

RU

«В преддверии Саца»:

Н. А. Маныкин-Невструев – композитор и дирижёр
Московского Художественного театра 1900-х годов

Наумов А. В.

Аннотация. Цель исследования - оценка роли композитора Н. А. Маныкина-Невструева в формировании музыкальной эстетики спектаклей Московского Художественного театра. Научная новизна работы связана с привлечением архивных материалов из фондов Музея МХАТ и ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, на основании которых творческая деятельность центрального персонажа статьи впервые изучается во всей полноте. В результате рассмотрения различных данных из опубликованных и неопубликованных источников определено многоплановое значение деятельности Маныкина-Невструева. Он явился основателем музыкальной части театра, установил принципы сотрудничества музыкантов с режиссёрами, предварил «эпоху И. А. Саца» - первую кульминацию музыки драматического театра в XX веке.

EN

“Preceding Sats”: N. A. Manykin-Nevstruev –

Composer and Conductor of Moscow Art Theatre of the 1900s

Naumov A. V.

Abstract. The purpose of the study is to assess the role that the composer N. A. Manykin-Nevstruev played in formation of musical aesthetics of Moscow Art Theatre’s productions. Scientific novelty of the research is connected to involvement of archival materials from collections of the MHAT Museum and A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, on the basis of which creative activity of the article’s central character is for the first time studied in its entirety. As a result of examination of various data from published and unpublished sources, multifaceted significance of Manykin-Nevstruev’s activity is determined. He emerged as a founder of the theatre’s musical sector, established principles of cooperation between musicians and directors, preceded the “epoch of I. A. Sats” - the first culmination of the drama theatre music in the XX century.

Введение

Актуальность настоящего исследования определяется, прежде всего, общим, стабильно растущим в отечественном и мировом научном сообществе интересом к прикладным жанрам музыки, звуковому оформлению театральных постановок и кинофильмов. Этот интерес присущ не только музыковедению, его можно отметить и в других искусствоведческих дисциплинах. Ежегодно выходят публикации, освещающие всё новые факты истории и современности театра и кинематографа (особенно второго из названных) с учётом их музыкальных составляющих, а порою и с прицелом именно на них. Продолжают предлагаться оригинальные исследовательские дискурсы и аспекты рассмотрения, проводятся свежие параллели и противопоставления. Одним из наиболее значительных, краеугольных объектов многих исследований является Московский Художественный театр с его богатейшим и разнообразным опытом, с его обширным, не до конца ещё разобранным и осмысленным архивно-музейным фондом, содержащим в том числе большое число нотных партитур, оркестровых голосов и пр. Музыка в спектаклях МХТ на протяжении более столетия аккумулирует и отражает важнейшие тенденции развития жанра. Наконец, в самом широком смысле избранный для рассмотрения период истории является частью так называемой эпохи русского модерна, привлекающей добрую половину современных учёных. Главный герой статьи – Н. А. Маныкин-Невструев – выглядит типичной, хотя, возможно, и не самой яркой фигурой своего времени. На удивление мало известно о его жизни и деятельности: из источника в источник переходят на протяжении почти уже столетия одни и те же утверждения, отчасти утратившие к настоящему моменту «почву под ногами» и требующие нового осмысления. Непосредственным поводом к написанию данной статьи послужила ошибка, допущенная составителями «виртуальной

экскурсии», посвящённой И. А. Сацу и размещённой на сайте музея МХАТ [3]. В презентацию, тщательно оформленную и комментированную, оказались включены слайды о спектаклях, к Сацу отношения не имеющих: над этими постановками работал другой, хотя Сац в тот момент с МХТ тоже сотрудничал. Подобных недоразумений и недомолвок накопилось немало, имеет большой смысл внимательно рассмотреть и расчленив, воздав по заслугам музыканту, волею судеб оказавшемуся в тени более молодого коллеги.

Задачи исследования группируются вокруг нескольких проблемных зон, отчасти обозначенных выше:

- уточнение фактологии жизни и творчества Н. А. Маныкина-Невструева в той их части, что была связана с МХТ (в том числе до появления в стенах театра и после ухода с поста руководителя музыкальной части);
- обзор наследия музыканта в области музыки к драматическим спектаклям (по материалам, хранящимся в Музее МХАТ);
- рассмотрение принципов сотрудничества композитора с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко (вместе и по отдельности), соотнесение деятельности Маныкина-Невструева с эстетическими идеалами театра, возглавляемого великими режиссёрами.

Методы, применявшиеся в ходе исследования, многообразны: архивно-поисковые, историко-биографические и музыкально-аналитические приёмы подчиняются суммирующему принципу системности, направляющему к итоговому выводу.

Теоретической базой работы послужили труды историков МХАТ (О. А. Радищевой [14], И. Н. Соловьёвой [16], Л. М. Фрейдкиной [18] и др.), работы Н. А. Мироновой [9] и Г. А. Моисеева [10] о прошлом Московской консерватории. Важными источниками сведений о Н. А. Маныкине-Невструеве явились мемуары С. Н. Василенко [1], Б. Л. Изралевского [2] и М. М. Ипполитова-Иванова [4], публикации документов из архива В. И. Сафонова [15].

Практическая значимость работы – во введении в исследовательский и культурный обиход малоизвестных данных, уточнении фактов и установлении некоторых общих закономерностей становления и функционирования жанра театральной музыки в XX веке, что может найти применение как в дальнейшей исследовательской теоретической работе, так и в просветительской, а возможно, и реальной театрально-постановочной жизни.

Начало пути. Московская консерватория

Имя Николая Александровича Маныкина-Невструева (1869 – после 1917) в истории русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков заметно и упоминаемо. Не такой уж продолжительный творческий путь этого человека оказался плодотворен в разных областях, ему многое было дано и многие из отпущенных талантов удалось умножить. Трудно сказать, что первенствовало в ряду ипостасей этой личности. Маныкин-Невструев являл собой пример уходящего типа просвещённого любителя; на подобных ему держалась отечественная культура XIX столетия. Потомственный военный, сам получивший образование в Московском кадетском корпусе, он оставил армию ради консерватории, где учился в 1892–1895 годах, а затем долгое время работал помощником инспектора и делоправителем, совмещая занятость по хозяйственной части учебного заведения с исполнением более широкого круга аналогичных обязанностей по Московскому отделению Императорского Русского музыкального общества (ИРМО). Должность хлопотная, особенно если учесть, что на период служения Маныкина-Невструева пришлось реконструкция зданий консерватории и постройка Большого зала. Во всех этих делах именно он стал правой рукой и доверенным лицом В. И. Сафонова. Сотрудничество с выдающимся пианистом, дирижёром, директором консерватории (1889–1906) началось в годы студенчества Маныкина-Невструева (он занимался в сафоновском классе и ассистировал своему профессору при репетициях консерваторского оркестра). Оно очень упрочилось при совместной подготовке коронационных торжеств 1896 года [10] и переросло в доверительность почти дружескую, насколько это вообще было возможно со стороны Сафонова. Уход сотрудника на японскую войну упоминался в письме П. Е. Кеппену 10 февраля 1905-го года драматически: «...у меня уже взяли среди года правителя дел... чистая беда!» [15, с. 655]. В консерваторию после возвращения с фронта Маныкин не вернулся главным образом потому, что Сафонова там уже не было, но контакты с академическими музыкальными кругами не прервал, они пригодились впоследствии.

Работоспособность Маныкина-Невструева уникальна. В самый разгар стройки Большого зала, отнимавшей у консерваторской администрации огромные силы, вышел составленный им «Краткий исторический очерк Московского отделения Императорского Русского музыкального общества. 1860–1900» [6]. Это издание хорошо известно, оно всегда упоминается исследователями и составителями справочников по истории консерватории и ИРМО. Как ни странно, упускается из виду то, что аналогичные брошюры готовились Маныкиным-Невструевым почти ежегодно по самым разным поводам [5; 8]. Он сам писал обзорные статьи, подбирал факты и статистические данные, приглашал соавторов, редактировал тексты, доводя издательский процесс до самых дверей типографии. То была вершина айсберга: при Сафонове каждый из немногочисленных членов консерваторской дирекции делал «всё и ещё немного».

Административно-хозяйственная занятость не умалила творческого начала, тогда ещё, скорее, дремавшего. Параллельно с подготовкой упомянутой юбилейной брошюры создавалось для М. М. Ипполитова-Иванова либретто для оперы «Ася» по повести И. С. Тургенева (преьера Товарищества Частной оперы в Москве 11 октября 1900 года). Сразу вслед за ним – текст «Сказания о невидимом граде Китеже и озере Светояре» для дипломной кантаты С. Н. Василенко (1901), также поставленной впоследствии как опера (февраль 1903 года). Композитору принадлежит беглая характеристика: «Лёгкость, с которой он писал какие

угодно стихи, была поразительна. Правда, иногда они являли собой верх пошлости, но бывали и более удачные, с сильным чувством...» [1, с. 104]. Запечатлённый с не самой выгодной стороны (чуть ниже Василенко напишет о расширенном для оперы варианте либретто «Китежа»: «...никуда не годное» [Там же, с. 107]), Манькин-Невструев предстал в своём истинном облике. Профессионализм в любом деле стоял для него на первом месте, вдохновение, если можно так сказать, – на втором. Не случайно многие романсы, написанные им в ту же пору и имевшие определённую популярность на эстраде, остались достоянием своего времени, типичными образцами популярного, массового искусства эпохи Танеева и Рахманинова, хотя это вполне добротная музыка (некоторые номера входили в репертуар Ф. И. Шаляпина и др.).

Оставаясь, несмотря на штатскую службу, военнообязанным, Манькин-Невструев принял участие в обеих важнейших кампаниях России начала XX столетия – Русско-Японской (1904-1905) и Первой мировой (1914-1918). Светская его карьера дважды перерезана этими событиями (второй раз навсегда), но призвание теплилось меж военных бедствий, чтобы возродиться при первом удобном случае. К сожалению, царский офицер (последним в документах упоминается чин полковника), «золотопогонник», награждённый именованным георгиевским оружием [13, д. 121062-122, л. 110-121, д. 163406, л. 120-333], – не самое подходящее звание для персонажа истории, писавшейся в советские времена. Имя Манькина-Невструева после революции упоминалось вскользь, заслуги его замалчивались. Даже дата кончины неизвестна и указывается в разных источниках с разбросом в три года. Затерялись и представители большой семьи – жена и пятеро детей, младшему из которых на 1917-й было три года...

Московский Художественный театр. Музыкальная часть

С 1903 года Манькин-Невструев занял место дирижёра МХТ: театр приобрёл благодаря С. Т. Морозову новое здание в Камергерском переулке, щедро субсидировался тем же меценатом и получил возможность создать штатную группу инструменталистов, пополняемую по мере необходимости «разовыми» музыкантами. Первый руководитель новой *музыкальной части*, он стал фактическим создателем знаменитого впоследствии оркестра Художественного театра. По свидетельству Б. Л. Изралева, коллектив складывался непосредственно в ходе репетиций легендарной постановки «Вишнёвого сада» (премьера 17 января 1904 года). Музыканты попадали в необычные для себя условия, им предстояло стать участниками «знаменитого еврейского оркестра» на сцене. Даже те, кто имел опыт работы в аналогичных коллективах, осознавали своё особое положение [2, с. 55-58].

Музыка в «Вишнёвом саду» сборная – мелодия свирели в первом акте, песенка Шарлотты и гитарные наигрыши Епиходова – во втором, вальсы и польки на балу – в третьем... Подбором и аранжировкой для ансамбля ведал Манькин-Невструев, часть его работы мы и сейчас можем слышать в аудиозаписи спектакля («Вишнёвый сад» возобновлялся до середины 1950-х). В дальнейшем аналогичным образом были оформлены «Иванов» – мемориальный чеховский спектакль (премьера 19 октября 1904 года), возобновление «Чайки» (март 1905-го), ряд пьес современных отечественных и западных авторов. Помощь эрудированного музыканта, подсказывающего постановщикам наиболее выигрышные музыкальные «ходы», неоценима. Так, в «Иванове» взамен часто упоминаемой Чеховым «Серенады» Г. Брага для виолончели с фортепиано (традиция постановок начиная с премьеры Ф. А. Корша 1887 года) было введено «Сомнение» М. И. Глинки в инструментальной версии, что значительно обогатило и углубило смысл всей пьесы.

Н. Д. Телешев указывал на Манькина-Невструева как на «большого любителя и специалиста по так называемым “шумам” за сценой: он изобретал всевозможные способы воспроизведения звуков и придумывал комбинации, аппараты и проч. Так, в пьесе “Стены” (С. А. Найдёнова, премьера 2 апреля 1907 года. – А. Н.) замечательно изобразил трамвай» [17, с. 21]. Впоследствии «шумовой цех» МХТ обособился от музыкальной части, выделился в особую творческую единицу, автономный мир внутри театра во главе с легендарным В. А. Поповым, но в первые годы звуковое оформление создавалось одним лицом.

«Юлий Цезарь»

Фактически не было в МХТ 1903-1908 годов постановки, к которой Манькин-Невструев не приложил бы руки в том или ином своём амплу, хотя имя его указано далеко не везде. Одновременно с подбором «готовых» номеров, максимально соответствовавших замыслам драматургов или даже расширявших таковые, в целом ряде случаев он сам писал музыку к спектаклям. Музыкант, волею судьбы оказавшийся у горнила бурно формирующегося русского режиссёрского театра, сумел оценить и художественную ситуацию, и своё в ней место, чтобы послужить ориентиром для приходивших ему на смену – более или менее талантливых. Б. Л. Изралева констатировал без обиняков: «...до прихода И. Саца новые принципы музыкального оформления спектаклей в Художественном театре только нащупывались» [2, с. 72].

Композиторский дебют Манькина-Невструева состоялся на постановке «Юлия Цезаря» У. Шекспира (премьера 2 октября 1903 года), самой «мейнингейской» премьеры раннего МХТ [19]: огромные силы театра были употреблены на создание правдоподобной декорации Римского форума и живой бушующей толпы. От музыканта требовалась та же «аутентичная звуковая декорация», прописанные в скупых ремарках драматурга сигналы труб и два марша: один – с пометкой «на выход войска Антония» (в 5-м акте), другой – без специальных указаний – очевидно, для сц. 2 (выход Цезаря в начале спектакля). Почти вся оркестровка

сделана в расчёте на духовые и ударные (более 15 исполнителей, в числе которых четыре валторны, две трубы, два тромбона, флейты, кларнеты, литавры, большой барабан и пр.). Марши впоследствии заняли ведущее место в музыкальной эстетике И. А. Саца, начиная со знаменитого шествия бродячего оркестра в «Драме жизни» К. Гамсуна (1907) и заканчивая помпезными триумфальными и траурными звучаниями в «Гамлете» (1911). При всей тривиальности музыкального языка (в соответствии с режиссёрской задачей), здесь слышится и предвосхищение находок следующего периода: средний раздел «марша Антония» решён в несколько неожиданной здесь одноименной тональности (*Es-dur – es-moll*), как «психологическое предвосхищение» трагедийного финала.

Среди нотных материалов спектакля в Музее МХАТ (Ф. 1. АМЧ I № 46, рукоп., копии 18 л.), представленных в основном оркестровыми голосами, без партитур, находится весьма примечательный в музыкальном отношении фрагмент с заголовком «Вой». Иного места, нежели начало третьего акта, перед убийством Цезаря (ремарка «музыка»), для него в пьесе не найти. Суетливое скерцо толпы, окружающей форум, несколько выделяется на общем фоне как по жанру, так и по стилистике. Слышится здесь уже не только Сац, но и молодой Прокофьев. Достоверных сведений о том, что композитор видел спектакль, не сохранилось, хотя на гастролях в Петербурге весной 1904 года «Юлия Цезаря» играли. Если знакомство действительно состоялось, в нём отчасти коренится прокофьевская «шекспириада» 1930-х.

«Три одноактные пьесы» М. Метерлинка

«Юлия Цезаря» ставил Вл. И. Немирович-Данченко (К. С. Станиславский участвовал в обсуждении замысла, но непосредственного участия в воплощении не принимал), но следующая авторская композиция Манькина-Невструева адресовалась уже к режиссёрским идеям второго из основателей МХТ. Это была музыка к трём одноактным пьесам М. Метерлинка – «Слепые», «Непрошенная» и «Там, внутри» (премьера ровно через год, 2 октября 1904 года). В связи с маршами из шекспировской трагедии мы могли лишь гипотетически предполагать влияние руководителя музыкальной части Художественного театра на стиль его «присяжного композитора» (в конце концов, сочинить ту или иную «фантазию на марш» можно и из самых общих соображений). Здесь же преемственность более очевидна и примечательна. «Одноактные пьесы» непосредственно предшествовали «Смерти Тентажиля» того же автора – несостоявшейся, но вошедшей в легенду премьеры Студии на Поварской, с которой и началось восхождение Саца. Будущий композитор спектакля-фантома и его постановщик Вс. Э. Мейерхольд зрителями МХТ были и постановку Станиславского знали хорошо.

Партитура «Одноактных пьес» для смешанного хора, струнных, арфы и ударных сохранилась полностью (Музей МХАТ. Ф. 1. Архив АМЧ, № 51, фонд спектакля). В общей сложности это восемь номеров: три – для «Слепых», два – для «Непрошенной» и три – для «Там, внутри». Цикл организован рондообразно, материалами каждой из Прелюдий (№№ 1, 4 и 6) сокращённо воспроизводится в Постлюдиях (№№ 3, 5 и 8), эпизодами служат вставные хоры (№№ 2 и 7), тематизм которых имеет сквозное значение и для инструментальных разделов. Так, № 2 (*Dies irae, пение слепых над почившим аббатом* – согласно ремарке) содержит цитату известнейшего григорианского хорала, и эту же цитату мы слышим в среднем разделе Прелюдии № 1. Трёхдольный хорал *Requiem aeternam* из № 7 также предвосхищается серединой № 6, однако его «симфоническое влияние» дотягивается и до вальсообразного № 4, относящегося к другой пьесе, но не к другой теме: весь трёхчастный спектакль представлял собой рассуждение о смерти. Прелюдии развёрнуты (до 40 тактов в медленном темпе), они выступают наследницами отвергнутой формы увертюры, носительницы музыкального конспекта содержания (в данном случае – его эмоционального эквивалента). Хоры и постлюдии кратки, это типичная «музыка в действии», призванная воссоздать реалистический контур происходящего и затем резюмировать свершившуюся драму. Если идти по текстам пьес, обнаружится, что, располагаясь ближе к концу каждой, они как бы смыкаются с прелюдиями последующих, группировка цикла приобретает вид: № 1 – №№ 2 + 3 + 4 – №№ 5 + 6 – №№ 7 + 8. Те, другие и третьи номера, однако, являются «музыкой от театра» в чистом виде. Метерлинк их не предусматривал.

Очень важны в свете будущих опытов Студии на Поварской пространственные эффекты, использованные композитором «Одноактных пьес». В партитуре указано разделение инструменталистов на два ансамбля, располагающихся в противоположных кулисах и играющих вместе, то строго поочередно, то перебивая друг друга («нахлесты» предусмотрены в нотах). Хор располагался по центру сцены, но за задником (!) и пел в его прорези, образуя своеобразную акустическую ось симметрии, направленную прямо в зал. Главным отличием постановки Станиславского от спектакля Мейерхольда являлось принципиально различное отношение к месту музыки в контексте действия и текста. В спектакле 1904 года оркестровые и хоровые номера играли роль «рам», внутри которых разворачивались картины символистской драматургии. В постановке 1905-го слово, инструментальная музыка, пение, сценическое движение, детали оформления и свет составляли единство, неразрывное и взаимодополняющее от начала до конца. Шаг, который предстояло сделать Сацу, был подготовлен и фактически осуществлён Манькиным-Невструевым, но, увы, не его соавтором-режиссёром.

«Горе от ума» и другие спектакли 1906-1908 годов

Театрально-композиторское творчество Манькина-Невструева было прервано его уходом на фронт, однако, в отличие от консерватории, МХТ своего капельмейстера дождался. На весну 1905 года никаких заметных

музыкальных проектов не планировалось («Привидения» Г. Ибсена, сыгранные 31 марта, – пьеса довольно молчаливая), а следующий сезон и вовсе не задался, революционные события сбили все настройки, так что, вернувшись, Манькин-Невструев застал коллектив почти в том же творческом статусе, что и до войны. Изменилось – и бесповоротно – лишь одно: появился Сац. Опыт «Тентажиля» показал и Станиславскому, и даже тем, кто не одобрял его студийных увлечений, что композитор может творить подлинные театральные чудеса, и такой композитор пришёл.

Поначалу изменения были не так уж заметны. Манькин-Невструев включился в работу над «Горем от ума», последней совместной постановкой основателей театра (преьера 26 сентября 1906 года); далее они работали только порознь. Комедия Грибоедова пережила впоследствии два капитальных возобновления, была почти заново осмыслена Немировичем-Данченко в 1938-м, игралась в общей сложности более 250 раз. Менялись исполнители, переставлялись смысловые акценты, но музыка сохранялась: в самом начале дуэт Софьи с Молчалиным («то флейта слышится, то будто фортепиано») и звон часов, переведённых Лизой, и балные танцы в третьем и четвёртом актах («потанцевать под фортепиано») – вальс, экосез, мазурка (Музей МХАТ, Ф. 1. БРЧ МН 202. Оп. 95. № 434-437. Рукоп., копия. 5 экз., 18 л.). Скромные камерные составы, небольшие масштабы форм, полная, казалось бы, «зрелищная обусловленность» позволяли ничего не менять с течением лет. И в то же время заметен осторожный выход за пределы необходимого и достаточного, сравним это «Горе от ума» с хрестоматийными постановками Малого театра, где в соответствующих местах никакой музыки нет вовсе. Для имитации старинных курантов специально были куплены челеста и колокольчики – их хрупкий ансамбль впоследствии накрепко связался с фантастическим обликом «Синей птицы», но инструменты-то уже стояли под рукой! Явный признак новизны музыкантского взгляда – ремарка композитора в клавире с разметкой инструментовки, сохранившемся в архиве В. Н. Татаринова, режиссёра возобновления 1926 года: «В настоящей музыке один номер – дуэт с флейтой – заимствован из Моцарта, остальные написаны в духе любительской примитивной простоты эпохи, а потому в исполнении требуется величайшая простота. Для исполнения требуется желательно старое фортепиано с небогатым, коротким тоном. Только музыка курантов может быть исполнена на хорошем звучном пианино и при чёткости ритма даёт иллюзию играющих часов» [7, д. 3, л. 1]. Два разных пианино за кулисами – нонсенс (предпочли оркестровку для ударных), но один необходимый клавишный раритет несомненно подобрали.

В спектакле 1906 года современники сходу отметили иную (нежели на Императорской сцене) тональность юмора и особое нежное любование бытом давних лет. Он, а также и в особенности его возобновления в 1914-м и 1926-м предвещали небезызвестное «Горе уму» Мейерхольда 1927 года, изящно оформленное Б. В. Асафьевым при помощи цитат из романсов и фортепианной музыки столетней давности. Для подробного сравнения нет места, но оно может быть не менее показательным, нежели параллели между метерлинковскими постановками 1904-1905 годов.

После Грибоедова перед Манькиным-Невструевым возник Г. Ибсен: «Бранд» в постановке Немировича-Данченко, показанный 20 декабря 1906-го, стал одной из эпохальных премьер театра. Композитору явно выдали *carte blanche*: во всех сколько-нибудь допустимых по действию местах звучит пение (сольное и хоровое – поют и герои пьесы, и окружающие их представители народа). В 6-й картине («Новая церковь») эффектно имитируется органный хорал (фисгармония, дополненная медными духовыми), а последний акт увенчан огромной оркестрово-шумовой (ворчун, сирена, шелковые струны и пр.) картиной «Буря и хор небесных сил». Музыка разделялась на три «вторжения» и, сплетаясь с действием, поднимала финал драмы на поистине мистериальную высоту, что и задумывалось режиссёром. Драма Ибсена шла долго, её успех затмил даже неудачу пушкинского «Бориса Годунова» (10 октября 1907-го), где трагедия осталась драмой, а музыка – служанкой обеих. Реванш за этот промах долго грезился, но так и не состоялся [12]. В период, к которому относятся также упомянутые «Стены» и «Росмерсхольм» Г. Ибсена (преьера 5 марта 1908 года), оформился альянс Манькина и Немировича, приверженца на тот момент театра «литературного», а не «синтетического».

После МХТ

Внешне композиторский путь выглядел гармонично-восходящим, достижения логичными, просчеты не фатальными. Театральные партитуры получали опусные номера, а значит, ценились автором, невзирая на судьбу спектаклей, наравне с сочинениями издававшимися. Но всё это благополучие – только вне контекста. Через полтора месяца после «Бранда», 8 февраля 1907 года, грянула премьера «Драмы жизни» Станиславского – Саца. Успеха у неё не было никакого, публика с трудом выдерживала до конца (спектакль дали всего 27 раз за два сезона), но уходила с чётким ощущением услышанного «нового слова». Тот же эффект, но при более шумном доброжелательном приёме сопровождал показы «Жизнь человека» Л. Н. Андреева (преьера 12 декабря 1907-го, через два месяца после провала «Бориса» – пушкинский спектакль сохранялся на сцене, однако, до конца сезона, выдержав 55 представлений). Ноты польки Саца «На балу у человека» печатали не только в почтенном издательстве Циммермана, но даже на почтовых открытках. С начала 1908 года пошли репетиции «Синей птицы», увенчавшиеся триумфом 30 сентября...

Отринем сразу и навсегда мотивы зависти или соперничества между музыкантами – друзьями и почти ровесниками. Манькин был личностью строгих правил, к тому же никаких конкретных сведений, даже сплетен,

не дошло – ни к чему их громоздить спустя столетие. Однако ощущение, однажды сформулированное Немировичем применительно к Чехову («талантливый я»), здесь возникнуть могло. Нельзя было не заметить, что «заказы» Станиславского, знакомые по метерлинковскому триптиху, обретают под руками коллеги воплощение абсолютно неповторимое. Неудовлетворённость отягощалась тем, что партитуры Саца проходили через руки нашего героя непосредственно, он дирижировал этой музыкой по должности и призванию, видел и слышал, как восхищаются ею вокруг. Так, как никогда не восхищались его собственными произведениями.

Премьера «Синей птицы» стала последней работой, которую Манькин-Невструев сделал для МХТ. Сделал предельно добросовестно, вложив в репетиции с оркестром максимум сил, времени и любви, – и передал Изралеvскому вместе с местом заведующего музыкальной частью. О причинах никто не распространялся, по одному этому довольно легко их предположить: немалую роль сыграл меркантильный мотив. Уходил он в кабаре «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева, выросшее из капустников Художественного театра, где платили больше. Кроме того, согласно «условию», подписанному при начале сотрудничества с МХТ, за композиторские труды гонорар дирижёру не полагался. С тех пор порядки изменились (Сацу как «свободному художнику» партитуры оплачивали, и весьма щедро), а договор – нет.

Получилось ли так, что этические соображения пали перед перспективой выгоды для человека, отнюдь не чуждого идее служения «театру в первый и последний раз»? Комментарием к этому может служить дальнейшее развитие событий. Отслужив у Балиева год, сезон 1909/1910 годов композитор начал в антрепризе К. Н. Незлобина, штатным капельмейстером которого оставался до 1914-го (а по «Всей Москве» и до конца жизни). Платили там меньше, но именно там он встретил «своих» режиссёров – К. А. Марджанова, Ф. Ф. Комиссаржевского, Н. Н. Званцева. Написал музыку к «Тайфуну» М. Ленгеля (1911), «Фаусту» И.-В. Гёте (1912) и ряду других постановок, этапных для самого себя и русского театра в целом; обо всём этом, к сожалению, известно ныне довольно мало. Дирижировал по долгу службы и чужими сочинениями, но таковые были в меньшинстве. Легко утверждать, что творческая зрелость Манькина-Невструева (в 1909 году ему исполнилось 40 лет) состоялась и обрела для этого такую же площадку, каковой стал МХТ для Саца. Уход, на первый взгляд продиктованный жизненной прозой, глубинным основанием имел соображения творческие.

Оборачиваясь назад, он мог бы, наверное, представить, что немного поторопился. Тот же самый Немирович-Данченко, чья властная рука отводила музыке в постановках 1907-1908 годов скромное иллюстративное место, очень скоро в известной мере сменил творческие ориентиры. Для трагедии Л. Н. Андреева «Анатэма» (премьера 2 октября 1910 года) ему понадобилась большая партитура, отчасти подобная «Бранду», но разворачивающаяся шире и создающая картины поистине библейского масштаба. Её написал Сац, ставший с того момента уже не «композитором Станиславского», но полноценным «композитором МХТ». Манькин-Невструев наблюдал успехи коллеги и дальнейшую судьбу музыкальной части, созданной его руками, воочию, и не с такой уж дальней дистанции. Продолжая писать для «Летучей мыши», где выступали художественники и ученики студий, приходя на званные вечера по праздникам и премьеры (было ведь и возобновление «Горя от ума» в 1914-м), он видел и слышал случившееся без него. Сожалел ли? Трудно сказать.

Заключение

Начнём с нескольких выводов, аргументируемых изложенным выше:

- творчество Н. А. Манькина-Невструева как композитора МХТ составляет наиболее объёмную, весомую и состоятельную в профессиональном плане, наилучшим образом сохранившуюся часть музыкального наследия этого многообразно одарённого деятеля русской культуры рубежа XIX-XX веков;
- театральные партитуры Манькина-Невструева представляют фактически весь спектр возможностей введения музыки в спектакль драматического театра, актуальный для того времени: многое представлено в виде интенций, творчески развитых другими мастерами тогда же или в последующие годы;
- работа композитора с разными режиссёрами различалась методологически: эти различия, определявшие в конечном счёте звуковые образы спектаклей, легко заметны при обращении к нотным и иным материалам из «архивных комплексов» постановок;
- опыт сотрудничества с мастерами сцены разных направлений суммируется и «переплавляется», так что при переходе от одной стилистики к другой музыка спектакля представляет собой амальгаму приёмов, не атрибутируемых дословно тому или иному направлению или стилю;
- значительная часть форм, в которых реализовалось уникальное музыкально-сценическое дарование И. А. Саца, была разработана его предшественником, и само появление Саца в МХТ подготовлено несколькими годами деятельности Манькина-Невструева на посту руководителя музыкальной части театра;
- приход Манькина-Невструева (как и многих иных композиторов до и после него) в театр, а также расставание с коллективом являются событиями чаще всего лишь на внешнем уровне, духовная же близость оказывается фактором более прочным, нежели контрактные обязательства, и поддерживается спустя годы после прекращения делового сотрудничества.

Перспективы дальнейшего исследования отчасти обозначены выше и связаны с более подробным рассмотрением театральных композиций Манькина-Невструева, а также встраиванием их в контекст времени и места. Заслуживают внимания не только сочинения композитора, созданные в период службы в МХТ, но и более поздние его работы, а также произведения жанров, не связанных с драматической сценой.

Список источников

1. Василенко С. Н. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1979. 376 с.
2. Изралеvский Б. Л. Музыка в спектаклях Московского Художественного театра. Записки дирижера. М.: ВТО, 1965. 314 с.
3. Илья Сац - композитор Художественного театра. Юбилейная онлайн-фотовыставка [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_iY2c9-TA6E&feature=youtu.be (дата обращения: 12.01.2021).
4. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М.: Гос. муз. изд-во, 1934. 160 с.
5. Манькин-Невструев Н. А. К десятилетию со дня кончины Антона Григорьевича Рубинштейна. М.: Печатня С. П. Яковлева, 1904. 48 с.
6. Манькин-Невструев Н. А. Краткий исторический очерк Московского отделения Императорского Русского музыкального общества. 1860-1900. М.: Печатня С. П. Яковлева, 1900. 64 с.
7. Манькин-Невструев Н. А. Музыка к спектаклю «Горе от ума» // Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Ф. 540. Рукоп., автогр. 1906-1914.
8. Манькин-Невструев Н. А. Симфонические собрания 1-500: статистический указатель / Императорское Русское музыкальное общество. Московское отделение. М.: Скоропечатня А. А. Левенсон, 1899. 104 с.
9. Миронова Н. А. Московская консерватория. Истоки: воспоминания и документы, факты и комментарии. М.: МГК, 1995. 96 с.
10. Моисеев Г. А. В. И. Сафонов и августейшие покровители Императорского Русского музыкального общества // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 4. С. 62-91.
11. Московский Художественный театр. 100 лет: в 2-х т. М.: МХТ, 1998. Т. 2. Имена и документы. 296 с.
12. Наумов А. В. «Борис Годунов» - 1937: из музыкальной истории Московского Художественного театра // Музыкаведение. 2018. № 8. С. 38-45.
13. Послужной список и дела о награждениях Манькина-Невструева Н. А., полковника от инфантерии // Российский государственный военно-исторический архив. Ф. 409. Оп. 1.
14. Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897-1908. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. 460 с.
15. Сафонов В. И. Избранное. «Давайте переписываться с американской быстротою»: переписка 1880-1905 годов / сост. Е. Д. Кривицкая, Л. Л. Тумаринсон. СПб.: Петроглиф, 2011. 760 с.
16. Соловьёва И. Н. Художественный театр: жизнь и приключения идеи. М.: МХТ, 2007. 676 с.
17. Телешов Н. Д. Кого не стало. М.: МХАТ, 1929. 48 с.
18. Фрейдкина Л. М. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М.: ВТО, 1962. 644 с.
19. Шахова С. С. «Юлий Цезарь» в постановке МХТ и Мейнингенского театра // Terra Humana. 2014. № 2. С. 156-159.

Информация об авторах | Author information**Наумов Александр Владимирович**¹, к. иск., доц.¹ Государственный институт искусствознания, г. Москва**Naumov Alexander Vladimirovich**¹, PhD¹ State Institute for Art Studies, Moscow¹ alvlnaumov@list.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 23.12.2020; опубликовано (published): 10.02.2021.

Ключевые слова (keywords): Н. А. Манькин-Невструев; К. С. Станиславский; Вл. И. Немирович-Данченко; МХТ; музыка драматического театра; N. A. Manykin-Nevstruev; K. S. Stanislavski; V. I. Nemirovich-Danchenko; Moscow Art Theatre; drama theatre music.