

A. B. Наумов

**Музыкальный театр Р. М. Глиэра:
«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана (1905)**

Аннотация

Статья посвящена реконструкции раннего сочинения Р. М. Глиэра. На основе архивной находки и по аналогии с опусами композитора тех же лет выдвигается гипотеза о составе и характере звучания партитуры, являющейся истоком театральной карьеры мастера.

Ключевые слова: Глиэр, «Шлюк и Яу», театральная музыка, Студия на Поварской, Станиславский, Сац.

A. V. Naumov

**The Musical Theater of R. M. Gliere: “Schluck and Yau”
by G. Hauptmann (1905)**

Summary

The article let into the reconstruction of an early composition by R. M. Glière. Based on an archival godsend (fragments of orchestral voices) and by analogy with the composer’s opuses of the same years, a hypothesis of the composition and character of the sound of the score is being put forward, which became the source of the master’s theatrical career. An important place in the historical context of the study is occupied by the musical life of the Studio on Povarskaya, founded by K. S. Stanislavsky and Vs. E. Meyerhold in 1905, and the activities of I. A. Sats as a musical director of the group. The problems of the work cover the issues of the relationship between the music of a New time performance and the playwright’s remarks, as well as the problem of stylization as a means of the director’s embodiment of the play, affecting the composer’s vision of it and the principles of sound design.

Keywords: Gliere, “Schluck and Yau”, theatrical music, Study on Povarskaya street, Stanislavsky, Satz.

Представления о творчестве классика русской музыки XX века Рейнгольда Морицеви́ча Глиэ́ра (1874/1875–1956) в области музыкального театра зиждутся, главным образом, на образцах из наследия второй половины жизни композитора, когда в годы, близкие к пятидесятилетию юбилею, им были написаны:

— музыка к спектаклю «Лизистрата» Аристофана (1923) и балету-мимодраме «Клеопатра» («Египетские ночи», 1925) в Музыкальной студии МХАТ;

— опера «Шах-Сенем» (1923–1925) для постановки в Баку;

— музыкальное оформление драмы «Чанг Гай-Танг [Меловой круг]» Клубунда (1924) в московском театре РСФСР–3 (бывш. Ф. А. Корша);

— хоры и романсы к комедии «Женитьба Фигаро» П. К. Бомарше во МХАТе (1926–1927);

— балет «Красный мак» в Большом театре — легенда советского репертуара (1927).

После этого «взрыва» обращения к сценическим жанрам стали менее часты, но приобрели размеренный ритм: один раз в два-три года Глиэр выпускал театральное сочинение, так что в итоге перечни зрелых опер, балетов и композиций для драматической сцены насчитывают по пять названий каждого жанра [См.: 9], дополняемых редакциями и переработками¹.

Из более ранних, дореволюционных и пришедшихся на момент перелома социальных эпох сочинений на данный момент хорошо изучен только балет «Хризис» (1912)². Оперные замыслы 1900–1910-х годов не были доведены до сколько-нибудь оформленного вида, в архиве хранится только дуэт к предполагаемой «Земле и небу» по мистерии Дж. Байрона³. Музыка к драматическим спектаклям, в основном создававшаяся по заказам студийных коллективов в 1918–1921 годах, на данный момент неизвестна. Сохранилась только большая партитура к «Царю Эдипу» Софокла в московском Показательном театре⁴, о которой мы писали отдельно⁵. Это была работа мастерская,

образцовая, однако, в силу особенностей драматургического материала и постановочного процесса, она писалась вне ориентира на сценические задачи, и в результате получилось подобие оратории из ряда больших хоров с краткими оркестровыми вставками — вступлением, антрактами и трагедийным заключением. В этом виде она вполне пригодна, на наш взгляд, для концертно-филармонического исполнения с участием чтецов, а также и без них. Собственно же от парадигмы театра Новейшего времени, где музыка подчинена режиссёрской концепции, отстоит достаточно далеко. Между тем, первое обращение Глиэра к «драматической музыке» было связано с одним из самых значительных новаторских начинаний отечественной сцены XX века — так называемой Студией на Поварской, основанной К. С. Станиславским и Вс. Э. Мейерхольдом в 1905 году.

История Студии описана очень подробно, можно сказать, исчерпывающе. Опубликован огромный корпус документов [См.: 5], исследованы важнейшие творческие компоненты работы [См.: 8. С. 316–326], проанализированы причины, по которым репетиционный процесс, длившийся несколько месяцев, на протяжении лета и осени 1905 года, не увенчался премьерами [См.: 6. С. 287–297]. Среди многочисленных данных, доступных ныне для свободного ознакомления, встречаются немногочисленные сведения о музыке. Главным событием в этой области должен был стать дебют И. А. Саца со «Смертью Тентажиля» М. Метерлинка в постановке Мейерхольда — крупная композиция для хора и инструментального ансамбля, где впервые были применены тембровые приёмы, принёсшие позднее славу автору «Синей птицы», «Анатэмы» и «Гамлета» в Художественном театре. Однако хорошо известно, что показ метерлинковской драмы не встретил понимания у Станиславского [См.: 9. С. 362–363]. В выборе спектакля на открытие Студии он колебался между мистерией «Ганнеле» Г. Гауптмана с музыкой А. Ю. Симона, приобретённой МХТ в 1898 году (постановка была запрещена церковной цензурой), драмой «Снег» С. Пшибы-

шевского, где совсем ещё молодая М. С. Немцова-Лунц должна была играть на рояле пьесы своего учителя и кумира — А. Н. Скрябина, и фарсом Г. Гауптмана «Шлюк и Яу». Партитуру к последнему написал специально приглашённый Глиэр.

Протекцию своему знакомому ещё со времён киевской юности и однокурснику по Московской консерватории составил сам Сац, занимавший место не только композитора, но и заведующего музыкальной частью и дирижёра Студии [См.: 2. С. 71].

Упомянутая партитура «Ганнеле» послужила в своём роде «технической моделью» для всей остальной музыки в Студии (малый оркестр и хор, точнее несколько групп голосов — мужская, женская, детская, почти не звучащих *tutti*). Однако приблизительно в тот же момент, когда режиссура заматалась в поисках репертуарных альтернатив, Сац-дирижёр, вплотную поработав с нотами Симона около недели, пришёл к выводу, что музыка не идёт к постановочным и более того — идейным задачам предприятия. В огромном письме Б. К. Пронину, одному из соучредителей театра, он изложил соображения, читающиеся как *Credo* на будущее:

«...Не говоря уже о моём личном мнении, что данный шаблонно-антрактовый состав (с парой от флейт и от каждого рода деревянного и медного духовенства вверх и с контрабасом вниз) слишком привязывает нас к опере или антракту, не говоря и о том, что исследование партитуры г-на Симона убедило меня в том, что существенную роль играют струнные, арфа и хор, а остальные имеют чисто красочный характер и на десять страниц молчат не менее девяти (и допускают сокращения), не говоря, наконец, и о том, основанном на опыте наблюдении, что музыка, сопровождающая драму, чтоб оставаться фоном и не прикрывать, не стушёвывать деталей словесной нюансировки, должна следовать на несколько нюансов ниже (приходится таким образом до *minimum* 'а сокращать ретивость и без того ограниченного композитором духовенства) — и потому намёк на оркестр — контуры — мне представляется более соответствующим, чем добросовестный, благочестиво-трафаретный состав в 24 человека. <...>

Если г-н Симон принципиально изыавит своё согласие на переинструментовку, то, конечно, лучше всего, если он сам и сделает её, в случае же, если ему не хочется⁶, то работу эту сделаю по указаниям автора или я или г-н Глиэр (симфонии которого не раз игрались, и, словом, человек зарекомендовал себя как хороший инструментатор). И уже тогда переинструментированную для струнного октета с арфами, фисгармонией и хором

(и может быть с прибавлением валторны и фагота для красок призрака смерти) — можно приступать к оркестровым репетициям. Если же мысль о желательности переинструментовки не найдёт отклика ни в Константине Сергеиче, ни, наконец, в г-не Симоне, то пусть тогда г-н Бурджалов сообщит, к какому сроку, он считает, нужно подготовить оркестр для совместных репетиций, и это будет исполнено.

К разговору о переинструментовке нужно подойти осторожно: художники так сродняются с тем, что имеют на палитре столько-то красок, что предложить изложить то же меньшим количеством человеку, привыкшему думать рутинным оркестром, может показаться невежеством и профанацией⁷.

В цитируемом фрагменте привлекает внимание, помимо слов о сочетании слова и музыки в драме, деликатность Саца в профессиональной этике, опирающейся исключительно на высшие критерии художественности. Кроме того, мы узнаём, что летом Глиэр, которому предстояло создать звуковое оформление к «Шлюку и Яу», в число реальных сотрудников Студии не входил, потому что известен там не был и нуждался в дополнительной профессиональной рекомендации. Пьеса репетировалась с 1 июля, первое упоминание о работе над музыкой в ней относится только к 4 сентября [См.: 5. С. 146]. Партитура была написана быстро, в течение десяти дней. Отдельные фрагменты показывались и утверждались по ходу репетиций, а окончательный комплекс сформировался к 12-му числу того же месяца. Открытие Студии «Шлюком и Яу» первоначально планировалось на 13 октября; репетиций с оркестром и певцами-солистами насчитывалось к тому времени не один десяток. Предварим дальнейшие комментарии фрагментом статьи неизвестного сотрудника «Московских ведомостей», кратко изложившего содержание:

«Ради развлечения скучающего феодала князя Йона Ранда, мертвецки пьяного бродягу-пропойцу Яу приносят в его замок, переодевают его, пока он не успел ещё прийти в сознание, в платье князя и, когда он приходит в себя, убеждают его в том, что он — действительно князь, а что бродягой он был только во сне. Взятая вместе с ним другого бродягу, Шлюка, переодевают в платье одной из придворных дам и уговаривают разыграть перед Яу роль его жены. Шутка удалась вполне. Проснувшийся в необычной обстановке Яу не в состоянии отдать себе отчёта в происшедшей с ним метаморфозе и вначале не хочет верить, что он не бродяга, а князь, но его успевают убедить в этом, и Яу

поверил. Но шутка окончена, Яу и Шлюк снова за воротами замка, снова в своих жалких лохмотьях. Но раз обманутое сознание Яу уже отказывается поверить в действительность этой метаморфозы. Он всё ещё продолжает думать, что он князь»⁸.

Рецензент отметил «шекспировские тона» драмы (фантазмагоричность в духе «Сна в летнюю ночь»), но указал и на глубину содержания, в которой комедиям Шекспира тогда отказывали. Поместив сюжет в антураж средневекового замка, Гауптман придал фарсу значение притчи, подразумевающей любую трактовку — от чисто игровой до трагедийной. Студия избрала путь стилизации, причём радикально её ради этого «омолодила». Художник спектакля Н. П. Ульянов впоследствии писал:

«Средневековье здесь не годится, пьеса получится громоздкая, тяжёлая, скучная. Надо перенести действие в восемнадцатый век, — говорил Константин Сергеевич.

В те годы Станиславский как раз находился под впечатлением „Выставки исторических портретов“, устроенной Дягилевым в Таврическом дворце⁹. Трепьяжи, гобелены, павильоны на этой выставке в характере боскетов, портреты напудренных дам и кавалеров, в замысловатых париках, в пышных нарядах, казались ему единственно возможным фоном для пьесы» [10. С. 196].

Исследователи отмечают революционность перемен, почти стёртую для восприятия за прошедшие с тех пор десятилетия:

«Первым был предложенный самим Станиславским принцип отказа от авторской ремарки — неслыханная вольность. До того авторские ремарки, в особенности „действие происходит в такую-то эпоху“, считались более или менее обязательными при постановке, отступления от них могли быть вызваны разве что бедностью монтажной части и недостатком правильного реквизита и во всяком случае сурово осуждались рецензентами.

Сегодня мало кто из консерваторов-охранителей, протестуя против очередного „Бориса Годунова“ в офисе или „Аиды“ в камуфляже, осознаёт, что замахивается на основоположника русской режиссуры. <...>

Второе открытие было связано с первым: это принцип стилизации, обозначения эпохи двумя-тремя концентрированными деталями вместо её достоверного воспроизведения. Здесь авторство принадлежало художнику „Шлюка и Яу“ Николаю Ульянову. Никто особо не отрицал, что непривычные к театральному ремеслу художники-новаторы Студии просто устали резать, клеить и воспроизводить в объёме достоверные интерьеры эпохи. Так, вместо реального замка

возникли „ворота с круглой вертящейся дверью, украшенной сверху бронзовой статуей Амура“, вместо парадных комнат дворца — линия боскетов, в каждом из которых сидело по придворной даме, и все вместе они „вышивали одну и ту же широкую ленту иглами из слоновой кости“ под арфу и клавесин» [4].

Встретиться с музыкальными приметами «настоящего» времени гауптмановской драмы, как и освоить жанровость 1700-х, И. А. Сацу предстояло позже, в связи с проектами петербургского «Старинного театра» (1907, 1911). В 1905-м с его социальными взрывами кринолины и фижмы *comme il faut* не казались, социальные взгляды музыкального руководителя Студии были весьма радикальны. Приглашение Глиэра, диктуемое отчасти благородным желанием поделиться с другом оплачиваемой работой, содержало на подкорке желание «спихнуть» на него то, к чему не лежала душа. Глиэру дворцово-гобеленовые идиллии в стиле Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа, В. Э. Борисова-Мусатова и Н. П. Ульянова (художника «Шлюка и Яу») были роднее. Между 1898 и 1905 годами он написал шесть больших струнных ансамблей *in modo classico* — два квартета (ор. 2 и 20), три секстета (ор. 1, 7, 11) и октет ор. 5.

По сохранившемуся суфлёрскому экземпляру пьесы¹⁰, пометки в котором подтверждаются отрывочными фрагментами воспоминаний, музыка к пьесе включала:

— сигналы охотничьих рогов: начальная картина шла на фоне шествия свиты князя Ранда, возвращающейся с охоты. Ремарки о «фанфарах» встречаются несколько раз: ещё один аналогичный сигнал (за сценой) звучит в финале 2-й картины, сцены пробуждения Яу в покоях замка, фанфара-туш неоднократно пререзает сцену пира из 4-й картины; она же, в последний раз, — в 6-й картине, при возвращении Яу к действительности. Музыка духовых составляла каркас звукового оформления, отвечая одновременно и за «дух эпохи» (неважно, чем подменено Средневековье, главное, что теперь таких охот не бывает), и за «мужскую» образность;

— хор охотников «Так её, так её / Вешайте скорее / Шкуру нам, а сало вам — вот и веселее» в финале 1-й картины;

— женский хор, обрамляющий 3-ю картину, сцену придворных, договаривающихся о мистификации (у Г. Гауптмана ни упоминаний о пении, ни текста для хора нет), — контрастный тон, оттеняющий грубые краски рыцарей;

— музыка в сцене пира (4-я картина): выход дам, романс придворной дамы Зидзелиль («Я извлекаю нежный арфы звон / Внимайте чуть дыша» и т. д.), две песни Яу («Роза, если ты моя, / Тра-ля-ля» и «Мне спать пора, / но как уснуть, / когда к красотке манит путь»), песенка Шлюка в костюме жены Яу («Мой сладкий муженёк, / мой миленький дружок»);

— менуэт в 5-й картине, вначале за занавесом, как антракт, затем в качестве сопровождения к хороводу девушек (танец в пьесе не упоминается)¹¹, затем шествие дам под музыку, ремарка: «красивый подросток бьёт в барабан, другой играет на свирели», и снова хоровод девушек, на этот раз с пением (текста в пьесе нет, возможно, это тот же хор, что в 3-й картине) — в эпизоде опьянения Яу;

— реплика Охотника (по ремарке — «частью поёт, частью говорит»), от которой Яу пробуждается в том же месте, где заснул до начала действия пьесы: «Пора, друзья, пора! / На травлю в лес умчимся ныне, как вчера» и хор охотников «Друзья, под сень лесов / на звонкий клич рогов!...».

Режиссура «Шлюка и Яу» — после общей «настройки» Станиславского ею ведал В. Э. Репман (по сцене Владимиров) при участии

Г. С. Бурджалова — несколько парадоксально сохраняла верность «музыке от автора», лишь изредка выходя за рамки ремарок и необходимых по пьесе вокальных номеров. В целом Глиэр должен был написать не менее десятка фрагментов различного масштаба (при условии, что отмеченные нами женские хоры и танцы действительно повторялись). Партитура к спектаклю утрачена, в поисках её следов имеет смысл обратиться к опусам композитора, выпущенным в те же годы¹², когда стало окончательно ясно, что дело Студии не продолжится.

Некоторые гипотезы обнаруживают реальное подтверждение благодаря находке: в одной из папок архива И. А. Саца среди разрозненных нотных листов различных сочинений хранятся оркестровые голоса, написанные неизвестной рукой, с пометками «Шлюк и Яу»¹³. Здесь мы видим «Вступление», «Шествие», два «Туша» и три «Фанфары». Комплект партий слегка неполон, однако на его основании можно провести реконструкцию (см. примеры 1–4) и выявить черты сходства с пьесами-сверстницами, доступными ныне в электронном виде благодаря Интернету (см., например, портал imslp.org).

Так, среди фортепианных «24 характеристических пьес для юношества» ор. 34 (1908) под № 4 располагается «Песнь охотников», форма которой включает вступительные фанфары и аккордовую тему, легко подтекстовываемую словами из 6-й картины.

1

Р. М. Глиэр. Вступление к спектаклю «Шлюк и Яу» по пьесе Г. Гауптмана
Реконструкция по оркестровым голосам из собрания РНММ
(Ф. 135. № 245. Л. 48, 67; № 247. Л. 17, 22, 26, 28)

*Расстановка партий валторн по тесситурному принципу, но несколько иная, нежели в «Фанфарах» и «Тушах»

Cor. I

Cor. IV

Cor. III

Cor. II

Tr-ba I in B

Tr-ba II in B

Tr-ba III in B

Cor. I

Cor. IV

Cor. III

Cor. II

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Cor. I

Cor. IV

Cor. III

Cor. II

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Cor. I

Cor. IV

Cor. III

Cor. II

Tr. I

Tr. II

Tr. III

2

Р. М. Глиэр. Шествие из спектакля «Шлюк и Яу» по пьесе Г. Гауптмана (1-я картина)
 Реконструкция по оркестровым голосам из собрания РНММ
 (Ф. 135. № 245. Л. 48, 67; № 247. Л. 17, 22, 26, 28)

Corno I in F

Corno II in F

Corno III in F

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Tr. I in B

Tr. II in B

Tr. III in B

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Тематизм пьесы ни с «Тушами», ни с «Фанфарами» не совпадает, нет прямых цитат и в остальных сохранившихся номерах, рассчитанных на духовой оркестр. Однако если начало фортепианной миниатюры отдельно от воображаемого хора, в качестве фанфар, и не использовалось, ничто не помешало бы ему служить вступлением к пению (основной теме), как это устроено в фортепианном сочинении Глиэра.

Привлечение «побочного» образца позволяет разглядеть за духовыми фанфарами, малооригинальными для театральной музыки Нового времени, не столько стилизацию в духе барокко (она как раз именно в этих примерах сглажена), сколько «косые скулы» искусства начала XX века. «Песнь охотников» выглядит как отправная точка пути; «Фанфары» с их перестройкой в медиантовый тон — как осторожный симптом обновления; «Туши», в первом из которых скандируется диссонирующий аккорд

(у духовых сочетание прозвучит резче, нежели в любом другом тембровом ансамбле), — расписка в причастности к эпохе. Напряжённость созвучий в партитурах «Тушей» и прочего скорее сацевская, чем глиэровская. Тем удивительнее, что в «Тентажиле» И. А. Саца мы почти не найдём духовых, их функции в основном переданы голосам хора. Более крупные номера у Глиэра содержат также полифонию, восходящую к стилистике «Гамлета» П. И. Чайковского 1891 года — ею Сац тоже воспользовался. Возвращаясь к циклу ор. 34, находим далее “Quasi menuetto” (№ 20) и «Пастораль» (№ 22) с темповым указанием, отсылающим к тому же жанру, упоминаемому в режиссёрской ремарке из 5-й картины. Обе пьесы вполне нашли бы место среди музыкальных эпизодов театральной партитуры в старинном стиле.

Очень заманчиво вовлечь в число обнаруженных источников также «Серенаду» № 19

3

Р. М. Глиэр. Фанфары I, II, III к спектаклю «Шлюк и Яу» по пьесе Г. Гауптмана (1-я, 2-я, 6-я картины). Реконструкция по оркестровым голосам из собрания РНММ (Ф. 135. № 245. Л. 49, 67; № 247. Л. 26)

Фанфара I

Corno I in F

Corno IV in F

Фанфара II

Corno I in F *

Corno IV in F

Фанфара III

Corno I in F *

Corno IV in F

Corno III in F

*Штрихи в партиях расставлены по Corno IV, где они имелись в оригинале.

*Партия второй валторны в комплекте отсутствует; по гармонии необходимости в ней нет.

4

Р. М. Глиэр. Туши I, II к спектаклю «Шлюк и Яу» по пьесе Г. Гауптмана (4-я картина)
Реконструкция по оркестровым голосам из собрания РНММ
(Ф. 135. № 245. Л. 48, 67; № 247. Л. 17, 22, 26, 28)

*Последние такты в обоих номерах повторяются по несколько раз [до знака дирижера]

с «арфовыми» *arpeggiato* в сопровождении, но ни одному из текстов 4-й картины мелодия не эквиритмична. Романс Зидзелиль переведён так угловато-свободно, что для пения потребовал бы радикального приведения к силлабо-тоническому «стандарту»:

Зидзелиль
Я извлекаю нежной арфы звон —
Внимайте, чуть дыша.
Моя душа в скитанье —
Отлётною птицею скитается она
в просторе одиноком.
Ах, я одна!
Улыбка милого — как горе для меня:
Она горька не в меру!
Ах, как мне обойтись без того,
Что слишком сладко! *и т. д.*

Слова песенок Яу из той же 4-й картины неплохо ложатся на мелодию «Простой песни» Глиэра для фортепиано ор. 26 № 4 (1906), которую можно принять за наиболее ранний номер, «выскользнувший» из театра на просторы инструментального музицирования:

Яу
Роза, если ты моя,

Тра-ля-ля! Тра-ля-ля!
(Поёт серьёзно и с чувством)
Мне спать пора, но как уснуть,
когда к красотке манит путь; *и т. д.*

Косвенным указанием на заимствование служит некоторая инородность «Песни» внутри опуса: она помещена после трёх прелюдий, а замыкают тетрадь «Мазурка» и «Листок из альбома». Напоминает логическую задачу на изъятие лишнего.

Пожалуй, это всё, что имеет смысл указывать в качестве наследия, доставшегося инструментальной музыке Глиэра от «Шлюка и Яу». «Песни» встречаются среди маленьких пьес композитора вплоть до 1913 года, когда он перестал активно обращаться к жанру миниатюры. Для превращения в песни Яу также подходят по метроритму фортепианные «Эскизы» ор. 47 № 3 и 4. Почти в каждом опусе этого же времени попадаетея менуэт или народный танец. Очень «театрально» по инструментовке звучит ор. 35, пьесы для духовых (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна) с фортепиано. К числу «подозреваемых»

можно привлечь двухголосные (детские) хоры ор. 37. Л. С. Крир выдвигала гипотезу о воздействии барочных жанров на скрипичные и виолончельные циклы ор. 53 и 59¹⁴. Вздумай кто-нибудь реконструировать спектакль 1905 года с глиэровской музыкой, выбор у него был бы широчайший. Однако наиболее реальными кандидатами на причастность к работам по пьесе Гауптмана остаются лишь те образцы, что названы выше.

Тема сотрудничества Р. М. Глиэра и драматической сцены шире эпизода со Студией, с этого мы начинали. В музыкальной истории Художественного театра она занимает особое место. Последним совместным проектом вновь стала стилизация, «Мольер» М. А. Булгакова¹⁵. Общая же направленность на «экзотику», временную и географическую, заданная в 1905 году, сохранилась в театральном творчестве композитора до конца его дней.

Примечания

- ¹ К примеру, «Красный мак» радикально изменялся трижды (в 1928, 1949 и 1955–1956 годах), а узбекская «Гюльсара» (1935), прежде чем стать оперой, реализовалась как музыкальная драма, то есть спектакль с песнями, танцами и пр.
- ² Подробный анализ музыкальной драматургии и хореографической составляющей «Хризис» дан в диссертации Н. В. Киселёвой [См.: 3].
- ³ Глиэр Р. М. Опера-оратория «Небо и Земля». № 1, дуэт Аны и Олибамы. Партитура и клавиш // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 1. Автогр., 1901 (?). 46 л.
- ⁴ Глиэр Р. М. «Царь Эдип» Софокла. Музыка к спектаклю. Партитура и клавиш // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 100. Автогр., 1921. 111 л.
- ⁵ См.: Наумов А. В. «Тяжёлая, подавляющая пышность». «Мольер» Московского Художественного театра в жизни и творчестве Р. М. Глиэра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3. С. 45–51.
- ⁶ На титульном листе оригинальной партитуры «Ганнеле» (АМЧ. № 347. Отд. I. № 10. Рукоп., автогр. и копия, 1897. 111+97 л.) указано — «для малого оркестра» и названы конкретные 38 инструментов. Меньший состав не представлял для автора творческого интереса.

- ⁷ И. А. Сац — Б. К. Пронину в Москву. Б. д. [Конец июня — начало июля 1905 года], Мелихово [Цит. по: 5. С. 177–178].
- ⁸ Без подписи. Театр и музыка // Московские ведомости. 1909. № 266. 19 ноября.
- ⁹ «Историко-художественная выставка русских портретов» открылась в Таврическом дворце 6 марта 1905 года. Экспонировалось более 2300 живописных работ из частных собраний и императорских коллекций, включая «Заседание большого государственного совета» И. Е. Репина. М. В. Добужинский, один из организаторов выставки, отметил: «Летом 1905 г. вспыхнула революция, и погибло множество предметов искусства и семейных реликвий. По счастью, некоторые портреты были спасены именно тем, что были отосланы на нашу Историческую выставку в Петербурге» [1. С. 222]. Добавим, что от безвозвратного исчезновения в последующие годы шедевры живописи частично уберёг пятитомный иллюстрированный каталог, изданный к 1909 году.
- ¹⁰ Гауптман Г. Шлюк и Яу / Пер. Ю. К. Балтрушайтиса (изд. С. Скирмунт, 1903) [См.: 5. С. 579–630].
- ¹¹ По воспоминаниям художника спектакля Н. П. Ульянова, итоговая мизансцена выглядела иначе: «На сцене семь принцесс в семи беседках трельяжа, сквозь который сверкает небо в облаках-барашках. За сценой музыка Глиэра. Семь принцесс вышивают золотую ленту во всю длину сцены, композиционно объединяющую их» [Цит. по: 5. С. 747].
- ¹² В 1906–1908 годах композитор с семьёй жил в Германии, объём его публикаций заметно сократился по сравнению с прочими годами. Выходило в основном то, что было сдано к середине 1905 года, поэтому имеет смысл адресоваться сразу к сочинениям более поздним.
- ¹³ Сац И. А. (согласно архивной атрибуции) Вступление, Шествие, Марш, Туш I–II, Фанфары I–III с пометкой «Шлюк и Яу». Фрагменты неуст. произведений и оркестровые партии // РНММ. Ф. 135. № 245. Рукоп. копия, 1905. Л. 47–50, 67–68; Там же. № 247. Рукоп. копия, 1905. Л. 17, 22, 25–26. К документам обращался С. А. Конаев в рамках подготовки проекта «Театр, которого не было. История русского театра в непоказанных спектаклях» ([См.: 4]). Нотных публикаций до сих пор не предпринималось.
- ¹⁴ Крир Л. С. Дуэты Р. М. Глиэра для струнных без сопровождения в контексте раннего творчества композитора: Дипл. работа (рукоп.), науч. рук. А. В. Наумов. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2018. 158 с.
- ¹⁵ См.: Наумов А. В. Эдип на распутье. О театральной музыке Р. М. Глиэра, её жанровом статусе и месте в творчестве композитора // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 48 (3). С. 68–78.

Список литературы

References

1. Добужинский М. В. Воспоминания. М.: АН СССР, 1987. 478 с.
Dobuzhinskiy M. V. Vospominaniya [Memories]. Moscow, Akademiya nauk SSSR, 1987, 478 p. (In Russ.)
2. Изрелевский Б. Л. Музыка в спектаклях Московского Художественного театра. Записки дирижёра. М.: ВТО, 1965. 316 с.
Izralevskiy B. L. Muzyka v spektaklyakh Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra. Zapiski dirizhjora [Music in the Performances of the Moscow Art Theatre. Memories of the conductor]. Moscow, Teatral'noe soobshhestvo, 1965, 316 p. (In Russ.)
3. Киселёва Н. В. Балеты Р. М. Глиэра в историко-культурном контексте: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: РИИИ, 2016. 220 с.
Kiseljova N. V. Balety R. M. Gliera v istoriko-kul'turnom kontekste [Ballets by R. M. Glière in the Historical and Cultural Context]. PhD thesis. St. Petersburg, Institut istorii iskusstv, 2016, 220 p. (In Russ.)
4. Конаев С. А., Федянина О. В. Театр, которого не было: «Шлюк и Яу», «Смерть Тентажиля» // Коммерсантъ Weekend. 2019. 8 февраля. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3868225?ysclid=m19bet5fxt233766689>. (Дата обращения: 20.09.2024).
Konaev S. A., Fedyanina O. V. Teatr, kotorogo ne bylo: "Shlyuk i Yau", "Smert' Tentazhilya" [The Theatre that been never exist: "Shlyuk and Yau", "The Death of Tintagile"]. Kommersan Weekend. 2019, February 8. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/3868225?ysclid=m19bet5fxt233766689> (Accessed: 20.09.2024). (In Russ.)
5. Мейерхольд В. Э. Наследие. 3: Студия на Поварской. Май – декабрь 1905 / Сост. и коммент. О. М. Фельдмана. М.: Новое издательство, 2010. 782 с.
Meyerkhol'd V. E. Nasledie. 3: Studiya na Povarskoy. May – dekabr' 1905 [Meyerkhol'd's Heritage. 3. Studio on Povarskaya Street, from May to December 1905]. Ed. O. Fel'dman. Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2010, 782 p. (In Russ.)
6. Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1897–1908. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1997. 460 с.
Radishcheva O. A. Stanislavskiy i Nemirovich-Danchenko: Istoriya teatral'nykh otnosheniy: 1897–1908 [Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko: The History of theatrical relations: 1897–1908]. Moscow, Artist. Rezhissjor. Teatr, 1997, 460 p. (In Russ.)
7. Р. М. Глиэр: биографический и нотографический справочник / Сост. Б. С. Яголим; общ. ред. и закл. ст. А. Зуевой. М.: Мемориальный кабинет Р. М. Глиэра, 2011. 96 с.
R. M. Glier: biograficheskiy i notograficheskiy spravochnik [R. M. Glier: a Biographical and Notographic Reference Book]. Ed. B. S. Yagolim, A. Zueva. Moscow, Memorial'nyj kabinet R. M. Glijera, 2011, 96 p. (In Russ.)
8. Рудницкий К. Л. Русское режиссёрское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1989. 384 с.
Rudnitskiy K. L. Russkoe rezhissjorskoe iskusstvo: 1898–1907 [Russian Art of the Stage Directing]. Moscow, Nauka, 1989, 384 p. (In Russ.)
9. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. / Подгот. текста, вст. ст. и коммент. И. Н. Соловьёвой. М.: Искусство, 1988. 620 с.
Stanislavskiy K. S. Moya zhizn' v iskusstve [My Life in Art]. Complete Works. In 9 Vol. Vol. 1. Ed. I. N. Solov'ova. Moscow, Iskusstvo, 1988, 620 p. (In Russ.)
10. Ульянов Н. П. Мои встречи. Воспоминания / Ред., вступ. статья и примеч. М. П. Сокольников. М.: Акад. художеств СССР, 1952. 248 с.
Ul'yanov N. P. Moi vstrechi. Vospominaniya [My Meetings. Memories]. Ed. M. P. Sokol'nikov. Moscow, Akademiya hudozhestv SSSR, 1952, 248 p. (In Russ.)

Об авторе

Наумов Александр Владимирович
Государственный институт искусствознания,
старший научный сотрудник сектора истории музыки
кандидат искусствоведения, доцент
Россия, Москва
alvlnaumov@list.ru
ORCID ID 0000-0003-3883-7917

About the author

Naumov Alexander Vladimirovich
State Institute of Art History
Senior Researcher in the Music History Sector, Ph.D. in Art
History, Associate Professor,
Russia, Moscow
alvlnaumov@list.ru
ORCID ID 0000-0003-3883-7917