

Ключевые слова

М. Д. Сабина, театральная музыка, книги о театре, архивные материалы.

Наумов А. В.

Театральные штудии М. Д. Сабининой под занавес XX века

(по материалам личного архива)

Статья, основанная на документах из архива известного музыковеда М. Д. Сабининой, посвящена судьбе монографии «Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке», ожидавшей своего часа 20 лет и опубликованной посмертно. Рассматриваются подготовительные материалы к работе, дающие возможность проникнуть в тайны исследовательского метода, а также не вошедшие в книгу тексты и планы, в том числе возникшие уже после того, как рукопись была отклонена издательством, и представляющие собой творческое развитие первоначального замысла в ином, не столько теоретическом, сколько панорамно-историческом ключе.

Key Words

Marina Dmitriyevna Sabinina, theatre music, books on theatre, archive sources.

Aleksandr Naumov

M. D. Sabinina's Theatrical Studies Towards the Close of the Twentieth Century (From Personal Archives)

The article, based on materials from the archive of the outstanding musicologist Marina Sabinina, deals with the fate of her monograph *The Interaction of Music Theatre and Drama Theatre in the Twentieth Century*, which was published posthumously, twenty years after being completed. The author of the article has examined preparatory materials that provide valuable insights into the research method, as well as texts and projects that did not feature in the book's final version (including those that appeared after the manuscript had been rejected by the publishing house). Judging by these materials, the original concept was developed by M. Sabinina in a panoramic-historical rather than theoretical vein.

Думаю, что наш долг — тех, кто работал с ней в течение всех этих лет и хорошо знает драматичную историю так и не опубликованной книги, — добиться издания наиболее ценных разделов.

Н.Г. Шахназарова

Как свидетельствует Предисловие к изданию посмертной монографии Марины Дмитриевны Сабининой (1917–2000) «Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке»¹, в 1983 году рукопись, утверждённая к публикации, была возвращена автору издательством без объяснений «по причинам, не имеющим отношения ни к качеству рукописи, ни к ее содержанию»². М.Р. Черкашина-Губаренко, близко Сабинину знавшая, впоследствии разъяснила: «Все дело было в том, что тут анализировались и положительно оценивались спектакли некоторых опальных русских режиссеров»³, точнее одного конкретного режиссера, Ю.П. Любимова. В августе–сентябре 1983 года, будучи за границей, он выступил в средствах массовой информации Великобритании с интервью, осуждавшим советскую цензуру и прочие порядки. Реакция на родине последовала молниеносно, по касательной задев и музыкально-исследовательский мир.

На первых порах рукопись именовалась «Проблемы взаимодействия музыкального и драматического театров в XX веке», этого в Предисловии нет. Издательство «Советский композитор» тоже не названо. Для чего ворошить былое, тем более что как раз правопреемником грех искупался? Однако и секрета никакого нет:

- 1 *Сабина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003.
- 2 *Баева А. А., Берченко Р.Э., Шахназарова Н.Г.* От редакторов // *Сабина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003.
- 3 *Черкашина-Губаренко М.Р.* Она была для меня образцом во всем. Воспоминания о Марине Сабининой // Музыкальная академия. 2019. № 2 (762). С. 150.

в преддверии выхода книги фрагмент из нее под названием «Новые пути синтеза» публиковался в журнале «Советская музыка», 1983, № 5: редакторская преамбула анонсировала грядущее событие во всех подробностях. Ожидалась сенсация. Волею судеб таковой не случилось.

Удар оказался достаточно силён: на протяжении последующих 17 лет жизни исследовательницы ею (в соавторстве) была завершена только одна большая работа — монография о Мусоргском⁴. Объяснений тому можно придумать множество, однако факт остаётся фактом, исходное обстоятельство неизменно. Музыковед в расцвете карьеры столкнулся с обстоятельством непреодолимой силы, заставившим отступить от темы и отчасти от профессии. Впечатления жертвы Сабинина, по воспоминаниям сторонних очевидцев, не производила. Не хотела производить. Доверимся, однако, мнению тех, кто ее действительно знал: была потрясена.

Книга все же вышла в 2003 году благодаря усилиям коллег и учеников, и лишь слегка измененной по сравнению с рукописью. Не «наиболее ценные разделы», но почти все основные главы, за исключением авторского Введения, значительно сокращенного: за 20 лет оно устарело. Остальное сейчас, по прошествии еще двух десятилетий, выглядит, наоборот, прозорливо-точным. Непонятно, с какой целью (упростить? снять неприятные ассоциации?), изменено авторское название. Новое название менее многословно, но, как ни странно, и менее определено. Как бы то ни было, в обиход издание вошло с ним, стало привычно под таким именем, и мы далее будем пользоваться во всех случаях краткой версией титула: «Взаимодействие...».

Издатели книги в преамбуле заявили, что Сабинина «так и не вернулась больше к труду, над которым напряженно и с увлечением работала в течение нескольких лет»⁵. Обращение к архиву, хранящемуся ныне в Отделе рукописей и личных коллекций Российского Национального Музея Музыки⁶, дает неожиданное понятие о том, что работа на самом деле не остановилась, но разделилась по смыслу

⁴ Головинский Г. Л., Сабинина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998.

⁵ Баева А. А., Берченко Р. Э., Шахназарова Н. Г. От редакторов. С. 3. Подготовка монографии велась согласно научному плану Института искусствознания, который, к сожалению, ничем не мог помочь в момент запрета публикации.

⁶ Ф. 537, 524 предмета. Далее все ссылки — на эту коллекцию. Пользуясь случаем, благодарю ведущего научного сотрудника Отдела документов и личных архивов Российского национального музея музыки А. В. Комарова за обеспечение доступа к описи и документам фонда.

и целям на два этапа. Первый завершился одновременно с рукописью 1983 года. Сопоставление черновых вариантов текста с печатной версией может служить с одной стороны, небезынтересной в своем роде иллюстрацией «лаборатории музыковеда», в том числе поиска того «единственного верного слова», что отличало литературный стиль автора⁷, а с другой — примером подвига в стиле Мусоргского, с его авторскими редакциями и посмертными премьерами.

Новый этап начался после издательской катастрофы: несмотря на обескураживающее происшествие, до конца жизни у Сабининой вызревал второй том исследования, долженствовавший не продолжить, но вывести на иной уровень сказанное прежде. Теоретический дискурс с иллюстрациями из событийного ряда музыкально-театральной жизни XX века должен был смениться исторической панорамой, выстроенной хронологически не совсем последовательно, но логически полностью оправданно. Две половины работы, каковыми они предстают в рукописных папках, составляют портретный комплекс личности самого автора, так, наверное, и оставшийся не раскрытым в полной мере. Вместе, даже в нынешнем, подспудно-архивном состоянии — это путеводное собрание научных идей и чрезвычайно поучительный по жизненному смыслу пример «вопреки», когда сокрушительному внешнему удару противодействует равный или даже превосходящий личностный потенциал.

Труд созерцания

В рукописном собрании РНММ к «Взаимодействию...», каким оно увидело свет, относится ряд документов, среди них собственно чистовая машинопись 1983 года (№ 36, 341 л.), подготовительные фрагменты к ней (№ 34, машиноп. с правкой, 66 л.) и законченная статья «Мейерхольд и музыка» (№ 32, машиноп. с правкой, 22 л.⁸), частично «впитанная» книгой. Сюда же следует причислить такую «косвенную улику», как выписки (№ 35, рукоп., 4 л.) из книги Х. Штуккеншмидта «Опера в нынешнее время» (*Oper in dieser Zeit*, 1964), упоминаемой на страницах работы неоднократно, начиная со с. 84. На русском языке этот публицистический сборник не издавался.

Привлекают особое внимание предварительные наработки (№ 34), готовившиеся системно, в соответствии с избранной методологией исследования, определившей саму форму работы. На

⁷ Сабинина М.Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. С. 145–148.

⁸ Опубликовано в сборнике «Музыкальный современник» / Ред.-сост. Л.В. Данилевич. Вып. 4. М.: Сов. композитор, 1983. С. 65–82.

отдельном листе вверху, заголовком, обозначалась проблема, далее она по мере сил и возможностей раскрывалась, затем более или менее готовое перепечатывалось, правилось и т.д. Трудно судить, насколько нов был подобный подход для самой Сабининой. Сколько-нибудь похожих «схем-эскизов» других книг до нас не дошло: по судьбе тех клочков, что сейчас вложены в программки, можно судить, что черновики всегда уничтожались автором за ненадобностью. Сохранение этих черновиков — еще одно скрытое подтверждение незавершенности процесса.

Расположение листов в музейной папке оглавлению книги не соответствует, в редких случаях указано: «к главе такой-то»⁹. Порядок также достаточно произволен. Страницы нумерованы автором только в пределах локальных фрагментов, их в общей сложности более сорока; в итоговый комплекс некоторые не вошли, оставшись заделом на будущее. Большинство набросков предполагали фокусировку на конкретной персоналии или постановке, также не во всех случаях состоявшуюся (примеры из практики театра в основном сгруппированы в трех крупных разделах «Взаимодействия...», это главы IV — «Разъединение составляющих», V — «Режиссерская симфонизация» и VII — «композиторская режиссура»¹⁰). Встречаются чисто реферативные моменты: конспекты книг и статей Н.Е. Эфроса, Н.М. Фореггера, Л.С. Выготского, С.М. Эйзенштейна, Г.А. Товстоногова, Б.А. Львова-Анохина, выписки из новелл Т. Манна, из романа «Гойя, или Тяжкий путь познания» Л. Фейхтвангера; для монографии они, естественно, потом так или иначе перерабатывались. Иногда просто записаны «для памяти» имена исследователей, затрагивавших или наоборот нарочито игнорировавших вопросы музыки в спектакле (К.Л. Рудницкий, Т.И. Бачелис, Л.Е. Баженова¹¹), названия отдельных театроведческих монографий и статей.

Если сгруппировать важнейшие мысли, двигаясь от общего к частному, сложится план, далеко не дублирующий оглавление монографии 2003 года:

- ⁹ Всего их в книге семь.
- ¹⁰ Понятие и обоснование к нему возникли в первой монографии Сабининой «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева (М.: Сов. композитор, 1963. 292 с.) и «шлифовались» ею до конца жизни.
- ¹¹ Рудницкий Константин Лазаревич (1920–1988) — театровед, исследователь творчества Вс.Э. Мейерхольда; Бачелис Татьяна Израилевна (1918–1999), Баженова Людмила Ефимовна (р. 1928) — театроведы, специалисты по истории западноевропейской сцены.

Заметки к вопросу о синтезе (суггестия) — л. 14–17¹²;

Жанровая природа спектакля [пример — «Оптимистическая трагедия»¹³, переход от танца к маршу], «союз жанров» в разных театрах [к Введению или гл. V] — л. 9; Трагикомическое [Михоэлс, Сац¹⁴] — л. 50;

Музыка как первоначальный импульс к созданию спектакля и как основа иерархии театральных средств, музыкальность спектакля [Мейерхольд; Кнебель — об А. Д. Попове¹⁵] — л. 29;

Балет и другие виды театра [Копо¹⁶ как самостоятельный продолжатель Крэга, Аппиа, Дальхауза¹⁷], музыка в балете XVIII–XIX веков — л. 53–54;

Пантомима и ее роль в синтезе [танцы в «Гадибукке»¹⁸] — л. 55;

Принцип dell'arte [«Турандот»¹⁹] — л. 36;

Ритм внешний и внутренний [«Океан» Н. П. Охлопкова²⁰] — л. 11;

Симфонизм, симфоничность спектакля и пьесы в режиссерском прочтении [Барро²¹] — 19–25;

- ¹² Указываем всякий раз номера листов по единице хранения № 34 как иллюстрацию несистемности расположения и несоразмерности масштабов написанного по разным поводам, сбалансированной в окончательном тексте.
- ¹³ Пьеса в 3-х актах Вс. В. Вишневского (1932), первая постановка состоялась в начале 1933 года в Киеве, более известен спектакль Московского Камерного театра (пост. А. Я. Таирова, комп. Л. К. Книппер, в гл. роли А. Г. Коонен; премьера 18 декабря 1933 года).
- ¹⁴ Михоэлс Соломон Михайлович (1890–1948) — актер, режиссер, руководитель Государственного еврейского театра (ГОСЕТ) в Москве (1928–1948). Сац Илья Александрович (1875–1912) — театральный композитор и дирижер.
- ¹⁵ Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940) — актер, режиссер, педагог, теоретик театра. Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) — актер, режиссер, участник Первой студии Художественного театра, впоследствии фактически создатель и руководитель (1935–1958) Центрального театра Красной армии. Кнебель Мария Осиповна (1898–1985) — актриса МХАТ, режиссер, театральный педагог, литератор.
- ¹⁶ Копо Жак (Jacques Cocea, 1879–1949) — французский актер и режиссер, руководитель театра Vieux Colombier («Старая голубятня») в Париже 1913–1924 годов, позднее служил в Comédie-Française.
- ¹⁷ Крэг Гордон (Edward Gordon Craig, 1872–1966) — английский актер, режиссер, художник, теоретик театра. Аппиа Адольф (Adophe Appia, 1862–1928) — швейцарский архитектор, художник и теоретик театра. Дальхауз Карл (Carl Dahlhaus, 1928–1989) — немецкий музыкальный теоретик, историк и философ.
- ¹⁸ Спектакль Евг. Б. Вахтангова по пьесе С. Ан-ского (Рапопорта) в студии «Габима», музыка Ю. Д. Энгеля, премьера 31 января 1922 года.
- ¹⁹ Спектакль Евг. Б. Вахтангова по мотивам пьесы К. Гоцци в Третьей студии МХАТ, музыкальное оформление Н. И. Сизова и А. Д. Козловского, премьера 28 февраля 1922 года.
- ²⁰ Спектакль Московского театра им. В. В. Маяковского, пост. Н. П. Охлопкова, муз. оформление И. М. Мееровича, премьера 23 февраля 1961 года.
- ²¹ Барро Жан-Луи (Jean-Louis Barrault, 1910–1994) — французский актер и режиссер, основатель собственной театральной компании (1946); с 1959 года руководитель национального театра «Одеон» (Théâtre de l'Odéon) в Париже.

- Музыкальные лейтмотивы и символы [к гл. V, 1940-е годы] — л. 27;
 Режиссерская «увертюра» и «интродукция» — л. 26;
 Ансамблевый принцип — как одновременное действие и последовательность включения голосов — л. 35;
 Хор как толпа, массовые сцены; хор как голос автора — л. 57–59;
 Темпо-ритм [Мейерхольд, Фердинандов, Шаляпин²²; отрицание ритмизованной речи у Станиславского и Немировича-Данченко²³] — л. 4–5;
 Ритм-слово-музыка; творчество режиссера (в том числе в опере), «мяч внимания» [Товстоногов — «Горе от ума», «История лошади»²⁴; рефренность, зонг и «не-зонг», Брехт²⁵ и «анти-Брехт»] — л. 6–8;
 Вокально-речевые средства [Михоэлс] — л. 28;
 Музыка речи [Моисси²⁶, к гл. III]; типы интонирования текста в драме (принцип, обратный оперному) — л. 51;
 Внутренний монолог, интеллект актера [Михоэлс, к гл. I, II];
 Пауза как конструктивно-синтаксический и выразительный фактор — л. 1–3.

Несколько разделов плана направленно посвящены театру А.Я. Таирова²⁷, во «Взаимодействии...» представленному вскользь: «Темп и ритм у Таирова», «Пластическая культура у Таирова», «Свет у Таирова», «Музыка в спектаклях Таирова» (л. 12–13, 18, 34 и др.). Это не совсем конспекты книг и статей режиссера, тогда уже собран-

- 22 Фердинандов Борис Алексеевич (1889–1959) — актер, режиссер, художник сцены, теоретик театра, автор «темпо-ритмического метода» актерской декламации. Шаляпин Федор Иванович (1873–1938) — оперный и концертный певец (бас), режиссер, художник, театральный деятель, мемуарист.
- 23 Основатели Художественного театра: Станиславский Константин Сергеевич (1863–1938) — актер, режиссер, педагог, теоретик актерского творчества по «системе переживания». Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858–1943) — драматург, режиссер, педагог, мемуарист.
- 24 Товстоногов Георгий Александрович (1915–1989) — режиссер, руководитель Большого драматического театра (БДТ) им. М. Горького в Ленинграде (1956–1989). Упомянутые спектакли: «Горе от ума» по комедии А.С. Грибоедова, комп. И.И. Шварц, премьера 20 октября 1962 года; «История Лошади» по повести Л.Н. Толстого «Холстомер», инсценировка и муз. оформление М.Г. Розовского, премьера 27 ноября 1975 года;
- 25 Брехт Бертольт (Bertolt Brecht, 1898–1956) — немецкий драматург, прозаик и поэт, режиссер, основатель и руководитель театра Berliner Ensemble (1949–1956), теоретик драматической сцены, идеолог приема «отстранения» в творчестве актера.
- 26 Моисси Александр (Alexander Moissi, 1879–1935) — немецкий актер, большую часть жизни работал на сценах Австрии, неоднократно гастролировал в России.
- 27 Таиров Александр Яковлевич (наст. фамилия Корнблит, 1885–1950) — актер, режиссер, основатель Московского Камерного театра, теоретик искусства.

ных под одной обложкой²⁸. Тезисы сразу переосмысливались в духе общих идей будущей книги. Однако на страницах окончательной работы достаточно объемного места для них не нашлось.

Записи многообразны, местами даже пестры. В дополнение к ним в сабининском фонде Музея музыки хранится довольно пухлая пачка программ к спектаклям: оперным и балетным (№ 440–471, всего 32 предмета), а также драматическим (№ 472–509, всего 38). Среди постановок музыкального театра приблизительно поровну отечественных и зарубежных (гастрольных), то есть по 7–8 опер и балетов «с каждой стороны», посещенных в течение около 20 лет. Отложено только самое интересное; выбор почти безупречен, но это явно не всё, что можно было посмотреть и послушать в Москве 1950–1970-х. Никакой специальной системы, следуя которой сохранялись свидетельства театральных посещений, не просматривается.

Программки от драматических спектаклей — явный плод направленного сбора материала для книги²⁹. Почти все они относятся к сезонам 1980–1982 годов, исключения случайны и не принципиальны³⁰. В остальные годы своей жизни Сабинина вообще не была таким заядлым театралом, как в упомянутый промежуток лет. Реагировала на события «точечно»³¹. Накануне же новой монографии, смотрела, можно сказать, все подряд, уделяя особое внимание «режиссерским» театрам, где можно было ожидать интересных музыкальных решений — БДТ (на гастролях и в стационаре), театру им. Моссовета, Театру на Таганке, из-за которого впоследствии и претерпела репрессии. Для корректности «добирала» по 1–2 спектакля от каждой

28 Таиров А. Я. О театре / Сост. и комм. Ю.А. Головащенко. М.: ВТО, 1970. См. также Головащенко Ю.А. Режиссерское искусство Таирова. М.: Искусство, 1970.

29 Аналогичный пример в архиве — коллекция программ от выступлений Д.Ф. Ойстраха и вечеров его памяти (№ 51–53, 403–429, всего 30 предметов). Наряду с подборкой вырезок из прессы о выдающемся скрипаче и дирижере (№ 430–435, всего 6 предметов, 48 статей и заметок) они накапливались, по-видимому, впрямь, к еще одной работе, выросшей из краткого издания «В помощь слушателям народных университетов культуры» (М.: МГАФ, 1962. 34 с.). См. Сабинина М.Д. О Давиде Ойстрахе... / Публ. и вст. ст. О.П. Кузиной // Альманах «Труды музея». М.: Композитор, 2013. С. 187–278.

30 Точные даты установить удается в редких случаях, программки датированы крайне редко (в основном для гастрольных спектаклей), приблизительными ориентирами служат типографские коды, содержащие год выпуска печатной продукции.

31 Пример — эпистолярная дискуссия с А.А. Аникстом (№ 307–308) по поводу постановки оперы Гии Канчели «Музыка для живых» (пост. Р. Стуруа, Тбилисский театр оперы и балета им. Палиашвили, 1984). О других эпизодах упомянуто в: Черкашина-Губаренко М.Р. Она была для меня образцом во всем. Воспоминания о Марине Сабининой. С. 146–147.

из прочих трупп Москвы (МХАТ, Малый, театр Сатиры, театр им. Ленинского комсомола, «Современник», театр им. В.В. Маяковского, ЦТСА; спектакли А.В. Эфроса в театре на Малой Бронной, драматический театр им. К.С. Станиславского). За премьерными не гналась, в значительном числе случаев сталкивалась со вторыми составами (на полях напротив «правильных» фамилий стоят знакомые театрам XX века галочки). Далеко не все принимала, часто оставалась недовольна просмотренным; об этом ниже. Бессистемность подбора («Братья Карамазовы» и «Чайка» рядом с производственной драмой «Превышение власти» В.К. Черныха; постановки 1960-х и новейшие работы) обладала своеобразной статистической ценностью как «срез сезонов», общий знаменатель советского стиля поздних «застойных» лет. Сабинина не могла знать, что эпоха кончается, ее влекло исследовательское наитие. В то же время, имена режиссеров, актеров — сплошь легенды, да и спектакли подобраны не худшие: только 2–3 на данный момент полностью забыты, остальные заняли место в истории и почти обязательно упоминаются в театроведческой литературе по сей день.

Большая часть постановок впоследствии встречается или даже описывается в деталях на страницах «Взаимодействия...». Некоторые программки несут на себе пометки, иногда густо расписан весь задний лист, а то и сплошь все страницы от начала до конца. Замечания разные, порой к музыке совсем не относящиеся (неизменно уделялось внимание культуре речи актеров, соответствующий «пунктик», по воспоминаниям А.Я. Селицкого, сопровождал Сабинину и в жизни³²), но в основном мыслимые как наброски для работы. Подтверждение — конспект «Бесед с Сократом» в театре Маяковского (№ 507)³³. Записи на обороте программки почти дословно, с необходимыми пояснениями для читателя, перешли в книгу: «... начальная фраза хора из кантаты Орфа „Кармина Бурана“ транслируется в стереофонической записи, в то время как сценический „хор“ мимирует, воздевая к небу протянутые руки. <...> другие музыкальные фрагменты, чаще иллюстрирующие действие, имеют относительно локальное значение и не воспринимаются столь ярко

³² Селицкий А. Я. М. Д. Сабинина («Талант покоряет сердца без всяких усилий») // Южно-российский музыкальный альманах. 2008 № 5. С. 231–241.

³³ Пьеса Э.С. Радзинского, пост. А.А. Гончарова, муз. оформление И.М. Мееровича, премьера 4 апреля 1975 года, в гл. ролях А.Б. Джигарханян, Т.В. Доронина и др. Информации о спектаклях, за исключением фамилий режиссеров и композиторов (в тех случаях, когда они приглашались театром), книга не дает.

и выпукло, как этот голос рока, судьбы»³⁴. Далее, в целях расширения «информационного обеспечения», сосредоточимся на том, что по тем или иным соображениям автору не пригодилось.

В пометках встречается два типа почерка: то очень твердый, круглый, типично-сабининский (там, где запись делалась в антракте или даже дома, спокойно), то странно-суматошный, кривой и малоразборчивый (в темноте, по ходу действия). Соответственно менялось и содержание записей. Пример первого, «спокойного» типа — заметка о «Дачниках» в БДТ (№ 506)³⁵:

Вальс — л.-м. Варвары, ее мечты.

Калерия играет на рояле нечто пафосно-скрябинское.

Твердой рукой вынесен приговор «Клопу» театра Сатиры (№ 477)³⁶.

Спектакль невероятно напичкан музыкой (не ДД!): тут парень с балалайкой фальшиво поет «Элегию» Массне, тут и блатные — «Его я встретила на клубной вечеринке...», и романсы Вертинского, и «Меня я женщин...» (танго), и «Очи черные», и гротескный марш пожарных... Вульгарная каша!

В оценке сказалась обида за «своего» Шостаковича, музыка которого в новый спектакль (первое появление пьесы после 1930-х годов!) не вошла³⁷. Однако объективность выдержана, элементы подбора перечислены корректно, и даже его эстетическая сущность сформулирована в полном соответствии с режиссерским заданием. В.Н. Плучеку, очевидно, именно такая «каша» и требовалась. Дистанция во времени между мейерхольдовским спектаклем 1929 года и реалиями второй половины 1970-х превратила музыку Шостаковича в классику XX века, ее звучание не произвело бы на публику нужного впечатления. Примечательно, что тема «исторических aberrаций» прикладного жанра ни в книге, ни в проектах ее продолжения не поднималась.

³⁴ *Сабинина М. Д.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М.: Советский композитор, 1963. С. 232.

³⁵ Пьеса М. Горького, пост. Г.А. Товстоногова, муз. оформление С.Е. Розенцвейга, премьера 23 апреля 1976 года, в ролях: Варвара — Л.И. Малеванная, Калерия — З.М. Шарко и др.

³⁶ Комедия В.В. Маяковского, пост. В.Н. Плучека, муз. рук. А.Н. Кремер, постановка 1955, редакция 1974 года, в гл. роли А.А. Миронов.

³⁷ О «Клопе» Шостаковича ею в свое время было написано: «Музыка с большой буквы, которая смело анализировала, изучала (и оценивала!) „развороченный бурей“ быт с новым, порожденным им пестрым, неустоявшимся интонационным фондом»: *Сабинина М. Д.* Шостакович-симфонист. С. 81-82.

Пример записи второго, «походного» вида — «Человек на все времена» на Малой сцене ЦТКА (№ 481)³⁸. Основной объект наблюдения — музыка Н.Н. Каретникова; книги композитора «Темы с вариациями» (1990) и «Готовность к бытию» (1992) с дарственными надписями состояли в библиотеке Сабининой (ныне — РНММ. Ф. 537, № 303–304). На обороте программки в духе, очень близком цитированной выше сцене из «Бесед с Сократом», описывается первая яркая кульминация, сцена из финала I акта, где А. Кромвель на пытке жжет пальцы Т. Мора, звучит орган *crescendo*:

Пять алых юпитеров в глубине сцены как костры инквизиции, роковой голос судьбы — или церкви, суда человеческого божьим именем, грозная расправа.

Черновик, как можно заметить, стилистически не менее тверд, чем окончательный текст. Догадка о том, что походы в театр имели магистральной целью подбор эмпирических сведений для книги, подтверждается и нижеследующими каракулями:

2 часть начинается резким контрастом: пантомима Генриха VIII с Анной³⁹ — таец сперва старинный, лирический (хрупкий), потом почти грубо эротический, разнузданный (в I части Анна чуть промелькнула по сцене, ее видит лишь король, он думает о ней). Еще введена 2-я пантомима.

Второй акцент — удар красных прожекторов и музыки — сцена казни, когда во тьме Мору отрубает голову. И *белый* пронзительный свет — на прощание Мора с близкими в тюрьме⁴⁰, тоже с музыкой <...>.

«Клоп» в Сатире и «Дачники» в БДТ, имевшие ко времени сабинских просмотров по несколько лет жизни за плечами, шли до середины 1980-х с огромным успехом благодаря участию всех «звезд» обеих трупп. «Человек на все времена», свежая премьера военного театра, более или менее скоро сгинул и был накрепко забыт. Предчувствовать этого не мог никто, «срез» делался точно по месту, связь между музыкальными качествами постановки и ее долговечностью в круг рассматриваемых вопросов не входила.

³⁸ Драма Р. Болта, пост. И.С. Унгурияну, комп. Н.Н. Каретников, премьера 12 октября 1981 года, роли Кромвеля и Мора предназначались А.Я. Кутепову и В.М. Зельдину, Сабинина застала второй состав, дуэт Г.Я. Крынкина и И.В. Ледогорова, тоже довольно мощный.

³⁹ Играла Ф.Я. Чеханков и В.Д. Воилкова.

⁴⁰ Жену героя играла А.С. Покровская, дочь — Л.М. Богомолова.

Дар систематизации

Большая часть сохранившихся программочек чиста, несмотря на то, что во «Взаимодействии...» спектакли упоминаются и разбираются то вскользь, то весьма дотошно. Дело в том, что существовала третья форма записи — на отдельных листах, впоследствии, при переработке для книги, уничтоженных. Сохранились две подобные вкладки — к спектаклям «Товарищ, верь» (№ 474)⁴¹ и «Игра в карты» (№ 478)⁴², — запечатлевшие последовательных ход спектакля номер за номером. Аналогичная работа могла быть сделана и поверх программки (так законспектированы, помимо «Человека на все времена», «Три мешка сорной пшеницы» в БДТ, № 494⁴³, и «Революционный этюд» в Ленком, № 505⁴⁴), но читать потом неудобно, на этот случай заранее прихватывался запас страничек, выдернутых из тетради с пружинкой. Возможность не только зафиксировать самое необходимое, но и предаться более объемному изложению (преимущественно в антрактах, почерк обычно чётко) сказывается на теоретическом масштабе тезисов. На примере двух сохранившихся вкладок заметно, как сразу выстраивался путь обобщения, можно даже по его направленности судить, в какой из разделов книги должна была войти не пригодившаяся впоследствии идея. Варианты проблемных направлений:

- Музыка как знак, часть ассоциативной или информационной игры с публикой; пример «соучастия и разгадывания» — в репортаже с «Игры в карты»: Картина 1. Хоровое пение — «хорал» богослужебный протестантский. Звучит чуть-чуть еще до занавеса. Потом (уже *pp*) как фон, когда занавес открыт, на сцене герой тасует карты (Она «методистка» по воспитанию). Может быть, она в церкви? Возвращается с богомольным лицом она в (1 нрзб.) Стоит тут какая-то старая машина-локомобиль. Это «Дом Бентли» для престарелых. Потом в разговоре выясняется, что это хор методистской общины. <...>
- Жанровая систематизация звуковых вкраплений; очень выразительно — на примере «Товарищ, верь»:

⁴¹ Композиция по мотивам поэзии А.С. Пушкина, Театр на Таганке, пост. Ю.П. Любимова, премьера 11 апреля 1973 года, занята вся труппа. В архиве программка без даты.

⁴² Пьеса Д.-Л. Кобурна («на двоих»), спектакль БДТ им. М. Горького, пост. Г.А. Товстоногова, премьера 10 июня 1980 года, просмотр Сабониной 6 апреля 1982 (?), в ролях Е.А. Лебедев и Э.А. Попова.

⁴³ Пьеса В.Ф. Тендрякова, пост. Г.А. Товстоногова, комп. В.А. Гаврилин, премьера 27 декабря 1974 года.

⁴⁴ По пьесе М.Ф. Шатрова «Синие кони на красной траве», пост. М.А. Захарова, премьера 28 декабря 1978 года.

Песня – стихия свободы [примеры – на стихи Д. Давыдова: «Как в ненастные дни», «Ради Бога, трубку дай»]

– лирика «от современника» [«А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеичем...» Б. Окуджавы]

– Голос народной вольницы [толпа со свечами в руках], цитаты из «Бориса Годунова» и народные песни

– Песня в пластическом решении: «Дорожные жалобы» Ю.М. Буцко, приближенные к бардовской песне, стилистика Б. Окуджавы

– Мелодрама с пантомимой – «Бесы»

– Церковная русская музыка – цитаты, главным образом «Всенощная» Рахманинова в записи.

– Музыка на правах первого плана или фона; в «Человеке на все времена»:

<...> Есть еще чисто фоновая музыка: сонорная, гудение, чуть (1 нрзб.) включается в моменты внутреннего психологического напряжения, приближения, предчувствия беды, смерти, страха.

– Сочетание акустических и пространственных компонентов (звук – и свет, пластика): см. выше в «Человеке...», а также, например, в связи с «Недорослем» театра Сатиры, № 484 (мы вновь берем в руки программку с пометами)⁴⁵.

Вообще по количеству и роли разнообразных приемов это более *musical* «водевиль».

От *musical*'а – обилие танцевальных эпизодов, пластики, движения. Танец чаще сугубо эксцентрический, пародийно-заостренный. Особенно в эпизодах «а ля рюсс», под «народные» наши ансамбли (сарафаны, кокошники, 5 девиц; «Барыня-барыня, сударыня барыня» – несколько раз появляется). В подтанцовке, всевозможных трюках также господствует пародийно-эксцентрический стиль. <...>

– Судьба традиционных компонентов «старой» театральной музыки, увертюры («Недоросль») и антрактов («Игра в карты»), подробно освещенная во «Взаимодействии» [с. 225–230].

Шаг к возвращению

Несколько программ в подборке (№ 472–475) представляют период спустя 10 лет после «Взаимодействия...»: два «Вишневых сада» на самом первом Чеховском фестивале-1992 и два спектакля Р. Виктюка – «Служанки» (театр Р. Виктюка, 1991) и «Мистерия о нерожденном ребенке» (театр им. Моссовета, 1992). Скорее всего, просто жаль было выкинуть красивые буклеты, но возможно, именно эти постановки породили возрождение (новый всплеск) интереса к теме, реализо-

⁴⁵ Комедия Д.И. Фонвизина с текстовыми вставками («песни, арии, хоры и куплеты») Ю. Михайлова (Ю. Кима), пост. А.А. Ширвиндта, комп. А.А. Николаев, премьера 28 февраля 1978 года. Во «Взаимодействии...» спектакль описывается подробно [с. 273–275], но с иными акцентами, нежели в черновике.

вавшийся в многочисленных фрагментах, на этот раз приведенных в систему и собранных воедино (№ 33, рукоп. и машиноп. с правкой, 141 л.) под названием «Очерки о музыке в драматическом театре». Новая книга (не второе издание!) о музыке в драме, начатая после Перестройки, в условиях большого обновления всей культурной жизни, мыслилась иначе, чем прежняя. Главное отличие от «Взаимодействия...» — последовательная и подробная реконструкция явлений русского режиссерского театра XX века в звуко-музыкальном их измерении. К сожалению, кроме разметки разделов и схематического изложения черновых тезисов в нашем распоряжении ничего нет. Текст широко распланирован, но фактически не начат, нет ни ясных заголовков, ни точных формулировок. Единственное, о чем можно говорить определенно, хотя и «в негативе» — Введение с историческим экскурсом от античности до XIX столетия, оно хранится отдельно от прочего (№ 360, машиноп. с правкой, 28 л.): несмотря на значительную редакторскую работу, уже проведенную и законченную, текст в итоге отставлен. «Очерки» должны были открываться сразу эпохой Серебряного века.

Предполагаемый конспект содержания книги приводим ниже. В оригинале каждый пункт занимал отдельную страницу, а то и несколько. Экономя место, разделяем их знаками тире. Чтобы прокомментировать все встречающиеся имена и названия, потребовалось бы цитировать Театральную энциклопедию подряд, поэтому опускаем инициалы и снабжаем сносками только наименее понятное:

Введение. (РНММ. Ф. 537 (М.Д. Сабина). № 33, л. 1–12).

Феномен режиссерского спектакля — Музыка и музыкальность в поэзии, прозе и драматургии — кровавый конец «Серебряного века», отказ от «бури» в последующие годы — обновление оперетты у Немировича-Данченко, провал «Каина» у Станиславского — «Великодушный рогоносец», «Д. Е.» (джаз Парнаха⁴⁶) и «Учитель Бубус» Мейерхольда⁴⁷ — панорама 1920-х — книги Таршиса⁴⁸, Глумова (устарелая, вследствие сведения к примитивно толкованным

⁴⁶ Парнах Валентин Яковлевич (1891–1951) — поэт и переводчик, музыкант, пионер советского джаза, основатель первого профессионального джаз-ансамбля в России и СССР (1921/1922). О нем и его сотрудничестве с Мейерхольдом см. «Мои танцы — эксцентрического характера...» Три танца Валентина Парнаха в спектаклях Мейерхольда: «Жирафовидный истукан», «Этажи иероглифов» и «Эпопея» / Публ., вступ. статья и коммент. О. Н. Купцовой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В. В. Иванов. Вып. 6. М.: Индрик, 2014..

⁴⁷ Спектакли 1922–1925 годов.

⁴⁸ Таршис Н.А. Музыка драматического спектакля. Л.: Искусство, 1978. Переизд: СПб., СПбГАТИ, 2010.

принципам МХАТ, «ремарочному» оформлению⁴⁹ и Рудницкого⁵⁰ — объект исследования: театральная музыка не как филармонический жанр, но как звуковой ряд спектакля — клиширование приемов мюзикла в театре Р. Виктюка (балет, пластика) — расхождение публики на «внешнюю» и «симфоническую». Очерк первый (л. 13–65)

Предыстория (кратко): театры Антуана, мейнингенский и байрейтский⁵¹ — Художественный театр и Мамонтов (Станиславский после 1918 года) — Станиславский, Немирович-Данченко и Мейерхольд в опере (по режиссерским экземплярам) — «Старинный театр» как антагонист МХТ — Евреинов у Комиссаржевской — Сац в «Старинном театре» и в Студии на Поварской: культ музыкального начала; музыкальный подтекст — Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин (музыкальное чтение) — Ленский, «Сон в летнюю ночь» и «Буря»⁵²: параллели у Мейерхольда — Музыкальность и атмосфера, ключевые понятия эпохи: А. Белый, М. Чюрленис — Метерлинк в Художественном театре (1904–1908) — «Жизнь человека»⁵³ у Мейерхольда и Саца (близость идей режиссера и композитора) — Таиров, «Дядя Ваня» 1906 года — «Фамира-кифаред», «Сакунтала», «Машиналь» (принцип цитатности)⁵⁴ — Звуковые образы и категории мышления Таирова: «Принцесса Брамбилла» — Таиров и композиторы: «Покрывало Пьеретты» (пантомима), «Гроза», «Кукироль» — Антагонизм Таирова и Мейерхольда — Вахтангов — Комиссаржевский (проблема разнообразия театральных жанров применительно к музыке) — Марджанов (оперность в драматическом спектакле, «Овечий источник»–1919) — Звуковой фон у Станиславского («Чайка», «Геншель»–1898/1899); вовлечение его в действие («Три сестры»–1901) — «Смерть Тентажиля» Мейерхольда в Тифлисе (по книге Рудницкого) — «Вишневый сад» у Мейерхольда (звуковые формы) — «Сестра Беатриса» Мейерхольда в театре Комиссаржевской — «Балаганчик» и «Жизнь человека», Мейерхольд и его петербургские театры-студии — Тенденция омузыкаливания театров в 1910-х; кризис Станиславского.

⁴⁹ Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки. М.: Музгиз, 1955.

⁵⁰ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука, 1990.

⁵¹ Антуан Андре (*André Antoine*, 1858–1943) — французский режиссер, основатель Художественного театра (*Théâtre des Arts*, 1881) в Париже, впоследствии именовавшегося Свободным театром (*Théâtre Libre*, 1888–1897) и Театром Антуана (*Théâtre Antoine*, с 1897). С середины 1920-х преимущественно работал в области кинематографа. Придворный театр герцога Саксен-Мейнингенского Георга II (1826–1914) под руководством Людвиг Кронекка (*Ludwig Chronegk*, 1837–1891) являлся первым образцом «режиссерского театра»; гастролировал по всему миру в 1874–1890 годах. Театр в Байрейте, построенный королем Баварии Людвигом II (1845–1886) для постановки опер Р. Вагнера, открылся летом 1876 года.

⁵² Ленский Александр Павлович (Вервициотти, 1847–1908) — актер, художник и режиссер Малого театра, в 1898–1908 руководитель его филиала (Нового театра). Названы самые известные шекспировские постановки 1899 и 1905 годов с музыкой Ф. Мендельсона-Бартольди и А. С. Аренского.

⁵³ Пьеса Л. Н. Андреева (1905).

⁵⁴ Здесь и далее спектакли Камерного театра 1914–1925 годов.

Очерк второй (л. 66–112)

1920-е и их героика (повсеместный «Интернационал») – Эксцентрика («Работяга Словотеков» у Радлова⁵⁵) – Теревсат, Мастфор⁵⁶, «Мистерия-буфф»–1918/1920⁵⁷, Мгебров⁵⁸ – «Синяя блуза», ТРАМ⁵⁹ – Дешевов, Шостакович – Новый репертуар Большого театра – «Лес», «Ревизор», «Мандат» у Мейерхольда⁶⁰: паузы, симфонизация, музыкальность – «Горе уму» Мейерхольда – От «Ревизора» к «Носу» («Клоп» и балеты Шостаковича) – «Баня» Маяковского – «Горячее сердце» Станиславского⁶¹ – «Дни Турбиных» – «Бег» Булгакова (партитуры Книппера и Попова)⁶² – «Фигаро» Станиславского («барская карета») – «Брононосец 14–69», «Унтиловск» и «Растратчики» во МХАТ – Бесплодная попытка наметить основную линию советского театра – «Гамлет» Шостаковича и его параллели с «Носом» – Смена курса театральной политики, реализм в ущерб музыке – «Илья Головин» во МХАТ, полуанекдотический пример попытки придания музыке политической актуальности⁶³ – отсутствие тотальной политизации

- ⁵⁵ Сатирическая пьеса М. Горького (1920), написана специально для Театра рабочей комедии в Петрограде. Поставлена единственный раз режиссером С.Э. Радловым, премьера 16 июня 1920 года.
- ⁵⁶ Теревсат – Театр революционной сатиры – система передвижных театров, возникших в послереволюционные годы; первым считается витебский коллектив М.Я. Пустынина и М.С. Разумного, основанный 7 февраля 1919 года (с апреля 1920-го работал в Москве под руководством Д.Г. Гутмана, на его основе впоследствии образован Театр Сатиры). Мастфор – Мастерская Фореггера – экспериментальная студия под руководством режиссера и художника Н.М. Фореггера (1920–1924, с 1922-го в составе ГИТИС).
- ⁵⁷ Имеются в виду первые постановки сочинения В.В. Маяковского в Петрограде и Москве.
- ⁵⁸ Мгебров Александр Авельевич (Мгебришвили, 1884–1966) – актер, режиссер, основатель в 1918 году совместно с П.К. Бессалько «Художественной арены Петропролеткульта» (впоследствии – Рабочий революционный героический театр).
- ⁵⁹ «Синяя блуза» – движение агитационных передвижных театров (1923–1933), возникло по инициативе поэта и журналиста Бориса Южанина (Б.С. Гуревича, 1896–1962). ТРАМ – Театр Рабочей Молодежи – ряд аналогичных коллективов СССР, первый из которых сложился в Ленинграде в 1925 году; после 1932 года постепенно преобразовывались в Театры им. Ленинского комсомола и др.
- ⁶⁰ Спектакли 1924–1926 годов.
- ⁶¹ Далее, до «Гамлета» Шостаковича, – спектакли МХАТ второй половины 1920-х
- ⁶² Постановка пьесы М.А. Булгакова «Бег» (1926–1927) впервые осуществлена в Сталинграде в 1957 году. Во МХАТе в начале 1928 года велись репетиции, Л.К. Книпперу была заказана музыка. Г.Н. Попов оформлял спектакль Ленинградского театра драмы им. А.С. Пушкина (бывш. Александринского), выпущенный в 1959 году.
- ⁶³ Спектакль МХАТ по пьесе С.В. Михалкова, пост. Н.М. Горчакова, В.О. Топоркова и М.М. Яншина, муз. А.И. Хачатуряна, премьера 10 ноября 1949 года. Прототипом главного героя, «исправившегося» композитора, явился Д.Д. Шостакович.

в театре 1930-х, Брехт у Таирова⁶⁴, «Дама с камелиями» Мейерхольда – ГОСЕТ – «Пиковая дама» и «33 обморока» Мейерхольда – Большой театр, Мейерхольд и репрессии в музыкально-театральном мире.

Очерк третий (л. 113–141)

Систематизация приемов, уточнение функций музыки в спектакле (условно) – Критика «тотального цитирования», «синтетического театра» – «Иркутская история» в театре Вахтангова и Маяковского⁶⁵ – «Медя» Охлопкова – Размывание понятия «музыкальность» у театроведов 1990-х, приравнивание его к «поэтичности»: Свободин, Крымова, Гаевский⁶⁶ – функции театральной музыки: эмоционально-атмосферная, конструктивная, локально-бытовая, моторно-динамическая («Взрослая дочь молодого человека»⁶⁷), развлекательно-рекреативная, информативная, суггестивная («Пристегните ремни» на Таганке) – «Чайка» в театре Моссовета – «10 дней, которые потрясли мир» Юрия Любимова и вопрос о синтетичности/целостности/сочетаемости – «Царь Федор Иоаннович» Бориса Равенских: контрапункт музыки и действия – «Преступление» и «Дом на Набережной» Юрия Любимова: оголенность сцены – экстравагантный выбор музыки, отсутствие у режиссеров квалификации для этого...

Перечисление обрывается, финала нет. Если читать внимательно, заметна четкость внутренних разделов по сравнению с внешними. Сбивчиво Введение, мечущееся между конкретикой театральной реальности и традиционными «авторефератными» параметрами. В последнем очерке явно сочетаются противоречивые намерения: второй раз, по-новому, обратиться к тем спектаклям, что уже упоминались во «Взаимодействии»; продлить открытую ранее историческую анфиладу на послевоенные годы; ввести и усилить теоретическое обобщение; затронуть самые жгучие проблемы современности. Вероятно, от третьего очерка отпочковался бы впоследствии как минимум четвертый.

В общем перечислении поименовано не менее полусотни (подразумевается втрое больше) постановок первой половины XX века, свидетельства о которых за редкими исключениями и по сей день хранятся в архивах. Вызывает вопрос, каким образом планировалось освоить этот массив нот, режиссерских экземпляров и прочего? Необходимость обращения к полному своду «текстов спектаклей»

⁶⁴ «Трехгрошовая опера» с музыкой К. Вайля, премьера 24 января 1930 года.

⁶⁵ Спектакли по пьесе А.А. Арбузова (1959), вышедшие почти одновременно под Новый 1960-й год.

⁶⁶ Александр Петрович Свободин (1922–1999), Наталия Анатольевна Крымова (1930–2003), Вадим Моисеевич Гаевский (1928–2021) – видные московские театроведы второй половины XX века.

⁶⁷ Спектакль А.А. Васильева по пьесе В.И. Славкина «Дочь стилиги» в Московском драматическом театре им. К.С. Станиславского, премьера 26 апреля 1979 года.

Сабининой осознавалась, но не техническая ли сложность воплощения масштабной идеи дополнительно тормозила создание книги? Нет ответа и на главный вопрос, о взаимоотношении проблематики и фактуры: планировалось ли также обильно иллюстрировать исторические экскурсы живыми наблюдениями над практикой, как во «Взаимодействии...»? Намеки на подобное есть, насколько глубоки должны были оказаться подобные пересечения? Без проекции на современность работа едва ли мыслима, а при таком условии обретает особое значение, например, пресловутый «срез» репертуара и его датировка.

Небольшая часть сюжетов и проблем, намеченных и затронутых в плане «Очерков», за последние годы обрели «полнометражное» научное осмысление в книгах и статьях, завоевавших признание и авторитет. Н.Г. Шахназарова писала, что Сабинина слишком щедро делилась своими идеями, и потому их «растасили»⁶⁸. Скорбеть о том едва ли стоит: мысль, облеченная копирайтом, но покоящаяся мертвым грузом, вряд ли так уж ценна. Значимость тезисов удостоверяется их плодотворностью, и то, что за сорок прошедших с момента окончания «Взаимодействия...» лет витавшее в воздухе встало на твердую научную почву, — есть знак самый добрый, в том числе и для «обокраденного» автора.

Написать книгу Сабининой вместо самой Сабининой не удастся, как бы ни хотелось. Современному реконструктору не переместиться в 1990-е, не «законспектировать» тогдашние спектакли с тех, сабининских позиций. Существуют, конечно, видеозаписи, некоторые из них удачны (а многие и нет, особенно со звуковых позиций). Кое-что помнится, можно восстановить в памяти по рецензиям, по фотографиям, но живого впечатления задним числом не возродить, и главное — не «наложить» на него жизненного опыта, исследовательского мастерства, вкуса, чувства меры... Наметки Марины Дмитриевны не устарели, замыслы не обветшали, это подтвердило музыкознание нового века. Наиболее разумной видится их «авторизация», располагающая к законному, благодарному наследованию.

⁶⁸ Шахназарова Н. Г. О Марине — какой я ее знала // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 49.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Баева А.А., Берченко Р.Э., Шахназарова Н.Г. От редакторов // Сабинина М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. С. 3–4.
- 2 Глумов А.Н. Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки. М.: Музгиз, 1955. 484 с.
- 3 Головащенко Ю.А. Режиссерское искусство Таирова. М.: Искусство, 1970. 352 с.
- 4 Головинский Г.Л., Сабинина М.Д. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998. 730 с.
- 5 «Мои танцы — эксцентрического характера...» Три танца Валентина Парнаха в спектаклях Мейерхольда: «Жирафовидный истукан», «Этажи иероглифов» и «Эпопея» / Публ., вступ. статья и коммент. О.Н. Купцовой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. Вып. 6. М.: Индрик, 2014. С. 534–554.
- 6 Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука, 1990. 280 с.
- 7 Сабинина М.Д. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М.: Советский композитор, 1963. 292 с.
- 8 Сабинина М.Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. 480 с.
- 9 Сабинина М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 328 с.
- 10 Сабинина М.Д. О Давиде Ойстрахе... / Публ. и вст. ст. О.П. Кузиной // Альманах «Труды музея». М.: Композитор, 2013. С. 187–278.
- 11 Селицкий А.Я. М.Д. Сабинина («Талант покорять сердца без всяких усилий») // Южно-российский музыкальный альманах. 2008 № 5. С. 231–241.
- 12 Таиров А.Я. О театре / Сост. и комм. Ю.А. Головащенко. М.: ВТО, 1970. 604 с.
- 13 Таршис Н.А. Музыка драматического спектакля. Л.: Искусство, 1978. 128 с. Переизд.: СПб., СПбГАТИ, 2010.
- 14 Черкашина-Губаренко М.Р. Она была для меня образцом во всем. Воспоминания о Марине Сабининой // Музыкальная академия. 2019. № 2 (762). С. 143–150.
- 15 Шахназарова Н.Г. О Марине — какой я ее знала // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 47–49.

REFERENCES

- 1 Bayeva A., Berchenko R., Shakhnazarova N. Ot redaktorov [From the Editors] // Sabinina M. Vzaimodeystvie muzikal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke [Interaction of Music Theatre and Drama Theatre in the Twentieth Century]. Moscow: Kompozitor, 2003. P. 3–4.
- 2 Glumov A. Muzika v rusском dramaticheskom teatre. Istoricheskie ocherki [Music in Russian Drama Theatre. Historical Essays]. Moscow: Muzgiz, 1955.
- 3 Golovashenko Yu. Rezhisserskoe iskusstvo Tairova [Tairov's Art as a Theatre Director]. Moscow: Iskusstvo, 1970.
- 4 Golovinskiy G., Sabinina M. Modest Petrovich Musorgskiy. Moscow: Muzika, 1998.
- 5 'Moi tanci — èkscentricheskogo kharaktera...' Tri tanca Valentina Parnakha v spektaklyakh Meyerkhof'da: 'Zhirafovidniy istukan', 'Ètazhi ieroglifov' i 'Èpopeya' ['My dances are of eccentric character...' Three dances by Valentin Parnakh in Meyerhold's productions: *The Giraffe Idol*, *The Hieroglyphic Floors*, and *The Epic*] / Edited and commented by O. Kupcova // Mnemozina. Dokumenti i fakti iz istorii otechestvennogo teatra XX veka [Mnemosyne. Documents and Facts from the History of the 20th Century Russian Theatre] / Compiled and edited by V. Ivanov. Vol. 6. Moscow: Indrik, 2014. P. 534–554.
- 6 Rudnickiy K. Russkoe rezhisserskoe iskusstvo. 1908–1917 [Russian Art of Theatre Direction]. Moscow: Nauka [Science], 1990.
- 7 Sabinina M. 'Semen Kotko' i problemi opernoy dramaturgii Prokof'yeva [Semen Kotko and Problems of Prokofiev's Opera Dramaturgy]. Moscow: Sovetskiiy Kompozitor, 1963.
- 8 Sabinina M. Shostakovich-simfonist. Dramaturgiya, èstetika, stil' [Shostakovich the Symphonist. Dramaturgy, Aesthetic, Style]. Moscow: Muzika, 1976.
- 9 Sabinina M. Vzaimodeystvie muzikal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke [Interaction of Music Theatre and Drama Theatre in the Twentieth Century]. Moscow: Kompozitor, 2003.
- 10 Sabinina M. O Davide Oystrakhe... [On David Oistrakh] / Published and prefaced by O. Kuzina // Al'manakh 'Trudi muzeya' [Almanac 'Proceedings of the Museum']. Moscow: Kompozitor, 2013. P. 187–278.
- 11 Selickiy A. M. D. Sabinina ('Talent pokoryat' serdca bez vsyakhkh usiliiy') [Marina Sabinina. A talent to win hearts without any effort] // Yuzhno-rossiyskiy muzikal'niy al'manakh [South-Russian Musical Almanac]. 2008. No. 5. P. 231–241.
- 12 Tairov A. O teatre [On Theatre] / Compiled and commented by Yu. Golovashenko. Moscow: VTO [All-Russian Theatre Society], 1970.
- 13 Tarshis N. Muzika dramaticheskogo spektaklya [Music of a Drama Performance]. Leningrad: Iskusstvo, 1978. Reissue: Saint Petersburg, SPbGATI, 2010.

- 14 *Cherkashina-Gubarenko M.* Ona bila dlya menya obrazcom vo vsem. Vospominaniya o Marine Sabininoy [She was a model for me in everything. Recollections of Marina Sabinina] // Muzikal'naya Akademiya [The Music Academy]. 2019. No. 2 (762). P. 143–150. **309**
- 15 *Shakhnazarova N.* O Marine — kakoy ya ee znala [About Marina — as I knew her] // Muzikal'naya Akademiya [The Music Academy]. 2000. No. 3. P. 47–49.