

А. В. Наумов

Государственный институт искусствознания,

Москва, Россия

ORCID: 0000-0003-3883-7917

Музыка в спектаклях Первой студии МХТ: от «Марсельезы» до «Песни шута» (1913–1917)

АННОТАЦИЯ

Исследование творческого пути Первой студии МХТ и МХАТ-2 (1912–1936) — одно из актуальных направлений современной театральной историографии. Являясь воплощением всех трех ипостасей студийности: учебно-методической, экспериментально-постановочной и камерно-театральной, коллектив в итоге перешагнул разграничения, став одним из значительнейших театров XX века. Постановочный опыт Студии стартовал от точки, к которой пришла режиссура МХТ к 1912 году, когда уже были совершены и закреплены открытия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Эволюция музыки в спектаклях дореволюционного периода словно бы представила в свернутом виде основные достижения первых пятнадцати лет МХТ. Творческие вопросы, которые приходилось решать: принятие или отрицание указаний драматурга по звуковому оформлению действия, введение авторской или компилятивной музыкальной композиции, — сплетались воедино с организационными, созданием оркестра и приглашением композиторов. До недавнего времени судить о деталях этого процесса можно было лишь по косвенным данным, но с открытием в 2023 году архива дирижера МХАТ-2 Н. Н. Рахманова в РГАЛИ появилась возможность многое уточнить. Основной задачей исследования на данном этапе является в первую очередь систематизация комплекса постановочных материалов различного рода и восполнение информационных лакун, сохраняющихся вследствие утраты некоторых музыкальных партитур и документов постановочной деятельности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

МХТ, Первая студия, Станиславский, Болеславский, Сушкевич, Вахтангов, Рахманов, театральная музыка.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-18-40
EDN CSCLEO
УДК 792.2:782

Alexander V. Naumov
State Institute for Art Science,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-3883-7917

Music in the Performances of the First Studio of Moscow Art Theatre: from *La Marseillaise* to *Jester's Song* (1913–1917)

ABSTRACT

The exploration of the creative path of the Moscow Art Theatre's First Studio and the Moscow Art Theatre the 2nd (1912–1936) is one of the current areas of modern theatre historiography. As the embodiment of all three aspects of the studio — educational and methodological, experimental and theatrical and “chamber-theatrical” — the troupe eventually crossed all the boundaries and became one of the most significant theatres of the 20th century. The experience in the production started itself at the point to which the Moscow Art Theatre's directing was at 1912. The evolution of music in the studio's performances of the pre-revolutionary period seemed to present in a condensed form the main achievements of the first 15 years of the Art Theatre. Creative problems that directors had to resolve: acceptance or denial of the playwright's will to the sound design of the action, the introduction of an author's or compilation musical composition, — were intertwined with organizational issues, the creation of an orchestra, and the invitation of composers. It was possible to judge the details of this process only from indirect information until recently. In 2023 the archive of the conductor N. N. Rakhmanov who worked in Moscow Art Theatre the 2nd was revealed (Russian State Archive of Literary and Arts) and it clarified much. The main task of the research at this stage is to systematize the complex of production materials of various kinds and fill in the information gaps that remain due to the loss of some musical scores and documents of production activities.

KEYWORDS

Moscow Art Theatre, First Studio, Stanislavsky, Boleslavsky, Sushkevich, Vakhtangov, Rakhmanov, theatre music.

МУЗЫКА В ОБЪЯТЯХ «КОЛЛЕКТИВНОГО ТВОРЦА»

Студия Художественного театра открылась в полном организационном смысле 6 октября 1912 года как «школа для артистической молодежи театра, где она будет систематически упражняться в тех приемах, которые уже выработаны Станиславским, под руководством его и его ближайшего помощника Сулержицкого. Но главную задачу будет искание и испытание новых начал постановок»¹. Исток предприятия, согласно Летописи, составленной М. С. Ивановой, датируется 5 января того же года, когда К. С. Станиславский объявил о намерении «заниматься своею системою и готовить для Художественного театра актеров и даже целые постановки, назначенные ему театром, но не к определенному сроку» [1, с. 571]. В историю студии вошла как Первая, но первоначально именовалась просто Студией МХТ. Нумерация возникла с открытием Второй 24 ноября 1916 года спектаклем «Зеленое кольцо» по пьесе З. Н. Гиппиус. До этого хронологического рубежа числительное в названии отсутствовало.

Понятие «студия» выдвигалось в значении учебно-педагогическом, не вполне привычном для театрального обихода тех лет, но приемлемом для первых студийцев, выпускников школы самого МХТ, а также близких к ней по духу «Курсов драмы» артиста МХТ А. И. Адашева, открытых в 1906-м. Естественнее на тот момент воспринималось второе из обозначенных в газетном анонсе предназначений — «искание и испытание новых начал постановок». Экспериментальные коллективы «новых форм» неоднократно основывались и прежде. Один из первых, Студия на Поварской (1905), учреждался под эгидой К. С. Станиславского, к 1912-му термин более ассоциировался с Петербургом и именем Вс. Э. Мейерхольда; чуть позже лавры и тернии возмутителя театрального спокойствия перешли к Ф. Ф. Комиссаржевскому и прочим.

Критика Серебряного века обживала понятие «студия» капитально. С. С. Голоушев (Глаголь), приемля его, вбросил в 1913-м немецкий аналог *Studienspiel*, объединявший по смыслу значения пробы и навыка, процесса и результата².

С. Г. Кара-Мурза (Сергей Кармин), напротив, указал на «малерность»: «Студия напоминает те старомодные времена начала этого столетия, когда появились новые драпировки на кольцах и без ламбрекенов, мебель с прямыми углами и фотогравюры Бёклина и Штука в декадентских рамах»³.

С точки зрения музыки различия между студией-школой и студией — лабораторией «новой формы» кардинальны. В первом случае музыка работала «внутри», воздействуя на актеров как подсказка аффективной памяти, средство фиксации настроения, найденного в ходе репетиций. Такова была, в частности, одна из установок системы Станиславского на раннем этапе ее формирования; сошлемся, в частности, на «Лекцию 15 марта 1911 года» [3]. Во втором случае музыка направлялась

1 *Театр и искусство*. 1912. № 34, 19 августа. С. 343. Цит. по: [1, с. 572].

2 Сергей Глаголь [Голоушев С. С.]. *Студия Художественного театра «Праздник мира» // Столичная молва*. 1913. № 338, 22 ноября. С. 4. Цит. по: [2, с. 29].

3 Сергей Кармин [Кара-Мурза С. Г.]. *Студия Станиславского // Театральная газета*. 1913. № 9, 24 ноября. С. 5. Цит. по: [2, с. 31].

«вовне», на публику, становилась неотъемлемым элементом атмосферы спектакля в восприятии зрителей (подробное исследование феномена см. в монографии А. А. Бармака [4]).

Существовала третья, альтернативная трактовка понятия: студия — «маленький» (интимный, как тогда говорили) театр с небогатой обстановкой и небольшим залом, для не востребовавшихся или недостроєвавшихся актеров. Аутентичное обозначение, соответствующее этому типу театральным предприятиям, — «кружок». Объединяющей музыкальной стратегии студии-кружки не имели. Могли представлять собой «оперу под рояль» («Кружок художественных исканий» Л. А. Сулержицкого — И. А. Саца, 1905/1906), могли — «драму без музыки» («Кружок молодых актеров» В. В. Лужского и И. М. Москвина, 1908–1911 с перерывами [5, с. 15]).

Почти сразу было отмечено, однако, что отличительной чертой студии Станиславского являлась не та или иная степень профессионализма, не тот или иной вид новаторства, но особая этика отношений. «Студийность» стала нарицательной в значении идеала единомыслия и сотрудничества. Для характеристики явления иногда употребляется термин «мастерская», не тождественный ни «школе», ни «лаборатории» (о происхождении и вариантах понятий наиболее подробно см.: [6, с. 15–24]). Студийность, помимо строгой дисциплины и интеллигентности закулисного поведения, — это еще и формирование «коллективного творца», вложение максимума личных дарований в общее дело при единстве художественных интересов. Студия Станиславского — Сулержицкого с первых дней стремилась воспитать в своих рядах драматургов, режиссеров, художников, музыкантов, заложить основы собственного архива и музея. Часть опыта была заимствована у «старшего» МХТ — в «дистиллированном» виде, с учетом проб и ошибок, совершенных за первые полтора десятилетия, часть выработана самостоятельно, также не без перегибов и заблуждений. Творческий путь Студии также поначалу явился сжатой проекцией предшествующей биографии Художественного театра. История двух коллективов на время синхронизировалась (этому способствовало то, что участники Студии продолжали выходить на сцену в Камергерском как представители массовки и исполнители небольших ролей), а затем каждый устремился в свое русло, сохраняя память об исконном родстве.

Предмет, избранный к рассмотрению в данной статье, — музыка в спектаклях раннего периода Студии МХТ — раскрывается многообразно именно в связи с неоднозначностью трактовки ключевого термина. «Студия-школа» в звуковом оформлении уроков нуждалась незначительно; «студия-кружок» вынужденно обходилась минимумом; «студия-лаборатория» границ эксперимента знать не хотела. «Студия-мастерская» в разных пропорциях реализовала все три возможности, не считая пройденное завершенным, изученное — познанным. В репертуаре 1913–1917 годов были спектакли, очень богатые музыкой и «молчаливые» — в прямой зависимости от природы драматургического материала или фактически вне ее воздействия, более всего с ориентиром на воздействие («внутри сцены» или «вовне»). Эволюция выбора не была линейна,

но имела направленность, корреспондировавшую с трансформациями эстетической и философской базы коллектива, сформировавшейся к началу 1920-х.

Другая грань предмета — сугубо материальная, упирающаяся в свойства самой привлекаемой музыки: «подгонка» готового материала или авторская партитура; заказ «своему» композитору или приглашение музыканта со стороны; выбор исполнительского состава и звуковых средств. Кроме того, весьма значителен пласт примеров, не относившихся непосредственно к постановочной деятельности, запечатлевших атмосферу Студии, ее торжеств и капустников, известных по заметкам в прессе и мемуарам. Соотношение «публичного» и «кулуарного» — аналог направленности «наружу» и «внутри» в музыке спектаклей. Связь между двумя понятийными парами интуитивно ощущалась, но говорить о ней до недавнего времени было возможно почти исключительно в отвлеченном плане, на основе фраз в рецензиях и случайных, разрозненных нотных фрагментов. С открытием фонда Н. Н. Рахманова в РГАЛИ (Ф. 3429, 253 ед. хр.) стали доступны материалы большинства спектаклей: партитуры с пометками об использовании музыки и документы постановочного процесса, а также целый ряд отдельных номеров, написанных исключительно «для жизни» и подтверждающих гипотезу. Несколько слов о титульной персоне и фондообразователе: Рахманов Николай Николаевич (фамилия по метрике Соколов, 1892–1964) — член Первой студии с 1912 года; композитор, дирижер, зав музыкальной частью МХАТ-2 в 1924–1936 годах, автор музыки к 29 спектаклям студии и театра. Музыкальное образование получил в Одесском училище ИРМО, затем на курсах А. Г. Шора в Москве (1913–1916). В 1917–1932 годах сотрудничал также с театром-студией Драмбалета п/у Н. С. Греминой. После 1936-го работал в Малом театре, Театре драмы, МТЮЗе, преподавал в ГИТИСе (см.: [1, с. 480–482]). Коллекция нот, литературных рукописей и фотографий до 2013 года хранилась дома у Н. Н. Рахманова — сына (1932–2021), известного фотохудожника, затем десять лет ожидала каталогизации.

ЭТАП НАКОПЛЕНИЯ

Наиболее ранним образцом музыки, имеющей прямое отношение к Студии, следует, по-видимому, считать «Интимный вальс» для фортепиано, симпривизированный Л. А. Сулержицким по ходу учебной работы над водевилем-шуткой «Сосед и соседка», с участием Е. Б. Вахтангова и М. Н. Наумовой [7, с. 198]; позднее женскую роль играла С. Г. Бирман. Идеолог коллектива выступил в роли композитора, на своем примере иллюстрируя тезис о всемерном раскрытии личностного потенциала (Сулержицкий, правда, и ранее был известен как прекрасный музыкант-любитель и певец). На капустнике по случаю окончания курсов А. И. Адашева 24 марта 1911 года Вахтангов пел: «На мотив его вальса/ Водевиль не пошел...» [7, с. 242], однако сама сценка надолго сохранилась в актерском репертуаре, музыку к ее показу в петербургской «Бродячей собаке» (1912) написал Ю. А. Шапорин [7, с. 293]. Рукопись «Вальса»

Сулержицкого сохранилась как минимум в двух экземплярах: среди раритетов режиссерской библиотеки МХАТа и в архиве Н. Н. Рахманова ⁴.

Если верить шутивому куплету, прием не сработал, «аффективная память» не включилась. Оправдал он себя неожиданно, много лет спустя, когда во время празднования пятнадцатилетия Студии, уже в помещении МХАТ-2 на Театральной площади (ныне здание РАМТ), «Вальс» зазвучал в инструментальной обработке Рахманова как гимн памяти Сулержицкого и Вахтангова, к тому времени покойных (первый ушел из жизни в декабре 1916 года, второй — в июне 1922-го). Легкомысленная пьеска, получившая насыщенную «парадную» оркестровку ⁵, у многих в зале вызвала слезы. Это идеальный пример наложения понятий при превращении музыки «внутренней» (и кулуарной) во «внешнюю» (публичную), выхода конкретного номера за пределы сцены и смыкания искусства с реальными жизненными обстоятельствами, что случилось потом в истории театра неоднократно.

Первый цельный спектакль Студии, после различных учебных отрывков и сцен, — драма Г. Гейерманса «Гибель “Надежды”» — был показан на публике 4 февраля 1913 года. История моряков, посылаемых на верную смерть владельцем аварийного судна, заботящимся исключительно о своей выгоде, ставилась Р. В. Болеславским. Многофигурная композиция позволила занять весь актерский цвет будущего театра: М. А. Чехова, А. Д. Дикого, Б. М. Сушкевича, С. Г. Бирман, Л. И. Дейкун, С. В. Гиацингову и других. Спектакль прожил долгую жизнь: перешел в репертуар МХАТ-2, последний (648-й) раз игрался на гастролях в Харькове летом 1934 года. Немного раньше, по случаю полутысячного юбилея Рахманов написал песенку для закулисного пользования:

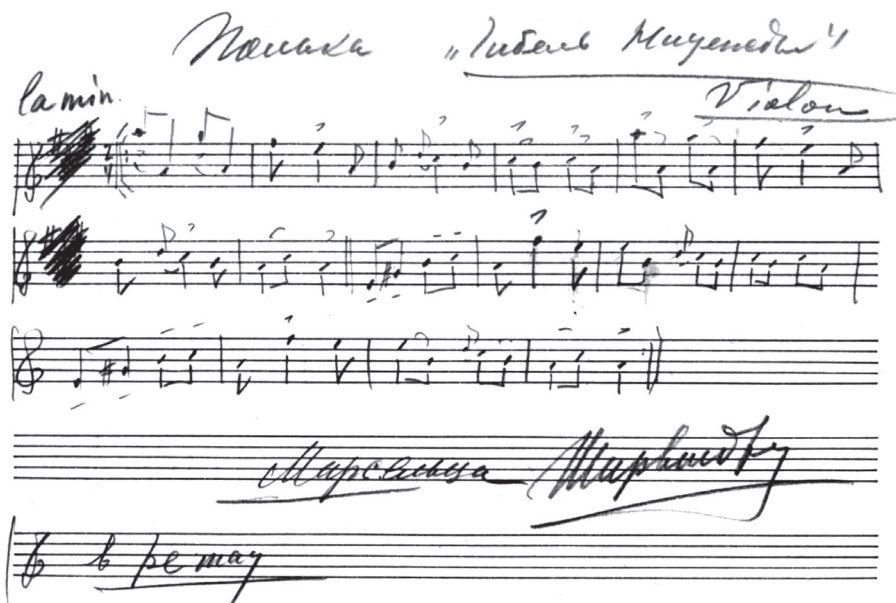
Гляди в туман и вечер синий,
Вперяя в даль свой верный «цейс».
Корабль «Надежда» вышел ныне
В свой пятисотый рейс... ⁶

Музыка, согласно тексту пьесы, звучала лишь однажды, в сцене II акта: нищий музыкант Иелле играл на скрипке польку под окном комнаты, где происходила решающая беседа-прощание, а потом по просьбе моряков, уходящих на гибель, начинал «Марсельезу», подхватываемую мужским хором. Это был как раз тот случай, когда большего «студии-кружку» было бы не достичь, а «школе» не требовалось. Последовательно соединялись два типа воздействия музыки, «внутри» и «наружу»: звучание скрипки исподволь настраивало актеров, пение же создавало эмоциональный акцент для публики, не нарушавший правдоподобия ситуации, вне нарочитого поиска новой формы, и в то же время очень сильный и свежий.

⁴ Сулержицкий Л. А. «Valse intime». Пьеса для ф-но. // Музей МХАТ. КП 7189/6 (АМЧЗ 380. Отд. I. № 101). Рук. копия. 2 л. То же, с дарств. надп. О. И. Сулержицкой Н. Н. Рахманову // РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 190. Рук. копия, 1928. 5 л.

⁵ Рахманов Н. Н. Оркестровка «Интимного вальса» Л. А. Сулержицкого. К 15-летию Студии МХАТ (МХАТ-2). Партитура с дарств. надп. семье Сулержицких // РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 34. Автогр., 1927. 4 л.

⁶ Рахманов Н. Н. [Без названия]. Партитура для пения (хора) с ф-но // РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 15. Рук. копия, автогр., б. д. [1920-е]. Л. 17 об. — 18.



Ил. 1. Неизвестный автор. Полька «Гибель «Надежды» и «Марсельеза». Для скрипки solo. РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 13. Рукон., б. д. [1918]. Л. 8 об. / Unknown author. Polka "The Doom of the "Hope" and "Marseillaise". For solo violin. RGALI. F. 3429. Inv. 1. Un. st. 13. Manuscript, undated [1918]. Sh. 8 turnov.

Иелле отдали тому из участников Студии, кто владел инструментом, — В. А. Попову. Он же ведал в спектакле шумовым оформлением, игравшим огромную роль в картине бури из III акта (впоследствии Попов — крупнейший мастер звукошумового оформления, многолетний сотрудник МХАТа, автор ряда руководств и учебных пособий). Другого скрипача среди студийцев не нашлось, роль долгое время была «монополизирована» первым исполнителем без дублера. При переносе спектакля на большую сцену, где играть по-прежнему, за «окном» декорации, было невозможно по акустическим условиям, скрипичную партию передали оркестранту Анатолию Генриховичу Ширвиндту (1896–1961), отцу известного драматического артиста. Вследствие этого почти случайно она была записана — на обороте нотного листа с музыкой к другому спектаклю (ил. 1)⁷.

7 Рахманов Н. Н. «Балладина». Музыка к спектаклю по пьесе Ю. Словацкого. Клавир // РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 13. Рукон. автор., б. д. [1918]. Л. 8 об.

8 Гейерманс Г. «Гибель «Надежды»», пьеса в 4-х действиях. Пер. с голландск. Рабоч. экз. пом. реж. // РГАЛИ. Ф. 1990. Оп. 2. Ед. хр. 75. Машиноп. с помет. Л. 39–40.

При знакомстве с режиссерским экземпляром выясняется, что воля драматурга была интерпретирована расширительно: скрипка начинала звучать заметно раньше, нежели предусмотрено ремарками, что превращало «музыкальный финал» в целую «музыкальную картину»⁸. Аналогичный метод нередко использовался Вл. И. Немировичем-Данченко, предпочитавшим локализовать звуковые акценты в пределах единственного эпизода спектакля, но там предоставлять им полную волю и добиваться таким образом предельной выразительности избранного

момента. Так было в «Братьях Карамазовых» (1910), «Живом трупе» (1911), «Катерине Ивановне» (1912), «Николае Ставрогине» (1913) и др. Атрибут «большой» постановки Болеславский вводил в «малую», расширяя спектр возможностей театральной музыки.

Семейная драма Г. Гауптмана «Праздник мира» в постановке Е. Б. Вахтангова (премьера 15 ноября 1913 года, до 1922 года прошло 96 представлений) стала первым спектаклем Студии, на который не только приглашалась публика, но и продавались билеты. В программке значились режиссер, художник (Либакон) и композитор. Дебют Рахманова на музыкальном поприще выглядел как шаг в прежнем направлении: авторская музыка вводилась главным образом по воле драматурга. Нотные материалы в архиве музыканта не сохранились, сведения по-прежнему приходится извлекать из литературных источников различного происхождения.

По Гауптману, в начале I акта из-за сцены раздается пение (ремарка «свежий чистый женский голос»):

Если в старой роще липа
Снова зацветет,
Вспыхнет греза в верном сердце,
Греза вешних дней.
(пер. Л. М. Василевского, ок. 1908 [7, с. 6])

Песенка предвещала появление лирической героини Иды Бухнер. Автор подсказывал:

Ей 20 лет. Простое черное шерстяное платье. Красивая полная фигура, длинные рыжие волосы, ничем не покрытые. В лице тихая удовлетворенность, сдержанная радость и уверенность в счастье; сообразно этому выражение ее одухотворенного лица, обыкновенно веселое, иногда вдруг становится кротко-серьезным или принимает выражение глубокой примиренности [8, с. 6–7].

С. В. Гиацинтова, которой поручили роль, внешне под описание не подходила и сама не пела. С первым легко смирились, вокальную же часть характеристики купировали: в мемуарах актрисы начало спектакля описано довольно точно [9, с. 122], в режиссерском экземпляре пьесы текст стиха попросту перечеркнут⁹. Пропуск ничего не менял в драматургии, разве что сводил роль к чисто бытовому тону, отмеченному всеми рецензентами (см.: [2, с. 20–55]). Реминисценция первого выхода включена Гауптманом в сцену Иды из II акта, о пении в данном случае тоже упоминаний нет. Вынужденные решения вели к той же концентрации «звукового удара», что и у Болеславского в «Гибели “Надежды”», хотя у Вахтангова была и другая цель, имевшая прямое отношение к концепции постановки. По Гауптману, одна

⁹ Гауптман Г. Праздник примирения, драма в 3-х действиях / пер. Л. М. Василевского. М.: Польша (В. Антик и К°), б. д. [1909].
Реж. экз. Е. Б. Вахтангова.
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.
КП 18056071. Печат. с помет. С. 6.

из старших героинь пьесы — пианистка, у которой брали уроки молодые персонажи. Однако в ремарках инструмент на сцене не упоминается, сама фрау Штольц не играет, из ее учеников музицирует (за сценой) только Ида Бухнер. Соответствующие детали могли быть введены режиссером для обогащения атмосферы, но не понадобились.

Вследствие купюр и ограничений единственной точкой приложения силы начинающего музыканта оставалась рождественская песня в сопровождении фортепиано за сценой из II акта пьесы — символ несостоявшегося «праздника примирения» враждующих членов семьи у наряженной елки:

О дети, придите,
Придите сюда!
Все к яслям спешите,
Скорей в Вифлеем и т. д. [8, с. 53].

На фоне пения разыгрывается ссора между отцом и сыном, доходящая до драки. Группа «светлых» персонажей пьесы, поющих в соседней комнате и не участвующих в драматическом столкновении на первом плане, противопоставлена «темным» носителям болезненной ненависти и озлобленности. Музыка вновь цементировала большой фрагмент действия. Автор пьесы «режиссировал» акт твердой рукой: реплики переплетались с пением, задавая разгорающемуся скандалу темп и нарастающую громкость. Интересно итоговое растворение «внешнего» во «внутреннем»: конец рождественского гимна в тексте не обозначен, к этому моменту публика уже фактически его не слышала за яростным рыком мужчин и воплями женщин, но поющие за сценой мужественно продолжали свое дело.

Критика — как московская, так и петербургская (спектакль показали на гастролях в столице весной 1914 года) — единодушно отметила патологическую мрачность постановки, перекрывающую настроение, заданное пьесой¹⁰. Благостный музыкальный акцент играл роль кульминации уже не «сквозного действия», но «контрдействия», как это называли бы во МХАТе позднее, а потому был обречен на смысловое поражение. Показательно, что из всех рецензентов только один Э. А. Старк (Зигфрид) счел нужным о нем упомянуть¹¹. Режиссура Вахтангова резко подчеркивала диссонансы, отодвигая, в духе экспрессионизма, гармонирующие моменты.

ОТ ПУБЛИЧНОСТИ — К ПУБЛИКАЦИИ

¹⁰ См. об этом: [10].

¹¹ Зигфрид [Старк Э. А.]. Эскизы // Петербургские ведомости. 1914. № 85, 17 апреля. Цит. по: [7, с. 48].

Два спектакля 1914 года — «Калики перехожие» по трагедии В. М. Волькенштейна, постановка Р. В. Болеславского (премьера 17 апреля на гастролях в Петербурге, 18 декабря в Москве, 55 представлений), и «Сверчок на печи», инсценировка святочного рассказа Ч. Диккенса и постановка

Б. М. Сушкевича (премьера 24 ноября; последний, 835-й спектакль сыгран 30 января 1936 года в Ленинграде), — содержали уже полноценные авторские работы Рахманова как театрального композитора. Между собой они значительно различались, как различались и пьесы, и режиссерские задания, но имели общую черту: нотные материалы в обоих случаях были опубликованы в качестве приложения к литературным текстам¹². Практика подобного рода публикаций существовала ранее в различных формах. Фрагменты театральной музыки И. А. Саца с «привязками» к ремаркам выпускались В. Н. Некрасовым начиная с 1907 года. В начале 1911-го драма С. С. Юшкевича «Miserere» была напечатана в альманахе «Земля» с полным набором номеров того же композитора к постановке МХТ, точно распределенных по действиям и картинам. Чуть позже певица Н. А. Александрова издала сборник цыганских песен, слова которых цитированы в «Живом трупe» Л. Н. Толстого, с пометкой: «Исполнялись по ходу спектакля Александринского театра» (премьера состоялась 28 сентября 1911 года). Чаще всего материалы находили спрос, ими пользовались в провинции при постановке «по мизансценам» стоиц. Тексты и нотные приложения в равной степени запечатлевали облик спектаклей, для которых создавались.

То, что Студия с первых шагов своего существования включалась в «прогрессивную» тенденцию, демонстрировало не только известную высоту ее самооценки, но и понимание важности передачи студийного опыта «мастерской», которому знатоки единогласно приписывали все большую значимость. Атрибуты учебного и экспериментального передавались «маленьким театрам» провинции, незаметно смывая границы понятий. Интересно, что нарастали и ответные тенденции: с 1915 года публикации пьес с нотами предпринимал частный харьковский театр «Студия» п/у С. П. Дремцова (музыка к драме А. А. Блока «Роза и Крест» приобретена для библиотеки МХТ). Школой этот коллектив не был, пространством для эксперимента располагал ровно настолько, насколько обязан был сам себя кормить, не ища публику.

Благодаря публикации партитурные комплексы «Калик» и «Сверчка» долгое время оставались единственными относительно доступными (экземпляры наличествовали и выдавались далеко не во всех библиотеках) образцами музыки Студии МХТ, тогда все еще единственной.

КОМПОЗИТОРСКИЕ ДЕБЮТЫ

Пьеса Волькенштейна «Калики перехожие» предварялась эпиграфами из летописи 1261 года: «Страшное было чудо и дивное; пошли сыновья на отца, отцы на детей, брат на брата» — и духовного стиха: «Сего ради нищ есмь...», обозначавшими контур фабулы и суммарную литературную стилистику. Действие происходило на Руси в незапамятные раннехристианские времена. Собственно, и действия как такового не было, преобладали иллюстрации жестокости нравов (каждый акт

¹² В. Волькенштейн. *Калики перехожие. Трагедия в трех действиях. Музыка по старинным напевам Н. Рахманова*. М.: Изд. журнала «Рампа и жизнь», 1915; *Сверчок на печи. Святочный рассказ Ч. Диккенса, в 4 картинах. Приспособлено для сцены Б. М. С[ушкевичем]*. Музыка Николая Рахманова. М.: Изд. театральной б-ки С. Ф. Рассохина, 1915.

заканчивался убийством ближнего) и проявлений наивной веры. Последние концентрировались в музыкальных вставках. По тексту рассеяны десять фольклорных цитат (аутентичность некоторых вызывает сомнения) — в основном духовные стихи, включая процитированный в эпиграфе, но есть и два величания для сцены в боярском тереме. Прием очень сильный, с первых страниц поющие калики — коллективный персонаж трагедии, подобный древнегреческому хору, — погружали зрителей в атмосферу эпохи, заставляли поверить в «предлагаемые обстоятельства» вымышленного, почти невероятного сюжета, уже начавшего к тому моменту разворачиваться в репликах. Но и музыкальная задача была сложна, во много раз сложнее любой из ставившихся прежде. Именно в этот момент, сразу по возвращении из Петербурга, Сулержицкий направил Рахманова на «Курсы музыки, оперы, драмы и хореографии», открытые пианистом Александром Германовичем Шором (1876–1942) в 1904 году, сразу после окончания им Московской консерватории по классу К. Н. Игумнова (действовали до 1924 года в помещении у Мясницких ворот, здание не сохранилось). Молодого студийца буквально принуждали стать профессиональным композитором [11, с. 581]. За месяцы, прошедшие между пробным весенним показом спектакля и выпуском «настоящей» премьеры в Москве, изменился даже почерк музыканта: он стал увереннее и четче¹³.

Обеспечить эффект подлинности помогло обращение к научной публикации. В 1904 году «Русская музыкальная газета» опубликовала отдельным оттиском-приложением статью известного этнографа и фольклориста А. Л. Маслова «Калики переходящие на Руси и их напевы»; экземпляр брошюры сохранился в библиотеке Рахманова¹⁴. Непосредственно заимствовать что-либо из двухстраничного нотного приложения к работе Маслова не представлялось возможным. Слова песен и молитв, приведенные в пьесе Волькенштейна, с приведенными напевами не совпадали, а переподтекстовка не стоила труда. Расшифровки крюковых рукописей, опубликованные знатоком древностей, сформировали наиболее общую стилевую модель, послужили для Рахманова образцами мелодики и многоголосия.

«Условия игры» сохранялись: петь предстояло самим студийцам, исполнителям ролей, многочисленных, но в основном, как положено в хоре, безымянных. Общее число исполнителей доходило до десятка. Никакого аккомпанемента не предполагалось. В некоторых фольклорных традициях России и Украины духовные стихи исполнялись под гусли, лиры и т. п., но Маслов в статье настаивал на том, что архаическая практика, наиболее тесно связанная с церковным каноном, допускала только звучание *a cappella*. Не подразумевалось и дирижера. Команду к пению подавал сам автор музыки, укрытый под костюмом — рубищем бродячего богомольца. В своих песнопениях Рахманов использовал все предложенные исследователем фактурные типы — от унисона до двух-трехголосия. Непрофессиональным певцам,

13 Рахманов Н. Н. Музыка по старинным напевам к спектаклю Первой студии МХТ по трагедии В. М. Волькенштейна для мужск. хора. Партитура и партии // РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 4. Автогр. 59 л.

14 Маслов А. Л. Калики переходящие на Руси и их напевы. СПб.: Типогр. Главн. управл. уделов. Ценз. 18 февраля 1904 // РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 1–12.

урчание закипающего чайника, вступающего в диалог с писком сверчка, затем песенку сверчка (без слов), родившуюся из этого писка, затем бой часов... Сложность состояла в том, что музыка возникала в ответ на фразы, детально описывавшие звук за звуком. Это ничем не напоминало мелодекламацию, чтец (Б. М. Сушкевич) общался с фоном как с живым существом. Не музыка отражала смысл слов, но, наоборот, содержание речи откликалось на акустические события. Заданное в Прологе соотношение поддерживалось на протяжении всего остального спектакля (см.: [12]).

Задачу удалось решить настолько точно, что при публикации нотных материалов был стеклографически воспроизведен не только клавиш, но и партитура для квартета: флейта, кларнет, две скрипки. Инструментальное богатство Студии на тот момент, надо полагать, этим исчерпывалось, было еще только пианино, оно пригодилось в IV акте¹⁵. Рахманов научился распоряжаться тем, что под рукой, и достиг в этом определенных высот. В сезоне 1918/1919 годов, когда «Сверчка» начали играть на большой сцене МХАТа, инструментовка была переделана на струнный квартет с духовыми, вследствие чего, при сохранении рисунка, несколько утяжелилась: добавились басы и удвоения у кларнетов.

При более внимательном рассмотрении Пролога можно отметить скрытое достоинство: не навязывая спектаклю логику музыкальной композиции, композитор выстроил на основе звукоподражательных («сонорных») элементов тематизма подобие старинной формы сонатины с эпизодом-песенкой. Другой пример искусного наложения текста на самостоятельную музыкальную структуру — сцена-мелодрама Джона Пирибингля (Г. М. Хмара) и Феи-сверчка (С. В. Гиацинтова), развенчивающей козни злодея Текльтона (Е. Б. Вахтангов) и возвращающей мир в семью главного героя. Композиция номера в данном случае спланирована как мозаично-составная: 27 нотных тактов для фортепиано *solo* заключают в себе основные тематические элементы (в основном варианты музыки из пролога), монтируемые в соответствии с развернутым словесным «Объяснением» (ил. 3).

Комбинация изменчива: в зависимости от того, как шел спектакль, переходы могли варьироваться, а весь номер сокращаться или удлиняться. Здесь концентрировалось «внутреннее звучание», словно бы и не рассчитанное на присутствие зрителей.

«Сверчок» заканчивался полькой, призванной закрепить светлое настроение, с которым теперь уже публика покидала театр. Музыка подчеркнута проста, в духе «старой доброй Англии». Мелодия была подслушана композитором в Норвегии: рыбаки пели то первое ее колено (в мажоре), то второе (в миноре) — в зависимости от улова. Переменность лада была воспринята Сулержицким как символ смены добра и зла, сопутствующий человеку на протяжении всей жизни [11, с. 585–586]. Два восьмитактовых колена польки повторялись по очереди до тех пор, пока длился танец персонажей пьесы, а в самом конце возвращались фантастические музыкальные

15 Рахманов Н. Н. «Сверчок на печи». Музыка к спектаклю Первой студии МХАТ по повести Ч. Диккенса для камерного оркестра. Партитура // РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 5. Рукоп. копия. 34 л.

Объяснение.

Музыкальный материал:
 Вначале шарманка гитару (1), (2), (3).
 переходит в клавир от знаки {
 и гитару шарманка "чайника" д. свертка печ. ренза.
 Звонит гитару шарманка шарманка гитару
Сверчок се до бухты (4) "д. свертка" - гитару
шарманка, шарманка и гитару (4).
 Когда шарманка шарманка шарманка шарманка, шарманка шарманка
 эту ше шарманка на шарманка шарманка. шарманка в шарманка
шарманка : шарманка шарманка шарманка.
 По шарманка шарманка шарманка - шарманка шарманка на
шарманка "шарманка" - шарманка (5), шарманка шарманка (5)
 и т.д. шарманка шарманка шарманка - шарманка
 "шарманка" - шарманка и на шарманка, шарманка
 по шарманка шарманка. шарманка.

Ил. 3. Рахманов Н. Н. Объяснение к музыкальному сопровождению сцены Джона и Феи-сверчка из IV действия спектакля Студии МХТ «Сверчок на печи» по новелле Ч. Диккенса. РГАЛИ. Ф. 3429. Он. 1. Ед. хр. 6. Л. 23 об. Автогр. Л. 23 об. / Rakhmanov N. N. Explanation to the musical accompaniment of the scene of John and the Fairy Cricket from Act IV of the Moscow Art Theatre Studio's production of "The Cricket on the Stove" based on the novel by Ch. Dickens. RGALI. F. 3429. Inv. 1. Un. st. 6. L. 23 ob. Autograph. Sh. 23 turnov.

образы: чайник, часы, сверчок. Благодаря перемене в звуковой краске история закольцовывалась, вводился излюбленный диккенсовский мотив непобедимого добра, правящего миром. «Внешняя» музыка напоследок вновь сменялась «внутренней», как бы закрывая от зрителей таинство сцены.

«Сверчок на печи» принес огромный успех Студии на петербургских гастролях 1915 года, окончательно выделив ее для столичной публики в самостоятельный художественный организм (ил. 4).



Ил. 4. Е. Б. Вахтангов и Н. Н. Рахманов (сидят) с членами Первой студии, участниками гастрольного спектакля «Сверчок на печи» в Петербурге, апрель 1915 года. Стоят слева направо: М. А. Успенская (Тилли), А. В. Ребикова (Мей), В. В. Соловьева (Берта), режиссер С. И. Хачатуров, Г. М. Хмара (Джон), С. В. Попов (Незнакомец). Фотография неизв. автора. Музей МХАТ. Фонд КС № 13878.
Л. 2 / E. B. Vakhtangov and N. N. Rakhmanov (sitting) with members of the First Studio, participants of the touring performance "Cricket on the cooker" in St. Petersburg, April 1915. Standing from left to right: M. A. Uspenskaya (Tilly), A. V. Rebikova (Mei), V. V. Solovyova (Bertha), director S. I. Khachaturov, G. M. Khmara (John), S. V. Popov (Stranger). Photo by unknown author. Museum of the Moscow Art Theatre. Fund KS No. 13878. Sh. 2

ЗАТИШЬЕ И РЕВОЛЮЦИЯ

После «Сверчка на печи» Студия ненадолго погрузилась в «музыкальную паузу». Е. Б. Вахтангов, согласно программке, при постановке драмы Ю.-Х. Бергера «Потоп» (премьера 14 декабря 1915 года; последний, 577-й спектакль сыгран на гастролях в Днепропетровске 24 июня 1933 года), услугами композитора не воспользовался. Рецензенты упоминали, однако, два момента. В начале II акта звучала песня пьяных под гитару (за сценой, но «наружу»,

для публики) — в чистом виде «музыка от театра», по ремарке там говор из соседней комнаты. В центре того же акта — общий хоровод-вакханалия обреченных, «внутренняя» кульминация спектакля [2, с. 66–113]. Соответствующий эпизод у Бергера прописан очень подробно, с упоминанием игры на банджо, нестройного пения и некоего «африканского марша», переходящего в пляску. Без участия музыканта воплотить все это затруднительно, мемуарист описал внезапное режиссерское озарение:

Вахтангов подошел к пианино. Машинально он начинает наигрывать одним пальцем мелодию, выражающую его состояние. Мелодия повторяется. Вахтангов прислушивается. Играет увереннее. Напевает про себя:

— Та-ра-о-ра-ра-рам... — И зовет: — Пошли!.. Начали!..

Михаил Чехов — Фрезер соединяет действующих в круг. Они покачиваются и поют, вернее — мычат без слов:

— А-ра-ра-ра-а-рам...

Так родилась знаменитая песенка в «Потопе» и найден был, наконец, ключ к сцене единения. Не через мысли о любви и добре, не через слова о покаянии и примирении, а через подсознательное, полуживотное, получеловеческое мычание людей, сбившихся в кучу от ужаса смерти. Быстрее! Громче!.. Теперь уже радостнее. Почувствовав себя вместе, они уже не так испуганы. Им передаются тепло и ритм друг друга, захватывают физиологическое ощущение жизни и жажда взаимной поддержки [13, с. 174–175].

Правда это или нет, сцена в спектакле выглядела и звучала похоже. О том, какой могла быть музыка (она запомнилась многим, но, кажется, так и не была записана), можно судить по ироническому мужскому хору Рахманова «Чтоб гроб...» на слова Вахтангова (ил. 5)¹⁶. «Капустнический» текст соответствовал сюжетной ситуации «Потопа», хотя, скорее всего, к нему отношения не имел и был написан позднее:

Чтоб[ы] гроб у нас не получился,
Надо чтобы каждый веселился
Сам для себя.

Если «кулуарное» не было тождественно «внутреннему», то прием введения музыки в «Потопе» восходил к опыту ранних постановок Студии, минуя использование авторских композиций. Размежевание по звуковому параметру с предыдущими и последующими премьерными — то же, что характерно для зрелого МХТ на рубеже 1900–1910-х годов, где постановкам, оформленным И. А. Сацем, непременно сопутствовали «молчаливые». Без музыки обошлись и «Чеховские вечера» Студии (1916–1917, различные комбинации из инсценировок и ранних одноактных пьес). Запомнившись яркими актерскими работами (в «Лебединой песне (Калхасе)» центральную роль сыграл Л. М. Леонидов,

¹⁶ Рахманов Н. Н. [Без названия]. Партитура для мужского хора с ф-но // РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 12. Автогр., 1917. Л. 11–12.

Маурем венно

Handwritten musical score for a male chorus, consisting of three systems. The first system includes vocal staves I, II, and Treble (Tre), and a piano accompaniment (piano). The second system includes vocal staves I, II, and Treble, with lyrics in Russian. The third system includes a piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time, with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Lyrics (Russian):
 I: маурем венно
 II: маурем венно
 Tre: маурем венно
 I: нас не по му чин-ей
 II: нас не по му чин-ей
 Tre: нас не по му чин-ей
 I: на-га чин-ей
 II: на-га чин-ей
 Tre: на-га чин-ей
 I: на-га чин-ей
 II: на-га чин-ей
 Tre: на-га чин-ей

Ил. 5. Рахманов Н. Н. «Чтоб гроб...» для мужского хора на слова Е. Б. Вахтангова. РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 12. Автогр., 1917. Л. 11 об. / Rakhmanov N. N. "That the coffin..." for male chorus on the words of E. B. Vakhtangov. RGALI. F. 3429. Inv. 1. Un. st. 12. Autograph, 1917. Sh. 11 turnov.

на время перешедший в Первую студию; в «Ведьме» блеснула Ф. В. Шевченко и т. д.), они занимали положение на линии от «студии-школы» к «студии-кружку». Серьезного поиска внешней выразительности — визуальной, звуковой — не подразумевалось, во главу угла ставилась выразительность слова и правдивость чувств. Вахтангов в это время записал в дневнике: «...чувствуется потребность в возвышенном, чувствуется неудовлетворение “бытовым” спектаклем, хотя бы и направленным к добру. Быть может, это первый шаг к “романтизму”, к повороту» [цит. по: 1, с. 585].

СЛАВОСЛОВИЕ БЫТИЯ

После смерти Сулержицкого Студия оказалась лишена наставника, способного сыграть объединяющую роль — ту, которая всегда принадлежала покойному. Ее взял на себя Станиславский, несколько отошедший от своего детища в предыдущие сезоны и даже как будто разочаровавшийся в нем. Дополнительным стимулом поддержать молодежь стала Февральская революция, возвестившая обновление всех сфер общественной жизни. Не рассчитывая в этом отношении на основные силы МХТ, слишком привязанного к своему прошлому, великий режиссер вознамерился «начать все с начала» и взяться за пьесу, работа над которой обозначала для него самого исток сценической реформы.

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира показана Первой студией 25 декабря 1917 года (второй режиссер Б. М. Сушкевич, художник А. В. Андреев, композитор Н. Н. Рахманов; последний, 300-й спектакль сыгран 25 января 1930 года). Ставилась она Станиславским уже в третий раз, после Общества искусства и литературы (премьера 17 декабря 1897 года, 9 представлений) и МХТ (3 октября 1899 года, 8 представлений). В наиболее раннем спектакле сам он сыграл комедийную роль дворецкого Мальволио, имел огромный успех, в том числе «у самого себя»; второй и третий только режиссировал.

Музыка в 1897-м была заказана А. Н. Корещенко: две серенады «в стиле XVII века» из сцены при дворе герцога Орсино композитор сразу же опубликовал в издательстве П. Юргенсона. При знакомстве с ними можно сделать только тот вывод, что представления об искусстве итальянского сейченко у русских деятелей культуры на 1897–1898 годы были весьма условны. Серенады не имели никакого отношения к Шекспиру: ни «паж из свиты герцога», исполняющий их, ни текст, хотя бы отдаленно напоминающий слова, положенные Корещенко на музыку, драматургом не предусматривались. Это чисто декоративные, вставные номера для развлечения публики, в традициях «старого» романтического театра и во вкусе молодого Станиславского. С. А. Попов, сотрудник режиссера по Обществу искусства и литературы, утверждал, что в спектакле была и другая музыка «в стиле семнадцатого века»¹⁷. Принадлежность ее перу Корещенко сомнительна, дальнейшая судьба не вполне ясна (об этом чуть ниже).

¹⁷ Попов С. А. Воспоминания об Обществе искусства и литературы // РГАЛИ. Ф. 2723 (Н. Г. Зограф). Оп. 1. Ед. хр. 506. Машиноп. с правкой, 1939. Л. 45.

Новая «Двенадцатая ночь» сохранила общую структуру (в рабочем экземпляре сделаны те же перестановки сцен¹⁸), но приобрела «демократическую» направленность, отчасти предопределившую пути интерпретации комедий Шекспира в советском театре и неизменную популярность именно этой пьесы вне зависимости от колебаний официозной эстетики. На первый план выдвигались не любовные перипетии аристократов, Оливии и Орсино, а буффонная линия сэра Тоби, камеристки Марии и их неизменного спутника, шута Фесте, поставивших целью проучить чванного Мальволио¹⁹. В музыке Рахманова отразился главным образом шут. Песен у этого персонажа по тексту комедии можно насчитать четыре, а то и пять, Станиславскому хватило всего пары для выявления главных контрастов. Любовная «Смерть, скорей прилетай» и застольная «Где ты, милая, гуляешь?» (с двумя вариантами напева, в начале и завершении сцены в кабачке) служили камертонами спектакля, где амурные мотивы осмеивались, а прочие радости жизни всячески воспевались. Роль шута на премьере исполнил А. А. Гейрот, ему же посвящена музыка. Мелодии получили признание в труппе, пелись на праздничных вечерах, переподтекстовывались для капустников, то есть в очередной раз совершали выходы через рампу в жизнь.

Музыкальный контур прежних постановок полностью стерт не был, прослеживался в студийном спектакле пунктиром: для картины двора герцога были заново написаны два «атмосферных» номера в характере серенады, но уже для струнного квартета с фортепиано (исполнители располагались в кулисах). Маловероятно, чтобы пьесы принадлежали Корещенко и не были авторизованы: композитор жил в Москве, мог запросто возмутиться вслух, но ничего похожего в театральных летописях не зафиксировано. Однако если в постановки 1897 и 1898 годов вводились некие «ничьи» номера, заимствованные по дружбе из библиотеки, например, Малого театра, они вполне могли здесь возродиться в инструментовке Рахманова.

Музыка «Двенадцатой ночи» 1917-го выглядела как сумма освоенного. То, что в «Каликах» и «Сверчке» нарочито разъединялось: вокальное и инструментальное, сценическое и внесценическое, «наружное» и «внутреннее», в комедии

Шекспира было использовано по очереди, с целью выявления основных и фоновых компонентов сюжета, сквозного действия и контрдействия.

ПЕРСПЕКТИВЫ БЛИЗКИЕ И ОТДАЛЕННЫЕ

Рубеж 1917–1918 годов стал разделительной линией, после пересечения которой Студия довольно быстро начала перерастать в «большой» театр. Гармоничный синтез накоплений сочетался с намеками на распад, что заметно даже на таком второстепенном, в сущности, срезе, как музыкальное оформление: если партитура «Сверчка»

¹⁸ Троицкий В. Ю. Очерки по сценической истории комедии Шекспира «Двенадцатая ночь» (ВТО. Кабинет Шекспира и западной драматургии) // РГАЛИ. Ф. 650 (ГИТИС им. А. В. Луначарского). Оп. 2. Ед. хр. 2326. Машиноп. с правкой, б. д. [после 1939]. Л. 74–75 об.

¹⁹ Наиболее полную характеристику спектакля 1917 года см. в работах: [б, с. 218–225; 14, р. 161–184].

с минимальным напряжением могла быть исполнена только силами студийцев, то для шекспировского спектакля инструменталистов пришлось нанимать. Возможность играть на главной сцене в Камергерском повлекла за собой необходимость повысить общий уровень громкости, из спектаклей уходила камерность как признак «маленького» (интимного) театра. В последующие годы, до превращения Студии в МХАТ-2, сами постановки ориентировались на все больший масштаб, постепенно возникла постоянная музыкальная часть с хором под управлением А. В. Свешникова и настоящим оркестром. Другим признаком трансформации представлений о «коллективном творце» стало приглашение композиторов со стороны. В 1920-х для Первой студии писали музыку консерваторцы: В. А. Оранский, С. А. Кондратьев и В. Н. Крюков. Рахманов, оставаясь за дирижерским пультом, вынужден был отступать на вторые роли и принимать такое положение дел: появление новых музыкантов развивало элемент экспериментальности — теперь уже единственную черту, унаследованную коллективом от первоначальной «мастерской». Неотъемлемой прерогативой хозяина оставались только кулуарные радости.

Образ МХАТ-2 как «настоящего» театра в его окончательном формировании с наибольшей четкостью выявила новая редакция «Двенадцатой ночи» (премьера 26 декабря 1933 года, реж. С. В. Гиацинтова и В. В. Готовцев, худ. В. А. Фаворский; последний, 134-й спектакль сыгран в Ленинграде 27 февраля 1936 года). Не менее успешная, чем прежде, эта работа продемонстрировала обновление красок при сохранении рисунка: значительная часть актеров удержала за собой прежние роли, но все стали на пятнадцать лет взрослее. Рахманов сохранил четыре ранее звучавших номера и щедро дополнил партитуру, так что по общему счету число вокальных, хоровых и инструментальных фрагментов превысило два десятка. Доминантой постановки на этот раз стала подчеркнутая внешняя театральность. Были введены Пролог «от театра» (род увертюры) и заключительная «Песня шута» (подобие финала-водевиля), обращенные к публике; инструментальные интермедии для перемены декораций на вращающемся круге (нечто вроде антрактов); танцы с хорами и даже вставной комический дуэт Виолы с пиратом Антонио на специально сочиненные стихи П. Г. Антокольского (вспоминались «произвольные» серенады Корещенко). Инструментовка расширилась, расцветилась разнообразными ударными и даже органом. Праздничный, шумный, карнавальный спектакль очень далеко отстоял от своего прообраза. Звучал он при этом гораздо традиционнее, нежели большинство постановок прежних лет, в духе скорее Малого, нежели Художественного театра.

Возвращение к репертуару Студии в последующие годы (на рубеже 1970–1980-х были заново поставлены «Праздник мира» и «Потоп») показывало, что обратный путь к студийным основам труден, если в принципе возможен. Показательно, что обе работы примыкали к «кружковому» типу, осуществлялись вахтанговцами А. И. Ремизовой и Е. Р. Симоновым на телевидении (запись «Потопа» ныне широко доступна в интернете). Моменты «единения на языке», вводившиеся в спектакли 1910-х, во второй половине XX века миними-

зированы, а мотив, когда-то сымпровизированный для «Потопа» и еще памятный старожилам, в телеэкранизации был заменен более современным.

Масштабный реконструкционный прорыв в область студии-школы предпринял С. Д. Черкасский со студентами СПбГАТИ (набор 2012 года): совместно изучая в течение двух лет документы, осваивая параллельно актерскую технику, они выпустили спектакль-фантазию «Гибель “Надежды”» — не копию постановки 1913 года, а памятник обстоятельствам ее рождения. Молодые артисты на удивление живо представили драму, оказавшуюся не слишком даже устаревшей по тексту, и одновременно оживили легенду о дебюте Студии. Непреодолимой преградой, разделившей оригинал и версию, явился, по-видимому, только исторический опыт участников. В рассказе И. С. Цимбал о спектакле 2014-го обращает на себя внимание пассаж: «У черкасцев “Марсельеза” возникает стихийно, на короткий миг вызывает сочувствие, понимание: всюду, где унижают человеческое достоинство, возможен и бунт. Но последствия революционного бунта слишком известны создателям сегодняшнего спектакля, вот почему мотивы социального протеста не подержаны их авторской интонацией» [15, с. 76]. Спустя год, когда то же актерское содружество создало «Сказку о семейном счастье, или Сверчка на печи», смена интонации определялась уже и текстом инсценировки, изменившимся по сравнению с 1913 годом (версия режиссера Н. С. Лапиной), и игровыми задачами (см.: [16]). Музыка Рахманова не понадобилась. Траектория переосмысления ушла от «школы» и «мастерской» к «лаборатории», воссоединяя студийные начала вековой давности и прокладывая новые пути.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. МХАТ Второй: опыт восстановления биографии. М.: МХТ, 2010. — 960 с.
2. Евгений Вахтангов в театральной критике. М.: Театралис, 2016. — 704 с.
3. Станиславский К. С. Лекция 15 марта 1911 года // Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 5. Кн. 1 / ред. сост. и коммент. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1993. С. 156–164.
4. Бармак А. А. Художественная атмосфера. Этюды. М.: ГИТИС, 2004. — 316 с.
5. Львова М. В. Обратная связь // Художественный театр. После революции. В. В. Лужский. Беглые воспоминания. 1928. Последний дневник. 1930–1931. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2022. С. 5–22.
6. Соловьева И. Н. Первая студия. Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 668 с.
7. Евгений Вахтангов: документы и свидетельства: в 2 т. Т. 1 / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. — 520 с.
8. Гауптман Г. Праздник мира. Драма в 3-х действиях. М.: Польша (В. Антик и К°), б. д. [1909]. — 79 с.
9. Гиацинтова С. В. С памятью наедине. М.: Искусство XXI век, 2020. — 512 с.
10. Маркарян О. Э. «Праздник мира» Вахтангова (1913): театральная критика перед лицом трагического хаоса // Вопросы театра. Proscenium. 2019. № 3/4. С. 274–291.
11. Рахманов Н. Н. [Воспоминания о Л. А. Сулержицком] // Леопольд Антонович Сулержицкий. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком / сост., ред. вступ. ст. и коммент. Е. И. Поляковой. М.: Искусство, 1970. С. 581–586.
12. Кач Т. С. Тип сценической условности в спектакле Первой студии МХТ «Сверчок на печи» (1914) и особенности его взаимодействия с литературной первоосновой // Тезисы докладов 50-й Международной научной филологической конференции им. Л. А. Вербицкой. СПб.: СПбГУ, 2023. С. 216–217.

13. Херсонский Х. Н. Вахтангов. М.: Молодая гвардия, 1963. — 360 с.
14. Ostrovsky A. Twelfth Night of 1917 and the Moscow Art Theatre // *A Journal of English Language Literatures in English and Cultural Studies*. 2008. April. P. 161–184.
15. «Надежда» на Моховой — 100 лет спустя: опыт реконструкции театральной педагогики Первой студии МХТ/авт.-сост. С.Д. Черкасский. СПб.: СПбГАТИ, 2016. — 104 с.
16. Псарева Т. И. Сто лет — один ответ // *Петербургский театральный журнал*. 2015. 21 ноября. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/sto-let-odin-otvet> (дата обращения: 15.02.2024).

REFERENCES

1. *MKhAT Vtoroj: opyt vosstanovleniya biografii* [Moscow Art Theatre the Second: Restoring the Biography]. Moscow: Moscow Art Theatre Publ., 2010. 960 p.
2. *Evgenij Vahtangov v teatral'noj kritike* [Yevgeny Vakhtangov in the Theatre Criticism]. Moscow: Teatralis, 2016. 704 p.
3. Stanislavsky K. S. *Lekcija 15 marta 1911 goda* [15th of March, 1911. Lecture]. In: Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij: v 9 t. T. 5. Kn. 1* [Collected Works: in 9 vols. Vol. 5. Book 1]. Moscow: Iskusstvo, 1993, pp. 156–164.
4. Barmak A. A. *Hudozhestvennaja atmosfera. Etudy* [An Artistical Atmosphere. Essays]. Moscow: GITIS, 2004. 316 p.
5. Lvova M. V. *Obratnaja svjaz'* [The Feedback]. In: *Hudozhestvennyj teatr. Posle revoljucii. V. V. Luzhskij. Beglye vospominaniya. 1928. Poslednij dnevnik. 1930–1931*. [The Art Theatre. After the Revolution. Vasily Luzhsky. Cursory Memoirs. 1928. The Last Diary. 1930–1931]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2022, pp. 5–22.
6. Solovyeva I. N. *Pervaja studija. Vtoroj MKhAT. Iz praktiki teatral'nyh idej XX veka* [The First Studio & Moscow Art Theatre the Second. From the Practice of Some Theatrical Ideas of the 20th Century]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 668 p.
7. *Evgenij Vahtangov: Dokumenty i svidetel'stva: V 2 t. T. 1* [Yevgeny Vakhtangov: Papers and Testimonies. In 2 vols. Vol. 1]. Comp. & ed. by Ivanov V. V. Moscow: Indrik, 2011. 520 p.
8. Hauptmann G. *Prazdnik mira. Drama v 3-h dejstvijah* [The Reconciliation. Drama in 3 Acts]. Moscow: Polza (V. Antik & K°), s. d. [1909]. 79 p.
9. Giacintova S. V. *S pamjat'ju naedine* [Alone with a Memory]. Moscow: Iskusstvo XXI vek, 2020. 512 p.
10. Markaryan O. Je. *"Prazdnik mira" Vahtangova (1913): teatral'naja kritika pered licom tragicheskogo haosa* [The Reconciliation by Vakhtangov (1913): Theatre Criticism in the Face of Creative Chaos]. *Voprosy teatra. Prosaenium*. 2019, no 3/4, pp. 274–291.
11. Rahmanov N. N. *Vospominaniya o L. A. Sulerzhickom* [Memories of Sulerzhitsky]. In: *Leopol'd Antonovich Sulerzhickij. Povesti i rasskazy. Stat'i i zametki o teatre. Perepiska. Vospominaniya o L. A. Sulerzhickom* [Leopold Antonovitch Sulerzhitsky. Novels and Stories. Correspondence. Memoirs]. Comp., ed., intr. notes & comments by Poljakova E. I. Moscow: Iskusstvo, 1970. pp. 581–586.
12. Tkach T. S. *Tip scenicheskoj uslovnosti v spektakle Pervoj studii MHT "Sverchok na pechi" (1914) i osobennosti ego vzaimodejstvija s literaturnoj pervoosnovoj* [The Type of Stage Convention in the Performance of the First Studio of the Moscow Art Theatre *The Cricket on the Hearth* (1914) and the Features of its Interaction with its Literary Fundamental Principle]. In: *Tezisy dokladov 50-j Mezhdunarodnoj nauchnoj filologicheskoy konferencii im. L. A. Verbickoj* [Papers of the 50th International Science Philological Conference L. A. Verbickaya by Name]. Saint-Petersburg: Saint Petersburg State University Publ., 2023, pp. 216–217.
13. Hersonsky H. N. *Vakhtangov*. Moscow: Molodaja gvardija, 1963. 360 p.
14. Ostrovsky A. Twelfth Night of 1917 and the Moscow Art Theatre. *A Journal of English Language Literatures in English and Cultural Studies*. April 2008, pp. 161–184.
15. *"Nadezhda" na Mohovoj — 100 let spustija: opyt rekonstrukcii teatral'noj pedagogiki Pervoj studii MHT* [The Good Hope on Mokhovaya Street 100 Years Later. An Essay in the Theatre Pedagogic of Moscow Art Theatre's First Studio]. Ed. & publ. by Cherkassky S. D. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Academy of the Theatre Art, 2016. 104 p.

16. Psareva T. I. Sto let — odin otvet [One Hundred Years — One Answer]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*. 2015. November 21. Available from: <https://ptj.spb.ru/blog/sto-let-odin-otvet> [Accessed 15th February 2024].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Наумов Александр Владимирович — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания.

E-mail: alvlnaumov@list.ru

ORCID: 0000-0003-3883-7917

ABOUT THE AUTHOR

Alexander V. Naumov — Cand. Sc. in Art Studies, Senior Researcher in the History of Music Department, State Institute for Art Studies.

E-mail: alvlnaumov@list.ru

ORCID: 0000-0003-3883-7917

Статья поступила в редакцию: 03.03.2024

Отредактирована: 12.05.2024

Принята к публикации: 14.05.2024

Received: 03.03.2024

Revised: 12.05.2024

Accepted: 14.05.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Наумов А. В. Музыка в спектаклях Первой студии МХТ: от «Марсельезы» до «Песни шута» (1913–1917) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. №2. С. 18–40.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-18-40

EDN CSCLEO

FOR CITATION

Naumov A. V. Music in the Performances of the First Studio of Moscow Art Theatre: from *La Marseillaise* to *Jester's Song* (1913–1917). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 2, pp. 18–40.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-18-40

EDN CSCLEO