

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 Marriage* 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. Музыка 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 раздражала: 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 Белого², 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. Скучность 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 утасла. 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*; непригодно 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 поколениями «художественников» и назначая Вахтангова в режиссерские «дети» МХТ, а III Студию (раз уж так грустно сложилось) в наследницы покойного⁶. 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. Бескина¹⁰. 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 следам¹¹, чтобы спустя полтора месяца резюмировать: «Постановка „Женитьбы“ — кризис символического театрального мирозерцания, 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 Азии¹³, перешла ненадолго в следующий сезон. Ее сыграли 39 раз. С течением времени критика утихла, мнение провинции прозвучало не в пример столице благосклонно, даже поощрительно¹⁴. 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-novuy-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 вердикт¹⁷. 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 театра¹⁸; репродукции на наклейках — 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 акта¹⁹

После войны раз за разом с ругательными вариациями повторялось сказанное прежде, новых впечатлений взять было неоткуда²⁰. 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 Оpubл. 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.



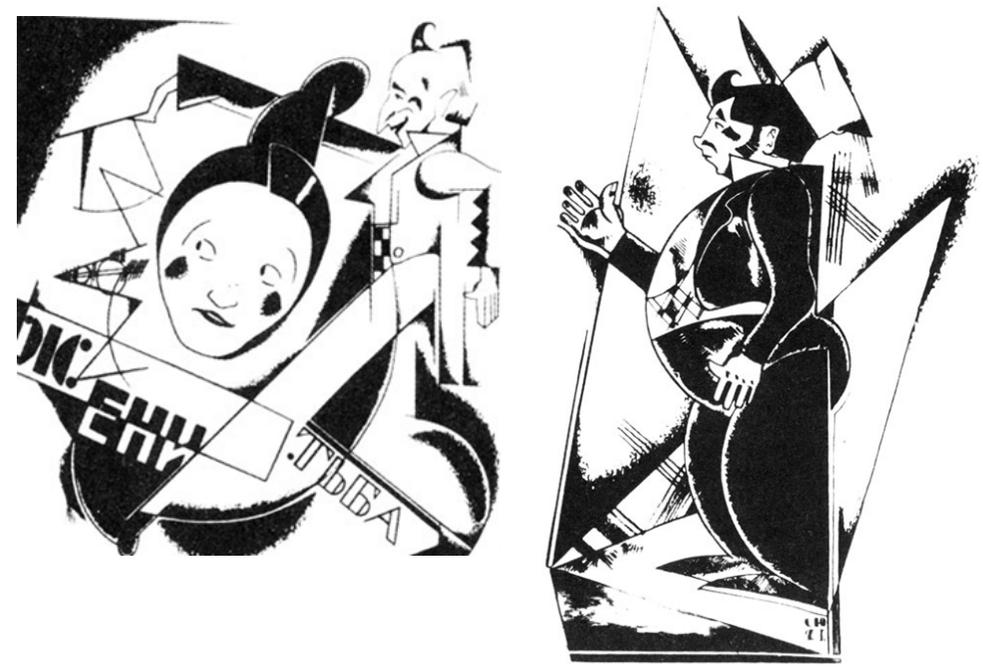
Илл. 2–3. Г.М. Козинцев. Эскизы костюмов Жевакина и Дуняшки к спектаклю «Женитьба» (1922). СПбГМТМИ ГИК 4577/5, 6²¹

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, беспокойных теней. Тени повторяются, множатся, искажаются на скошенных плоскостях холста, ограничивающих сценическое пространство. Холст полупрозрачен (его прорезали — вытягивали нити), прошит кружевом, паутинен и сер). Полотно-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 Опул. в: Ваш Григорий Козинцев: Воспоминания / Сост., редактурa, 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 художника²⁴, детальная реалистическая графика «старой школы». В музее театра им. Вахтангова можно видеть премьерную афишу и программку²⁵. Постановочные фотографии актёров в ролях из того же собрания опубликованы в юбилейном альбоме к 75-летию коллектива²⁶.

²³ Опул.: 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.biletorg.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 мимоходом, 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 церквях 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 РНММ³², 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 клавише (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, игрушка³³

Колокольчики (Glockenspiel)

Рояль I, II³⁴

Пианино³⁵

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 клавиш (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, II³⁶

Скрипки I, II

Виолончель

Контрабас, окарина-бас

Скрип, хрип, пушка, брударах-тах-тах (sic!) и прочие [шумы]

Всего 25 оркестрантов³⁷

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. Упомянувшийся траурный марш — не единственная деталь из этого смыслового ряда. Не то чтобы здесь преследовался «демонстративный алогизм», присущий авангардным опытам³⁸, 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=GhMAyXZlerM>

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 фрак 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 Шиллера³⁹.

³⁹ См. Шкловский В.Б. Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг.: 6.и., 1917. С. 3–14; Эйхенбаум Б.М. «Сквозь литературу». Сборник статей. Л.: АCADEMIA, 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 острающих 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 inferнальное видение, составляли зерно подхода, возмущившее 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 густок, 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 беспроегранный 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 полностью⁴¹. 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 несколько 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 жаль⁴².

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:

— двуктной 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 шёлк, 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 А, В+С 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 неутомных 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 топчущего 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 устью 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 С) 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 переваливаемом, 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, вылущивается 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 фантазмагии 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-

ные⁴³) 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 демонизмом⁴⁴;



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 А) 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 *so lo*. 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» всплыванием мотива по полутонам.

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

— в «припеве» ко второму проведению (раздел В, 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 С (4 такта) тот же мотив в той же инструментовке до-растает 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 — клави́р, 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 набросках⁴⁵.

Режиссерский экземпляр Завадского⁴⁶ содержит разбивку на куски, перемежаемые музыкальными вставками, полностью совпадающую с планировкой сцены у Мусоргского. На полях указаны номера звуковых фрагментов⁴⁷, в отдельных случаях на обороте листа⁴⁸ встречаются и более развернутые комментарии, находятя всё новые соответствия клави́ру 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 клави́ром-схемой л. 25–27) строго соответствует указаниям и тоже отсылает к опере: эпизоды со сквозным развитием «мотива дум» у солирующего контрабаса,

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 клави́ре 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.

⁴⁵ Интересно сопоставить вариант продолжения оперы, предложенный Ипполитовым-Ивановым, с теми ремарками ко 2 и 3 картинам, что остались в клави́ре 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.: Сабина 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.

Действие первое
Комната холостяка
Явление I

№ 1⁵⁰ [«Мотив дум Подколесина»]



+Хрип (виолончель)

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 клавиру (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, ждѣть 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, шьѣт фрак?

Степан. Шьѣт.

Подколесин. И много уже нашѣл?

Степан. Да уж довольно, начал уж петли метать⁵⁴.

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 говорил⁵⁵, не хочет ли барин жениться?

№ 4/3⁵⁶



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.

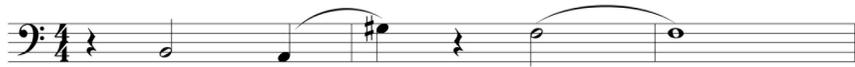
⁵⁶ В режиссерском экземпляре знак /___ — по-видимому, указание на совмещение текста с музыкой. В клавиру разные версии решений (вторая, по-видимому, окончательная, с внесенным текстом — «мотив женитьбы»).

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№ 5a/2⁵⁷

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

№ 6a (скрип⁵⁸)/2

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

СТЕПАН. Да, это будет попримястее, что на вашем.

№ 6б=3/2 [«Мотив женитьбы»]

Trumpet in C

Horn in F

+ Скрип

Cello

57 № 5a в клавише зачеркнут, заменен на № 6a.

58 В клавише 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 попримястее, 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?

№ 8a (скрип⁵⁹)/2

СТЕПАН. Нет.

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

№ 8б

Horn in F

+ скрип

Cello

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

*Музыку снять*СТЕПАН. Нет, об этом не заговаривал⁶⁰.

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 клавише 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, — молокососно 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.

№ 12⁶²

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**№ 12⁶³/4

Подколесин. А ваксу купил?

Степан. Купил.

⁶³ Не выписан. По-видимому, в предварительном варианте предполагался повтор двух тактов (до цезуры) без первой восьмой, слигванной 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»).

№ 13⁶⁴/5

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.

№ 14⁶⁵/5а

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?

№ 8⁶⁶ (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 № 86. 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

Violin I
Violin II
Viola
Cello

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

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 VI⁷⁰

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 (зачеркнут⁷¹)

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 /9⁷² (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»]

и т. д. с постепенным прибавлением инструментов

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

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?

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

⁷³ В режиссерском экземпляре (л. 13) вписано слово «сирена» и знак № без цифры; в клавише намечено два отдельных номера (шумовой и мелодической), 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.

Example 35 shows a musical score for two bells and two brass instruments. The first system (measures 1-2) features Bells 1 with a melodic line and Bells 2 with a harmonic accompaniment. The second system (measures 3-4) continues this texture. The third system (measures 5-6) shows a change in the melodic line for Bells 1. The fourth system (measures 7-8) concludes the passage with a final melodic flourish for Bells 1 and a sustained harmonic base for Bells 2.

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 дворя-

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

нин». 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.

№ 23/11⁷⁵

Example 36 shows a musical score for a flute and a cello. The first system (measures 1-4) features the flute with a melodic line and the cello with a harmonic accompaniment. The second system (measures 5-8) continues this texture, with the flute playing a more active role and the cello providing a steady accompaniment.

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

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

⁷⁵ Представленное более напоминает набросок контурного двухголосия; в партитуре есть пометка «тромбон» рядом с басовой партией (в клавише 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.

№ 24/12⁷⁶

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*) /13⁷⁷

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*)/14⁷⁸

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? Прощу 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 шуточки 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 сышу тебе другое зеркало.

ПОДКОЛЕСИН. Да, сыщешь. Знаю я эти другие зеркала. Целым десятком кажет старше, 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 поворачишь 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 оберсеклетарем. 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, пойдя. 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 конфузья: 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 А–В*)

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? Нет⁸⁰, я вижу, с тобой нужно говорить серьезно: 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 ребяташки, 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 постреленок, протянувши ручонки, будет теревить 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)

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

Подколесин. А оно в самом деле даже смешно, чорт побери, этакое 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 А, В, С 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 (*Брударах-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 (*Брударах-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

листочке с указаниями «используй № 21» и «используй № 22»).

⁸² Так в документе.

порядочный человек, решил 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: выберит 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 брэнчало 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, откуда 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.

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 замыслили 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 группа 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 стилиевая грань. Памятью 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», избличая авторов спектакля уже в прямом кощунстве над классикой⁸⁵. Субъективная правота противников не менее убедительна ныне, нежели продуктивность обруганной акимовской интерпретации для театральной шекспирианы в целом⁸⁶. 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., редакция, 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 театральной фронте // Красная нива. 1924. № 13. С. 294.
- 17 Сабина 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: opit 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 Ėm. [Beskin O.]. Liturgiya 'Zhenit'bi' v 3 studii M. Kh.T. [Liturgy of The Marriage in The Third Studio of Moscow Art Theatre] // Noviy Zritel'. 1924. No. 5. P. 8.
- 6 Beskin Ėm. [Beskin O.]. Gamlet, spisanniy 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'niy 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] // Sovremennie teatral'nie sistemī [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 muzikal'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. Poëtika rezhissurī [The Poetics of Theatre Direction]. Moscow: Iskusstvo, 1986.