей концепции реквием Кастальского остался поразительным памятником, как было отмечено Б.В. Асафьевым уже в 1916 году, «по замыслу и по выполнению, наиболее значительным и ценным в данный момент откликом на великие события»[68]. Поразительным — но также и поразительно одиноким в своем внутреннем отношении к Первой мировой войне. В своем стремлении к примирению наций и религий перед лицом

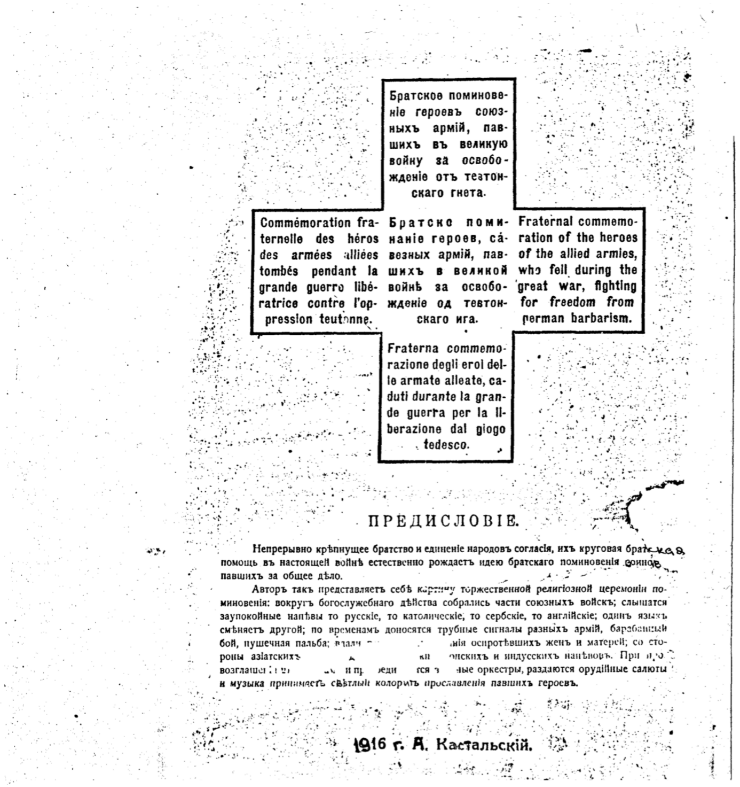
66 *Кастальский А.* Братское поминовение героев союзных армий, павших в великую войну за освобождение от тевтонского гнета. М: Юргенсон, 1916 (Klavierauszug). [Предисловие].

67 Сыстерова Н. Претворение традиций. С. 18.

68 *Глебов И. [Б.В. Асафьев]* Самое современное сочинение (По поводу Requiem'a А.Д. Кастальского) // Музыка. 1916. № 248. С. 149–162. Цит. по: Русская духовная музыка в документах и материалах. T.V. Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка / ГИИ; ГЦМК им. М.И. Глинки; Ред.-сост., автор вступит. ст. и коммент. С.Г. Зверева. М: Знак, 2006. С. 278.

безмерной скорби о миллионах погибших на войне создание Кастальского остается пророческим и для нашего времени[69].

MP3 https://www.youtube.com/watch?v=AuEH0tmDWu8



Братское поминовеніе героевъ союзныхъ армій, павшихъ въ великую войну за освобожденіе отъ тевтонскаго гнета.

Commémoration fraternelle des héros des armées alliées tombés pendant la grande guerre libératrice contre l'oppression teutonne.

Братско поминаніе героев, сáвезных армій, павшихъ в великой войнѣ за освобожденіе од тевтонскаго ига.

Fraternal commemoration of the heroes of the allied armies, who fell during the great war, fighting for freedom from german barbarism.

Fraterna commemorazione degli eroi delle armate alleate, caduti durante la grande guerra per la liberazione dal giogo tedesco.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Непрерывно крѣпнущее братство и единеніе народовъ согласія, ихъ круговая брат[illegible] помощь въ настоящей войнѣ естественно рождаетъ идею братскаго поминовенія воинов[illegible] павшихъ за общее дѣло.

Авторъ такъ представляетъ себѣ картину торжественной религіозной церемоніи поминовенія: вокругъ богослужебнаго дѣйства собрались части союзныхъ войскъ; слышатся заупокойные напѣвы то русскіе, то католическіе, то сербскіе, то англійскіе; одинъ языкъ смѣняетъ другой; по временамъ доносятся трубные сигналы разныхъ армій, барабанный бой, пушечная пальба; [illegible] [illegible]нія осиротѣвшихъ женъ и матерей; со стороны азіатскихъ [illegible] [illegible]нскихъ и индусскихъ напѣвовъ. При [illegible] возглаше[illegible] [illegible] и пр[illegible]еди[illegible]тся [illegible]ные оркестры, раздаются орудійные салюты и музыка принимаетъ свѣтлый колоритъ прославленія павшихъ героевъ.

1916 г. А. Кастальскій.

Фрагмент издания «Братского поминовения»
Александра Кастальского 1916 года

69 Подобное же смешение различных литургий Александр Гречанинов предпринял в своей созданной в эмиграции «Экуменической мессе» (Missa oecumenica) соч. 142 памяти Натальи Кусевицкой (1933–1939). Веру в будущее понимание между народами подчеркивал в своем «Военном реквиеме» (1962) Бенджамин Бриттен. Возможно, что сочинение Кастальского послужило непосредственным прообразом для межконфессионального Реквиема Леры Ауэрбах «Dresden — Ode to Peace» («Дрезден — Ода миру», 2021), посвященного жертвам Второй мировой войны.

5. Заключение

Во-первых, вытеснение Первой мировой войны из коллективной и официальной памяти России в течение многих десятилетий до сих пор является препятствием для переоценки музыкально-исторических аспектов войны, хотя ее и возможно было бы осуществить со времен перестройки и несмотря на то, что историками, а вслед за ними и историками искусства соответствующие исследования были начаты. Для музыкознания эта территория все еще остается заповедной.

Во-вторых, русская музыкальная жизнь в первые годы войны сильно зависела от патриотических выступлений, акций и мероприятий, которые частично были окрашены в националистические, а частично в панславистские тона и затрагивали в равной степени выступающих и саму публику. Образ врага был сфокусирован на немецкой культуре, которая, впрочем бойкотировалась лишь частично и вовсе не по указу сверху; бойкот в сущности ограничивался музыкой Вагнера и современных немецких композиторов. Дебаты о смысле таких запретов происходили не между заметными фигурами и лишь полуфициально; это показывает, что в художественных кругах представление о ценности культурных достижений Германии было столь велико, что по меньшей мере ее классическое наследие было избавлено от подобного поругания.

В-третьих, отголоски войны в возникавших тогда композиторских опусах пока трудно оценить, так как само это наследие еще не вполне учтено. Но становится очевидно, что в отличие от своих зарубежных коллег, русские композиторы очень редко создавали непосредственно пропагандистские изделия. Автором плакатных призывов был старец Кюи, а кроме него лишь немногие известные композиторы или же создатели прикладной музыки. Но вполне возможно, что увеличение количества траурных сочинений, равно как и в общем и целом меланхолических, пессимистических и трагических произведений (как например, в творчестве Рахманинова), пусть и без прямых аллюзий на военные события, явилось затаенным эхом этого трагического периода. Это предположение, пусть и рискованное, заслуживает того, чтобы заняться его доказательством.

ЛИТЕРАТУРА

1 *Акименко Ф.* Искусство и война // Русская музыкальная газета. 1914. № 46 (16 нояб.). Стб. 835–837.

2 *Александров В.* Черный русский. История одной судьбы. М.: НЛО, 2017.

3 *Аникиенко С.* Инструментальный реквием М.Ф. Гнесина: рождение нового музыкального жанра // Aspectus. 2014. № 2. С. 56–64.

4 Антология русской светской хоровой музыки a cappella XIX — начала XX века. Вып. 5а: Кюи / ред.-сост. и автор вступ. ст. Е.Д. Светозарова. СПб.: Композитор, 2014.

5 *Архипова М.* Кантата/Реквием «Братское поминовение героев, павших в великую войну» А.Д. Кастальского. История создания и уникальная судьба // Мир науки, культуры, образования. № 3 (88). 2021. С. 316–317.

6 *Бобрик О.* Театр и война: из повседневной жизни музыкальных театров Москвы и Петрограда (1914–1917) // Келдышевские чтения — 2006. К 95-летию со дня рождения И.В. Нестьева: доклады, сообщения, статьи / под ред. Н.Г. Шахназаровой. М.: ГИИ, 2007. С. 164–178.

7 Великая война в образах и картинах: в 14 вып. / под ред. И. Лазаревского. М.: Тов. тип. А.И. Мамонтова, 1914–1917.

8 Великая война. Финансовые отношения между Россией и Францией. 1914–1917 / ред. А.В. Бугров. М.: Вече, 2017.

9 Великая забытая война / отв. ред. Г. Пернавский. М: Эксмо: Яуза, 2009. (Серия «Неизвестные войны XX века).

10 *Зубова Н., Катагощина М.* Братское кладбище в Москве, 1915–1924 // Некрополь: в 2 тт. Т. 2, СПб.: Русскій Міръ, 2013.

11 *И-ов Л.* По поводу статьи «Об искусстве врагов» // Русская музыкальная газета. 1914. № 44 (2 нояб.). Стб. 782–785.

12 История русской музыки: в 10 тт. Т. 10 В. 1890–1917. Хронограф: в 2 кн. / Под общ. науч. ред. Е.М. Левашева. М.: Языки славянских культур, 2011.

13 *Назаров А.* Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989.

14 Н.К. Метнер. Письма / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973.

15 *Раку М.* Песня как трофей: от Первой мировой до первой пятилетки // «На крайнем пределе веков»: Первая мировая война и культура / ред.-сост. Е.А. Бобринская, Е.С. Вязова. М.: ГИИ, 2017. С. 332–339.

16 Россия в Первой Мировой. Великая забытая война / ред. А. Климова. М.: ЭКСМО, 2014.

17 Русская духовная музыка в документах и материалах. T.V. Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка / ГИИ; ГЦМК им. М.И. Глинки; Ред.-сост., автор вступит. ст. и коммент. С.Г. Зверева. М: Знак, 2006.

18 И.Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами: материалы к биографии: в 3 тт. / сост., текстолог. ред. и коммент. В.П. Варунц. Т. 2. 1913–1922. М.: Композитор, 2000.

19 *Сыстерова Н.* Претворение традиций русской Панихиды в «Братском поминовении» А. Кастальского: автореф. дис. … канд. искусствовед. Магнитогорск, 2004.

20 *Фатов Н.* Искусство врагов // Русская музыкальная газета. 1914. № 38–39 (21–18 сент.). Стб. 728–729.

21 *Фатов Н.* Еще по поводу «искусства врагов» // Русская музыкальная газета. 1914. № 46 (16 нояб.). Стб. 843–845.

22 *Шиндин Б.* А.Д. Кастальский «Братское поминовение». Жанрово-стилистический ракурс воплощения военной темы // Идеи и идеалы. № 2 (24). Т. 1. 2015. С. 118–125.

23 *Юзефович В.* Сергей Кусевицкий. Т. 1. Русские годы. М.: Языки славянской культуры, 2004.

24 *Юнггрен М.* Русский Мефистофель: жизнь и творчество Эмилия Метнера. Пер. с англ. А.В. Скидана. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001.

25 *Barrie M.* Nicolas Medtner. His Life and Music, Aldershot: Scholar Press, 1995.

26 The Book of the Homeless (Le Livre des Sans-Foyer) / Ed. by E. Wharton, New York: University of California Libraries, 1916.

27 *Flamm Ch.* Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien, Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 1995. (Studia Slavica musicologica. Bd. 5).

28 *Flamm Ch.* Big Brother is composing you. Panslawistische, eurasianische und sowjetische Ideen in der russischen Musik // Musiktheorie. 29 (2014). S. 157–179.

29 *Gretchaninoff A.* My Life. Transl. N. Slonimsky. New York: Coleman-Ross Co, 1952.

30 *Raev A.* Bilder vergessener Kämpfe. Kunst aus dem Geist des Ersten Weltkriegs in Russland // Osteuropa. № 64 (2014). H. 2–4. S. 317–337.

31 *Sapper M., Weichsel V.* Der Krieg von gestern und die Krisen von heute // Osteuropa. № 64. (2014). H. 2–4. S. 5–6.

32 *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through *Mavra*: in 2 Vols. Vol. 2. Berkeley: Univ. of California Press, 1996.

33 *Zvereva S.* Alexander Kastalsky: his Life and Music, Aldershot: Ashgate 2003.

REFERENCES

1 *Akimenko F.* Iskusstvo i voyna [Art and War] // Russkaya muzïkal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1914. No. 46 (16 Nov.). Cols. 835–837.

2 *Aleksandrov V.* Chernïy russkiy. Istoriya odnoy sud'bï [Black Russian. A History of One Destiny]. Moscow: NLO, 2017.

3 *Anikienko S.* Instrumental'nïy rekviem M.F. Gnesina: Rozhdenie novogo muzïkal'nogo zhanra [M.F. Gnesin's instrumental Requiem: the birth of a new musical genre] // Aspectus. 2014. No. 2. P. 56–64.

4 Antologiya russkoy svetskoy khorovoy muzïki a cappella XIX — nachala XX veka [Anthology of Russian Secular Choral Music of the Late 19th and early 20th Century]. Issue 5a: Cui / compiled, edited and prefaced by E.D. Svetozarova. Saint Petersburg: Kompozitor, 2014.

5 *Arkhipova M.* Kantata/Rekviem 'Bratskoe pominovenie geroev, pavshih v velikuyu vojnu' A.D. Kastal'skogo. Istoriya sozdaniya i unikal'naya sud'ba [A.D. Kastal'sky's Cantata/Requiem 'Brotherly Commemoration of Heroes Fallen at the Great War'. Its compositional history and unique destiny] // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of Science, Culture and Education]. No. 3 (88). 2021. S. 316–317.

6 *Bobrik O.* Teatr i voyna: iz povsednevnoy zhizni muzïkal'nïch teatrov Moskvï i Petrograda (1914–1917) [Theatre and war: from the everyday life of Moscow's and Petrograd's music theatres] // Keldïshevskie chteniya — 2006. K 95-letiyu so dnya rozhdeniya I.V. Nest'eva: Dokladï, soobshcheniya, stat'i [Keldïsh Readings. To the 95th Anniversary of the Birth of I.V. Nest'ev. Papers, Reports, Articles] / ed. by N.G. Shakhnazarova, Moscow: GII, 2007. S. 164–178.

7 Velikaya voyna v obrazakh i kartinakh [The Great War in Pictures and Images]: in 14 issues / ed. by Ivan Lazarevskiy. Moscow: 1914–1917.

8 Velikaya voyna. Finansovïe otnosheniya mezhdu Rossiey i Frantsiey. 1914–1917 [The Great War. Financial Relations Between Russia and France. 1914–17] / ed. by A. Bugrov. Moscow: Veche, 2017.

9 Velikaya zabïtaja voyna [The Great Forgotten War] / ed. by G. Pernavskiy. M.: Eksmo, 2009.

10 *Zubova N., Katagoshchina M.* Bratskoe kladbishche v Moskve, 1915–1924 [Brotherly Cemetery in Moscow, 1915–24] // Nekropol': in 2 vols. Vol. 2. Saint Petersburg: Russkiy mir, 2013.

11 *I–ov L.* Po povodu stat'i 'Ob iskusstve vragov' [Apropos of the article 'On the art of our enemies'] // Russkaya muzïkal'naya gazeta [Russian Music Newspaper]. 1914. No. 44 (2 Nov.). Cols. 782–785.

12 Istoriya russkoy muzïki [A History of Russian Music]. In 10 vols. Vol. 10B: 1890–1917. Khronograf [Chronological Table]: in 2 books / Edited by E.M. Levashev. Moscow: 2011.

13 *Nazarov A.* Tsezar' Antonovich Kyui [César Antonovich Cui]. Moscow: Muzïka, 1989.

14 N.K. Metner [Medtner]. Pis'ma [Letters] / compiled and edited by Z.A. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973.

15 *Raku M.* Pesnya kak trofey: ot Pervoy mirovoy do pervoy pyatiletki [Songs as Trophies: From the First World War to the First Five-Year Plan Period] // 'Na kraynem predele vekov': Pervaya mirovaya voyna i kul'tura ['At the Edge of Centuries': World War I and Culture] / compiled and edited by E.A. Bobrinskaya, E.S. Vyazova. Moscow: GII, 2017. P. 319–327.

16 Rossiya v Pervoy mirovoj: Velikaja zabïtaja voyna [Russia in WW II: The Great Forgotten War] / ed. by A.A. Klimova. Moscow: EKSMO, 2014.

17 Russkaya dukhovnaya muzïka v dokumentakh i materialakh [Russian Sacred Music in Documents and Materials]. Vol. V. Aleksandr Kastal'skiy: Stat'i, materialï, vospominaniya, perepiska [Aleksandr Kastal'sky: Articles, Materials, Reminiscences, Correspondence] / Compiled, edited, prefaced and commented by S.G. Zvereva. Moscow: Znak, 2006.

18 I.F. Stravinskiy. Perepiska s russkimi korrespondentami: materialï k biografii [I.F. Stravinsky's Correspondence with Russian Correspondents]. In 3 vols. / compiled, edited and commented by V.P. Varunts. Vol. 2: 1913–1922. Moscow: Kompozitor, 2000.

19 *Sïsterova N.* Pretvorenie traditsiy russkoy Panikhidï v 'Bratskom pominovenii' A. Kastal'skogo [Re-Thinking of the Traditions of Russian Panikhida in A. Kastal'sky's 'Brotherly Commemoration']. Summary of PhD Dissertation. Magnitogorsk, 2004.

20 *Fatov N.* Iskusstvo vragov ['The art of our enemies'] // Russkaya muzïkal'naya gazeta [Russian Music Newspaper]. 1914. No. 38–39 (21–28 Sept.). Cols. 728–729.

21 *Fatov N.* Eshche po povodu 'iskusstva vragov' [More apropos of 'the art of our enemies'] // Russkaya muzïkal'naya gazeta [Russian Music Newspaper]. 1914. No. 46 (16 Nov.). Cols. 843–845.

22 *Shindin B.*A. A.D. Kastal'skiy. 'Bratskoe pominovenie'. Zhanrovo-stilisticheskiy rakurs voploshcheniya voennoy temï [A.D. Kastal'sky's 'Brotherly Commemoration'. The genre-related and stylistic perspective on the realization of war theme] // Idei i idealï [Ideas and Ideals]. No. 2 (24). Vol. 1. 2015. P. 118–125.

23 *Yuzefovich V.* Sergey Kusevitskiy [S. Koussewitzky]. Vol. 1: Russkie godï [His Russian Years]. Moscow: Yazïki slavyanskoy kul'turï [Languages of Slavic Cultures], 2004.

24 *Yunggren* [*Ljunggren*] *M.* Russkiy Mefistofel': zhizn' i tvorchestvo Emiliya Metnera [The Russian Mephisto. A Study in the Life and Work of Emilii Medtner]. Transl. by A.V. Skidan. Saint Petersburg: Akademicheskiy Proekt, 2001.

25 *Barrie M.* Nicolas Medtner. His Life and Music, Aldershot: Scholar Press, 1995.

26 The Book of the Homeless (Le Livre des Sans-Foyer) / Ed.E. Wharton. New York: University of California Libraries, 1916.

27 *Flamm Ch.* Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 1995. (Studia Slavica musicologica. Bd. 5), 1995.

28 *Flamm Ch.* Big Brother is composing you. Panslawistische, eurasianische und sowjetische Ideen in der russischen Musik // Musiktheorie 29 (2014). S. 157–179.

29 *Gretchaninoff A.* My Life. Transl. N. Slonimsky. New York: Coleman-Ross Co, 1952.

30 *Raev A*. Bilder vergessener Kämpfe. Kunst aus dem Geist des Ersten Weltkriegs in Russland // Osteuropa. No. 64 (2014). H. 2–4. S. 317–337.

31 *Sapper M., Weichsel V*. Der Krieg von gestern und die Krisen von heute // Osteuropa. No. 64. (2014). H. 2–4. S. 5–6.

32 *Taruskin R*. Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through *Mavra*. In 2 vols. Vol. 2. Berkeley: Univ. of California Press, 1996.

33 *Zvereva S*. Alexander Kastalsky: his Life and Music. Aldershot: Ashgate, 2003.