

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-32-54

EDN AUVKQJ

УДК 792.2(=161.1)"1918/1921"+792.027

А. В. Наумов

Государственный институт искусствознания

Москва, Россия

ORCID: 0000-0003-3883-7917

## Музыка в спектаклях Первой студии МХТ: зловещие девы и проклятые короли (1918–1921)

### АННОТАЦИЯ

Становление музыкальных традиций Первой студии МХТ происходило на протяжении первого пятилетия жизни коллектива (1913–1918) в едином русле всех видов деятельности — учебно-методической, экспериментально-постановочной и камерно-театральной. Следствием этого стало, в частности, выдвижение на место руководителя музыкальной части актера-студийца Н. Н. Рахманова — материалы его архива являются основной источниковой базой исследования. Свойством исторического этапа, рассматриваемого в настоящей статье, явилось «изживание студийности», превращение студии в полноценный репертуарный театр с одновременным поиском новых приемов в режиссуре и актерской игре, развитием и совершенствованием приемов будущей «системы» К. С. Станиславского. В то же время на протяжении 1918–1921 годов шла непрерывная подспудная «борьба» поэтической и прозаической драматургии в репертуаре: вопросы ритма и стилистики, диктуемые разными по природе литературными источниками, стояли очень остро. В конечном счете они определили разницу между «школами» последователей Станиславского, режиссеров Студии — Болеславского и Вахтангова. На музыкальной стороне это сказалось в значительной мере. Творческие запросы требовали расширения оркестра и организации профессионального хора, не считаясь с трудностями эпохи «военного коммунизма». В этом Студия шла параллельно с МХАТ и его основателями, обратившимися в начале 1920-х к формам музыкального театра. В дальнейшем, когда к работе будут привлекаться приглашенные композиторы со стороны, значение накопленного будет осмыслено заново. Основной задачей данного исследования является систематизация комплекса различного рода материалов и восполнение информационных лакун, возникающих вследствие утраты некоторых музыкальных партитур и документов сценического быта.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Первая студия, МХТ, К. С. Станиславский, Р. В. Болеславский, Е. Б. Вахтангов, Н. Н. Бромлей, «Дочь Иорио», «Балладина», театральная музыка.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-32-54  
EDN AUVKQJ  
УДК 792.2(=161.1)"1918/1921"+792.027

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

# Music in the Performances of the First Studio of Moscow Art Theatre: Baleful Maidens and Cursed Kings (1918–1921)

## ABSTRACT

The formation of musical traditions of the First Studio of Moscow Art Theatre took place within the first five years of the theatre existence (1913–1918) in the same vein as all types of the activities: educational and methodological, experimental-staging and chamber-theatrical. The promotion of the Studio actor N. N. Rakhmanov to the post of head of the musical department was one of consequences. Materials of the composer's archive are the main source for the study. The main feature of such a historical stage of this article was the "riddance of the studio principles" and its transformation into a full-fledged repertory theatre with a simultaneous search for some new techniques in a directing and acting (deriving the future "Stanislavsky system"). At the same time, there was a continuous, "latent struggle" between poetic and prose drama in the repertoire throughout 1918–1921. Rhythm and style, dictated by literary sources of different natures, produced several acute questions. Ultimately, they identified the difference between the "schools" of Stanislavsky's followers, the Studio's directors Boleslavsky and Vakhtangov. Stylistic transformation had a significant impact on the musical aspect of performances. Creative requests invoked to the expanding the orchestra and organizing a professional choir, in spite of "the struggle-communism epoch" difficulties. The Studio went in parallel with the Moscow Art Theatre and its founders, and appealed to the forms of music theatre in the early 1920s. Later, when the Studio invited composers to work on the performances, the significance of existing was reconsidered. The main goal of the study is still the systematization of the production materials complex (in various kinds) and the filling of information gaps that remain due to the loss of some musical scores and production documents.

## KEYWORDS

The First Studio, Moscow Art Theatre, K. S. Stanislavsky, R. V. Boleslavsky, E. B. Vakhtangov, Nadejda Bromley, *Iorio's Daughter*, *Balladina*, theatre music.

В 1918-й, шестой по счету год своего существования<sup>1</sup>, Первая студия МХТ вступала с официальным порядковым номером<sup>2</sup> и репертуаром из пяти спектаклей: «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса (1913), «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу (1914), «Потоп» Г. Бергера (1915), «Вечер Антона Павловича Чехова» (1916–1917) и «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (1917). Чуть позже были ненадолго возобновлены «Калики перехожие» В. М. Волькенштейна (1914). Из перечисленных только чеховский вечер и «Калики» оказались явлениями временными, остальные сохранялись в афише до 1930-х годов. Перемены составов и поздние редакции не слишком сказывались на целостности художественных решений. Основные принципы Студии к концу первого этапа сформировались крепко: спектакли ставились по мотивам прозаической драматургии на основании реалистических принципов с той лишь долей условности, что диктовалась теснотой помещений, где поначалу приходилось играть.

То же относилось и к неизменно присутствовавшему музыкальному оформлению, которое усиливало смысловые акценты, но никогда не выходило на первый план. Показательно, что в акустике спектаклей удерживалась камерность,

постепенно отставленная как прием в связи с выходом из комнатных условий на все более широкие подмостки. Даже в стенах здания МХТ, куда переносились ранние постановки, первоначальный инструментальный ансамбль из 3–4 человек не усиливался до оркестрового состава. Улучшения слышимости достигали за счет размещения музыкантов в первой кулисе или директорской ложе, поближе к залу. Сдержанность динамики вводилась в число предлагаемых обстоятельств. Воспитав в своих рядах «присяжного композитора»<sup>3</sup>, Студия доверяла ему, одновременно твердо ограничивая рамками «задания». Прецедентов, подобных сотрудничеству МХТ с И. А. Сацем и некоторыми другими, когда вдохновение передавалось от музыканта к режиссеру, здесь никогда не отмечалось (фото 1).

Определенная эволюция музыкальных воззрений все же заметна. Связана она в первую очередь с изменением «тональности» репертуара, жизненными и идейными предпосылками к его трансформации. Определенную роль сыграло и постепенное обогащение «режиссерской части» Студии, включение в постановочную деятельность новых лиц, обладавших оригинальными взглядами и вкусами, как Н. Н. Бромлей, а также мировоззренческие трансформации тех, кто начинал ставить до войны и продолжил, вернувшись с фронта, как Р. В. Болеславский.

**1** Днем открытия считалось 4 февраля 1913 года, когда на первый показ были допущены зрители. Занятия с молодыми актерами МХТ и «сотрудниками» массовки велись К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким с 1 сентября 1912 года. Здесь и далее факты и даты истории Студии (1912–1924) и МХАТ 2-го (1924–1936) — по Летописи, составленной М. С. Ивановой [1, с. 569–727].

**2** Вторая студия открылась 24 ноября 1916 года премьерой «Золотого кольца» З. Н. Гиттиус. Просуществовала до 1 сентября 1924 года, после чего волилась в Художественный театр, на тот момент называвшийся МХАТ Первый.

**3** Н. Н. Рахманов (Соколов, 1892–1964), принятый в Студию как артист, по настоянию руководителей коллектива в 1916 году завершил начатое прежде музыкальное образование (получил диплом композитора в Филармоническом училище) и бесценно руководил музыкальной частью.

## ВЫБОР ТРАГЕДИИ

Выпуская на Рождество 1917 года шекспировскую «Двенадцатую ночь», Первая студия отгораживалась от ужаса за окнами, усиливавшегося неделя за неделей, ренессансным весельем. Препятствовали буре уныния и спектакли, сохранявшиеся от первых лет работы, — «Гибель “Надежды”», «Сверчок на печи», «Потоп». Однако последующие постановки вольно или невольно поворачивали душевные очи студийцев к трагедии. «Двенадцатая ночь» держала водораздел, по одну сторону которого в афише стояли утопии добра, заповеданные Л. А. Сулержицким (он скончался в декабре 1916-го), по другую — темные мистерии, предпочтенные его молодыми последователями. Все осуществленное и неосуществленное в период «военного коммунизма» более или менее отражало настроения неопределенности и затаенного страха. Апогея они достигли в «Эрике XIV» А. Стриндберга, зрелом шедевре Е. Б. Вахтангова (премьеры 29 марта 1921 года), но прорывались более или менее отчетливо и в «Росмерсхольме» Г. Ибсена (28 апреля 1918 года), и в «Дочери Иорио»<sup>4</sup> Г. Д'Аннунцио (5 февраля 1919 года), и в «Балладине» Ю. Словацкого (2 марта 1920 года). Показательно, что несколько начинаний в комедийной области («Шоколадный солдатик [Оружие и человек]» Б. Шоу осенью 1918-го, интермедии М. Сервантеса осенью 1920-го<sup>5</sup>) так ничем и не увенчались. Не состоялось и возвращение к Диккенсу: инсценировку «Колоколов» мечтал поставить и сыграть сам Вахтангов. Зато очень заметны среди послереволюционных планов Студии «Роза и Крест» А. Блока, так и не доведенная до премьеры в МХТ, и байроновский «Каин», впервые показанный в Камергерском 4 апреля 1920 года (выдержал 9 представлений).



Фото 1. Н. Н. Рахманов. Фото 1910-х годов. РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 221. Печат. л. 4 / N. N. Rakhmanov. Photo from the 1910s. RGALI. F. 3429. Inv. 1. St. unit. 221. L. 4

4 Транслитерация названия — в соответствии с написанием в переводе А. П. Вороникова, по которому ставилась пьеса.

5 «Два болтуна», «Саламанкская пещера», «Ревнивый старик» и «Бдительный страж». Актриса Л. И. Дейкун вспоминала, как планировалось охватить действием игрой все здание МХТ: «... в коридорах театра и фойе меж тем звучала музыка, бренчали гитары и мандолины. Одним словом, царил бы атмосфера веселого праздничного карнавала. <...> Подготовительная работа началась воесю. На первых порах по частям репетировались отдельные номера: танцы, романсы и серенады, поединки на шпагах и рапирах» (Дейкун Л. И. Незабываемое. Страницы из воспоминаний // Музей МХАТ. КП 32564. Машиноп., б. д. [1960-е]. Л. 56–57).

Далее некоторое время события развивались параллельно, причем «взрослый» театр от своего порождения все более отставал: студийная «Дочь Иорио» выпускалась накануне намеченной, но несостоявшейся премьеры блоковской драмы, «Балладина» на месяц обогнала «Каина». Два актерских шедевра Михаила Чехова — Эрик XIV в Студии и Хлестаков в возобновленном «Ревизоре» МХТ (8 октября 1921 года) — были разделены уже целыми летними каникулами. На этом прямой диалог между отеческой и дочерней труппами прервался. Творческое состязание переместилось на уровень студий: с ноября 1921 года к двум дореволюционным присоединилась Третья, вахтанговская. Между экспериментами молодежи возникали примечательные соответствия, не раз отмечавшиеся историками театра и приобретающие особый оттенок в музыкальном контексте. Диффузии намерений и приемов способствовала общность среды, в том числе — привлечение к сотрудничеству оркестрантов МХТ и их «шефа», Б. Л. Израилевского, как опытного консультанта. Наиболее заметное направление поиска было связано с драматургией, в которой ритмика текста предопределяла временную организацию действия. Стихотворные и полустихотворные драмы ставились повсеместно, за ними выделось будущее театра<sup>6</sup>.

\* \* \*

Слово «мистерия» применительно к спектаклям 1918–1921 годов проскользнуло не случайно. Почти все они основывались на литературе загадочно-таинственной, мрачноватой, далекой от бытовых мотивов прежнего репертуара, псевдоисторичной или внеисторичной, балансирующей на грани легенды-сказки, притчи и аллегории современных событий. При ориентировке на вагнеровские, скрябинские и иже с ними идеи синтеза искусств рубежа веков мистерияльные представления студийцев могут ныне показаться своеобразными. Главная особенность — отсутствие в них привычного намека на мессианство и глобальный пессимизм экзистенциальных констатаций. То же и в отношении музыки, где поддерживался баланс, найденный ранее: на каждую «звучащую» пьесу приходилась «молчаливая». Скандинавы представлялись более сухими (в этом заимствовался опыт МХТ), итальянский символизм и польский романтизм ассоциировались с красками воображаемого большого оркестра и хора: в здании в Камергерском с конца 1919-го уже обо-

сновалась «Комическая опера» Немировича-Данченко, летом 1920-го начались вечера будущего оперного театра К. С. Станиславского. Однако и в подобных воплощениях к услугам композиторов прибегали, не стремясь на них опереться. Рождения мистерии из духа музыки никто не ожидал, театральная форма складывалась самостийно. О сквозной линии, направленности поиска говорить при этом не приходилось, скорее о различии режиссерских почерков: две крайние постановки («Росмерсхольм» и «Эрик XIV») осуществлены Вахтанговым, две средние

<sup>6</sup> Стихия ритма, пронизывающая поэтические тексты, и продолжительные опыты в области драматургии подобного рода сказались, по мнению исследователя, даже на становлении такого радикального режиссерского метода XX века, как биомеханика Вс. Э. Мейерхольда [2].

(«Дочь Иорио» и «Балладина») — другими режиссерами, и именно они показательнее для исследовательского анализа музыкального опыта Студии.

К сожалению, слабая сохранность нотных материалов не позволяет до конца обоснованно говорить о звуковой сфере большинства спектаклей переходного периода «от студии к театру»: не только до 1921 года, но и далее, пока в 1924 году не было обретено новое имя — МХАТ 2-й. Главной причиной утрат, очевидно, послужили неоднократные территориальные перемещения Первой студии. Начав работу в доме на углу Тверской и Гнездииковской переулков, она еще до революции переехала на Тверскую (Скобелевскую) площадь в бывший дом купца Усачева<sup>7</sup>, оттуда в казино «Альказар» на Триумфальной площади<sup>8</sup> (параллельно играя на основной сцене МХТ и других больших площадках). Наконец, получила здание Нового (Шелапутинского) театра на Театральной площади. За период 1918–1924 годов не раз выезжала на продолжительные гастроли, в том числе заграничные. Следить за оставленным в Москве имуществом было некому; то, что возили с собой, и то, что оставляли, оказывалось в равной степени уязвимо. В итоге из четырех постановок рубежа 1910–1920-х годов нотными документами представлена только «Балладина». Последующим повезло больше — исключительно потому, что они вошли в репертуар стационарного МХАТ 2-го, сразу озаботившегося созданием архива и музея. При ликвидации театра в 1936 году Н. Н. Рахманов изыал драгоценные рукописи, ныне они хранятся в РГАЛИ (фонд 2379). Но даже при наличии нотных образцов не всегда можно поручиться за их полноту. Каждый из прецедентов «несчастен» по-своему. Исследовательский метод остается неизменен, его важнейшим компонентом является изучение документов (репетиционных записей, помрежских и суфлерских экземпляров пьес) и премьерной прессы. То и другое неравномерно — как по наличию, так и по степени освоенности наукой. В некоторых случаях окружение словом щедро, в других — скудно.

## ОСУЖДЕННАЯ НА ЛЮБОВЬ

Символично, что обе наиболее музыкальные постановки рубежа 1910–1920-х годов связаны с «женской темой» — с сюжетами, завязанными на фигуре центральной героини — загадочной и зловещей. Гендерное противопоставление непреднамеренно, оно скорее исходило из вечного женско-актерского голода. Однако управляло выбором намерение уйти в вымысел, изолироваться от впечатлений «политического момента», настойчиво отвергаемое в пьесах «мужских», более злободневных.

«Дочь Иорио» (*La figlia di Jorio*), сочинение Д'Аннунцио (*Gabriele D'Annunzio, Principe di Montenevoso, nee Gaetano Rapagnetto d'Annunzio, 1863–1938*) с подзаголовком

**7** Здание, стоявшее приблизительно на месте нынешнего книжного магазина «Москва», разрушено при реконструкции площади (в 1918–1993 годах она называлась Советской) на рубеже 1935–1936 годов.

**8** Помещение неоднократно переходило от одного театра к другому, последним в нем работал молодой «Современник». Снесено за ветхостью в 1970-х годах, ныне там сквер перед гостиницей «Пекин».

«пастушеская драма», написана в 1904 году для Элеоноры Дузе, которую, по воле самого автора, заменила другая актриса. Сильными сторонами таланта Дузе были трогательность и простота, которых для воплощения инфернальной героини было недостаточно.

По фабуле, неизвестная девушка появляется в доме пастуха Ладзаро, преследуемая толпой разъяренных мужчин: она «дочь колдуна Иорио» из соседней деревни и должна быть сожжена как ведьма. Сын хозяина, Алиджи, готовится к свадьбе. Появление незнакомки (позже мы узнаем, что ее зовут Мила де Кодро) и ее гонителей прерывает обряд осыпания зерном, затронувший невесту и не коснувшийся жениха — это дурная примета. Мать и сестры Алиджи спасают несчастную и не выдают ее чужакам. Мила с первого взгляда неотвратимо притягивает молодого героя, разрушает его помолвку и приводит к столкновению с отцом (Ладзаро гибнет). В финале те же, кто вначале защищал «дочь Иорио», приговаривают ее к казни на костре.

Пьеса читается как огромное «стихотворение в прозе», полное поэтических и загадочных оборотов. Перевод А. П. Воротникова (1857–1937), выпущенный издательством «Правда» в Москве почти мгновенно (цензурное разрешение от 13 августа 1904 года), свойства оригинала доносил неплохо, что, однако, не слишком способствовало распространению пьесы в России. Впервые она была сыграна 17 марта 1905 года в Театре Ф. А. Корша в бенефис первой русской «вамп» Л. Б. Яворской (1871–1921). Понята не была, но держалась на афише до лета, чему более способствовало участие замечательных актеров-мужчин: Ф. П. Горева (Ладзаро) и Ю. В. Белгородского (Алиджи).

В стенах МХТ драматургия Д'Аннунцио не приживалась по причинам эстетической чужеродности, а также в силу того, что, как правило, создавалась в расчете на конкретную исполнительницу главной роли. Премьерство же художественниками отвергалось с основания театра. На протяжении нескольких лет «русская Дузе» — М. Н. Германова — пыталась продвинуть в афишу «Мертвый город» (*La città morta*). Фрагменты из трагедии, написанной в 1898 году для Сары Бернар, прославленной «бесподобной Элеонорой», переведенной Ю. Балтрушайтисом в 1909 году и сразу сыгранной в Александринском театре, Германова начала тогда же готовить с ученицами школы А. Г. Коонен и В. Л. Вендрович [3, с. 248]. Начинание пресеклось, отстраненное иными интересами, но в сезоне 1911/1912 годов Вл. И. Немирович-Данченко к нему вернулся, проведя несколько бесед с участием актеров и И. А. Саца [3, с. 279]. На этот раз Германова сама стала виновницей вынужденной паузы: она ждала ребенка. С началом Первой мировой войны Д'Аннунцио стал *non grata* из-за своей политической позиции. Перспективы его сочинений утратили реальность вплоть до Брестского мира, чтобы в 1920-х, после недолгого ренессанса, улетучиться вновь, более чем на полвека.

Инициатива Германовой направилась в иное русло. В апреле 1919 года она вместе с Н. С. Бутовой довела до общественного показа начатую Немировичем-Данченко мистерию Р. Тагора «Король темного чертога», в которой сама сыграла центральную роль (см. об этом [4, с. 152]). Несмотря

на эскизную форму (индийская драма игралась на сцене «Летучей мыши», в подвале дома Нирнзее), представление имело полноценный музыкальный «задник», созданный С. А. Потоцким, дирижером Второй студии. Партитура на данный момент не обнаружена. Германова восстановила и довела спектакль до завершенности в эмиграции, при помощи Ф. А. Гартмана, — московские же материалы, скорее всего, утрачены. «Король» и «Дочь Иорио» существовали в творческом симбиозе, некоторые студийцы были заняты в обоих проектах. Сам опыт «женской» режиссуры, несомненно, воодушевил Н. Н. Бромлей и призвал ее на подвиги<sup>9</sup>. Звуковая сторона представления по мотивам Тагора отозвалась не столь очевидно, пьеса Д'Аннунцио представляла к тому значительно меньше поводов.

Согласно авторскому замыслу, в трагедии должны быть сольная свадебная песня в первом акте, песня Милы в начале второго (приложены стихи) и хор пилигримов за сценой на протяжении всей его середины, как фон ссоры и отцеубийства (только ремарки, без слов). В последнем, третьем акте причитают плакальщицы над телом Ладзаро (прозаический текст с припевом «Вечный покой дай ему, Господи»). Приближение разъяренных мстителей в финале обозначалось у Д'Аннунцио ударами в большой барабан. Всего четыре настоящих номера, ни один из которых не обязателен по сюжету, даже пение героини не становится узловым моментом характеристики. Существовали объективные затруднения: пространственная отдаленность хора, например, трудно воплотима в комнатных условиях студии, а пение плакальщиц строго по нотам мало соответствует «правде» обряда<sup>10</sup>. Тем не менее Н. Н. Рахманов в числе создателей значился<sup>11</sup>. Ноты в его архиве отсутствуют. Будем считать, что за рамки предписаний итальянского литератора звуковой слой не выбивался. Мог быть только скромнее.

\* \* \*

В «симфонию», которую образовывал репертуар Первой студии (как и репертуар МХТ в его лучшие годы), «Дочь Иорио» включалась на правах эпизода, развивавшего мотивы и приемы, заложенные в «Каликах перехожих». Такая же жестокая, жутковатая сюжетная ситуация, та же «хоровая» эстетика, в фокусе тот же дикий, низовой социальный слой. Архаическая Русь и адриатическая Аbruцца<sup>12</sup>, куда современные путеводители зовут «увидеть особую, истинную Италию, какой она была несколько веков назад», составляли прямую аналогию, особенно ощутимую ближе к концу действия,

**9** В рукописной программке премьеры (Музей МХАТ. КП 27320/898) она обозначена как режиссер единолично. Впоследствии было добавлено имя помощницы — актрисы Л. И. Дейкун; вслед за ними, при возобновлении «Балладины» в 1922 году, дебютировала в том же амплуа С. Г. Бирман; спустя еще несколько лет — О. И. Пыжова и С. В. Гиацинтова.

**10** В экземпляре Н. Н. Бромлей (Г. Д'Аннунцио. Дочь Иорио / пер. А. П. Воротникова: Режиссерский экземпляр Н. Н. Бромлей. По изд. «Правда», 1904. Печат. с помет., 1918 // СПБГМТМИ ГИК 12588/404. 30 л.) некоторые из соответствующих указаний перечеркнуты. В целом же относительно музыкальной стороны документ ничего не подтверждает и не опровергает. Игнорирует ее и Дневник спектаклей Студии (ГЦТМ. Ф. 538. Ед. хр. 21. Рукоп., 1918–1920. 56 л.).

**11** Имя композитора появляется также позднее премьеры, в печатных экземплярах программки (Музей МХАТ. КП 9289/120. Печат., 1919. 2 л.), но ранее, чем фамилия Л. И. Дейкун как сопоставительницы.

**12** Так у А. П. Воротникова; правильно Аbruцци (совр. Abruzzi) или Аbruццо.

в массовых сценах. О том, какие последствия имел этот опыт, мы судим по следующей премьере Студии, «Балладине».

«Дочери Иорио» катастрофически не повезло с прессой. Поразительно, как, пройдя 80 раз<sup>13</sup>, она почти не оставила следов в рецензиях. В феврале 1919-го бумаги в Советской России еле-еле хватало на политические новости и прокламации, но и позже, когда печатный процесс налачился, а спектакль уже не был премьерой, написать о нем никому в голову не пришло. Ситуацию немного поправили майские, того же года, гастроли в Петрограде, на которые откликнулся М. А. Кузмин<sup>14</sup>. Критикуя сочинение Д'Аннунцио как таковое и нищету декоративной стороны (оформление «сукнами», костюмы из подбора), пристальный взгляд он направил на актеров. Хвалил, хотя и не без оговорок, В. В. Соловьеву в заглавной роли, поощрительно отметил некоторых других исполнителей — Дейкун в роли матери героя, Г. М. Хмару — Ладзаро<sup>15</sup>, С. В. Попова — Алиджи, общий «дух простонародной торжественности, трагичности и подлинный темперамент». Противопоставлял «Дочь Иорио» «Сверчку на печи», как проявление большого стиля — эстетике камерности в ранней Студии. Музыка внимания не привлекла. Учитывая, что сам Кузмин был выпускником консерватории, отношение свидетельствует о ее чрезвычайной незаметности.

Столь же скудно отразилась постановка в мемуарной и исследовательской литературе. С. В. Гиацинтова, на книгу которой уже почти полвека ориентируются все, кто пишет о Первой студии и МХАТ 2-м [5], в «Дочери Иорио» занята не была и знала о ней, судя по скупому отзыву, мало. В. Е. Куинджи, игравшая роль Виенды-невесты (с пением, она нередко пела на сцене<sup>16</sup>), отметила:

Спектакль был хорошо принят публикой и прессой (! — А. Н.), но сама Н. Н. Бромлей осталась недовольна своей работой. Она нам говорила: «В постановке этой пьесы я искала предельную внутреннюю интенсивность, но повредили этому моя неопытность как режиссера и однообразие словесного материала в пьесе»<sup>17</sup>.

Очерк о Бромлей из относительно недавней книги Анны Кардашовой [6, с. 67–96] и совсем недавняя монография Елены Толстой, посвященная литературной ипостаси актрисы [7, с. 11–225]<sup>18</sup>,

13 Нормальное для Студии и МХАТ 2-го число, определяющее удачную, но не программную работу. Последние игрались сотни раз, провальные выдерживали 15–16 представлений.

14 Кузмин М. А. Дочь Иорио // Жизнь искусства. 1919. № 131, 8 мая. С. 1.

15 На премьере роль сыграл П. А. Бакшеев. В мае он отбыл с «качаловской группой» на гастроли в Харьков.

16 Сохранился романс Н. Н. Рахманова «И так уж близок час страдания» к спектаклю по пьесе Н. Н. Венкстерн «В 1825 году» (МХАТ 2-й, 1925) с персональным посвящением В. Е. Куинджи (РГАЛИ. Ф. 2960. Оп. 1. Ед. хр. 27. Автогр., 1962. Л. 2–3).

17 Куинджи В. Е. Итоги размышлений. Воспоминания о Н. Н. Бромлей, о С. М. Михоэлсе и др. // РГАЛИ. Ф. 2960. Оп. 1. Ед. хр. 4. Машиноп., 1960-е. Л. 32.

18 Н. Н. Бромлей выпустила в 1911 году книгу миниатюр «Пафос: Композиции; Пейзажи»; в 1927-м — «Исповедь неразумных: Рассказы», в 1929-м — иронический роман-исповедь «Птичье королевство», перекликающийся по идее с будущими «Записками покойника» М. А. Булгакова. Кроме того, она была автором пьес «Архангел Михаил» (неосущ. постановка Студии, 1922) и «Король квадратной республики» (МХАТ 2-й, 1925), а также инсценировок классики, написанных и поставленных в бытность ее актрисой и режиссером театров Ленинграда (после 1933 года).

к сказанному ничего не добавляют. И. Н. Соловьева вернула «Дочери Иорио» законное место в истории театра [8, с. 248–249], расследование предстоит продолжить.

## ЖЕРТВА СОБСТВЕННОЙ СИЛЫ

«Балладине» (*Balladina*, 1834), стихотворной трагедии Ю. Словацкого (*Juliusz Słowacki*, 1809–1849), повезло в мхатовской историографии гораздо больше, чем «Дочери Иорио». Сыгранная 79 раз, она пришлась уже на «обитаемый» период театральной жизни, полноценно описана в рецензиях и книгах.

С момента появления пьесы в ней отмечали мрачную иронию, выразившуюся в смешении аллюзий на целый ряд фольклорных сказаний и выдающихся произведений мирового наследия («Макбет» и «Ричард III», «Разбойники» и «Орлеанская дева», «Фауст», «Эгмонт» и так далее). Причудливо совмещение реального и фантастического миров, сомнительна мотивация центральных персонажей, внезапны чудеса и непредсказуемо их отсутствие. . .

Сюжетом движут одновременно колдовство озерной феи Гопланы, проклятие короны, утаенной Отшельником (королем в изгнании), и ревность заглавной героини, убивающей вначале сестру Алину ради выгодного замужества с графом Киркором, затем мужа ради короны для себя и любовника, рыцаря фон Кострина, наконец его самого, как опасного сообщника<sup>19</sup>. Сквозным символом трагедии является несмываемый кровавый след на лице — знак власти для королей и клеймо преступления для Балладины. Связующую ткань обеспечивают философские беседы Отшельника поочередно со всеми персонажами, включая еще и пастуха Филона, искателя идеальной женщины, и находящего ее в мертвой Алине. Обезумев, Филон становится в финале главным обличителем убийцы. Параллельное контрдействие составляет линия двух эльфов, Хохлика и Искорки, прислужников Гопланы, завлекающих в ее сети деревенского парня Грабеца. В финале, когда все представители реального мира погибнут, а фея отправится в изгнание по воле высших сил, эльфы останутся властвовать миром. Такова условная фабульная схема.

Студии 5-актная трагедия казалась слишком громоздкой, объемы купюр доходили до целых картин.

«Балладина» досталась Студии от очень давних, рубежа 1900–1910-х годов, наметок Станиславского для МХТ [9, с. 222]<sup>20</sup>. На протяжении 1919 — начала 1920 года Станиславским же разбиралась, а затем и выпускалась в «дочернем» коллективе. Соответственно, исследовательское внимание к пьесе всегда было иным, нежели к чисто молодежному опыту с сочинением Д'Аннунцио. Подчеркивалось родство концепций «Балладины» и «Каина», их принадлежность к одному и тому же

<sup>19</sup> Роли центральных персонажей исполняли Е. Г. Сухачева (Балладина), Е. И. Корнакова (Алина), Л. И. Дейкун (Вдова, мать сестер), О. И. Пыжова (Гоплана), А. А. Вырубов (Киркор), Б. М. Афонин (фон Кострин), А. И. Чебан (Отшельник).

<sup>20</sup> Интерес был связан, как нередко случалось и прежде, с появлением нового перевода К. Д. Бальмонта (1909, отдельной книгой выпущен в 1911 году).

литературно-стилевому полю, общая опора на синтез визуального с аудиальным. Между тем воспоминания свидетельствуют, что Станиславский посвящал время в основном вживлению молодых актеров в образы, а не контурам будущего спектакля [10, с. 85–86, 104–108]. Концепция принадлежала Р. В. Болеславскому<sup>21</sup>, извлечшему «Балладину» из глубин «портфеля» в сезоне 1914/1915 годов, пронесшему верность ей через войну (он был мобилизован на три года), вернувшемуся и вложившему в нее все свое незаурядное дарование режиссера и сценографа<sup>22</sup>. Даже эмиграция Болеславского в начале 1920-го не привела к снятию его имени с афиши, оно так и украшало ее до 1924 года<sup>23</sup>; в МХАТ 2-м спектакль не играли.

\* \* \*

Ввиду основательной освещенности «Балладины» в литературе мы можем более подробно остановиться на музыке к ней, тем более что она представлена двумя нотными экземплярами — полной партитурой Н. Н. Рахманова с дирижерскими пометками<sup>24</sup> и черновым клавиром, запечатлевшим различные этапы сочинения<sup>25</sup>.

Перечень номеров (не менее 20) по партитуре следующий<sup>26</sup>:

«Рассвет» со вставкой под особым названием «Весна»<sup>27</sup>: оркестровая интродукция к сцене Гопланы, эльфов и деревенского парня Грабеца, безнадежного возлюбленного феи.

«Хата. Колдовство» с пометкой «на перемену после 1 картины»: инструментальная прелюдия к сцене Вдовы с дочерьми Балладиной и Алиной. По действию — фантастический звон волшебного венка, принесенного эльфами от Гопланы и заставляющего графа влюбиться в обеих девушек сразу.

**21** Болеславский Ричард Валентинович (Стржезницкий) служил в МХТ как актер с 1908 года, сыграл ряд ролей молодых героев в 1909–1915 годах. В Студию входил с момента ее основания. Подробнее см.: [11]. Эмигрировав, стал пророком системы актерского творчества «по Станиславскому», во многом превосхитив, а затем и превзойдя своего учителя. См.: [12].

**22** И. Г. Шиллер связывала зерно интерпретации с нравственным влиянием на членов Студии Л. А. Сулержицкого, а верность идее — с посмертным долгом Болеславского учителю, ушедшему из жизни в декабре 1916 года. См.: Шиллер И. Станиславский и польский театр. [Статья] // РГАЛИ. Ф. 2306. Оп. 4. Ед. хр. 247. Машиноп., 1970. 89 л.

**23** При переносе в «Альказар», к юбилею Студии было произведено капитальное возобновление, включавшее новую оркестровую редакцию (декабрь 1922 года).

**24** [Рахманов Н. Н.]. «Балладина». Музыка к спектаклю МХТ 2 по пьесе Ю. Словацкого. Для солистов, хора и оркестра. Партитура // РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 14. Автогр., 1918–1922. 46 л. (Далее: Балладина – партитура.)

**25** [Рахманов Н. Н.]. «Балладина». Музыка к спектаклю МХТ 2 по пьесе Ю. Словацкого. Для солистов, хора и оркестра. Наброски. Клавиры // РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 13. Автогр., 1918. 69 л. (Далее: Балладина – клавиры.)

**26** Нумерация менялась вначале в связи с переработкой текста, а потом с редакцией для возобновления 1922 года (пометки в рукописи красным и синим чернильным карандашом). Исправления сделаны не везде, ориентироваться в них нелегко, поэтому мы сочли за благо вынести в перечень только названия.

**27** «Рассвет», имевший № 3, при пропуске начальной картины пьесы (встречи графа Киркора с Отшельником) был сдвинут на два «вверх», так что № 4–5 стали № 2–3.

«Хата. Сон Алины»: инструментальный финал I действия, на реплику «Кругом малина, красная малина...»<sup>28</sup>. Киркор объявил, что женится на той из сестер, которая первой вернется из лесу с полным кувшином ягод. Алина мечтает о счастье, Балладина заранее ему завидует.

«Превращение в вербу» и [заклинание «Расти, верба, расти»]: в начальной картине II действия, по Словацкому<sup>29</sup>, ревнивая Гоплана, убедившись в том, что Грабец влюблен в Балладину, превращает его в дерево.

«Пастух Филон» (вычеркнуто): мелодия солирующего гобоя.

«Хор духов»: появление Балладины и проклятие кровавого пятна, накладываемое Гопланой: (хорал *a cappella* без слов, с закрытым ртом)<sup>30</sup>.

«Свадьба»: хор деревенских парней и девушек, пришедших поздравить Балладину и графа с помолвкой в финале II акта. После реплики «Как они играют грустно и весело»<sup>31</sup>.

«Лес»: оркестровое вступление к 4 картине III действия по тексту Словацкого.

«Свирель». После реплики «Колдунья Гопла с роем дьяволят смешит дубы похурные и дразнит плачущие березы»<sup>32</sup>. Танцы для оркестра с участием фортепиано.

«Превращение в короля бубен»: Гоплана возлагает на Грабца заветную корону, украденную эльфами у Киркора, — символ земной власти и отречения от женской любви. «Адская», по определению О. И. Пыжовой, фантазия для оркестра с ударными.

«Пир» — первая сцена IV действия. Представлен россыпью номеров, правильный порядок которых выписан в клавире<sup>33</sup>:

«Полонез» с хором «За здоровье короля!» (2 раза)

Сейчас же туш [с хором, «Застольная песня»] и два хоровых «Vivat»'а

«Гроза» (после реплики «Звенят и стонут трубы дождевые»)<sup>34</sup> и «Полонез»

«Vivat» половина

«Гроза»

Песня — кларнет<sup>35</sup>

«Полонез» (1 раз)

«Фанфары боя» (два номера): вступление и «музыка ремарок» ко 2 сцене V действия: граф Киркор сражается за возвращение королевской власти ее законному обладателю; на противоположной стороне фронта — Балладина и фон Кострин, одураченные «королем Бубен», но добивающиеся коронации.

«Гонец»: известие Балладине о гибели мужа в бою.

«Фанфары боя»: возвращение графа фон Кострина с победой и его убийство наемником.

«Суд» — заключительная сцена: обвинение Балладины в убийстве сестры. Также по клавиру<sup>36</sup>:

«Труба „Закон“» (на 1-ю вольту) и «Трубы радости»

**28** В редакции 1922 года № 6 повторялся ближе концу под № 21, с прибавлением барабанной дроби (карандашом выписан ритм) и неких ударных (не указаны). Музыкальный призрак убиенной Алины реял над последним актом, предвещая возмездие.

**29** В партитуре указано: «II действие, картина 2-я». Очевидно, была перестановка: убийство сестры совершалось до превращения, следовательно, Грабец в образе дерева не становился его свидетелем, как в оригинале.

**30** Вследствие отказа от выхода Отшельника сюжет в этом разделе искажался наиболее заметно.

**31** Балладина — партитура. Л. 14.

**32** Там же. Л. 19 об.

**33** Балладина — клавир. Л. 44.

**34** Балладина — партитура. Л. 28.

**35** Среди шутовского веселья, возглавляемого Грабцом в облике «короля бубен», вдруг, как в «Русалке» А. С. Даргомыжского, откуда ни возьмись раздаётся женский голос, рассказывающий об убийстве девушки.

**36** Балладина — клавир. Л. 44 об.

- «Гимн [коронования]» (3 раза) со вставкой — трубы и колокола
- «Суд открыт»
- «Труба „Закон“» (на 1-ю вольту)
- «Труба „Закон“» (на 2-ю вольту)
- «Удар грома»
- «Похоронный марш»<sup>37</sup>

До последнего момента разделы «Суда» точно следовали пьесе. Удару грома соответствовал самый последний — «ниспадает молния и убивает королеву (Балладину)». После этого мгновенно опускался занавес. В Студии же, как видно из перечня музыки, проносили тело Кострина под торжественно-траурные духовые (у Словацкого это, как и сама смерть героя, происходит раньше). Заключение несколько раз переписывалось и переименовывалось: «Похоронный марш Кострина», «Похоронный марш на смерть Кострина», «Марш на смерть Кострина»<sup>38</sup>. Разночтения не принципиальны, если не знать, что самый шумный из вариантов впоследствии играл роль настоящего ритуально-траурного марша. Под него хоронили ушедших артистов МХАТ 2-го, наподобие того, как под траурные фанфары из «Гамлета» И. А. Саца прощался со своими корифеями «большой» МХТ (МХАТ 1-й).

Сверх перечисленных оркестровых частей, отдельно (по обыкновению тех лет), среди клавирных листов остались песни без сопровождения, тексты которых встречались в пьесе. О них скажем чуть позже. Общее число фрагментов, написанных Рахмановым для «Балладины», с их учетом доходит до 30. Масштаб несопоставим ни с чем из выполненного Н. Н. Рахмановым для Студии в 1910-х годах.

\* \* \*

В анкете, которую И. Г. Шиллер, сотрудница Института театральных памятников в Варшаве<sup>39</sup>, разослала в 1959 году<sup>40</sup>, содержались, помимо чисто статистических (уточнение датировок, персоналий, этапов создания спектакля и пр.), вопросы:

<...>

— сохранились ли материалы постановки у Вас?

<...>

— какого рода была музыка, была ли она основана на польских мотивах, какое количество инструментов было задействовано, составляла ли музыка фон действия или создавала только настроение перед каждой картиной?

<...>

— каково Ваше отношение к пьесе и какова для Вас польза от работы над нею?

**37** Балладина – партитура Л. 43 об. – 44.

**38** Там же. Л. 45 об. – 46.

**39** Ныне не существует; правопреемником и наследником коллекций является Театральный институт им. З. Рашевского (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego).

**40** Письмо [Шиллер И. Г.]. Приложена анкета Института театральных памятников в Варшаве с вопросами к Н. Н. Рахманову о спектакле «Балладина» // РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 153. Рукоп. и машиноп. 1+7 л.

Опросный лист не был составлен индивидуально, такие же исследовательница направила всем оставшимся в живых участникам — С. В. Гиацинтовой, О. В. Третьяковой, В. Е. Куинджи, О. И. Пыжовой, они хранятся в соответствующих архивных фондах. К сожалению, мы не знаем ответов, нет уверенности в том, что кто-либо ответил. По тексту статьи Шиллер определить это сложно, прямых ссылок там нет. За Рахманова мы ныне в состоянии поручиться. О нотных материалах, их составе и соотношении с мизансценами почти все сказано, мелкие подробности не для статьи. Какого же рода была музыка?

Вполне профессиональная. Инструментальный состав, для которого писалась «Балладина», — уже не случайный, определяемый умениями студийцев, их родных или знакомых, как было в дореволюционные годы. Набор исполнителей сопоставим с оркестром почти любого драматического театра Москвы тех лет, включая сам МХАТ, из которого и приглашалась часть исполнителей. Если прежде техническая оснащенность композитора не была вполне востребована, то теперь он смог продемонстрировать и знания, полученные от профессоров Филармонического училища, и опыт, накопленный за почти десятилетие службы. В группе деревянных духовых присутствовали флейта, два гобоя (с подменой второго на английский рожок), кларнет с переменной строя (А и В); фагота не было. Из медных — две валторны, две трубы и тромбон, полноценный «хор» для пиршественной сцены. Струнные — четыре скрипки (две на первую партию, две на вторую), альт, виолончель, контрабас. Рояль и множество ударных — ксилофон, колокольчики, малый и большой барабаны, тарелки, треугольник — в расчете как минимум на двух исполнителей. Всего же под палочку дирижера должны были встать не менее 17–18 человек<sup>41</sup>. По воспоминаниям О. И. Пыжовой, в помещении на Скобелевской площади они играли из соседней комнаты бывшей генеральской квартиры, служившей театру домом [10, с. 58–59]. В «Альказаре», разумеется, было свободнее.

Хор эволюционировал не столь активно, в этой сфере продолжали действовать законы коллективизма. Навык совместного многоголосного пения, приобретенный мужской частью студийцев на «Каликах перехожих», был здесь широко применен. В клавире — эскиз к «Напеву духов» из II акта с росписью первого аккорда по голосам исполнителей (фото 2).

Фамилии вписаны мелко, сокращенно, не все удается разобрать в гаснущем карандаше, некоторые предполагают двойное толкование. Сверяясь с программками разных лет<sup>42</sup>, мы определенно идентифицируем пять из семи артистов, не занятых в этот вечер вовсе или свободных в данной картине и имевших возможность подпевать из-за кулис. По алфавиту: А. М. Жилинский, Ю. Э. Лампэн, В. В. Малышев, С. В. Попов<sup>43</sup>, Г. М. Хмара; еще двое неясны. В окончательный вариант, как уже было сказано, из этого

**41** В «ритуальной» редакции Похоронного марша (Балладина – партитура. Л. 45 об. – 46, см. выше) добавлены фагот, туба и литавры, минимально необходимый состав доходит до 20 человек.

**42** Программа спектакля Первой студии МХАТ «Балладина» // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. КП 310989. Машиноп., 5 сентября 1920 года. 1 л.; то же. КП 335990. АфС 17025. Печат., 1922. 1 л.; то же. КП 336006/4. АфС 44134. Печат., 1923. 2 л.

**43** Исполнитель роли Филона. В. А. Попов, игравший Королевского лекаря, находился среди гостей пира.



Фото 2. Н. Н. Рахманов. «Напев духов» из II акта спектакля «Балладина» по пьесе Ю. Словацкого (клавир, фрагмент). РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 13. Автогр., 1918. Л. 37 / N. N. Rakhmanov. Chant of the Spirits from the Second Act II of the play Balladina based on the play by Yu. Slovak (keyboard, fragment). RGALI. F. 3429. Inv. 1. St. unit. 13. Autogr., 1918. L. 37

вокально-инструментального эскиза вошла только хоровая часть, найденная, по-видимому, наиболее выразительной. «Духи» завывали в смешанном хоровом составе и с прибавкой неких не выписанных ударных. Маргиналия дирижера свидетельствует так же о том, что в результате купюр пьеса сжалась и бывшая сцена из второго акта переместилась в первый (фото 3).

Очевидно, что та же мужская группа певцов, расширенная за счет «сценических» артистов, возглашала унисонные *Vivat* и «За здоровье короля» под рев духовых в IV действии.

С женским хором подобная исследовательская удача не улыбнулась. Из программок узнаем, что роли крестьянских девушек играли В. Е. Куинджи и Е. В. Измайлова. Обе поющие: об успехах одной в вокальном амплуа уже было сказано выше, сведения о другой сообщаются в энциклопедии МХАТ 2-го [1, с. 402]. Кто из студийек мог участвовать в свадебном хоре и полонезе? Многие, включая корифеек. Исходя из численности мужской группы, женских голосов в общей сложности тоже полагалось не менее семи. В редакции 1922 года крестьянская девушка осталась в одиночестве и была препоручена Л. П. Жиделевой.

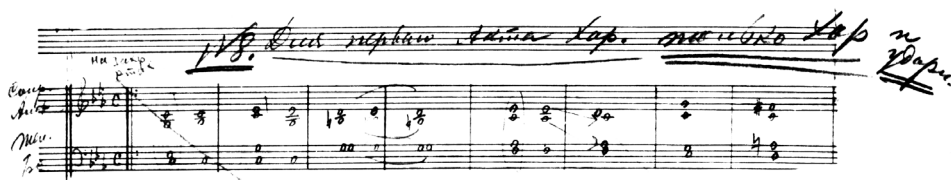


Фото 3. Н. Н. Рахманов. «Напев духов» из I акта спектакля «Балладина» по пьесе Ю. Словацкого (партитура, фрагмент). РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 13. Автогр., 1922. Л. 28 / N. N. Rakhmanov. Chant of the Spirits from the First Act I of the play Balladina based on the play by Yu. Slovak (score, fragment). RGALI. F. 3429. Inv. 1. St. unit. 13. Autogr., 1922. L. 28

Значило ли это, что пение ушло из роли, а тембр женского пения — из акустической палитры? Загадка.

Помимо хоровых были, как того требовала пьеса, и сольнные песни. Надо сказать, что очень многое в текстах Словацкого — Бальмонта «просится на голос». Особенно в тех случаях, когда длинные строки эпического сказа сменяются короткими в монологах эльфов и Грабца. При известной скидке на превышение допустимого объема «Балладина» — готовое оперное либретто<sup>44</sup>. Однако театр чисто вокальными моментами не злоупотреблял, используя напевность поэзии в качестве основного декламационного средства, а также признака национальной принадлежности.

Черновой клавишник запечатлел этапы придирической шлифовки песен Грабца и Крестьянской девушки. Каждая представлена в нескольких мелодических рисунках. В мужской партии (роль исполнял В. В. Готовцев) очевиден поиск вокального удобства — второй вариант имеет более узкий диапазон и низкую, басовую tessitura — и одновременно более тяжелой, деревенской характерности<sup>45</sup>. Примечательна в нем также имитация фальши, «мерцающие» бемоли около ноты ре, нечто вроде джазовых *dirty-tones*: Грабец поет, будучи слегка нетрезв и к тому же зачарован Гопланой<sup>46</sup> (фото 4).

Партию Крестьянской девушки Рахманов переписывал дважды<sup>47</sup>. Первый вариант, с острым ритмом мазурки, простоват. Слишком часто повторялся в нем один и тот же мотив, слишком узок диапазон мелодии, не совсем органично укладывается текст (фото 5).

Второй — вальсовый, минорный, элегантный и задушевный (верхних нот вовсе нет, большая часть мелодии располагается в грудном регистре голоса), но в очень малой степени национальный (фото 6).

Болеславский как этнический (и идейный!) поляк это явно прочувствовал и заказал третью пробу, совместившую, с усовершенствованиями, свойства обеих предыдущих (фото 7).

Песню в таком виде сложно назвать крестьянской, она несет отпечаток романсовой лирики середины XIX века. Имя Словацкого ассоциировалось с эпохой Шопена, смена стиливого ориентира вполне понятна.

Также сложно выработывалась мелодия пастушеского рожка, с которой появлялся и уходил Филон. Прорабатывались рисунки и ладовые основания мелодий, пробовались варианты инструментровки (гобой, кларнет, английский рожок?)<sup>48</sup>. Решалось, в конце концов, один и тот же мотив будет использован на вход и выход или с заменой. В итоге с таким трудом подобранный вариант не пригодился, ибо весь диалог пастуха с Отшельником купировали.

**44** Опера В. Желинского (Władysław Marcjan Mikołaj Żeleński, 1837–1921) на этот сюжет под названием «Гоплана» (Gopłana) к тому времени уже существовала, премьера состоялась 23 апреля 1896 года в Кракове. Либретто скомпоновал Л. Герман (Ludomił German, 1851–1920). Сразу же был издан клавишник (Leipzig: Hofmeister, 1897). В 1898 году оперу поставили в Варшаве, затем время от времени возобновляли в Польше (последний раз в столичном Teatrze Wielkim 23 октября 2016 года; запись вышла на CD [Frederick Chopin Institute. NIFCDVD-008, 2021], в Интернете доступно видео 2018 года). Знакомство представителей МХТ с оперой не исключено, но и не подтверждается.

**45** В заключении использован типичный «польский каданс»: благодарю С. И. Савенко за указание на эту деталь.

**46** Балладина — клавиш. Л. 4.

**47** Там же. Л. 3–3 об.

**48** Балладина — клавиш. Л. 1.



*2nd Variation*

Мил-либ, мил-либ нас люб он мнѣ до-ро-гой был мо-е ду-шкѣ  
до-ро-го-му зѣ-ло тво-му ) ел-е-су ма-и-и нѣ

Фото 6. Н. Н. Рахманов. Песня Крестьянской девушки из II акта спектакля «Балладина» по пьесе Ю. Словацкого. Эскиз (2 вариант). РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 13. Автогр., 1918. Л. 3 об. / N. N. Rakhmanov. The song of a peasant girl from the Second Act of the play *Balladina* based on the play by Yu. Slovak. Sketch (option 2). RGALI. F. 3429. Inv. 1. St. unit. 13. Autogr., 1918. L. 3

Мил-либ, мил-либ нас люб он мнѣ до-ро-гой был мо-е ду-шкѣ  
до-ро-го-му зѣ-ло тво-му ) ел-е-су ма-и-и нѣ

Фото 7. Н. Н. Рахманов. Песня Крестьянской девушки из II акта спектакля «Балладина» по пьесе Ю. Словацкого. Эскиз (3 вариант). РГАЛИ. Ф. 3429. Оп. 1. Ед. хр. 13. Автогр., 1918. Л. 3 об. / N. N. Rakhmanov. The song of a peasant girl from the Second Act of the play *Balladina* based on the play by Yu. Slovak. Sketch (option 3). RGALI. F. 3429. Inv. 1. Ed. br. 13. Autogr., 1918. L. 3

Итак, найти ответы на большую часть вопросов Ирэны Шиллер, опираясь на материалы архива Н. Н. Рахманова, несложно. Разнообразие — было — от самых обобщенных, применимых в любой аналогичной ситуации фанфар и тушей до направленно-национальных песен и танцев, дополняемых лирико-пейзажными «Рассветом», «Лесом», «Грозой». Заимствований из фольклора не было — стилизация создавалась на основе примеров из польского искусства XIX века.

Последний подпункт центрального «музыкального» вопроса выдавал в исследовательнице человека второй половины XX столетия, прошедшего искусством звуковым кино и театром эпохи технического прогресса. Ставя альтернативу — *фон действия или настроение перед каждой картиной*, — Шиллер исключала из рассмотрения «музыку от драматурга», которая являлась направляющим началом для любого из деятелей МХТ и Студии 1910-х годов. Подробные росписи «Пира» и «Суда» — лишь намеки на самостоятельность. Обе quasi-сюиты по-прежнему строго привязаны к ремаркам Словацкого и содержат не более одного-двух дополнений. То же касается вступлений к картинам: это «музыка настроения», при том что само настроение задано автором однозначно. Декорационное оформление и свет не могли произвести исчерпывающего воздействия, композитор надеялся миссией — усилить эмоциональный удар. Однако тотальным прием не стал, большинство картин обходились без преамбул, особенно в тех случаях, когда чисто технологически не требовалось заполнения паузы при перемене декорации.

В ряду сочинений Рахманова «Балладина» — первая кульминация. Начав с двух небольших пьес в «Сверчке на печи», пройдя через серьезные опыты транскрипции фольклорного материала в «Каликах перехожих» и игровой стилизации в «Двенадцатой ночи», он впервые создал по-настоящему крупную партитуру, соединившую и обобщившую все, что было освоено ранее. Последствия прорыва оказались неоднозначны. Театр, ощутив вкус к «большой музыке», осознанно устремился к ней в дальнейшем. Роль же «присяжного композитора» отнюдь не возросла. Кредит доверия, выданный ему в свое время Сулержицким, лидерами Студии в 1920-х пролонгирован не был. Сам ли Рахманов был повинен в том лению и нерадении, как утверждала Гиацинтова [5, с. 213], судить не станем. Задач, равных «Балладине», перед ним более не ставилось, для решения подобных приглашали кого-нибудь со стороны.

На долю дирижера — руководителя музыкальной части оставалось преимущественно исполнение чужих опусов и подбор наиболее подходящего из сочиненного ранее (в тех случаях, когда авторское участие не предполагалось). Изредка перепало написать 3–4 песни-марша к советским пьесам. Развернуть крылья и показаться в новом свете на таком материале не получилось<sup>49</sup>. Гибель утопии равенства при перерождении студии в профессиональный театр грозила нереализованностью многим членам коллектива, Рахманов не стал исключением.

49 Косвенным подтверждением тому служит то, что параллельно Рахманов писал музыку для балетных коллективов, в 1936-м, когда МХАТ 2-й был закрыт, сумел создать несколько значительных произведений в сотрудничестве с другими театрами и самостоятельную музыкальную комедию-оперетту «Голубой гусар» (1944) по мотивам пьесы А. К. Гладкова «Давным-давно».

Четыре постановки Первой студии, созданные на рубеже 1910–1920-х годов, входили в историю с эффектом литературно-исследовательского *crescendo*: о «Росмерсхольме» и «Дочери Иорио» писали мало, о «Балладине» значительно больше. «Эрик XIV» предстает в обилии оценок — как исторических, так и современных: последний законченный спектакль Вахтангова в Первой студии («Архангел Михаил», пьеса Н. Н. Бромлей, которую он начал репетировать, не вышла за пределы читки); одна из лучших ролей Михаила Чехова; выдающаяся работа художника-графика Игнатия Нивинского (фото 8).

Уникальный актерский ансамбль, в котором выделялась Вдовствующая королева — С. Г. Бирман, впервые блеснувшая на уровне «звезды» первой величины, но не затерялись и Б. М. Сушкевич (Иеран), Н. Н. Бромлей (его Мать), Л. И. Дейкун (Карин), А. Д. Дикий (Иоанн Рыжебородый) и многие другие. Наконец, то была первая и единственная на долгое время постановка пьесы А. Стриндберга (1899) на русской сцене, абсолютная легенда отечественного театра XX века, ставшая эталоном и для мировой традиции («Эрика» показывали на зарубежных гастролях 1922 года в Прибалтике, Германии и Чехии, см. [13]). Она сохранялась в репертуаре семь сезонов, до эмиграции Чехова летом 1928 года, была сыграна 158 раз.

Прозаическая драма, как уже говорилось, «молчалива». Стриндберг не дал ни одной музыкальной ремарки, ни одного песенного текста, и спектакль Вахтангова это свойство подчеркивал, окутывая интригу ватной тишиной, среди которой каждый шум, шорох воспринимался как удар грома. Молниями чертили пространство точно выверенные жесты; резкие «кубистические» линии декорационного оформления продолжались в гримах персонажей. Визуальный скрежет не оставлял места кантилене. Рассыпаясь эхом в торжественном полумраке готического дворца, судьба несчастного короля-безумца дробным потоком камней катилась в пропасть.

Единственный момент, где неукротимая авторская логика нарушалась, а вместе с тем изменялся и звуковой колорит, — это финал. Вахтангов перемонтировал последние эпизоды (Стриндбергом пьеса намеренно не завершена), превращая «закадровую» гибель главного героя в самоубийство на глазах публики, а явление нового короля Иоанна — в символ трагической развязки и возмездия<sup>50</sup>. Траурный марш в момент его прихода должен был внести колоссальный трагический акцент. Сам Вахтангов в газетном эссе это подтверждал:

<...> Простой народ вспоминает притчу о Евангельском царе, придворные трубы играют траурный марш, церемониймейстер относит оставленные Эриком регалии — корону, мантию, державу и скипетр — Следующему, и этот Следующий в ритме похоронной музыки идет на трон. Но за троном стоит уже палач. Королевская власть, в существе своем несущая противоречие себе, рано или поздно погибнет. Обречена и она.

50 См.: [Чехов М. А.] «Эрик XIV». Режиссерский экземпляр пьесы А. Стриндберга. Кн., изд. В. М. Саблина, Собр. сочинений, т. 9, М. 1910 г. с пометами М. А. Чехова // РГАЛИ. Ф. 2316. Оп. 3. Ед. хр. 1., 1920–1921, л. 111–117.



Фото 8. И. И. Нивинский. Эскиз костюма Эрика к спектаклю «Эрик XIV» по пьесе А. Стриндберга. РГАЛИ. Ф. 2084. Оп. 1. Ед. хр. 43. Бумага, карандаш, 1921. Л. 2 / I. I. Nivinsky. Sketch of Eric's costume for the play *Eric XIV* based on the play by A. Strindberg. RГАLI. F. 2084. Inv. 1. St. unit. 43. Paper, pencil, 1921. L. 2

Стрелы в короне, стрелы на мече, стрелы на одеждах, на лицах, на стенах<sup>51</sup>.

Эффект, судя по отзывам прессы, особенно менее ангажированной европейской [14, с. 225, 231, 253], был достигнут. Едва ли могло быть иначе, когда удушливую трехчасовую тишину взламывал рев духового оркестра. Вахтангов играл на предельном контрасте и заведомо выигрывал. Как ни странно, учитывая перенос во МХАТ 2-й и длительную жизнь «Эрика XIV», марша в архивах нет. Впрочем, это как раз тот парадоксальный случай, когда конкретика растворяется в обобщении: почти любое сочинение в заданном жанре и, главное, оттенке громкости встроилось бы в систему выразительности, выстроенную режиссером, и сыграло бы в ней свою заранее заданную роль. На месте Рахманова мог оказаться любой, и никому это место не показалось бы особенно почетным.

Первая студия в 1921 году пересекла черту, за которой ее значение как экспериментального, отчасти учебного объединения исчерпалось. В последующие три сезона она функционировала уже как полноценный театр, что, в частности, подтверждалось приглашением к работе профессиональных композиторов. Однако принципы сотрудничества с музыкантами, сам подход к звуковому оформлению окончательно сложились именно в переломный период, рассмотренный в статье. Были освоены допустимые максимум и минимум музыки, оценены возможности внезапного ее появления и исчезновения, различные виды национальной и психологической характерности, несомые теми или иными мелодиями, ритмами, тембрами. Все это возникало «изнутри», в ходе студийных опытов, чтобы затем закрепиться в постановках 1922–1924 годов и сохраниться как стилевая черта в большинстве спектаклей МХАТ 2-го до его закрытия. Так плоды режиссерского поиска оказались запечатлены в партитурах, которые отчасти заполняют информационные лакуны, возникшие вследствие утраты иных документов постановочного процесса.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

51 Вахтангов Е. Б. «Эрик XIV» // *Культура театра*. 1921. № 4, 5 апреля. С. 4–5. Цит. по: [14, с. 192].

1. МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. М.: МХТ, 2010. — 960 с.

2. Kim H. H. Actor Training Methods Utilizing Poetic Rhythm and Meyerhold's Biomechanical Rhythm // *Yoen'geug Gyoyug Yeon'gu* [Journal of Korean Theatrical Education]. 2024. V. 48. P. 33–56.
3. Фрейдкина Л. М. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М.: ВТО, 1962. — 644 с.
4. Максимова В. В. «Невозвращенка». Письма М. Н. Германовой Вл. И. Немировичу-Данченко [Вст. ст.] // *Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах*. Вып. 2. / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006. С. 143–159.
5. Гиацинтова С. В. С памятью наедине. М.: Искусство XXI век, 2020. — 512 с.
6. Кардашова А. А. Два героя в одном плаще. Кн. 1. На земле предков. М.: Альпина Бизнес Букс, 2006. — 319 с.
7. Толстая Е. Д. Безгрешное сладострастие речи. М.: НЛО, 2022. — 408 с.
8. Соловьева И. Н. Первая студия. Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 668 с.
9. Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись, 1863–1938: в 4 т. Т. 2. 1906–1915. М.: МХТ, 2003. — 592 с.
10. Пыжова О. И. Призвание. М.: Искусство, 1974. — 408 с.
11. Артемьева Е. А. Ричард Болеславский: свой среди чужих, чужой среди своих. М.: ГИТИС, 2007. — 32 с.
12. Черкасский С. Д. «Уроки» Болеславского как спектакль, разыгранный на книжном листе // *Вопросы театра. Prosaenium*. 2022. № 1–2. С. 286–293.
13. Егошина О. В. Хроника гастролей Первой студии МХАТ 1922 года // *Вопросы театра. Prosaenium*. 2014. № 1–2. С. 280–296.
14. Евгений Вахтангов в театральной критике. М.: Театралис, 2016. — 704 с.

## REFERENCES

1. *MKhAT Vtoroj. Opyt vosstanovlenija biografii* [Moscow Art Theatre the Second. An Essay in the Restoration of the Biography]. Moscow: Moscow Art Theatre, 2010. 960 p.
2. Kim H. H. Actor Training Methods Utilizing Poetic Rhythm and Meyerhold's Biomechanical Rhythm. *Yoen'geug Gyoyug Yeon'gu* [Journal of Korean Theatrical Education]. 2024, vol. 48, pp. 33–56.
3. Freydkina L. M. *Dni i gody Vl. I. Nemirovicha-Danchenko* [Days and Years of Vladimir Nemirovich-Dantchetko]. Moscow: VTO, 1962. 644 p.
4. Maksimova V. V. "Nevozvrashchenka". *Pis'ma M. N. Germanovoj Vl. I. Nemirovichu-Danchenko* ["The Defectress". Maria Germanova's Letters to Vladimir Nemirovich-Dantchenko]. In: *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka: Istoricheskij almanakh. Vypusk 2* [Mnemozina: Documents and Facts from the History of Russian Theatre of the Twentieth Century. Historical Almanac. Issue 2]. Moscow: Editorial URSS, 2006, pp. 143–159.
5. Giacintova S. V. *S pamjat'ju naedine* [Alone with a Memory]. Moscow: Iskusstvo XXI vek, 2020. 512 p.
6. Kardashova A. A. *Dva geroja v odnom plashche. Kniga 1. Na zemle predkov* [Two Heroes in One Cloak. Book 1. On the Land of Ancestors]. Moscow: Alpina Business Books, 2006. 319 p.
7. Tolstaya E. D. *Bezgrashnoe sladostrastie rechi* [The Sinless Salacity of a Speech]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2022. 408 p.
8. Solovyeva I. N. *Pervaja studija. Vtoroj MKhAT. Iz praktiki teatralnyh 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.
9. Vinogradskaya I. N. *Zhizn' i tvorchestvo K. S. Stanislavskogo: Letopis. V 2 tomakh. T. 2. 1906–1915* [Life and Work of K. S. Stanislavsky. The Chronicle: in 2 vols. Vol. 2. 1906–1915]. Moscow: Moscow Art Theatre, 2003. 592 p.
10. Pyzhova O. I. *Prizvanie* [The Vocation]. Moscow: Iskusstvo, 1974. 408 p.
11. Artemyeva E. A. *Richard Boleslavskiy: svoj sredi chuzhikh, chuzhoj sredi svoikh* [Richard Boleslavsky. One of Our Own Among Strangers, a Stranger Among Our Own]. Moscow: GITIS, 2007. 32 p.
12. Tcherkassky S. D. "Uroki" Boleslavskogo kak spektakl', razygrannyj na knizhnom liste [Boleslavsky's "Lessons" as a Performance Performed on a Book Page]. *Voprosy teatra. Prosaenium* [Problems of the Theatre]. 2021, no. 1–2, pp. 286–293.

13. Egoshina O. V. *Khronika gastrolej Pervoj studii MKhAT 1922 goda* [The Chronicle of the Tour of the First Studio of Moscow Art Theatre in 1922]. *Voprosy teatra. Proscaenium [Problems of the Theatre]*. 2014, no. 1–2, pp. 280–296.
14. *Evgenij Vahhtangov v teatral'noj kritike* [Eugene Vakhtangov in the Theatre Criticism]. Moscow: Teatralis, 2016. 704 p.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

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 of Art Studies, Moscow, Russia.

E-mail: alvlnaumov@list.ru

ORCID: 0000-0003-3883-7917

Статья поступила в редакцию: 14.02.2025

Отредактирована: 11.05.2025

Принята к публикации: 17.07.2025

Received: 14.02.2025

Revised: 11.05.2025

Accepted: 17.07.2025

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Наумов А. В. Музыка в спектаклях Первой студии МХТ: зловещие девы и проклятые короли (1918–1921) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 3. С. 32–54.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-32-54

EDN AUVKQJ

## FOR CITATION

Naumov A. V. Music in the Performances of the First Studio of Moscow Art Theatre: Baleful Maidens and Cursed Kings (1918–1921). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2025, no. 3, pp. 32–54.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-32-54

EDN AUVKQJ