

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.36871/hon.202304164

МУЗЫКА Р. М. ГЛИЭРА ДЛЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА*Лилиана Леонидовна Сатдарова*

Государственный музыкально-педагогический институт

имени М. М. Ипполитова-Иванова

109147, Российская Федерация, Москва, улица Марксистская, 36

danliss@mail.ru, ORCID: 0000-0002-9254-3154

Статья посвящена Р. М. Глиэру — известному композитору XX века. Одной из малоисследованных страниц его творчества является музыка для драматического театра, над которой он периодически работал на протяжении жизни (1905–1956). На данный момент известно о 15 партитурах, многие потеряны. Глиэр долгое время плодотворно сотрудничал с Вл. И. Немировичем-Данченко и музыкальной студией при МХАТе. Революционной и особенно успешной была их первая совместная работа над пьесой Аристофана «Лизистрата». Нотный материал практически не сохранился, составить представление о произведении по сохранившимся наброскам трудно. Косвенные свидетельства мастерской работы Глиэра находятся в изданных письмах Вл. И. Немировича-Данченко и О. С. Бокшанской. Данная постановка высоко оценена в работах, посвященных истории театра, но музыке там практически не уделяется внимания. Интересна судьба пьесы «Лизистрата» Аристофана в России: издания, переводы, неоднократные попытки сценического воплощения, в том числе, в недалеком прошлом. В статье приводится ряд объяснений подобной популярности «Лизистраты». Постановка Вл. И. Немировича-Данченко является одной из самых лучших, тем удивительнее тот факт, что вклад Глиэра в развитие драматического театра недооценен, и пример «Лизистраты» особенно показателен.

Ключевые слова: Р. М. Глиэр, Вл. И. Немирович-Данченко, Аристофан, Лизистрата, театральная музыка

Для цитирования: Сатдарова Л. Л. Музыка Р. М. Глиэра для драматического театра // Художественное образование и наука. 2023. № 4 (37). С. 164–174. <https://doi.org/10.36871/hon.202304164>

Original article

MUSIC BY R. M. GLIÈRE FOR DRAMA THEATRE*Liliana L. Satdarova*

State Music and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov

36 Marksistskaya ul., Moscow, 109147, Russian Federation

danliss@mail.ru, ORCID: 0000-0002-9254-3154

The article is dedicated to R. M. Glière, a famous composer of the XXth century. One of the little-explored pages of his oeuvre is music for the drama theatre, which he periodically worked on throughout his life (1905–1956). At the moment, 15 scores are known to exist, many lost. Glière had a long and fruitful collaboration with Vl. I. Nemirovich-Danchenko and the music studio at the Moscow Art Theatre. Their first joint work on Aristophanes' play "Lisistrata" was revolutionary and especially successful. The music material has hardly been preserved,

© Сатдарова Л. Л., 2023

it is difficult to get an idea of the performance from the surviving sketches. Indirect evidence of Glière's masterwork is found in the published letters of Vl. I. Nemirovich-Danchenko and O. S. Bokshanskaya. This production is highly appreciated in the works devoted to the history of the theatre, but there is very little attention paid to music. The fate of the play "Lisistrata" by Aristophanes in Russia is interesting: editions, translations, repeated attempts at stage realisation, including in the recent past. The article provides a number of explanations for such popularity of "Lisistrata". The production of Vl. I. Nemirovich-Danchenko is one of the best, the more surprising is the fact that Glière's contribution to the development of drama theatre is underestimated, and the example of "Lysistrata" is especially indicative.

Keywords: R. M. Glière, Vl. I. Nemirovich-Danchenko, Aristophanes, Lisistrata, theatre music

For citation: Satdarova L. L. Music by R. M. Glière for Drama Theatre. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 4 (37). P. 164–174. <https://doi.org/10.36871/hon.202304164> (In Russian)

Рейнгольд Морицевич Глиэр — известный композитор XX века, умело совмещавший в своем творчестве традиции русской классической музыки с «новыми» тенденциями, о чем свидетельствуют неизученные до сих пор материалы его архива, нотные рукописи, завершенные и неоконченные сочинения, сохранившиеся фрагменты музыки разных жанров. В забвении оказались и партитуры, в свое время вызвавшие большой интерес, а это не только балеты «Медный всадник» и «Красный мак», но и Концерт для голоса с симфоническим оркестром, детские пьесы для фортепиано, на которых выросло несколько поколений любителей музыки, симфония «Илья Муромец». Практически совсем неизвестная музыка Глиэра, созданная им для драматических спектаклей. И это при том, что Глиэр сотрудничал с театрами на протяжении всей своей жизни (примерно с 1904–1905 вплоть до 1953 года) и создал не менее 15 партитур¹:

Около 1905 года — «музыка для спектакля недолго просуществовавшей студии Художественного театра "Шлюк и Яу" Г. Гауптмана. К сожалению, почти готовый спектакль, доведенный руководителем студии Мейерхольдом до генеральной репетиции, так и не был показан публике. Студия в 1905 году распалась. Музыка Глиэра использована не была» [3, 104].

¹ В известной книге З. К. Гулинской «Рейнгольд Морицевич Глиэр» из серии «Русские и советские композиторы» (портативный формат) [3] этой сфере его деятельности отведено всего несколько страниц (с. 104–106) и названы далеко не все сочинения. В Нотографическом справочнике «Р. М. Глиэр» (сост. Б. Яголим. М.: Музыка, 1964.) упоминается только 11 театральных работ композитора.

1920 год — музыка к пьесе Т. Г. Шевченко «Гайдамаки», без *opus'a*. Об этой постановке З. К. Гулинская пишет: «Она успешно исполнялась в Киевском городском драматическом театре» [там же].

1921 год — музыка к пьесе Э. Верхарна «Вихрь»² для театра Пролеткульта [там же].

1921 год — музыка к пьесе Софокла «Царь Эдип», без *opus'a* (музыка для постановки в бывшем театре Корша)³.

1922 год — музыка к пьесе «Коробейники». Об этой работе нет сведений ни в одном из официальных источников. Нами сделаны выводы о существовании данного сочинения на основании найденного в архиве заявления Р. М. Глиэра (приведем письмо) [16, 1].

Заведующему художественной частью
Тубполитпросвета
От композитора Р. М. Глиэра

5 апреля 1922

№ 568

Заявление

Настоящим довожу до Вашего сведения, что заказанная мне музыка к пьесе «Коробейники» выполнена мною, как сочинение и сдана была администрации театра Муз. Драмы еще месяца полтора тому назад. Музыка была принята. Осталась неоконченной часть работы, а именно переложение музыки на оркестр, по сведениям, полученным

² Интересно, что до нас дошли свидетельства о постановке в этот же период пьесы Э. Верхарна «Зори» в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда, а сам Мейерхольд делал в ней композицию текста.

³ В РГАЛИ сохранились музыкальные черновики, в том числе наброски партитуры и клавира.

мною от администрации Муз. Драм. первая постановка «Коробейников» предполагается 1-го Мая. Следовательно, срок для оркестровки и переписки голосов вполне достаточный. Ввиду того, что по непредвиденным обстоятельствам (перелом руки), лишаящим меня возможности лично окончить работу, мне нужно пригласить технического помощника, что по теперешнему курсу рубля обойдется значительно дороже и оставшиеся дополнить мне два миллиона рублей недостаточно будет для оплаты работы, прошу Вашего разъяснения, возможно ли мне рассчитывать на увеличение оставшейся суммы хотя бы до десяти миллионов. Считаю необходимым добавить, что со стороны администрации театра мне ни разу не было поставлено на вид, что постановка пьесы откладывается вследствие непредставления оркестровой партитуры.

5.4.1922

Р. Глиэр

Скорее всего, речь идет о пьесе Н. А. Крашенинникова «Коробейники», так как в РГАЛИ среди собранных композитором материалов находим его «музыкальную драму, крестьянскую мистерию, в 3-х действиях с прологом по Н. А. Некрасову», датировка, правда, странная — до 1917 года [18]. Кроме того, в архиве содержится рукопись пьесы в 4 действиях (датировка 1921–1931) [19], а также материалы по вопросам постановки инсценировок Н. А. Крашенинникова «Кому на Руси жить хорошо» и «Коробейники» («Русь убогая») в Театре Народного творчества (выписки из протоколов, заявления, письма и др.), за период с 1 июня 1921 по 19 декабря 1937 [20]. Таким образом, время написания заявления укладывается в указанные временные рамки.

1923 год — музыка к пьесе *Аристофана «Лизистрата»*, без *opus'a* (музыка для спектакля Музыкальной студии МХАТа. Режиссер Вл. И. Немирович-Данченко).

1924 год⁴ — музыка к пьесе *Клабунда (А. Геншке), «Меловой круг» («Чан-Гой-танг»)*, без *opus'a*.

1925 год — *«Египетские ночи» («Клеопатра»)*. Это сочинение-загадка. В нотографическом справочнике Б. Яголима так назван

балет-пантомима в одном действии *op. 78*. В материалах о МХАТе упоминается «Пушкинский спектакль», в который входили «Алеко» С. Рахманинова, «Бахчисарайский фонтан» А. Аренского, «Клеопатра» Р. Глиэра (режиссеры К. И. Котлубай, В. А. Лосский, Л. В. Баратов; художественный руководитель В. И. Немирович-Данченко) — 1926. А в третьем источнике — «Клеопатра» («Египетские ночи») названа оперой Р. М. Глиэра (режиссер Л. В. Баратов), входившей в Пушкинский спектакль Музыкальной студии (премьера 11 января 1926 года) [15, 1330].

1926 год — музыка к пьесе *Е. О. Любимова-Ланского «Саранча»*, без *opus'a* (постановка в Театре имени Московского губернского совета профессиональных союзов МГСПС, будущий театр имени МОССОВЕТА).

1927 год — музыка к пьесе *П. Бомарше «Свадьба Фигаро»*, без *opus'a* (музыкальная студия при МХАТе).

1930 год — музыка к пьесе *В. Шекспира «Отелло»*, без *opus'a* (музыкальная студия при МХАТе).

1934 год — музыка к пьесе *М. А. Булгакова «Мольер»*, без *opus'a* (музыкальная студия при МХАТе).

1936 год — музыкальная драма на основе пьесы *К. Яшена и М. Мухамедова «Гюльсара»*, без *opus'a* (Узбекский музыкальный театр, в 1949 году переработана в одноименную оперу, *op. 96*).

1946 год — музыка к пьесе *Самеда Вургуна «Фархад и Ширин»* (студия имени С. Станиславского), *op. 85*.

1953 год — музыка к пьесе *Го Мо-Жо «Цюй Юань»* (театр имени М. Н. Ермоловой).

Из представленного списка видно, что большинство работ связано с музыкальной студией при МХАТе, которой заведовал и руководил в означенные годы (1920–1930) Вл. И. Немирович-Данченко. Таким образом, мы полагаем, что «переломным» спектаклем для Р. М. Глиэра стала «Лизистрата» — первый опыт сотрудничества с режиссером, предпринявший дальнейшую «театральную судьбу» композитора и обеспечивший его новыми заказами: «Авторитет Глиэра в театральной среде прочно укреплялся, и в 1927 году, когда музыкальная студия Художественного театра была преобразована в Государственный музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко, Правление коллектива театра предложило Глиэру войти в состав их Художественного совета» [3, 106].

⁴ Или 1926 год, так как в РГАЛИ папка с нотными материалами датирована 1926 годом. Любопытно, что и согласно Википедии пьеса была написана в 1925 году, то есть через год после постановки.

Однако это не поспособствовало публикации его работ для театра⁵, что привело к потере части наследия композитора: нами пока не были найдены музыкальные материалы к отдельным спектаклям, среди них самый первый опыт композитора, «Гайдамаки», «Вихрь», «Саранча» и «Отелло». Много материалов хранится в РГАЛИ, но в виде разрозненных рукописных отрывков партитур и клавиров, хоровых и оркестровых партий, заметок о ходе пьесы и тому подобного. «Лизистрата», увы, не стала исключением — в архиве сохранились лишь небольшие отрывки: всего 26 листов с 19 оборотами [17]. В общей сложности там располагаются фрагменты примерно семи номеров:

- 1-я версия Марша стариков (60 тактов) — партитура;
- 2-я версия Марша стариков (30 тактов — незаконченная) — партитура;
- фрагмент танцевального номера на $\frac{6}{8}$ (около 90 тактов) — партитура;
- «№ 3» в размере $\frac{3}{4}$, *Allegro* (65 тактов) — клавир;
- фрагмент в размере $\frac{9}{8}$ (37 тактов) — клавир с вокальной строчкой без слов;
- фрагмент в размере $\frac{4}{4}$ (около 60 тактов) — «ансамблевая» партитура без указания инструментов;
- одна страница в размере $\frac{2}{4}$, на которой почти нет нотного материала — клавир с вокальной строчкой.

К сожалению, данные эскизы дают мало представления о том, каким именно было музыкальное сопровождение «Лизистраты». Показательны в этом смысле завершающие папку страницы [17, 24], являющиеся настоящим «ребусом» для исследователя (рис. 1).

А вместе с тем постановка «Лизистраты» была не просто очередным спектаклем в жизни театральной Москвы 1920-х годов, а настоящим событием для истории русского театра в целом. Произошло это не случайно и объяснено в многочисленных трудах самой задумкой спектакля, продолжившей удачно найденную репертуарную и режиссерскую линию Вл. И. Немировича-Данченко.

Интересно отражен путь «Лизистраты» в письмах режиссера (к К. С. Станиславскому, В. В. Лужскому) и О. С. Бокшанской (к нему). Так, в первом упоминании спектакля можно увидеть тень сомнения:



Рис. 1. Завершающие папку страницы «Лизистраты»

«Таиров тоже пошел по линии веселости, поставил оперетку “Жирофле-Жирофля” — с успехом.

И Еврейский театр ставит оперетку.

Мне — хоть бросать!.. Впрочем, Луначарский одобряет, что академические театры пошли навстречу желаниям публики получить веселые спектакли и тем борются с дрянными театрами.

Я, вероятно, буду ставить “Лизистрату” Аристофана, для которой будут писать хоры, пляски и т. д.» [13, 534–535].

А последующие письма Вл. И. Немировича-Данченко уже полны положительных эмоций:

«Вы знаете, когда я раз мечтаюсь о постановке “Лизистраты”, то мне кажется, что за все последние годы ничего такого прекрасного не было на театрах. Это ведь яркая комедия, переходящая в фарс, дерзкая, кажется — неприличная, а в сущности, здоровая, высоконравственная при непрерывных непристойностях, — однако, мне несколько не неловко ставить ее с барышнями <...>. Я называю: “патетическая комедия”. <...> А я ставлю подлинного Аристофана. При этом я внес много музыки и пения (клятвы, пляски, молитвы, гимны и пр.). Глиэр пишет прекрасно. Хор, так называемый “греческий хор”, я разбил то на толпу, то на монолитный хор. Но везде с партитурой, так сказать, психологической, однако в определенном ритме

⁵ В 1937 году изданы отрывки из музыки к драме «Гюльсара».

и темпе. Декорацию Рабинович сделал замечательную (рис. 2). Не декорация, а что-то вроде конструктивизма» [13, 57–559].

Неудивительно, что спектакль пользовался популярностью и приносил постоянные сборы, чем могли похвастаться немногие театры:

«Сборы у нас пока хорошие. Две “Лизистраты” в неделю (по возвышенным) и воскресенье — утро и вечер — полные сборы. Остальные дни 60–80%. Вообще же в театрах дела плохи» [там же, 586] или «Жизнь театральная в Москве вообще как-то притихла. Борьба, бунты, нападки — все куда-то ухнуло... Сборы делают, кроме “Лизистраты”, в Малом — “Железная стена” и у Мейерхольда “Озеро Люль”» [там же, 603].

Однако успех не мог быть вечным. Свидетельства «заката» «Лизистраты» мы находим в письмах О. С. Бокшанской к Вл. И. Немировичу-Данченко 1926–1927 годов. Из них становится понятно, как основные достоинства постановки превратились в ее слабости. Так, «проблемой» спектакля обернулась уникальная, «прелестная», сложная конструкция декорации⁶ Рабиновича, оказавшаяся слишком большой для многих театров, в том числе для переехавшей позже самой студии. Очевидно, возникали трудности и при ее хранении, как иначе еще можно объяснить плачевное состояние декорации на премьере возобновленной «Лизистраты» в 1927 году, о которой с возмущением сообщил сам художник в газете, а потом «жаловалась» О. С. Бокшанская режиссеру:

«Трудно даже представить себе, во что превратилась та великолепная установка. Сцена более плоская, неглубокая, чем самая неглубокая из американских театров, что мы объездили. Белые колонны, их перекрытия почти впадают в горизонт — хотя и густо-синий, но какой-то явно холщевый, составленный из кусков. Теснота на сцене ужасная — от установки. А когда набьется весь народ — просто повернуться негде» [15 483–484].

Другим достоинством «Лизистраты» был состав труппы, который постепенно сменился, и новые актеры не смогли затмить прежних.

⁶ В письмах Вл. И. Немировича-Данченко О. С. Бокшанской можно часто встретить выражения «как в “Лизистрате”» по отношению к декорациям какого-нибудь спектакля, его драматургии, музыкальному сопровождению и т.д. Постановка для них и исследователей их творчества становится признаком качества.



Рис. 2. «Лизистрата». Декорация И. М. Рабиновича

Главной же причиной успеха спектакля была работа режиссера, который вдохновлял всю труппу и тщательно за ней следил: «Студийцы-певцы в высокой степени добросовестны, терпят большую нужду, бьются, но работают не за страх, а за совесть», — писал Вл. И. Немирович-Данченко в 1923 году, готовя премьеру. Но, к сожалению, как только от спектакля отошел сам мэтр, вся его уникальность исчезла: «Вы читали рецензии о “Лизистрате”? Все это верно: спектакль стал тусклым. Публика как будто и смеется во время акта, но после закрытия занавеса энтузиазма нет, аплодисментов нет, нет подъема. Студия явственно утратила душу, вдохновение, то, что делало ее живой, волнующей. А кроме того, по-моему, спектакль потерял вот то целомудрие, ту изумительную непосредственность, которая была в нем на нашей сцене. И так и выпирают штучки Баратова, которые перенимают Рошет и подобные ему (Рошет играет роль Цитринника, который в студию не вернулся, о нем напишу после) — с вздергиванием туник, с подчеркиванием двусмысленных положений. И этот слабый смолинский стих еще пересыпан отсебятинами, то есть своими словами в массовых сценах, которые (свои слова) слышны явственно в зал и так много сору приносят в пьесу. То, чем актер должен жить в данную минуту, он говорит громко, так же громко, как действующее лицо свою реплику. В то время как встречаются в последнем акте мужья и жены, на авансцене идут восклицания: “Где ты, мой милый? Где ты был? Ну, расскажи! Пусти меня! Подожди!”. Из всех спектаклей (я видела до сих пор “Анго” и “Карменситу”) — это самое неудачное возобновление. Так чувствуется, что из зрительного зала за спектаклем не было и нет контроля. Я подумала вчера: сколько бы блокнотов исписали бы Вы замечаниями

во время такого спектакля!» [там же, 484]. Однако это не помешало «Лизистрате» сохраниться в репертуаре до 1931 года.

Интересны и официальные отзывы о «Лизистрате».

В изданной в 1925 году книге «Русский театр начала XX века» Е. А. Зноско-Боровский пишет: «“Лизистрата“ Аристофана, поставленная недавно Немировичем-Данченко, служит исключительным показателем этой новой эволюции театра, идущего по пути сближения с новейшими методами постановок, которым ранее он был непрестанно враждебен» [4, 209].

В 1936 году (через 11 лет после премьеры) П. А. Марков опубликует свою работу «Вл. И. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени», в которой уделит большое внимание постановке:

«“Лизистрата” была спектаклем-манифестом. Владимир Иванович верил в изменение формы только из богатства содержания. Если следовало создавать политический агитационный театр, если нужен был сатирический жанр, то Владимир Иванович считал правильным, миновав эпигонов, обратиться к родоначальнику жанра. Так появился в первые годы революции блестящий, смелый, откровенный политический фарс Аристофана “Лизистрата” (1923).

“Пожаром” “Вишневого сада” назвал один из критиков премьеру “Лизистраты”. Владимир Иванович уклонился от прямого согласия или несогласия с этой формулировкой, но тем не менее указал, что пожар пожаром, а корни театра целы, и новый вишневый сад имеет все данные вновь расцвести.

“Лизистрата” действительно была не столько пожаром вишневого сада, сколько его возрождением. Гнили старые штампы театра и расцветала молодая поросль великолепного сада. На этом спектакле, имеющем, несомненно, декларативное значение, выяснилась решительность занятой Владимиром Ивановичем позиции. Театральный бой, который он вел, был для него далеко не шуточным, и развлечение, каким представлялась некоторым Музыкальная студия, оказалось на деле большим искусством» [6, 66–67].

Не забудет о спектакле и автор «Очерков» о режиссере В. Веленкин: «Он [Вл. И. Немирович-Данченко] ставил “Лизистрату”, как народную афинскую пьесу, заранее отказываясь как от стилизации “под античность”, так и от книжно-археологического подхода к Аристофану. Он стремился проникнуть в жизне-

восприятие поэта и творчески взволновать им актера. С помощью вольного перевода, сделанного Д. П. Смолиным, он брал из комедии все то, что сохранило в веках плоть и кровь живых страстей, все, что способно было возбудить отклик в современности — и отбрасывал все отжившее, когда-то злободневное и общепонятное, а теперь требующее особых разъяснительных комментариев. Он хотел принести зрителю живого, а не реставрированного Аристофана и ради этого готов был пренебречь формальным пиететом. Откровенность языка и рискованность основных положений пьесы были лишь отчасти смягчены переводчиком. Нельзя было стыдливо прикрывать в спектакле то, что было совершенно естественным в жизни народа, который не знал понятия “неприличия”, как не знал он разделения любви на “идеальную” и “плотскую”, просто и целомудренно связывая вопросы пола с проблемой бытия и идеалом высшей земной радости. Немирович-Данченко избрал здоровый, прямой и чистый подход к этой стороне произведения. Он почувствовал ее неразрывную связь с главной идеей пьесы, которую воспринял как протест Аристофана против разрушительной бессмыслицы войн, во имя права народа на счастье, права человека на жизнь, на радости бытия, на любовь» [1, 272–273].

А спустя 40 лет А. П. Мацкин, анализируя историю развития театрального искусства, придет к следующему выводу:

«После аристофановской комедии Немирович-Данченко поставил в музыкальном театре еще десять спектаклей, и среди них “Катерину Измайлову”, “В бурю”, но ни одному из них он не придавал такого принципиального значения, как “Лизистрате”. Почти все эти работы шли параллельно с режиссурой в МХАТ, и он делил свои интересы между музыкальным и драматическим театром. А “Лизистрата” захватила его целиком и была его главным делом художника почти на протяжении целого года» [7, 117–118].

О музыке Р. М. Глиэра в «театральных» источниках содержится мало информации. Косвенно, мы получаем представление о том, что партия «Лизистраты» была трудна для исполнения из писем режиссера: «Большая новость будет у нас: Пашенная — Лизистрата⁷. Но, я думаю, Вы об этом уже знаете. Баклановой очень тяжело играть эту роль

⁷ В РГАЛИ, в фонде В. Е. Пашенной можно найти фотографии с ней в данной роли.

два раза в неделю, страшно за голос. А когда пойдут репетиции “Кармен” всюду, так учительница ей и вовсе запретит. Пашенная должна сыграть блестяще, так ей подходит эта роль» [13, 587].

Наиболее развернутый, но неоднозначный отзыв о работе композитора мы находим у П. А. Маркова: «Великолепный ритм пронизывал спектакль, движения актеров были легки, образы были освобождены от всего ненужного и лишнего, Немирович-Данченко осуществлял свою идею актера, танцора и певца, слитого в одном лице. Но спектакль больше указывал пути Музыкальному театру, чем вполне их разрешал. По существу, он был комедией на музыке, и при этом музыка Глиэра не сливалась тесно и неразрывно с патетическим характером представления. Она входила в него отдельными частями, и большинство сцен было лишено музыкального аккомпанемента. Работа режиссуры была строго монументальна и музыкальна, а музыка и танцы сохраняли отпечаток античного модерна, который компрометировал подлинную красоту спектакля. В танце жило наследие дунканизма. Это была общедоступная и популярная красота и мнимая пластичность, которая говорила более о сладких и сентиментальных образах, чем о неистовых героях Аристофана. И когда масса вступала в бой и хор, забывая о необходимости медленных пластических движений, всецело и радостно отдавался бурной борьбе, лежавшей в сердце спектакля, или когда он несся в заключительной вакханалии, только тогда по-настоящему он сливался с солнечной декорацией Рабиновича и олицетворял идею режиссера.

Разорванность музыки и текста, танца и движений составляли эстетическое противоречие спектакля. Здесь театр не довел своего замысла до окончательного и победного конца. Естественно, что перед ним должна была встать задача полного слияния музыки и сцены, текста и звука. После “Лизистраты” театр имел право и обязанность искать новой монументальной, музыкальной формы» [6, 74–76].

З. К. Гулинская приоткрывает «завесу тайны», сообщая нам, как именно шла работа над созданием музыки к постановке: «[Вл. И. Немирович-Данченко] не только подробно изложил свое понимание идейной и литературно-философской сущности произведения, но и наметил четкие и ясные установки для работы композитора. “Создать по этому сценарию свой, композиторский

план спектакля, отражая задуманные им драматические настроения, было уже легко и творчески интересно”, — писал Глиэр. — Следуя пожеланиям Немировича-Данченко, композитор ограничил себя весьма скромными средствами, но постарался передать “дух античности”. Перед началом пьесы звучит маленькое вступление, которое исполняет небольшой оркестр. По ходу действия раздаются звуки фанфар, временами слышно пение. И лишь к концу, где даны развернутые хоры, музыкальные образы приобретают широкое развитие» [3, 105].

Спектакль продержался, судя по репертуарным спискам, с 1923 по 1931 год. Труппа ездила с ним на гастроли в Европу и Америку. Из статьи Уго Перси о графине Кармен Герц-Финкенштейн, гостившей в 1923 году в России, мы узнаем об особой расположенности к спектаклю Луначарского: «Анолотия Луначарского Кармен увидела в первый раз 19 июня в ложе МХАТ на аристофановской “Лисистрате”: “... у него точно такой же вид, как у наших буржуазных министров; с ним нарядная спутница в черном декольте без рукавов.

Прием у Луначарского в Наркомпросе состоялся 20 июня в 12 часов, беседа продолжилась только полчаса.

Он хорошо говорит по-немецки, долго жил в Берлине как сосланный революционер. Насчет всего он утверждал, что здесь все только начинается; что только некоторое время назад (впрочем, что именно изменилось?) не было денег; что почти ни одного ожидания явно не осуществилось нигде. <...>. Он говорил о работе Государственного издательства. <...>. Потом мы говорили о театре. Несколько дней назад на представлении “Лизистраты” какой-то американец появился у него в ложе и сразу заключил контракт на пятьсот спектаклей в Америке. <...> Ему кажется интересно, что, вопреки всему, за границей оценивают настоящий театр, который он в Москве защищает и, может быть, разовьет. <...> Беседа с этим “комиссаром”, в общем, была не очень интересной. Он не выдающаяся личность”.

На спектакль “Лизистрата” в МХАТ Кармен Герц была приглашена директором театра, Владимиром Немировичем-Данченко» [14, 202].

Логично было бы думать, что своей успешностью «Лизистрата» обязана еще, естественно, и Аристофану: удобный сюжет, необычный, вовремя поставленный, созвучный идеям революции, эмансипации и т. п. Однако

это далеко не так. Аристофан и его «женские» пьесы весьма коварны. Немало художников первой величины «брались» за них, но мало кто доводил задуманное до конца и тем более добивался успеха. Например, мы находим рисунки-эскизы, навеянные «Лизистратой» у Пикассо (рис. 3), у С. М. Эйзенштейна (рис. 4), они свидетельства того, как будоражила эта пьеса творческие умы.



Рис. 6. Гравюра П. Пикассо, 1934 год

«Трудности» с этим античным автором начинаются с перевода. Тяжело даже представить, сколько писателей-переводчиков брались за эту пьесу. Любопытно было найти «Лизистрату» среди черновиков-рукописей Т. Л. Щепкиной-Куперник, а ведь Татьяне Львовне оказался под силу Шекспир, она прославилась тем, что переводила в стихах даже прозу. Некоторые авторы шли своим путем, интерпретируя пьесу: в каталоге РГАЛИ упоминается некий Г. В. Алексеев — автор пьесы «Лизистрата мещовского уезда, или Шиворот-навыворот» (1928–1930 годы); в 1926 году была издана «Лизистрата из Вертевки» Г. Е. Рыклина. Наконец, Д. П. Смолин, являвшийся автором текста к нашей постановке, возвращался к «Лизистрате»

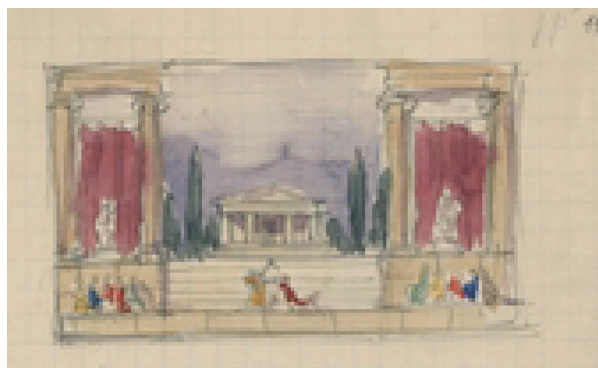


Рис. 4. Эскиз декорации к комедии Аристофана «Лизистрата». С. М. Эйзенштейн, 1919 год

Аристофана всю жизнь: в РГАЛИ содержатся три версии его пьесы: «Лизистрата» — либретто патетической комедии (1922–1923); «Восстание женщин» — комедия в 5 актах (по комедии Аристофана «Лизистрата»; 20–25 июня 1934 года)⁸; «Лизистрата, или Женщины и богатство» (по мотивам Аристофана) — пьеса в 6-ти действиях (1948 год). В 1940–1941 годах работал над либретто оперетты-буфф некий Н. К. Мерцальский.

Вместе с тем в начале XX века перевод пьесы был издан неоднократно: в 1909 году в переводе с немецкого А. И. Долинова (журнал «Театр и искусство»); в 1923 году издательством «Сабашниковъ» в переводе А. Пятровского. Свое объяснение проблеме перевода Аристофана дает С. В. Гарин: «...аутентичный Аристофан, без вуали викторианской или советской морали, без ретуши и насилия цензоров — это Аристофан нецензурный, как нецензурна почти вся ранняя ямбака. В европейской истории педагогики, однако, произошла странная абберрация, когда циничного и непристойного матерщинника Аристофана (вспомним высокомерно-уничжительное мнение о нем Плутарха, предпочитавшего “более культурного” в плане лексики Менандра) вдруг стали включать в образовательные курсы для учащихся, да не просто включать, но назидательно и методично адаптировать под различные нужды эпох: вот вам Аристофан христианский, — выжигающий сатирой грех людской, вот вам Аристофан — советский антимилитарист, борец за мир и демократию, как говорили в СССР в 1954 году, во время 2400-летнего юбилея античного комика» [2, 2]. Таким образом, каждый раз переводчик оказывается перед дилем-

⁸ Пьеса упоминается в заявлении.

мой, как именно интерпретировать древнего грека, становится «со-творцом» произведения и «трактователем» смысла.

Показательно, что и на сцене «Лизистрата» также не была чем-то удивительным: известно о как минимум четырех спектаклях-предшественниках⁹ и не меньшем количестве более поздних постановок.

«У Аристофана с русским театром свои «счеты». <...> Отмечу лишь то, что работы «мэтров»¹⁰ выявили особенность русского взгляда на Аристофана, проявляющуюся впоследствии не один раз. В России в XX веке безусловно лидировали «женские» комедии. Абсолютный лидер — «Лизистрата»; на втором месте «Женщины в народном собрании». В Москве были созданы две адаптации «Лизистраты»: пьеса М. Рощина под названием «Аристофан» (поставлена В. Беляковичем в Театре им. Гоголя в 1987 году) и двухактная поэтическая пьеса «Лизистрата» Л. Филатова (1998) — по его собственному определению «народная комедия на темы Аристофана». Фрагменты пьесы Л. Филатова использовала в своей композиции Нина Чусова.

Эти адаптации, среди прочего, показывают, что России интересен в Аристофане не «женский вопрос» и не уклон в эротику, а соединение двух трудно соединимых тем: войны (и вместе с ней темы смерти) и любви. Первая в античной классике определенно принадлежит трагедии, вторая — комедии. В классической системе жанров эти темы, обнаженные до аристофановской простоты, соединить почти невозможно: или люби войну, или люби жену, и на какой стороне больше чувства, на какой больше долга, где здесь

⁹ Помимо тех, которые упоминаются в интернете, еще есть Комедия в трех действиях в прозе и стихах «Лизистрата»: переделка по Аристофану Ф. Ластернера. (Представлена в первый раз на сцене Павлов. театра 19 июля 1898 года).

¹⁰ Автор имеет в виду Вл. И. Немировича-Данченко со спектаклем музыкальной студии при МХАТ, В. Сахновского с постановкой «Женщины в народном собрании» в театре им. Комиссаржевской и «Лизистрату» С. Радлова в Ленинградском академическом театре драмы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Виленкин В. Я.* Вл. И. Немирович-Данченко. Очерк творчества. М. : Муз. театр им. нар. артиста СССР Вл. И. Немировича-Данченко, 1941. 326 с.

судьба и личный выбор — поди разберись. Аристофан потому не был воспринят классиками, что шел против привычной идейной структуры трагедии и комедии: он первым с такой прямотой соединил любовь и войну — и тем самым, как ни странно, предвосхитил сентиментальные драмы и трагедии военного времени, столь важные для русской культуры второй половины XX века» [21, 3].

Наконец, «Лизистрата» нашлась и в собственно музыкальных жанрах. Так, в 1902 году в Берлине состоялась премьера оперетты в двух действиях немецкого композитора Пауля Линке на либретто *Bolten-Bäckers*, которая не осталась незамеченной в России. Она ставилась в ряде городов, например, в Ростове-на-Дону, более того — с 1904 по 1931 год постоянно издавались отдельные номера из нее (среди издательств и Музсектор), из чего можно сделать вывод, что она была популярна.

Созвучно трактовке Вл. И. Немировича-Данченко высказывание Ю. Буцко, в 2009 году написавшего одно из последних своих сочинений — музыкальные сцены по «Лизистрате» Аристофана. Обращение к фривольно-озорному сюжету из истории античного мира композитор прокомментировал словами: «На старости меня потянуло к Свету, к Солнцу, к Красоте человека» [5].

Таким образом, имеет место двойная историческая несправедливость: незаслуженно забытой является музыка для театра Р. М. Глиэра в целом и нераскрытой, недооцененной остается роль композитора в успехе «Лизистраты» — одной из ярчайших постановок в истории отечественного театра. Первый вопрос в новом тысячелетии постепенно разрешается: изданы несколько статей А. В. Наумова, посвященных музыке Р. М. Глиэра для театра [8–12]. Остается надеяться, что со временем будет найдена полная музыкальная версия «Лизистраты» и станет возможным более точно оценить вклад композитора в успех постановки. А неугасающая актуальность самой пьесы Аристофана «Лизистрата» дарит надежду на реставрацию спектакля Вл. И. Немировича-Данченко с музыкой Р. М. Глиэра.

2. *Гарин С. В.* То неос: фиговый лист поверх Аристофана. Общепонимая лексика в классической Греции // *Universum: филология и искусствоведение*. 2014. № 4 (6). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/1243> (дата обращения: 09.10.2023)

3. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М. : Музыка, 1986. 220 с.
4. Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. Прага : Пламя, 1925. 444 с.
5. «Лисистрата» Юрия Буцко: мировая премьера. URL: <https://www.belcanto.ru/18053102.html> (дата обращения: 16.06.2019)
6. Марков П. А. Вл. И. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени. Л. : Тип. им. Володарского, 1936. 266 с.
7. Мацкин А. П. Портреты и наблюдения. М. : Искусство, 1973. 438 с.
8. Наумов А. В. Многоликий ориентализм Р. М. Глиэра (к 140-летию со дня рождения) // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика: сборник научных статей. М. : Московский гуманитарный университет, 2015. С. 38–43. Вып. VIII.
9. Наумов А. В. «Эдип» на распутье. О театральности композиции Р. М. Глиэра (1921), ее жанровом статусе и месте в наследии композитора // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3 (48). С. 68–78.
10. Наумов А. В. От Блока до Эсхила: опыты «слова на музыке» в постановках Московского Художественного театра на рубеже 1910–1920-х гг. // Поэтический театр в России XX–XXI веков : сборник статей. Первая научная конференция (Москва, 30–31 марта 2021 г.). М. : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2021. С. 6–17.
11. Наумов А. В. Неизвестный балет Р. М. Глиэра? «Клеопатра» в музыкальной студии МХАТ (1925) // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2020. № 1 (32). С. 42–51.
12. Наумов А. В. Обобщение пройденного: музыка Р. М. Глиэра к спектаклю МХАТ «Женитьба Фигаро» (1927) // Музыковедение. 2019. № 9. С. 35–41.
13. Немирович-Данченко В. И. Избранные письма : в 2 т. Т. 2: 1910–1943 / сост. В. Я. Виленкин; коммент. Н. Р. Балатовой, С. А. Васильевой, В. Я. Виленкина, И. Н. Соловьевой, Л. М. Фрейдкиной. М. : Искусство, 1979. 742 с.
14. Перси Уго. Графиня Кармен Герц-Финкенштейн в Москве и Петрограде в 1923 году // Русский Травелог XVIII–XX веков. Новосибирск : Новосибирский государственный педагогический университет, 2015. С. 197–223.
15. Письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко : в 2 тт. Т. 1–2 (1922–1942). Из истории советского театрально-го быта. М. : Московский Художественный театр, 2005. 1501 с.
16. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. № 467. 46 с.
17. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 102. 26 с.
18. РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. № 1310. 104 с.
19. РГАЛИ. Ф. 1086. Оп. 2. Ед. хр. 53. 121 с.
20. РГАЛИ. Ф. 1086. Оп. 3. Ед. хр. 120. 14 с.
21. Трубочкин Д. Аристофан в эпоху глобального туризма // Вопросы театра. 2015. № 1–2. С. 102–110.

REFERENCES

1. Vilenkin V. Ya. Vl. I. Nemirovich-Danchenko. Oчерk tvorchestva [Vl. I. Nemirovich-Danchenko. Sketch of Creation]. Moscow, 1941. 326 p. (In Russian)
2. Garin S. V. To peog: Fig Leaf over Aristophanes. Obscene Vocabulary in Classical Greece. *Universum : Philology and Art History*. 2014, no. 4 (6). (In Russian). Available at: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/1243> (accessed: 09.10.2023)
3. Gulinskaya Z. K. Reinhold Moritzzevich Glière. Moscow, 1986. 220 p. (In Russian)
4. Znosko-Borovsky E. A. Russkii teatr nachala XX veka [Russian Theatre of the early XXth century]. Prague, 1925. 444 c. (In Russian)
5. “Lisistrata” Yuriya Butsko: mirovaya prem’era [“Lysistrata” by Yuri Butsko: World Premiere]. (In Russian). Available at: <https://www.belcanto.ru/18053102.html> (accessed: 16.06.2019)
6. Markov P. A. Vl. I. Nemirovich-Danchenko i muzykal’nyi teatr ego imeni [Vl. I. Nemirovich-Danchenko and the Musical Theatre of His Name]. Leningrad, 1936. 266 p. (In Russian)
7. Matskin A. P. Portrety i nablyudeniya [Portraits and Observations]. Moscow, 1973. 438 p. (In Russian)
8. Naumov A. V. Multifaceted Orientalism of R. M. Glière (to the 140th anniversary of his birth). *Voprosy muzykoznaniiya: Teoriya. Istoriya. Metodologiya* [Issues of Musicology: Theory. History. Methodology. Digest of scientific articles]. Vol. VIII. 2015. P. 38–43. (In Russian)
9. Naumov A. V. Oedipus at a Parting of the Ways. About R. M. Glière’s Theatrical Composition (1921), Its Genre Status and Its Place in the Composer’s Heritage. *Problemy muzykal’noi nauki* [Music Scholarship]. 2022, no. 3 (48). P. 68–78. (In Russian)
10. Naumov A. V. From Blok to Aeschylus: Experiments of “Word on Music” in the Productions of the Moscow Art Theatre at the

- turn of the 1910^s–1920^s. *Poeticheskii teatr v Rossii XX–XXI vekov* [Poetic Theatre in Russia in the XXth – XXIst centuries: materials of the 1st Scientific Conference (Moscow, March 30–31, 2021)]. Moscow, 2021. P. 6–17. (In Russian)
11. Naumov A. V. Unknown Ballet by R. M. Glière? “Cleopatra” in the Musical Studio of the Moscow Art Theatre (1925). *Uchenye zapiska RAM im. Gnesinykh* [Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2020, no. 1 (32). P. 42–51. (In Russian)
 12. Naumov A. V. Generalisation: Music by R. M. Glière for the Moscow Art Theatre Production of “The Marriage of Figaro” (1927). *Muzykovedenie* [Musicology]. 2019, no. 9. P. 35–41. (In Russian)
 13. Nemirovich-Danchenko Vl. I. *Izbrannye pis'ma* [Selected Letters : in 2 vol.]. Vol. 2: 1910–1943. Moscow, 1979. 742 p. (In Russian)
 14. Ugo P. Countess Carmen Herz-Finkenstein in Moscow and Petrograd in 1923. *Russkii Travelog XVIII–XX vekov* [Russian Travelogue of the XVIIIth – XXth centuries]. Novosibirsk, 2015. P. 197–223. (In Russian)
 15. Pis'ma O. S. Bokshanskoi Vl. I. Nemirovichu-Danchenko [Letters of O. S. Bokshanskaya to Vl. I. Nemirovich-Danchenko : in 2 vol.]. Vol. 1–2 (1922–1942). Moscow, 2005. 1501 p. (In Russian)
 16. *Russian State Archive of Literature and Art*. F. 2085. Op. 1. Ed. khr. 467. 46 p.
 17. *Russian State Archive of Literature and Art*. F. 2085. Op. 1. Ed. khr. 102. 26 p.
 18. *Russian State Archive of Literature and Art*. F. 2085. Op. 1. Ed. khr. 1310. 104 p.
 19. *Russian State Archive of Literature and Art*. F. 1086. Op. 2. Ed. khr. 53. 121 p.
 20. *Russian State Archive of Literature and Art*. F. 1086. Op. 3. Ed. khr. 120. 14 p.
 21. Trubochkin D. Aristophanes in the Era of Global Tourism. *Voprosy teatra* [Problems of the Theatre]. 2015, no. 1–2. P. 102–110. (In Russian)

Сведения об авторе:

Сатдарова Л. Л. — помощник проректора по научной работе, преподаватель отделения «Теория музыки».

Information about the author:

Satdarova L. L. — Assistant Vice-Rector for Research, Teacher at the Music Theory Department.

Статья поступила в редакцию 02 октября 2023 года; одобрена после рецензирования 30 октября 2023 года; принята к публикации 03 ноября 2023 года.

The article was submitted October 02, 2023; approved after reviewing October 30, 2023; accepted for publication November 03, 2023.

