

# НЕИЗВЕСТНЫЙ БАЛЕТ Р. М. ГЛИЭРА?

«КЛЕОПАТРА» В МУЗЫКАЛЬНОЙ СТУДИИ МХАТ (1925)

---

*Александр Наумов*

11 января 1925 года в Музыкальной студии Художественного театра под руководством Вл. И. Немировича-Данченко состоялась премьера «пушкинского спектакля», объединившего три сюжета из сочинений великого поэта, воплощенных выдающимися русскими композиторами. В первом отделении исполнялась опера «Алеко» С. В. Рахманинова (1892), во втором — опера-кантата «Бахчисарайский фонтан» А. С. Аренского (ор. 46, 1899), а в финале — специально созданный к началу 1925 года балет-пантомима Р. М. Глиэра «Клеопатра» (у автора партитура именовалась «Египетские ночи»<sup>1</sup>), главный объект настоящего исследования. Работа была коллективной: постановку одноактных опер совместно осуществили Б. И. Вершилов и К. А. Котлубай, «Клеопатру» выпустил Л. В. Баратов<sup>2</sup>. Все режиссеры были в той или иной степени «цветами» МХАТовского «древа» [14], членами основной труппы театра, выпускниками его студий. «Пушкинский спектакль» 1925 года мыслился как часть основной эстетической линии МХТ. Он продолжал, по определению Вл. И. Немировича-Данченко, «реставрацию литературной классики» в репертуаре, начатую дореволюционными постановками по мотивам А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя («Горе от ума» (1906 и 1914); «Борис Годунов» (1907) и «Маленькие трагедии» (1915)); «Ревизор (1908 и 1921)) и успешно развитую в последующие советские годы [7].

Не менее значима в контексте истории Музыкальной студии, именованной на первых порах «Комической оперой» (дебютными опытами коллектива были «Дочь Анго» Ш. Лекока и «Перикола» Ж. Оффенбаха) откровенно трагедийная направленность «суммарного сюжета» спектакля. Три новеллы об убийствах продолжали линию «Карменситы

и солдата», спектакля Вл. И. Немировича-Данченко (премьера 4 июня 1924 года), в котором либретто и музыка знаменитого шедевра Ж. Бизе глубинным образом перерабатывались в ключе драматизации и приближения к новелле П. Мериме как реалистическому первоисточнику, обросшему, по мысли режиссера, оперными штампами и нуждавшемуся в «очищении» от них на уровне звучащего слова<sup>3</sup>. Одновременно в спектакль привносились постановочные элементы античной трагедии. Наиболее явное сходство прослеживалось в трактовке хора, «группового портрета» севильской толпы, сопереживающего комментатора событий; менее очевидное — в интерпретации центральных героев в архетипическом ключе, укрупнении звуковых и пластических характеристик, что порой плохо сочеталось с эмоциональной правдой образов [3, 105–106]. Ведущие артисты студии, судя по отзывам критики, с поставленными сложными задачами справились успешно; не так убедительно выглядел «фон» из второстепенных персонажей, в том числе не присутствовавших в либретто оперы Бизе [4, 119–125].

Вторжения в оригинальный материал, неоднозначно воспринятые критиками и публикой, явственно обозначили постановочную тенденцию, родственную той, что хорошо известна историкам по спектаклям Вс. Э. Мейерхольда («Лес» 1924 года, «Ревизор» 1926-го, «Горе уму» 1927 и т. д. [12]). Насаждаемая Немировичем-Данченко внутри театра, а также отчасти воспринятая его сотрудниками и учениками извне, она с бóльшим или меньшим успехом воплотилась в каждой из частей следующего за «Карменситой» сценического опуса.

Трехактное соединение пушкинских сюжетов сложилось не сразу и без четкого предварительного драматургического контура. Следствием этого стали неочевидность внутренних связей, разнородность соседствующих мотивов и фабул, обратившие на себя внимание зрителя. Однако судя по немногочисленным печатным рецензиям, дело было скорее не в структуре композиции, но в сценическом ее воплощении, требовавшем доработки или переделки. Скорее всего, краткость сценической жизни спектакля стала еще одной причиной его недооценки: сыгранная в общей сложности 28 раз, бóльшую часть из них — на гастролях за границей [5, 277–278], постановка не успела «отстояться».

Идейный замысел монтажа, несомненно, принадлежал Немировичу-Данченко, известному литератору, автору пьес, с успехом шедших на различных отечественных сценах, а также упомянутых инсценировок классики, входивших в репертуар МХТ. Имя Пушкина для него, как и для любого деятеля русской культуры рубежа XIX–XX веков, звучало почти сакрально. Фигура великого поэта и драматурга олицетворяла «золотой век» почти в той же мере, в какой греческая Античность олицетворяла его для представителей Ренессанса и Классической эпохи XVIII столетия. На фоне революционной российской действительности апелляции к вечным ценностям выглядели спасительно. Существовал и другой по-

будительный стимул обращения к шедеврам поэта (все три сочинения были основаны именно на стихотворных сочинениях, а не пьесах): к началу 1920-х годов в высказываниях режиссера все чаще звучала мысль об ущербности актерской и постановочной техники Художественного театра. Небытовая патетическая манера игры, торжественность речи и жеста, сам строй чувств, необходимый для поэтического спектакля, оставались недоступны для артистов, включая самого Станиславского. Музыкальная постановка могла дать возможность реванша за неудачи в дореволюционной пушкиниане («Борис Годунов» 1907, «Пушкинский спектакль» 1915): открытые в «Карменсите» ресурсы драматизации оперы за счет декламационных приемов и пантомимных вставок, казалось, были прямо предназначены для новой работы. Шаг от «Карменситы» к «Алеко» почти самоочевиден: в обоих случаях речь шла о любовной драме с убийством в финале, а также присутствовал цыганский колорит; можно вспомнить, что в либретто А. Мельяка и Л. Галеви даже встречается парафраз пушкинского «Старый муж, грозный муж...» из поэмы «Цыганы». Добавим, что Немирович-Данченко являлся либреттистом первой оперы С. В. Рахманинова, именно он привлек композитора к сотрудничеству в Репертуарном совете театра [6, 197], долгое время рассчитывал на его непосредственное участие в написании музыки к одному из спектаклей 1910-х годов, планировал совместную постановку «Пиковой дамы» во время пребывания в США [10, 137].

Погружение режиссера в современную ему музыкальную культуру вообще было весьма серьезным. В отличие от К. С. Станиславского, более приверженного искусству предшествующего столетия, ставшего или на глазах становившегося классикой, Немирович-Данченко пристально вглядывался в новаторские поиски композиторов, тяготая, по понятным причинам, не к авангардной молодежи, но к среднему поколению, вышедшему на сцену одновременно с основанием МХТ. В представленном контексте закономерным выглядело приглашение Р. М. Глиэра к написанию музыки для комедии «Лизистрата» в Музыкальной студии (премьера 16 июля 1923 года), а затем и полноценной композиции по «Египетским ночам», где музыка должна была играть уже не аккомпанирующую и колористическую, но полноценную драматургическую роль. Сюжетный баланс между «Алеко» и «Клеопатрой» складывался по принципу симметрии: убийство любовника во втором случае уравновешивало убийство неверной жены в первом. То и другое восходило к эстетике веризма, для оперы и балета начала XX века вполне привычной; непривычно должен был выглядеть вектор от пения к пластике, намеченный внутри трехэлементной постановочной концепции.

«Бахчисарайский фонтан» возник, по меткому замечанию П. А. Маркова, в качестве «переходного мостика» между уже имевшимся в распоряжении театра «Алеко» и заказанной, но еще не осуществленной «Клеопатрой». Двух компактных 35–40 минутных композиций было по меркам тех

времен недостаточно для полноценного «большого» спектакля, несмотря на убедительную зеркальность сюжетов, описанную выше. Триптих же, наподобие пуччиниевского («Сестра Анжелика», «Плащ», «Джанни Скикки»), выглядел вполне весомо. Выбор оперы Аренского к имеющейся паре был, в сущности, однозначен. Ни одно из существовавших на тот момент оперных сочинений по мотивам Пушкина («Пир во время чумы» Ц. А. Кюи, «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова, «Скупой рыцарь» С. В. Рахманинова) не опиралось столь явно на любовный мотив. «Каменный гость» же, при всем его фабульном богатстве, был слишком объемён<sup>4</sup>. Гибель героини «Фонтана», даже при том, что в либретто этот момент не отражен, логически встраивала фабулу внутрь уже намеченного «Алеко» и «Клеопатрой» сюжетного архетипа (термин М. Е. Тараканова) любви-смерти в духе вагнеровского *Liebestod*. Оригинальная музыкальная форма, примененная Аренским (ария-монолог единственной героини концентрически обрамлена массовыми — оркестровыми и хоровыми — номерами), обещала органичный переход от полноценной оперы к сочинению, обходящемуся почти совсем без пения, но включающему декламацию с оркестровым сопровождением на фоне танцев кордебалета<sup>5</sup>. По драматургической функции «крупный план» Заремы в ее сольной сцене, предваряющей убийство (трагический финал заменен у композитора инструментальной постлюдией), составляет параллель и Каватине Алеко и декламациям Клеопатры. Очевидно также мелодическое сходство между заглавным «мотивом страданий» у Аренского и темой арии у Рахманинова. Нужно было обладать глиэровской музыкальной эрудицией, способной сделать эти открытия и развить их, основывая заключительную часть триптиха на аналогичных — волнообразных, преимущественно нисходящих гаммообразных построениях, играющих роль сквозного лейтмотива спектакля.

Обозначая причины обращения постановщиков к музыке Аренского, следует иметь в виду и то, что он был автором балета «Египетские ночи» (1902), поставленного в М. А. Фокиным в Петербурге (1907) и исполнявшегося в парижской антрепризе Дягилева под названием «Клеопатра» (1910): оба события, несомненно, имели резонанс в среде московских театралов. Почему Немирович-Данченко не принял к постановке готовую партитуру, а решил заказать новое сочинение? Оставив в стороне прагматические мотивы, будем считать этот выбор воплощением намерения уйти от традиционной формулы дансантажного действия, попыткой создать если не прообраз будущей хореодрамы 1930-х<sup>6</sup>, то особый род балета для драматических актеров, Художественного балета, раздвигающего рамки возможностей метода МХАТ на небывалую дотоле ширину. Об этом впоследствии открыто писалось Л. В. Баратову и труппе по случаю возобновления «пушкинского спектакля» [9, 217]. История должна была не повториться буквально, но вознестись новым витком, сплетая биографии композиторов и важнейшие черты их музыки (в отсутствие, подчеркнем, прямых

заимствований ученика у учителя). Успех эвристического прорыва во многом зависел от чутья и вдохновения Глиэра.

Не совсем, по-видимому, прав был П. А. Марков в своем утверждении, что спектакль «объединен именем поэта, но не духом музыки» [3, 84]. Крупнейший знаток театра в данном случае выказал себя не лучшим музыковедом: даже беглый взгляд в ноты с легкостью дает возможность опровергнуть его великолепную максиму. Круг интонаций романсовой лирики в вокальных партиях, условность интерпретации образов цыганского и татарского Востока (более «московского», нежели аутентичного в обоих случаях), наконец, сходные по звучанию, воспринятые от П. И. Чайковского музыкальные лейтмотивы трагического предзнаменования, рока, смерти [11, 139–140] — все это естественным образом выстраивает три партитуры в единую стилевую линию. Если между «краями» постановки и возникал неустранимый диссонанс (неочевидный при почти вековой исторической дистанции), то определялся он факторами чисто театральными. Пусть каждая часть спектакля воспринималась зрителем лишь в отдельности, без связи с прочими, но при рассмотрении партитур ныне выявляется в основном родство душ и почерков. Не исключено, впрочем, что различия нивелировались под воздействием времени, а для слушателя-современника оперы 1890-х годов и балет 1925-го на самом деле звучали как творения разных эпох или, что вероятнее, психологически связывались с эпохами «до» и «после» революционного поворота. Учтем еще, что «Алеко» почти не сходил со сцены 1900–1910-х, к музыке привыкли; остальное же хранило и прелесть и, увы, сложность для понимания, присущие новинкам и репертуарным редкостям. Запись «Бахчисарайского фонтана» состоялась лишь много позже, уже в послевоенные времена; «Клеопатра» же недоступна для прослушивания и ныне, спустя почти 100 лет после своей премьеры. Ни один театр ни разу с тех пор к ней не обратился, несмотря на относительную доступность партитуры, хранившейся в архиве композитора и поступившей после его кончины в фонд РГАЛИ<sup>7</sup>.

В отзывах современников царя показательная разногласица. П. А. Марков, выступивший сразу после премьеры с обстоятельной рецензией (основные ее мотивы были впоследствии аранжированы в упоминавшейся монографии), с неодобрением выделил в звучании глиэровской музыки прежде всего «претенциозную пышность экзотики» [3, 111]. С. А. Бугославский, первый биограф композитора, писал об «экзотической мелодике и заостренности оркестрового колорита и гармонии (сродни “Прометею” Скрябина)», о «напряженности и динамизме» музыки [1, 13]. Это утверждение повторил и К. К. Сеженский пятью годами позднее [13, 24]. Причастность к скрябинской стилевой линии оценивалась до конца 1920-х годов как знак «прогресса», однако в дальнейшем ее роль была переоценена. М. Э. Риттих, не отрицая влияния автора «Поэмы экстаза», локализовала их в пределах тематической сферы главной

героини, связывая остальные элементы музыкальной драматургии с симфонизмом XIX века [11, 136–137]. Основной же интонацией исследователей второй половины XX века стал упрек в жанровой неопределенности произведения, тенью ложащийся и на новейшие работы [2].

Исторически сложилось так, что «Египетские ночи» остались в глубокой, многослойной тени других созданий собственных авторов. Глиэр почти сразу вслед за выпуском спектакля ушел в работу над «Красным маком», которому суждено было стать ключевым сочинением его «советского периода», полностью затмившим более полусотни опусов, созданных ранее. «Мак» впитал многое из созданного и опробованного в 1910–1920-х, он буквально поглотил несколько сочинений театральной и филармонической музыки, но материал «пушкинского балета» сохранил суверенитет и опусный номер 55. Заимствований из него, мало кому знакомого и хранившегося под архивным спудом, ни тогда, ни позднее не производилось, что подтверждает значительность, в чем-то даже заветность сочинения, наравне с неосуществленной симфонической поэмой «Тризна», писавшейся композитором с 1913-го года почти до конца дней.

А. В. Баратов спустя всего несколько лет прославился как ведущий режиссер Музыкального театра им. Вл. И. Немировича-Данченко (так стала по возвращении с гастролей именоваться бывшая Музыкальная студия, выселенная из МХАТ и получившая в распоряжение сцену на Большой Дмитровке). Мировую известность принесли Баратову чуть позже и спектакли Большого театра. Имея огромный опыт перенесения собственных постановок с одной сцены на другую, к «Клеопатре» он также не возвращался.

В пантеон созданий Немировича-Данченко балет тоже не вошел, Владимир Иванович лишь курировал работу в общем плане и проходил, по обыкновению своему, роли с актерами. Нет сомнений, что успех О. В. Баклановой — Клеопатры был предопределен ее работой под руководством опытного театрального педагога, каковым Владимир Иванович зарекомендовал себя с 1890-х годов. Однако ответственность за режиссерские просчеты коллег Немировича-Данченко на себя не взял и лишь отмечал потом (не без удовлетворения), что *его* «Клеопатру» принимали теплее остальных частей триптиха [9, 218]. «Пушкинский спектакль» вернулся на родину вместе с театром, где был рожден, однако в репертуаре не задержался. Без Баклановой, оставшейся в США, финал его потерял смысл, а две оперные части сами по себе оказались не столь удачны в режиссерском плане, да и вокальное качество местами оставляло желать лучшего. Выяснилось, что именно «Клеопатра» составляла «соль замысла», но восстановлению она не подлежала: на глазах менялась эпоха, постепенно искоренявшая «декадентские» формы сценической выразительности и само представление о связанных с ними жанрах [16, 212–213].

Единственный вопрос, остающийся открытым: почему композитор, на протяжении ряда лет выступавший как дирижер с исполнением собственных сочинений, никогда не пытался вернуться к «Египетским ночам» в их исконном значении симфонической поэмы? Едва ли потому, что изъятие партий чтеца и хора сделало бы это невозможным (оркестровые линии вполне самодостаточны). Скорее всего, образ композиции сложился для него после театральной премьеры в синтетическом виде, звук неразъемлемо слился с пространством, светом и движением. Косвенно это должно служить для нас, не видевших и не слышавших «Клеопатру», свидетельством ее оценки в качестве абсолютной творческой удачи всех принимавших участие в постановке мастеров.

В истории русской музыки XX века судьба «Египетских ночей» («Клеопатры») Р. М. Глиэра является образцовым примером стечения неблагоприятных обстоятельств, преградивших сочинению путь к широкой известности. Ни качество музыки, ни особенности первой постановки не давали поводов предположить о том забвении, в которое погрузился балет-пантомима после полутора сезонов своего сценического бытия. Обратной стороной готовности композитора к сотрудничеству с драматическими театрами явился ряд печальных выводов, обусловленных самой спецификой работы:

- соавторство музыканта с тем или иным режиссером обычно зиждется на соответствии личностных установок; смена лидера влечет за собой прерывание контакта с коллективом;
- созданная совместно театральная музыка тем значительнее, чем больше в ней «точек смыкания» с режиссерской партитурой постановки: подобные сочинения имеют очень мало шансов на применение в рамках другой сценической концепции;
- оригинальное решение спектакля и в менее удачных случаях остается «скелетом», вне которого музыка представляет собой аморфное сочетание фрагментов, лишенных жанровой опоры, несмотря даже на солидный симфонический потенциал, подчас закладываемый автором;
- труд мастеров отечественного театра XX века столь часто встречал на своем пути препоны, не имевшие отношения к искусству, что судить об удаче или провале даже на основании документальных свидетельств — опрометчиво; единственным достоверным источником остается партитура.

В свете этих наблюдений парадоксом выглядит то, что несмотря на разрыв с Музыкальной студией, Глиэр еще на два десятилетия остался «композитором МХАТ»: это подтверждает универсальность творческих основ как театра, так и композиторского таланта, позволившую преодолевать сиюминутные особенности исторических моментов и личных разногласий.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бугославский С.А.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. Изд. 2-е. Москва: Музсектор Госиздата, 1930. 24 с.
2. *Киселева Н.В.* Балеты Р.М. Глиэра в историко-культурном контексте. Дис. ... канд. иск. СПб.: Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2016. 220 с.
3. *Марков П.А.* Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. Москва: ВТО, 1960. 412 с.
4. *Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1919–1943. Ч. I. 1919–1930 / Сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева.* Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 440 с.
5. *Московский Художественный театр. 100 лет: в 2 т. Т. 2. Имена и документы.* Москва: МХТ, 1998. 294 с.
6. *Наумов А.В. С.В. Рахманинов и Вл.И. Немирович-Данченко: из истории несостоявшегося сотрудничества // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2 (17). С. 194–201.*
7. *Немирович-Данченко Вл.И. «Толстовское» в Художественном театре // Театральное наследие: в 4 т. Т. 4; Письма 1938–1943. Из прошлого / Сост., ред., коммент. и ст. И.Н. Соловьева. Москва: МХТ, 2003. С. 444–459.*
8. *Немирович-Данченко Вл.И. Письмо в театральную подсекцию научно-художественной секции Государственного ученого совета от 21 апреля 1924 года // Театральное наследие: в 4 т. Т. 3; Письма 1923–1937 / Сост., ред., коммент. и ст. И.Н. Соловьева. Москва: МХТ, 2003. С. 87–89.*
9. *Немирович-Данченко Вл.И. Письмо Л.В. Баратову от 6 июня 1928 года // Театральное наследие: в 4 т. Т. 3; Письма 1923–1937 / Сост., ред., коммент. и ст. И.Н. Соловьева. Москва: МХТ, 2003. С. 217–218.*
10. *Немирович-Данченко Вл.И. Письмо С.В. Рахманинову от 15 апреля 1926 года // Театральное наследие: в 4 т. Т. 3; Письма 1923–1937 / Сост., ред., коммент. и ст. И.Н. Соловьева. Москва: МХТ, 2003. С. 137–138.*
11. *Риттик М.Э.* Балетное творчество Глиэра // Глиэр Р.М. Статьи. Воспоминания. Материалы: в 2 т. / подг. к печ. Д.М. Персон; общ. ред. В.М. Богданова-Березовского. Т. 2. Л.: Музыка, 1967. С. 125–184.
12. *Рудницкий К.Л.* Режиссер Мейерхольд. Москва: Наука, 1969. 576 с.
13. *Сеженский К.К.* Р.М. Глиэр. Москва: ОГИЗ–Гос. Муз. Издат., 1935. 28 с.
14. *Соловьева И.Н.* Ветви и корни. Москва: МХТ, 1998. 160 с.
15. *Таиров А.Я.* Внешняя техника актера // Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. Сост. Ю.А. Головашенко, ред. П.А. Марков. Москва: ВТО, 1970. С. 127–136.
16. *Юшкова Е.Ю.* Пластика преодоления. Москва: Литагент Ридеро, 2016. 240 с.

## REFERENCES

1. *Bugoslavsky S.A.* Reingold Moritsevich Glier [Reinhold Moritzevich Gliere]. Moskva: Muzsektor Gosizdata [Moscow: Musical sector of the State publishing house], 1930. 24 p.
2. *Kiselyova N. V.* Balety R. M. Gliera v istoriko-kulturnom kontekste [R. M. Gliere's ballets in the historic and cultural context]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD of Arts]. SPb.: Akademiya russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy [Saint-Petersburg: Russian Ballet Vaganova Academy], 2016. 220 p.
3. *Markov P.A.* Rezhissura Vl.I. Nemirovicha-Danchenko v muzykalnom teatre [Vl.I. Nemirovitch-Danchenko direction in musical theatre]. Moskva: VTO [Moscow: All-Russian theatrical publishing house], 1960. 412 p.
4. *Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr. 100 let: v 2 t. T. 2. Imena i dokumenty* [Moscow Art theatre. 100 years. In 2 vol. Vol. 2. Names and documents]. Moskva: MKhT [Moscow Art theatre publishing], 1998. 294 p.



5. Moskovskiy Khudozhestvennyy teatr v russkoy teatralnoy kritike. 1919–1943. Ch. I. 1919–1930. Sost. O. A. Radishcheva, Ye. A. Shingareva [Moscow Art theatre in Russian theatrical critic: 1919–1943. B. 2. 1930–1943. Comp. O. Radishtcheva, E. Shingaryova]. Moskva: Artist. Rezhisser. Teatr [Moscow «ART» publishing house], 2009. 440 p.
6. *Naumov A. V. S. V. Rakhmaninov i Vl. I. Nemirovich-Danchenko: iz istorii nesostoyavshegosya sotrudnichestva* [Rakhmaninov and Nemirovitch-Danchenko: from the history of the failed cooperation]. Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific bulletin of Moscow conservatory]. 2014. № 2 (17). P. 194–201.
7. *Nemirovich-Danchenko Vl. I. «Tolstovskoe» v Khudozhestvennom teatre* [The «Tolstoyan» in Moscow Art theatre]. Teatralnoe nasledie: v 4 t. T. 4; Pisma 1938–1943. Iz proshlogo. Sost., red., komment. i st. I. N. Soloveva [Theatrical heritage: in 4 vol. Vol. 4. Letters 1938–1943; «From the past». Comp., ed., comments and article I. Solov'yova]. Moskva: MKhT [Moscow Art theatre publishing], 2003. P. 444–459.
8. *Nemirovich-Danchenko Vl. I. Pismo L. V. Baratovu ot 6 iyunya 1928 goda* [Letter to L. Baratov from the 6<sup>th</sup> of June, 1926]. Teatralnoe nasledie: v 4 t. T. 3; Pisma 1923–1937. Sost., red., komment i st. I. N. Soloveva [Theatrical heritage: in 4 vol. Vol. 3. Letters 1923–1937. Comp., ed., comments and article I. Solov'yova]. Moskva: MKhT [Moscow Art theatre publishing], 2003. P. 217–218.
9. *Nemirovich-Danchenko Vl. I. Pismo S. V. Rakhmaninovu ot 15 aprelya 1926 goda* [Letter to Rakhmaninov from the 15<sup>th</sup> of April, 1926]. Teatralnoe nasledie: v 4 t. T. 3; Pisma 1923–1937. Sost., red., komment i st. I. N. Soloveva [Theatrical heritage: in 4 v. V. 3. Letters 1923–1937. Comp., ed., comments and article I. Solov'yova]. Moskva: MKhT, [Moscow Art theatre publishing], 2003. P. 137–138.
10. *Nemirovich-Danchenko Vl. I. Pismo v teatralnuyu podseksiyu nauchno-khudozhestvennoy seksii Gosudarstvennogo uchenogo soveta ot 21 aprelya 1924 goda* [Letter to the theatrical sub-section of the State scientific Senat from the 21<sup>th</sup> of April, 1924]. Teatralnoe nasledie: v 4 t. T. 3; Pisma 1923–1937. Sost., red., komment i st. I. N. Soloveva [Theatrical heritage: in 4 vol. Vol. 3. Letters 1923–1937. Comp., ed., comments and article I. Solov'yova]. Moskva: MKhT [Moscow Art theatre publishing], 2003. P. 87–89.
11. *Rittikh M. E. Baletnoe tvorchestvo Gliera* [Ballet oeuvres by Gliere]. Glier R. M. Stati. Vospominaniya. Materialy: v 2 t. Podg. k pech. D. M. Person; obshch. red. V. M. Bogdanova-Berezovskogo. T. 2. [Gliere R. M. Articles. Memoirs. Documents: in 2 vol. Comp. D. Person, ed. V. Bogdanov-Berezovsky. Vol. 2]. L.: Muzyka [Leningrad: «Musica» publishing house], 1967. P. 125–184.
12. *Rudnitsky K. L. Rezhisser Meyerkhold* [Meyerkhold the director]. Moskva: Nauka [Moscow: «Nauka» publishing house], 1969. 576 p.
13. *Sezhenskiy K. K. R. M. Glier* [R. M. Gliere]. Moskva: OGIz–Gos. Muz. Izdat. [Moscow: Musical sector of the State publishing house], 1935. 28 p.
14. *Solov'yova I. N. Vetvi i korni* [Branches and roots]. Moskva: MKhT [Moscow Art theatre publishing], 1998. 160 p.
15. *Tairov A. Ya. Vneshnyaya tekhnika aktera* [The external technique of an actor]. Zapiski rezhissera. Stati. Besedy. Rechi. Pisma. Sost. Yu. A. Golovashenko, red. P. A. Markov [Regisseur's notes. Articles. Talks. Speeches. Letters. Comp. Y. Golovashenko, ed. P. Markov]. Moskva: VTO [Moscow: All-Russian theatrical publishing house], 1970. P. 127–136.
16. *Yushkova E. Yu. Plastika preodoleniya* [Plastic overcoming]. Moskva: Litagent Ridero [Moscow: Reader's Litagent], 2016. 240 s.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Рукопись содержит подзаголовок «Симфоническая поэма по А. С. Пушкину», отчасти снимающий театральное предназначение опуса как таковое.
- <sup>2</sup> В афишах не указывалась даже фамилия хореографа; танцы, по-видимому, готовила Л. К. Редега, штатный сотрудник театра, соавтор двух предшествующих постановок.

- 
- <sup>3</sup> Автором нового текста выступил поэт и переводчик К. А. Липскеров.
- <sup>4</sup> Первоначальный план Немировича-Данченко как раз и объединял «Алеко» с «Каменным гостем» А. С. Даргомыжского [8, 89].
- <sup>5</sup> Два из девяти номеров «Клеопатры» (№ 3 «В моей любви...» и № 8 «Клятва») написаны в жанре мелодрамы — не нотированной, условно «привязанной» к тактовым чертам декламации в сопровождении оркестра. «Точка золотого сечения» (№ 7 «Молитва») помечена выходом одностольного (унисонного) хора жрецов. Остальные фрагменты чисто инструментальны.
- <sup>6</sup> Черты этой эстетики можно усмотреть в заголовках номеров, обозначающих не хореографический жанр, но момент действия («Пир», «Жребий») или портрет персонажа («Креонт», «Флавий», «Палач»), а также в самой музыкальной специфике: краткие, причудливо оркестрованные мелодические мотивы рельефно выявляют отдельные «психологические жесты» (термин А. Я. Таирова [15, 132–135]).
- <sup>7</sup> Глиэр Р. М. «Египетский ночи» («Клеопатра»). Симфоническая поэма по А. С. Пушкину. Партитура // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 54. Рукоп., автогр. и копия. 219 л.