



А.В. НАУМОВ

Государственный институт искусствознания, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-3883-7917

**«Эдип» на распутье.
О театральной композиции Р.М. Глиэра (1921),
её жанровом статусе и месте в наследии композитора**

В статье впервые рассматривается наиболее ранняя из сохранившихся композиций Р.М. Глиэра в жанре музыки к спектаклям драматического театра. Новизна исследования определяется опорой на архивные материалы – нотные рукописи композитора и документы постановочного процесса, – а также редкие мемуарные свидетельства. Партитура и клавишная композиция, машинописный экземпляр пьесы с пометками музыканта представляют несомненную историческую и научную ценность. Несмотря на то, что спектакль не был выпущен, а нотные материалы опубликованы, произведение встраивается в протяжённый исторический ряд интерпретаций сюжета об Эдипе, и шире – в панораму «русской античности» рубежа XIX–XX веков как часть тенденции «новой античности» в искусстве того времени. Исследовательские задачи статьи во многом связаны с оценкой места партитуры в мировом музыкально-культурном процессе начала 1920-х годов, а также в творчестве Глиэра на переломе от раннего, дореволюционного этапа к позднему, советскому периоду. Главная цель, на которую направлен анализ изыскания, – выявление в композиции прикладного жанра черт независимого опуса концертной направленности: самостоятельной драматургии и приёмов цикличности на уровнях звуковысотности, ритма и тембра. Итоговый вывод работы – особое положение «Эдипа» в ряду сочинений Глиэра, промежуточное между его филармоническими и театральными сферами. Отталкиваясь от кантатно-ораториальных прообразов, композитор предвосхитил возникновение во второй половине столетия модели «хорового театра». Примечательно, что партитура осталась единственной в своём роде. Прочие театральные проекты, несмотря на общность в звуковой стилистике, имели иную структуру, непосредственно производную от сценического действия.

Ключевые слова: Глиэр, «Эдип», Софокл, театральная музыка, хоровые жанры.

Для цитирования / For citation: Наумов А.В. «Эдип» на распутье. О театральной композиции Р.М. Глиэра (1921), её жанровом статусе и месте в наследии композитора // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 68–78. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.068-078



ALEXANDER V. NAUMOV

State Institute of Fine Arts, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-3883-7917

Oedipus at a Parting of the Ways.
About R.M. Gliere's Theatrical Composition (1921), Its Genre Status and Its Place in the Composer's Heritage

This article is the first to consider the earliest surviving compositions by R.M. Gliere in the genre of music for dramatic theatre plays. The novelty of the research is determined by the reliance on archival materials – the composer's manuscripts and documents of the production process – as well as rare memoirs. The score and clavier of the composition, a typewritten copy of the play with the musician's notes are of undoubted historical and scholarly value. In spite of the fact that the play had never been produced and the musical score had never been published, the work is embedded in an extended series of historical interpretations of the Oedipus story, and more generally in the panorama of "Russian Antiquity" of the turn of the 19th and 20th centuries as part of the tendency towards "New Antiquity" in the art of the time. The research tasks of this article are linked in many respects to the evaluation of the score's place in the global musical and cultural process of the early 1920s, as well as in Gliere's heritage at the turning-point from the early, pre-revolutionary stage to the late, Soviet period. The main aim of the analysis was to reveal the peculiarities of an independent concerto opus in the composition of the applied genre: original dramaturgy and the methods of recurrence at the levels of pitch, rhythm and timbre. The final conclusion of the work is the special position of Oedipus in the series of Gliere's works, which lies between his philharmonic and theatrical fields. Starting from his cantata-oratorio prototypes, the composer anticipated the emergence of a model of "choral theatre" in the second half of the century. Remarkably, the score remained the only one of its kind. Other theatrical projects, despite commonalities in sound stylistics, had a different structure, directly derived from the stage action.

Keywords: Gliere, Oedipus, Sophocles, theatrical music, choral genres.

Античность, заново открытая музыкальным искусством как неисчерпаемый источник сюжетов и образов в самом начале барокко, к концу XIX столетия вышла на очередной виток обновления. Влияния извне, со стороны литературы и пластических искусств, определили стилевые векторы, которым следовало большинство композиторов и деятелей театра. Отдала дань этой тенденции и отечественная культура рубежа XIX–XX столетий. Обзор наиболее заметных явлений представлен в работе И.В. Кривошеевой [2].

Композиция Р.М. Глиэра была создана к постановке, инициированной тогдашним премьером Малого театра М.Ф. Лениным¹, но «на стороне», в специально созданном под эгидой Наркомпроса Показательном театре. На летние месяцы 1921 года было арендовано здание бывшего театра Корша, приглашён в режиссёры артист того же Малого И.Н. Худолеев². Декорации и костюмы заказали известному художнику-конструктивисту Г.Б. Якулову³. Подобралась яркая труппа: роль Иокасты предназначалась Н.Н. Волоховой, музе Александра Блока⁴; Кормилицу репетировала москов-

ская «звезда» В.О. Массалитинова⁵, среди исполнителей второстепенных ролей и участников массовки – многие известные впоследствии имена – В.А. Владиславский, И.В. Ильинский, А.П. Кторов; все как могли подрабатывали в это голодное время. Оркестр и хор были сформированы из свободных вне сезона музыкантов, в их перечне тоже попадались неожиданные «мэтры» настоящего и будущего – В.В. Борисовский, Л.М. Цейтлин. Организация дела, насколько можно судить по воспоминаниям [5, с. 412–225; 6, с. 74–76], порядком не отличалась, выпустить готовый спектакль вовремя не удалось, а далее истёк срок аренды, работы были свёрнуты, и колоссальный труд канул бесследно. Сохранились только эскизы декораций, несколько режиссёрских экземпляров в разных собраниях и ноты, возвращённые композитору, – полный комплект, включавший чистовой репетиционный клавишник, партитуру и оркестровые голоса. Материалы, на которые мы будем опираться, хранятся ныне в архивном фонде Глиэра⁶, они доступны, но исследователями востребованы слабо, как и многое из наследия мастера, лишь в последние годы обретающего признание и вес.

Несмотря на неосуществлённость, «Эдип» 1921 года важен как факт музыкально-театральной жизни. В спектакле явно намечалось продолжение и развитие идей сценического синтеза, широко реализованных за предшествующее десятилетие в постановках Вс.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, К.А. Марджанова и др. Кроме того, в нём воплотились принципы музыкально-стилевого подхода к образам античности, открытые композиторами старшего поколения и приблизительными ровесниками Глиэра. Выпадение звена не разрушило цепи, эксперименты продолжились в том же направлении, однако и

не достигшее зрителя сочинение выглядит естественным этапом процесса.

В известном смысле появление «Эдипа» стало для своего автора долгожданной точкой схода двух стиливых линий, дотоле стремившихся навстречу друг другу, но не смыкавшихся. Волею судеб они совпадали с важнейшими магистралями «новой античности», названными выше. Первая – «экзотическая», начатая в эскизе оперы «Земля и небо» по Дж. Байрону (1899), ориентальных романсах 1900-х годов и продолженная в крупных композициях – симфонической поэме «Сирены» (1908), балете «Хризис» (1912) и вокальной поэме «Газеллы о розе» на стихи Вяч. Иванова (1913). Отметим, что на рубеже 1910–1920-х годов Глиэр заново пересматривал два последних опуса, готовя балет к постановке в Большом театре (спектакль в хореографии А.А. Горского был доведён до генеральной репетиции 12 мая 1921 года и не выпущен) и делая оркестровку «Газелл». Вторая линия – «экспрессионистская». Здесь литературно-театральными предтечами Софокла стали на пути композитора, как ни парадоксально, Т.Г. Шевченко и Э. Верхарн: музыка к драматической поэме «Гайдамаки» для спектакля Л. Курбаса была написана в Киеве в 1919-м (ранее той же труппой был поставлен и «Эдип» по Г. фон Гофмансталу, Глиэр его не оформлял, но, несомненно, видел); к поэтической композиции «Вихрь» для театра Пролеткульта – в 1920-м в Москве: ни та, ни другая не сохранились. Спутником этих работ, своего рода лабораторией выразительности можно считать также неоконченную сцену для хора с солистом-декламатором «Плач пророка Иеремии» на текст Шевченко⁷.

Таковы «входящие», в числе которых, дабы не расширять чрезмерно круг, мы не называем эпическое полотно симфо-



нии «Илья Муромец» (1912) и не доведённую до завершения симфоническую поэму «Тризна» (1913–1916). Производными же следует считать в первую очередь глиэровский «античный цикл» 1920-х: сразу после «Эдипа» были закончены две поэмы для голоса с оркестром на стихи Д.С. Мережковского («Леда» и «Белый лебедь», 1916–1921); чуть позже по заказу Музыкальной студии МХАТ оформлена постановка «Лизистраты» Аристофана (версия Д.П. Смолина, 1923) и написан балет-пантомима с декламацией «Клеопатра» по мотивам А.С. Пушкина (авторское название «Египетские ночи», 1925). Вокруг названных сочинений, как и прежде, формировался более широкий круг работ преимущественно лирико-ориентального плана (опера «Шах-Сенем» – 1923–1925, музыка к спектаклям «Чанг-Гайтанг» и «Саранча» – 1926, наконец, знаменитый балет «Красный мак» – 1927), хотя печать трагедии на сюжетах всех театральных произведений оставалась. Открыв соответствующую выразительную сферу в революционном Киеве 1919–1920 годов, Глиэр кристаллизовал её в «Эдипе», чтобы затем долго и мучительно изживать, повинувшись запросам крепнущего социалистического оптимизма, не слишком, впрочем, противоречившим мировоззрению личному. Логическим завершением пути можно считать апофеозы «Медного всадника» и поздней редакции «Красного мака» (1949).

Проблема возрождения большой партитуры замечательного композитора, лежащей уже сто лет в архиве и ни разу никем не слышанной, связывает научно-исследовательскую направленность данной работы с практикой исполнительства. «Эдип» Глиэра видится, в отличие от «Лизистраты» и «Клеопатры», вполне жизнеспособным в качестве концертного опуса. При невозможности восстановле-

ния сценических деталей (будь режиссёрский замысел ярче, он, наверное, как-нибудь запечатлелся бы в анналах) черты «чистой музыки» выступают в прикладном сочинении на первый план, они-то и станут в дальнейшем основным предметом рассмотрения.

Музыкальные краски «Эдипа» резки, контрасты однозначны, при экономии средств должно было достигаться незабываемое потрясение. Психологические детали отводились актёрам, композитор сосредотачивался на локальных «звуковых событиях», оттенявших действие и подсвечивавших его патетические мизансцены. Большая часть таких включений диктовалась самой структурой текста, сочетавшего действительные сцены главных персонажей (Софокла в Показательном театре нещадно сокращали, сводя к набору больших монологов), и вторжением «хора», порой вступающего с героями в диалог. Термин «хор» понимался как определение коллективного сознания, противостоящего индивидуальности. В таком «романтическом» плане он интерпретирован и Глиэром, однако «масса» трактована многозначно – это не глухой монолит, отталкивающий порывы человека, но гибкая, внутренне динамичная духовная субстанция, чуждая предсказуемости. В сущности, именно она и становилась главным действующим лицом постановки, при том, что актёры, согласно воспоминаниям, не нашли достаточного разнообразия приёмов. М.Ф. Ленин впадал в выпрепную декламационность, исполнители второстепенных ролей – в бытовизм, Н.Н. Волохова свою Иокасту так и не нашла, до конца репетиций оставаясь в нервном поиске.

Согласно театральным правилам тех лет, партитура, включающая в общей сложности 12 номеров, разделена на две

части. Отдельно, вне единой нумерации, представлены пять чисто оркестровых фрагментов: «Вступление» (Пролог), «Марш» из I действия, «Сцена Иокасты у жертвенника» (Вступление к III действию), «Уход Эдипа» и «Заключение» (IV действие, Эпилог). Отдельно – семь больших хоров, но о них позже.

Оркестр «Эдипа» невелик (*Fl., Ob, 2 Cl., 2 Tr-be, 2 Cor, Tr-ne, Arpa, Cassa, P-tti, 9 Archi*), численность его диктовалась в первую очередь размерами ямы, но и зал театра Корша камерный, звучность 20-ти инструментов вполне достаточна для солидного эффекта, каковой достигался сразу же, на начальных страницах Вступления. Бессловесная масса, немые свидетели происходящего, оркестранты первыми входили в пространство трагедии, открывали звуковой занавес сюжета, по-своему подключаясь к роли «хора».

Ремарка композитора к № 1 – «чумной город, молебственные гимны, шествие»⁸ – исчерпывающе характеризует поставленные задачи. Описание в тексте пьесы подробнее, его детали определяют масштаб номера. Двухчастная контрастно-составная форма – законченная психологическая зарисовка, мрачный застылый «пейзаж состояния» и группа светлых фигур-символов, плавно движущихся на его фоне:

– заголовок: «Оркестр № 1. Вступление» (45 т., ММ=100): тритоновые сигналы меди и низких струнных *ff*, им отвечают стонущие хроматизмы скрипок – по рецепту адского вихря из «Франчески да Римини» Чайковского, прошедшего переплавку в горниле Симфонии *c-moll* Танеева (на второе влияние указывают и три бемоля при ключе);

– ремарка: «Гимн Аполлону» – ясный *C-dur* в моноритмическом аккордовом складе, скандирующее *tutti*, поддержанное аккордами арфы и ударами в барабан (95 т. по записи, без смены темпа). В дан-

ном случае топосы шествия и молитвы музыкально тождественны; по линии аналогий – сцена встречи Агамемнона из I части «Орестеи».

Ещё одно шествие, в конце I действия, откликается на ремарку: «Музыка играет тихий торжественный марш в анапестическом такте; под звуки этого марша мало-помалу появляются на сцене пятнадцать старцев, они образуют хор. Когда все налицо, маршевая музыка переходит в гимн. <...>»⁹. В полном согласии с указанием заголовков в партитуре гласит: «Оркестр № 2 Марш» *B-dur* (18 т., *Andante*); в музыке прихотливый контрапункт трубы с валторной на фоне регулярного аккордового шага струнных и арфы. Затем, при сохранении рисунка аккомпанемента, из полифонического двухголосия вырастает гибкая мелодия всех духовых с триолями и синкопами (несколько напоминает Антракт к последней части «Орестеи» – «Храм Аполлона в Дельфах»). После кульминации следует переход к хору № 1 «Зевса отрадная весть».

«Сцена у жертвенника» (*Andante religioso*) также имеет некоторое сходство с оркестровыми эпизодами оперы С.И. Танеева, но в очевидном родстве и с творениями членов «Могучей кучки». В права с полной силой вступает ориентализм, женский образ преподносится как восточный, воплощаясь средствами преимущественно тембровыми. В поисках «неузнаваемого» звучания Глиэр первоначально поручил мелодию флейте с аккомпанементом *arpeggiato* арфы и аккордов струнных (без контрабаса) *con sord.*, а затем ввёл дублировку линии кларнетом, приписав дополнительную партию на пустой строке внизу уже расчерченной нотной системы. Неброско-изысканно ладовое решение: при отсутствии ключевых знаков гармонические опоры постепенно сдвигаются от *F* к *A*, а останавли-



вается развёртывание на трезвучии *d-moll*. Несмотря на отмеченные «изюминки», подлинной оригинальности во всём фрагменте немного, подобные мастерские зарисовки встречались и в «Сиренах», и в «Хризис». По ремарке музыка здесь не звучит вовсе, Иокаста входит с масличной ветвью и ладаном и сразу начинает монолог-священнодействие. Композитор спешит кадансировать, вступление к III акту наиболее кратко из всех частей партитуры (8 тактов), однако такой прозрачный по колориту мазок палитре «Эдипа» необходим как отражение идеала, которому предстоит рухнуть спустя менее получаса сценического времени.

Заключительные инструментальные фрагменты отчасти подобны начальным и объединяются в контрастную трёхэлементную систему, прорезаемую репликами Старца (что напоминает о традициях театральной мелодрамы XVIII века), отнюдь не препятствующими цельности восприятия, тем более что словесные вставки очень коротки:

– «Уход Эдипа» (25 т., *Allegro*) сопровождается хроматическими стопами всего оркестра, возвращающими к «атональным» идеям и синкопированно-триольной ритмике Вступления (№ 1): Глиэр не стремился буквально объединить фрагменты в цикл, но эффект обрамления в данном случае очевиден как по музыке, так и по смыслу;

– заголовок: «Оркестр № 4. Заключение», ремарка «Эдип» – крохотный эпизод (6 тактов), соло гобоя *g-moll* без сопровождения, отдалённо напоминающее мотив «Сцены у жертвенника». Это важнейший момент собственно-музыкальной драматургии, в своём роде тихая кульминация и отсвет лирического центра. Оплакивание погибшей Иокасты становится одновременно и символом слепоты Эдипа;

– без заголовка, оркестровая постлюдия *g-moll* (44 т., *Andante*) начинается с па-

дающих хроматических шагов во всех партиях (ритмика «Ухода» в свободном увеличении), затем на поверхность фактуры вытесняются тритоновые сигналы труб, на этот раз восходящие: круг замыкается, роковой образ, открывавший композицию, возвращается к своим правам, ответом ему может служить лишь коленопреклонённая покорность.

Хоровые эпизоды столь же разнообразны, как инструментальные, но в отличие от последних ориентированы на сквозное следование фабульной логике благодаря наличию словесного текста. Соответственно, в них мы обнаружим больше элементов обновления, нежели развития материала или повторности в том или ином виде. «Пирамидальная» драматургическая структура с центральной осью в № 4 и двумя противопоставленными сторонами – «солнечной» и «теневой» – подобна той, что предьявлялась Глиэром в «Газеллах о розе» (там она симметрична и очевидна на слух вследствие однородности материала, см. [4]). Для наглядности назовём хоры подряд – многое в структуре ясно по простому перечислению:

№ 1 «Зевса отрадная весть, что приносишь ты в славные Фивы» (Пролог) *B-dur*, 6/4–9/4 (нерегулярная переменность тактового метра здесь и далее появляется как следствие отражения структуры поэтических строк), ММ=100, 97 тактов.

№ 2 «Кто он, чью длань вещего бога со скалы дельфийской приметил взор?» (I действие) *Es-dur*, 9/4–6/4, *Allegro con moto* (ММ=112), 54 такта.

№ 3 Сцена старцев с Эдипом «О, будь умом, будь душой ласков к нам» *C-dur*, 4/4 *Tranquillo*, 21 такт (со свободными вставками-репликами) и хор «О, нет! нет! светлый бог свидетель» (II действие) *G-dur* 4/4–3/2, *Maestoso*, 29 тактов – всего 50 тактов по записи.

№ 4 Сцена старцев с Иокастой «Царица, пусть мир ему тех хором тень вернёт» *C-dur*, 4/4 [темпового указания нет], 17 тактов (со свободными вставками-репликами) и хор «О, царь, царь! Сколько раз уж клялся» (II действие) *a-moll–A-dur* 4/4–3/2, 24 такта – всего 41 такт по записи.

№ 5 Уход Иокасты и Эдипа, хор «Судьба моя! Дай мне вечно слов и дел чистоту блюсти» (II действие) *a-moll–A-dur* 6/4–3/4, *Andante* (в рукописи – Спокойно, ММ=72), 70 тактов.

№ 6 Хор «Если в душе свет погас» (III действие) *G-dur* 6/4, *Allegretto*, 66 т.

№ 7 Хор «Горе, смертные роды, нам» (IV действие) *cis-moll* 6/4–9/4, [темпового указания нет, инципит мелодии заимствован из № 6], 88 т.

Будем помнить, что № 1 предваряется «Маршем», к № 5 примыкает (после смены декорации) зарисовка-антракт «Сцена у жертвенника» в той же тональности, а вслед за № 7, останавливающимся на доминанте, следует группа заключительных инструментальных номеров с хроматической гармонией. Оркестровые интермедии при концертном исполнении сыграют роль интродукций и «большой коды» к хорам, а в крупном плане сложатся микроциклические группы – «бемольная» (*c–B–Es*) в начале, «белоклавишная» (*C–G–a*) в центре композиции и вновь «бемольная» с тритоновым перепадом (*G–cis–g*) к концу – вот та самая «пирамида», о которой упоминалось выше. Вторжение «чужого» *cis-moll* выделяет момент трагической кульминации в IV акте, хотя, как уже говорилось, наиболее ударный момент спектакля возникнет позже, в инструментальном Эпilogue. Резюме трагедии выносилось без слов, представителями «молчаливого большинства» оркестрантов, так сказать, извне.

Все хоры пелись унисоном мужских голосов в басовом ключе, что, конечно,

обеспечивало единство базового колорита от начала до конца трагедии. Принцип изложения объяснялся одновременно и эстетической задачей, поиском в области древней архаики, и прагматикой ситуации – разучить многоголосные партитуры хористы вряд ли успели бы, а при единой для всех мелодии хоть какая-то гарантия удачного исполнения возникала. Та же, очевидно, двоякая необходимость мотивировала запись, сделанную композитором на полях машинописного экземпляра пьесы: «Ни одного хроматизма»¹⁰. Несмотря на то, что образованным музыкантам к тому времени уже была известна «совершенная система» древнегреческих ладов, отнюдь не ограниченная диатоникой и допускавшая в том числе микроинтервальные соотношения, в целях античной стилизации лучше было обойтись без случайных знаков; простые мелодии к тому же надежнее интонировались.

Наиболее сложны с этой точки зрения №№ 3 и 4, где начальные разделы-диалоги идут без сопровождения. Необходимо удерживать в памяти тональность, чтобы затем, после Эдипа или Иокасты, которые говорят, а не поют, продолжить с нужной ноты. Значительную роль играла, конечно, музыкальность актёров, умение придерживаться в речи настройки, предварительно заданной пением. Скорее всего, на этот эффект и были заранее рассчитаны обе сцены: пусть Ленин и Волохова не являлись великими трагиками, их слух и голоса легко встраивались в тональность.

Интонации хора схематичны, подобны древнейшим риторическим возгласам как основе актёрской декламации романтического стиля. Ядром всех построений являются кварттовые, реже квинтовые скачки с заполнением. В зависимости от смысла высказывания и синтаксической структуры предложения изменяется направление движения, но не его характер: линии



волнообразны, с более рельефными краями и относительно ровной серединой.

Мелодическая сдержанность компенсируется богатством других музыкальных средств. Диатоника мужских голосов, множество моментов речитации на одном тоне и неспешное перемещение по тонам трезвучных аккордов легко поддавались перегармонизациям, в том числе с применением созвучий отдаленных строев. Отказ от хроматизма в хоре (правды ради, он всё-таки иногда встречается) не обозначал принудительной «белоклавишности» всей ткани, что служило крупным камнем преткновения, например, для упомянутого выше В.М. Дешеева. Даже наоборот, возникала нетривиальная профессиональная задача добиться максимума разнообразия при жёсткой регламентации одного из параметров. В результате, пользуясь ещё и регистровым положением линии в недрах фактуры (как бы решая задачу на гармонизацию тенора из сборника Аренского), местами Глиэр выстроил весьма изысканные эллипсисы.

Вдохновляла и работа в области ритмики. Именно в этой сфере сочинительство наиболее плотно сплелось с анализом, плодотворно реализовались те стороны личности, что на протяжении большей части жизни делали Глиэра прекрасным педагогом. Машинописный экземпляр «Эдипа», изготовленный для композитора в театре, во всех хоровых эпизодах тщательнейшим образом размечен: тексты строк разделены скобками на крупные разделы, внутри строк проставлены границы стоп (по ним в дальнейшем совершались смены тактового метра). Подчёркнуты смысловые слова, выписан подряд музыкальный ритм. От карандашных пометок буквально нет свободного места, но Глиэр ещё и присоединял к ним местами наброски конкретных мотивов, царапая наскоро нотные станы на полях;

фиксируя словами мысли «по ходу»; подсчитывал на будущее в столбик число получающихся тактов для расчерчивания партитурных листов и сразу же – общую протяжённость номеров в четвертных длительностях (заплатить обещали исходя из этой странной для профессионала, но довольно выгодной калькуляции).

Архивный документ свидетельствует о большой увлечённости. Пусть работа и не была вольной (а так ли заведомо плох для композитора заказ?), она занимала в жизни Глиэра серьёзное место и, не состоявшись, должна была глубоко его огорчить – свидетельств тому, впрочем, нет.

То, что всегда составляло сильную сторону глиэровского дарования, – умение распорядиться средствами большого оркестра, ввести *divisi* струнных, сплести полифонический узор перекликающихся мотивов в разных партиях, – при данных обстоятельствах востребовалось мало. Состав скромный, репетиционного времени недостаточно, надежды на профессионализм случайных сотрудников никакой. Пожалуй, последнее сыграло решающую роль: для МХАТа с его камерным тогда, но очень качественным и постоянным составом он впоследствии писал гораздо смелее. Тем не менее партитура не примитивна. Всё, на что можно было рассчитывать, применено, каждый номер демонстрирует хоть сколько-нибудь разнообразия внутри и в сопоставлении с соседними, а в целом складывается наглядная антология способов добиться многого при самых скромных ресурсах.

Особенности музыкального воплощения «Эдипа» у Глиэра в значительной мере обусловлены тем, что выглядевший снаружи как *музыка к спектаклю* (конкретный театральный заказ), но будучи на самом деле экстренной работой, выпол-

нявшейся без специальных режиссёрских рекомендаций и принимавшейся в полностью готовом виде, он представлял собой типичную *музыку к пьесе* в традициях XIX века, продукт общения композитора с драматургом один на один, без посредников или помощников. Соответственно, признаки цикличности на разных уровнях, (не говоря о приметах ораториальности), без труда выявляемые в этой композиции, закономерны, а не случайны. Первые возникали как вполне естественные проекции опыта зрелого композитора, воздерживающегося от прямых тематических повторов и находящего им остроумные альтернативы на микроуровнях интонационности, ритмики и тембра. Вторые предопределялись свойствами «либретто»: значительное число разделов «хора», содержащееся в пьесе, само направляло к жанровому решению в духе композиций Ф. Мендельсона¹¹. Располагая «Эдипа» на той же исторической линии, по другую сторону от него мы увидим оперы-оратории И.Ф. Стравинского (1926), Дж. Энеску (1935) и музыку к спектаклю А. Онеггера (1952).

В то же время *театральность* как таковая – наличие ярких, броских «точек», рассчитанных на прямой контрапункт со сценическим действием (см. [3, с. 9–11]), – в музыке Глиэра почти отсутствует. Те части и разделы, что адресуются к конкретным моментам сценического движения, – «Марш» из I акта, две «мелодрамы» из II-го, «У капища» из III-го и «Уход» из IV-го – словно бы намеренно кратки, их протяжённость не подразумевает ничего

сверх основной функции, определявшейся в ремарках. Никаких следов режиссёрского присутствия они не несут, – скорее всего потому, что И.Н. Худолеев настоящим режиссёром не был.

Сравнение музыки «Эдипа» с композициями по «Лизистрате» и «Клеопатре» приводит к мысли, что недостаток театральности в музыке Софокловой трагедии, в контексте режиссёрской эстетики XX века выглядящий дефектом, с точки зрения чисто музыкальной, филармонической, составляет скорее достоинство. Сочинению подобного рода не нужны декорации и свет; непосредственный диалог поэта и музыканта, в котором оно было создано, воспроизводим без значительных ухищрений. Кроме оркестра и хора (при желании можно даже доверить ему шествие в начале и другие перемещения) потребуется участие двух чтецов, мужчины и женщины (Эдипа и Иокасты). Партии актёров можно для разнообразия расширить по сравнению с прописанными в партитуре за счёт монологов из режиссёрского экземпляра¹². Впечатление, при качественном оркестре и хороших голосах, едва ли будет беднее, чем изначально предполагалось. Среди произведений Глиэра «Эдип» – единственное, где категории чистого и прикладного сошлись в единой точке и образовали удивительный сплав на грани нового жанра («хорового театра», «мистерии» или «действия», см. [1]), отечественным искусством востребованного лишь десятилетия спустя и без учёта достижений предшественника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ленин (наст. фамилия Игнатюк) Михаил Францевич (1880–1951) – драматический артист, ученик А.П. Ленского, с 1902 по 1920 и с 1923 до конца жизни работал в труппе Малого театра.

² Худолеев Иван Николаевич (1875–1932) – драматический артист, ученик А.П. Ленского, с 1893 года в труппе Малого театра, с 1908-го – помощник режиссёра и режиссёр. Активно



снимался в кино, после 1918-го преимущественно подвизался в этой сфере.

³ Якулов Георгий Борисович (Жорж Якулов, 1884–1928) – живописец, график, сценограф, теоретик изобразительного искусства. Сотрудничал с А.Я. Таировым («Зелёный попугай» А. Шницлера, «Принцесса Брамбилла» и «Синьор Формика» Э.Т.А. Гофмана, 1920 и др.), Вс.Э. Мейерхольдом («Мистерия-буфф», 1918), работал в опере («Риенци» Р. Вагнера, ГАБТ, 1923) и балете («Стальной скок» С.С. Прокофьева, *Ballets Russes* С.П. Дягилева, 1927).

⁴ Волохова Наталья Николаевна (1878–1966) – ученица школы МХТ, в 1906–1909 годах артистка театра В.Ф. Комиссаржевской, где играла в спектаклях Вс.Э. Мейерхольда; в 1917–1926 годах сотрудничала с частными труппами Москвы, затем оставила сцену. Актрисе посвящён сборник стихотворений А. Блока «Снежная маска» (1907), считается, что её образ отражён во всех сочинениях поэта 1906–1908 годов.

⁵ Массалитинова Варвара Осиповна (1878–1945) – актриса на роли «старух», ученица А.П. Ленского. С 1901 года служила в Малом театре, в 1919–1921 играла также в труппе Показательного театра.

⁶ Глиэр Р.М. «Царь Эдип» (Софокла). Музыка к спектаклю [Театра бывш. Корш]: партитура // РГАЛИ. Ф. 2085 (Р.М. Глиэр). Оп. 1. Ед. хр. 99. Рукоп. автогр. и копия. 65 л.;

Глиэр Р.М. «Царь Эдип» (Софокла). Музыка к спектаклю [Театра бывш. Корш]: клави-

Приложена пьеса с пометами Р.М. Глиэра // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 100. Рукоп. автогр. и копия, машиноп. с помет. 116 л.;

Глиэр Р.М. «Царь Эдип» (Софокла). Музыка к спектаклю [Театра бывш. Корш]: оркестровые и хоровые партии // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 101. Рукоп. 179 л.

⁷ Клавирный эскиз этой работы: Глиэр Р.М. Новая тетрадь с черновыми набросками [мелодекламации] «Всплать, пророче сыне божий», обработок украинских песен «Було літо» и «Ой у полі жито» для смешанного хора и неустановленных произведений для ф-п, для голоса с ф-п, для хора // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 313. Рукоп. автогр. Л. 1–7.

⁸ Можно вспомнить, что среди ранних замыслов Глиэра присутствовал пушкинский «Пир во время чумы», набросок начала сохранился // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 283. Рукоп. автогр. 2 л.

⁹ Софокл, пер. Ф.Ф. Зелинского. «Эдип-царь». Текст трагедии // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед. хр. 100. Машиноп. с помет. Л. 62.

¹⁰ Там же. Л. 65.

¹¹ Глиэр имел как минимум две возможности встретиться с «античными» опусами композитора: как зритель – на премьере «Антигоны» в МХТ (1898–1899), как дирижёр – во время учёбы у О. Фрида в Германии (1906–1908).

¹² Так было сделано, например, при концертном исполнении «Египетских ночей» С.С. Прокофьева (Концертный зал им. П.И. Чайковского МГАФ, 4 июня 2016 года).

ЛИТЕРАТУРА

1. Кошкарёва Н.В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке: дис. ... канд. иск. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2007. 204 с.
2. Кривошеева И.В. Античность в музыкальной культуре Серебряного века. Музыкально-театральные искания: дис. ... канд. иск. М.: ГИИ, 2000. 302 с.
3. Курышева Т.А. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 204 с.
4. Сатдарова Л.А. Вокальный цикл Р.М. Глиэра «Газеллы о розе» на стихи В. Иванова // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: сб. ст. / ред.-сост. А.Я. Селицкий. Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2009. С. 45–51.
5. Степун Ф.А. Бывшее и несбывшееся. СПб.: Алетейя, 2000. 652 с.
6. Халатов С.А. Воспоминания, встречи, впечатления. М.: Самполиграфист, 2018. 632 с.

Об авторе:

Наумов Александр Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Сектора истории музыки, Государственный институт искусствознания (125009, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3883-7917**, alvlnaumov@list.ru

REFERENCES

1. Koshkareva N.V. *Khorovaya kompozitsiya v sovremennoy otechestvennoy muzyke: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Choral Composition in Contemporary Russian Music: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaykovskogo, 2007. 204 p.
2. Krivosheeva I.V. *Antichnost' v muzykal'noy kul'ture Serebryanogo veka. Muzykal'no-teatral'nye iskaniya: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Antiquity in Musical Culture of the Silver Age. Musical and Theatrical Quests: dissertation for the degree of candidate of arts]. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2000. 302 p.
3. Kuryшева Т.А. *Teatral'nost' i muzyka* [Theatricality and Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. 204 p.
4. Satdarova L.A. Vokal'nyy tsikl R.M. Gliera «Gazelly o roze» na stikhi V. Ivanova [Vocal Cycle of R.M. Gliere “Gazelles of Rose” on Verses by V. Ivanov]. *Sovremennyye aspekty khudozhestvennogo sinteza v muzykal'nom iskusstve: sbornik statey* [Modern Aspects of Art Synthesis in Musical Art: Collection of Articles]. Editor-compiler A.Ya. Selitsky. Rostov-on-Don: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S.V. Rakhmaninova, 2009, pp. 45–51.
5. Stepun F.A. *Byvshee i nesbyvsheesya* [Former and the Unfulfilled]. St. Petersburg: Aleteyya, 2000. 652 p.
6. Khalatov S.A. *Vospominaniya, vstrechi, vpechatleniya* [Memories, Meetings, Impressions]. Moscow: Sampoligrafist, 2018. 632 p.

About the author:

Alexander V. Naumov, PhD (Arts), Associate Professor, Senior Researcher of the Music History Sector, State Institute of Art Studies (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-3883-7917**, alvlnaumov@list.ru

