

УДК 792.075Немирович-Данченко Вл.И.  
ББК 85.334.3(2=411.2)6-8Немирович-Данченко Вл.И.,4  
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-2-182-192

А.В. НАУМОВ

## ОТ КРИТИКИ К ПРАКТИКЕ: МУЗЫКА В РАННЕМ ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ ВЛ.И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

---

---

**Александр Владимирович Наумов,**

Государственный институт искусствознания,  
сектор истории музыки,  
старший научный сотрудник  
Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия

кандидат искусствоведения, доцент  
ORCID 0000-0003-3883-7917; SPIN 2614-2121  
E-mail: alvlnaumov@list.ru

---

---

**Реферат.** Статья посвящена вопросу о взаимосвязи литературного творчества Вл.И. Немировича-Данченко, предшествовавшего открытию Московского Художественного театра (МХТ), и его режиссерской деятельности. Публицистика, беллетристика и драматургия составили для него единство, оказавшее серьезное влияние на педагогическую и постановочную практику. Основные проблемы, связанные с темой работы, неоднократно поднимались исследователями театра и литературы, но до сих пор не попадали в поле зрения музыковедов, что и определило основной параметр новизны исследования. Целью в этом контексте стало точечное выявление собственно-музыкальных текстовых деталей, а основная методология опиралась на интерпретацию высказываний и их сопоставление с фактологией истории театра.

В статье сделана попытка обзора «излюбленного репертуара» Вл.И. Немировича-Данченко-писателя — музыкальных произведений, упоминаемых в его повестях, романах и пьесах, а также обозначены «проекции» подобных симпатий на оформление спектаклей. Выявлены принципиальные различия в отношении Вл.И. Немировича-Данченко к вокальной и инструментальной музыке, особая роль оперы в его мировосприятии. Отмечена тенденция придания звуковым компонентам особого смыслового и нравственно-этического значения, а также открытая в драмах конца 1890-х гг. возможность максимального избегания шумовых элементов ради рельефного выявления слова. В конце статьи предпринята попытка обоснования с музыкальных позиций неуспеха драмы «В мечтах» при первой и единственной ее постановке в МХТ (1901). Заключение содержит ряд выводов, характеризующих музыкальность Вл.И. Немировича-Данченко в 1898 г., на момент открытия своего театра. Частично освещены не затронутые выше этапы эволюции, приведшей режиссера на рубеже 1910–1920-х гг. к опытам в жанре трагедии, основанию собственной оперной студии и пересмотру литературных позиций, сохранивших актуальность на последние десятилетия жизни и творчества.

**Ключевые слова:** Вл.И. Немирович-Данченко, Московский Художественный театр, МХТ, драма-

тургия XIX века, театральная критика, русская беллетристика, искусствоведение, культура и личность.

**Для цитирования:** Наумов А.В. От критики к практике: музыка в раннем литературном наследии Вл.И. Немировича-Данченко // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 2. С. 182–192. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-2-182-192.

**Л**итературное наследие Владимира Ивановича Немировича-Данченко (1858–1943) складывается из многих составляющих, в числе которых беллетристика, драматургия, публицистические выступления на разные темы, мемуары, обширнейший эпистолярный и, наконец, материалы театральной деятельности, режиссерские и педагогические. Естественным образом, в силу объективно-биографических причин, весь этот колоссальный и далеко еще не полностью опубликованный массив текстов делится на неравные по хронологическому охвату, но приблизительно соотносимые по объему части.

## ПО ПРОЧТЕНИИ ВЛ.И. НЕМИРОВИЧА- ДАНЧЕНКО

**П**ериод, предшествовавший открытию Московского Художественного театра (МХТ, 1898), в жизни и творчестве Вл.И. Немировича-Данченко характеризовался главным образом принадлежностью к литературе как таковой, хотя в письмах и отдельных статьях немало упоминаний о театре, да и большая часть пьес создана именно в это время. После 1898 г. он полностью отдался искусству сцены, писать в целом стал меньше (относительный ренессанс этой деятельности начался во второй половине 1920-х гг., когда после выхода мемуаров К.С. Станиславского постепенно сформировалась идея «ответной» книги «Из прошлого» [1; 2]), а характер выходившего из-под пера был почти «прикладным». Значение второй (режиссерско-педагогической) половины наследия оценивается историками выше. Основание этому отчасти заложил сам автор, неоднократно высказывавшийся самокритично («Немировичи и Сумбатовы довольно понятны» [3]) и откровенно уступавший первенство А.П. Чехову. Тем не менее проза и драматургия его не забыты, в советское время они частично переиздавались [4; 5]. Публицистика в виде «избранного» также воспроизводилась [6]. Полное собрание остается мечтой, если не утопией (многие ранние статьи выходили под неразгаданными псевдонимами), но и по имеющимся источникам мож-

но ориентироваться в важнейших сюжетах и идейных лейтмотивах.

Традиция проведения параллелей между ранней литературной и зрелой режиссерской деятельностью Вл.И. Немировича-Данченко установилась достаточно давно. В концентрированном виде она впервые представлена в биографии, опубликованной Ю.В. Соболевым [7], однако мысли подобного рода возникли заблаговременно, фактически с того момента, когда «литератор Немирович-Данченко» вместе с «режиссером Станиславским» основал Московский Художественный театр. Сопоставление лежало на поверхности, рассуждения о нем можно обнаружить во многих рецензиях на спектакли и размышлениях о самом феномене МХТ 1900–1910-х гг. [8]. Особую остроту вопрос закономерно приобрел в связи с постановкой драмы «В мечтах», созданной Вл.И. Немировичем-Данченко специально для своего театра и оставшейся единственным примером упоминания его фамилии в верхней части здешней афиши как автора, а не нижней — как постановщика. Последнее, как известно, тоже случалось не всякий раз и имело свою периодизацию, но к теме нашей статьи не относится и может быть оставлено втуне.

В середине XX в. идею литературно-театрального единства стиля Вл.И. Немировича-Данченко развивали П.А. Марков [9], В.Я. Виленкин [10] и Л.М. Фрейдкина [11]. Наиболее впечатляющий по форме изложения обзор всех видов творчества писателя, многие годы исподволь готовившегося к режиссуре, затем приступившего к ней на деле, а потом и поглощенного искусством сцены без остатка, представлен в книге И.Н. Соловьевой [12]. На тезисы этой и более ранних работ опираются многие исследования (назовем, в частности, книги и диссертации Ю.И. Корзова [13], И.А. Хромовой [14], Л.Л. Легошиной [15]). Все они, несмотря на устарелость некоторых идейных установок, продолжают оставаться актуальными по сей день, хотя в известном смысле проблематику исчерпывают и продолжения не подразумевают.

Вопрос о музыке в сфере эстетических воззрений Вл.И. Немировича-Данченко также затрагивался неоднократно, оставаясь в целом на периферии театроведческого подхода (об этом мы уже писали ранее, [16]). Высказанная им уже в зрелые годы МХТ максима «не люблю много музыки в драме» [17] отчасти избавила историков сцены от необходимости концептуального суждения по данному вопросу. Однако принимая во внимание многие биографические обстоятельства, игнорировать совсем роль музыкального искусства в жизни выдающегося режиссера невозможно. Как сын, брат, муж и приемный отец, он повседневно соприкасался с искусством звуков, а кроме того, обладал обширными, непрерывно увеличивавшимися знакомствами в Консерватории, Большом театре и т. д., с определенного момента возглавлял собственную оперную

труппу... Мы не будем, за немногими исключениями, останавливаться на хорошо известных деталях творческого пути. Констатируем лишь, что глубокие познания в области филармонического и театрального репертуара, ясные музыкальные предпочтения и вкусы, умение слышать и оценивать новые сочинения — все это было в высокой степени присуще Вл.И. Немировичу-Данченко. Обращение к произведениям художественной и публицистической литературы, выходящим из-под его пера в 1880–1890-х гг., данную установку подкрепляет и многообразно аргументирует.

## ЕДИНСТВО АВТОРА ВО ВСЕХ ИПОСТАСЯХ

Каждая из трех важнейших жанровых областей — проза, драматургия и публицистика, в которых развертывалось писательское творчество молодого Вл.И. Немировича-Данченко, имела собственную динамику с точки зрения «музыкальных входящих». Примечательно, что ясно опознаваемые «кульминации», присущие в этом отношении каждой сфере, по времени наступления не совпадают, хотя известная общность мотивов налицо. Так, в повести «Драма за сценой» (1896), где по ходу действия репетируется «Бесприданница» А.Н. Островского, узнаваемы реминисценции упоминаний о цыганских романсах из рецензии на премьеру той же драмы в Малом театре (1879). Рамки статьи не позволят нам (здесь и далее) развернутого цитирования, ограничимся краткими выдержками.

В статье «“Бесприданница”, драма А. Н. Островского. Бенефисы гг. Музиля и Садовского»: «Карандышев напивается пьянее своих гостей, Лариса поет с цыганами “Не искушай меня без нужды”, Паратов уговаривает ее ехать (они, Кнуров, Вожеватов и хор цыган) покутить на тот берег Волги, и она идет за ним, как послушная овечка...» [6, с. 58]. В повести «Драма за сценой»: «Из сада доносилось пение вполголоса под аккомпанемент гитары. Там Раменская (актриса, главная героиня. — А. Н.) проходила дуэт “Не искушай” с маленьким актером, умевшим играть на гитаре и обладавшим небольшим голосом» [18, с. 12]. «Бесприданница» возникла в планах МХТ не раз: вначале в расчете на «коронную» роль для К.С. Станиславского, позднее в аналогичном расчете на выход А.К. Тарасовой в роли Ларисы, но так и не была поставлена. Наблюдения же, зафиксированные в цитированных фрагментах (и не только в них), пригодились режиссеру Вл.И. Немировичу-Данченко неоднократно, начиная с премьеры «Чайки» (1898), где в первом акте, согласно чеховской ремарке, И.М. Москвин и М.Ф. Андреева тихонько спели за сценой «Не искушай» проникновенным дуэтом. «Цыганские» сцены с хорами и сольными романсами

прославили «Братьев Карамазовых» (1910) и «Живой труп» (1911) в МХТ. Большое значение соответствующий национальный колорит имел и в опере С.В. Рахманинова «Алеко», части «Пушкинского спектакля» Музыкальной студии 1925 г. (не забудем, что руководитель постановки Вл.И. Немирович-Данченко выступил в 1893 г. и в качестве либреттиста этого сочинения).

Упомянув «Алеко», мы вернулись в ранний период литературного творчества Вл.И. Немировича-Данченко с его «музыкальными кульминациями», среди которых весьма заметна «Сказка о садовнике Омيره, полюбившем гордую ханскую дочь Сарымджан-ханым». Эта вставная фантазия по сюжету — завещающее сочинение, отправленное главным героем романа «Старый дом (Мертвая ткань)» (1895), писателем Максимом Николаевичем Горкиным-Степняком его возлюбленной Надежде Яковлевне Ставроховской накануне самоубийства. Стилизованный отрывок [19, с. 83–104] с погребальной песней Сарымджан в качестве «местного лейтмотива» напоминает многие ориентальные опыты «a la Сенковский» тех же или ближайших лет. Такова, например, новелла «Аль-Исса» А.И. Куприна (1894); в близком колорите выдержаны драмы «Старый закал» (1895) и «Измена» А.И. Сумбатова-Южина (1903) — последняя со временем стала и оперой М.М. Ипполитова-Иванова (1910). В репертуар МХТ подобные «пряные» постановки почти никогда не входили (исключением можно считать «Анатэму» Л.Н. Андреева, 1909), но среди неосуществленных замыслов мы их обнаружим — «Король темного чертога» Р. Тагора, отчасти «Роза и крест» А.А. Блока (1916–1919, [20]). Есть подходящие примеры и среди работ Музыкальной студии — «Бахчисарайский фонтан» А.С. Аренского и «Клеопатра» Р.М. Глиэра в упомянутом «Пушкинском спектакле» (1925). Важнее, однако, отметить не конкретные соответствия, но потенциал «Сказки о садовнике Омيره» как оперного либретто, подтверждение нереализованности многогранного таланта автора.

## «ВОКАЛЬНАЯ АСТРОНОМИЯ»

Цикл рецензентской публицистики Вл.И. Немировича-Данченко 1891 г. (первоначально напечатан в газете «Новости дня») явился «музыкальной кульминацией» под названием «Из вокальной астрономии». Писатель выступил под псевдонимом «Гобой» и описал в пяти очерках спектакли оперы С.И. Мамонтова: «Кармен» с участием А. Борги и Н.Н. Фигнера, «Травиата» с М. Зембрих, А. Мазини и А. Котоньи, а также «Отелло» Дж. Верди с Ф. Таманьо в главной роли. Нет сомнений, что о первом спектакле Вл.И. Немирович-Данченко судил пристрастно: его сводная се-

стра была одной из лучших провинциальных русских Кармен того времени (см. об этом: [21]). Тем не менее музыкальная сторона освещена объективно, с профессиональным знанием дела и даже терминологией: «Голос [А. Борги] сочный и звучный, особенно на низком регистре, небольшого диапазона, чуть-чуть утомленный в медиуме. Высоких нот почти нет. Певица их очень ловко, выражаясь на театральном жаргоне, “смазывает”» [6, с. 145]. Есть и другие характеристики — точные, нелицеприятные, но столь же корректные и благосклонные.

Спустя три десятилетия в Музыкальной студии была поставлена «Карменсита и солдат» на музыку Бизе, но с новым либретто К.А. Липскерова. Спектакль, согласно оценке П.А. Маркова, стал одним из крупнейших событий в истории оперной режиссуры XX в. [22, с. 97–107], а исполнительницам главной роли будут, так же как их итальянской предшественнице, дозволены серьезные отступления от канонов *bel canto*.

О Таманьо-Отелло написано иначе: «...чудо заключается не только в силе звука, а и в его необыкновенном качестве. Он обладает таким *mezzo-voce*, какое можно услышать только у Мазини. Присоедините к этому блестящую осмысленную фразировку, в которой не только каждое слово — каждая буква в отдельности слышна, и умение сказать музыкальную фразу удивительно эффектно. А в конце концов, самое обаятельное качество пения в том, что все это ему ничего не стоит. Ни малейшего напряжения! Вы совершенно покойны за него, какую бы ноту он ни брал» [6, с. 147]. Вл.И. Немирович-Данченко признает, что артистическое решение интуитивно, что ни в одной другой роли великий тенор не поднимался хотя бы до близких высот (партия Отелло готовилась под руководством самого композитора), но покоряется величию природы и призывает оппонентов уступить на его взгляд неоспоримому: голос есть голос. Впоследствии в Музыкальной студии МХТ будут царить не только выдающиеся актеры-певцы О.В. Бакланова и В.А. Лосский, но и «чистые» вокалисты, обладатели уникальных даров Божьих К.Ф. Невяровская, Н.Н. Озеров и др.

## ОПЕРА VS ДРАМА

Опера предстает в критических статьях как мир отчасти идеализированный, воспринимаемый исключительно глазами и слухом благодарного и просвещенного зрителя. Такова же она и в художественной прозе. Иронизируя подчас над «аристократическими» претензиями своих персонажей, напевающих «Невольню к этим грустным берегам...» из «Русалки» А.С. Даргомыжского или «Сердце красавицы...» из «Риголетто», наигрывающих на рояле «Что день грядущий мне готовит...»

из «Евгения Онегина», писатель не упускает случая в ближайшей же фразе подчеркнуть их искренность и душевную цельность. Тот же «Онегин», введенный в поле легко читаемых фабульных коннотаций, возникает в романе «В степи» (1896–1897). Сюжетный мотив супружеской измены здесь «подзвучен» в момент возникновения музыки оперы, вплоть до нарочито искаженной цитаты («Я вас любил любовью бра-та» — заорал молодой голос, отходя от здания театра») [23, с. 234]). Как не вспомнить здесь знаменитую сцену Маши и Вершинина из 3-го акта «Трех сестер» А.П. Чехова (1901). Чуть позже в повествование романа вклинены «Гугеноты» Дж. Мейербергера: «Оперетка, балалайка, что хотите, но не оперная музыка» [23, с. 261] — говорится об опусе, призванном отразить образ торжествующего порока. Реминисценция той же оперы сопровождает и развязку романа, упоминается в заключительном монологе героини — уже без цитат. Тезис о благородстве причастных к опере не опровергается, центральные персонажи покидают круговорот драматических коллизий очищенными.

Люди, любящие и знающие оперу, люди поющие — вообще не могут быть окончательно дурны. Вероятно, это убеждение имело исповедальный оттенок и мотивировалось личным знакомством с тайнами закулисья, неутоленной тягой к актерству. Шлейф романтических ощущений, тянувшийся из времен тифлисской юности Вл.И. Немировича-Данченко и несколько отягченный впечатлениями обеих сестер-актрис, словно бы не принял на себя грязи, которая изображена в упомянутой повести «Драма за сценой», в рассказе «Актриса» из сборника «Слезы» (1894), в трагедийном романе «Мгла» (1896). Описывая жизнь актеров, Немирович-Беллетрист искренне сочувствовал им, выводя из-под удара грешников и преступников, так же как Немирович-Публицист сочувствовал организаторам театрального дела, отпуская им проступки как художественно-вкусовые, так и прагматически-материальные. В режиссуре он этой темы, скорее, избегал («Таланты и поклонники» ставил уже в советском МХАТе К.С. Станиславский), но без свободного ориентирования в ней невозможна была бы, конечно, картина «В опере» из «Анны Карениной» (театральный сезон 1936/37 г.), которой, по свидетельству Б.Л. Изралевского, «Владимиром Ивановичем придавалось особое значение» [24, с. 131–132].

## ОРКЕСТРОВОЕ КАПИЩЕ

Опера и театр до известной степени противопоставлялись у Немировича-прозаика всем остальным музыкальным жанрам, даже феномену инструментальной музыки как таковому, неоднократно служившему откровенным, несколь-

ко даже прямолинейно подаваемым символом грехопадения. В первом же, во многом автобиографическом большом романе «На литературных хлебах» (1889) главный герой Алмазов бежит, мучимый страстями, в цирк: грубые краски, запахи и музыка «светлая, шумная, одуряющая» [25, с. 39] наилучшим образом отвечают его нравственному состоянию. Здесь и почти всегда в дальнейшем подобные моменты обособляются по принципу, сходному с «театром в театре», антураж действия резко изменяется в сравнении с начальным, что можно считать приемом предкинематографическим, для своего времени авангардным.

В качестве центральной аллегории рассказа (отрывка, по авторскому определению) из сборника «Слезы», использован ритуфель вальса, вовлекший Николая Выборова в любовный «вихрь», которому рассказ обязан названием. В «Старом доме» мазурка, играющая в парке, становится фоном вначале для грехопадения, а затем и самоубийства главного героя [19, с. 282–293]. Отметим, что в данном случае звучание «внесценично», звуки оркестра доносятся через окно, наподобие военного марша в финале будущих «Трех сестер». «Низкий» репертуар беллетриста обширен, в том же романе упоминаются попури из оперетт Ф. Зуппе и «Фауста наизнанку» Ф. Эрве, вальсы И. Штрауса, Й. Ланнера, противопоставленные музыке И. Баха, Й. Гайдна и Л. Бетховена. Перечень можно дополнить *Danse macabre* К. Сен-Санса («В степи» [23, с. 235–237]). Почти все названные композиторские имена — на обложках нот из библиотеки Музыкальной части МХАТа, в разные годы они использовались для оформления «мещанских» и «бульварных» сцен в пьесах А.Н. Островского и др. Отметим заодно, что solo в рассматриваемой нами прозе крайне редки, фактически единственный раз упоминается об игре Станового на виолончели («В степи» [19, с. 94]), странным образом никто не музицирует на рояле, что порой воспринимается даже как частичное нарушение реалистического принципа.

В целях характеристики негативных жизненных обстоятельств Вл.И. Немирович-Данченко однажды очень выразительно прибегае к такому «отвлеченному» средству, как тембр церковного хора, вокальный по природе, т. е. скорее положительный по авторской шкале ценностей. В повести «Губернаторская ревизия» (1896) обстоятельно описано исполнение концерта «Блажен муж» Д.С. Бортнянского в светском собрании [4, с. 238–241], являющееся единственной музыкальной интермедией и оттеняющее остросоциальную центральную тему. Выбор упоминаемого названия определенно соответствовал сюжетной ситуации, но для автора, несомненно, «звучало» и само пение. Минорное, напряженно-печальное, отчасти противоречащее (таков замысел

композитора) смыслу псалмового первоисточника, оно вскрывало драматический подтекст, передавало смятение героини, которая приехала в дом губернатора, чтобы спасти своего незадачливого мужа-чиновника. Церковное звучание, выступающее в качестве антитезы или параллели психологическому колориту сцены, — прием, неоднократно использованный впоследствии режиссурой МХТ, начиная от первой постановки («Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого, заключительная сцена «Архангельский собор») вплоть до последней в жизни Вл.И. Немировича-Данченко премьеры («Кремлевские куранты» Н.Ф. Погодина, 1942; сцена «У Иверской»). Тема эта требует особого рассмотрения, но упоминания в контексте настоящей статьи достойна.

## РОЯЛЬ, КОТОРЫЙ НЕ ЗАПЕРТ

Драматургия — область, к которой Вл.И. Немирович-Данченко обращался с юности, — естественным образом вобрала все «звуковые компоненты», о которых шла речь в связи с беллетристической и журналистскими жанрами. Одиннадцать сочинений для сцены, созданных на протяжении 20 лет, демонстрируют постепенное насыщение самыми разными деталями, связанными с музыкой в быту и бытом музыкантов. Можно ясно видеть, как в ранних сочинениях ничто из этого «арсенала» ему не пригодились. Без «звуковых» реплик и ремарок обошлись комедии «Шиповник» и «Наши американцы» (театральный сезон 1881/82 г.), совместная с А.И. Сумбатовым работа «Соколы и вороны», а также «Лихая сила» и драма-переделка по иностранному первоисточнику «Банкрот во Франции» (все три — 1885), а также «Счастливец» (1887). Подражательность этих опытов бросалась в глаза и не рождала особых ожиданий [26]. Однако уже в первой пьесе, представляющей становление авторского стиля и включенной позднее во все томовые переиздания — «Темном боре» 1884 г., Т.Б. Князевской отмечается «достоверная атмосфера застойной провинциальной жизни» [5, с. 8], в создании которой немалую роль играет и проработка звукового фона. Здесь приехавший из Санкт-Петербурга «благородный» сын местной помещицы напевает (в реплике из 2-го акта) популярный романс «Прости на вечную разлуку» (соч. К.Г. Пауфлера. Новое изд. Москва : П. Юргенсон, 1885), слуга и шут другого помещика напевает и пляшет, уклоняясь от ответа на неприятные вопросы хозяина (ремарка 3-го акта), а предсмертный монолог героя перед финалом оттеняется отдаленными звуками пастушьего рожка. Аналогичные приемы мы можем найти и в других сочинениях драматургов тех лет; найдем мы их и у А.П. Чехова, точнее, в постановках МХТ по чеховским пьесам.

В «Последней воле» (1888) — то же, да не то. Вот косвенная характеристика персонажа в 1-м акте (реплика): «Не Бисмарк, а умный человек. <...> Значит, не мешает мне заручиться и его симпатией. Ну, вижу — ходит человек из угла в угол и навистывает из “Травиаты”. Ясное дело — скучает. Должен я предложить ему какое-нибудь развлечение?» [5, с. 125]. Тот, о ком идет речь, впоследствии окажется по-настоящему добродетелен, именно его вмешательство и позволит покарать злоумышленников, разрешив дело о наследстве в пользу законных и достойных. Впрочем, интрига комедии строится не по прямой, и лишь «Травиата» заранее подсказывает расклад сил. В «Последней воле» мы находим и еще один почти курьезный атрибут драматургии Вл.И. Немировича-Данченко: вводная ремарка 3-го акта содержит описание комнаты, где в числе прочего стоит пианино. Играть на инструменте не будут, он нужен только «для мебели», но и возникает неслучайно. Если оперная цитата символизирует благородство и душевную чистоту, то закрытое пианино — знак претензии на утонченность, ничем не оправдываемой и оборачивающейся своей противоположностью (вспомним: у А.П. Чехова в «Дяде Ване» (1899) профессор Серебряков не даст жене сыграть, Ирина Прозорова в «Трех сестрах» скажет о своей душе — «рояль, который заперт и ключ потерян»). Так в конце концов и выходит: владелица инструмента, коварная интриганка, лишь чудом не становится наследницей состояния в обход прочих претендентов.

Пианино украшает и гостиную Василия Столбцова, пожилого промышленника из купцов, одного из главных действующих лиц комедии «Новое дело» (1890). Оно также не звучит, хотя вообще в пьесе музыки гораздо больше, нежели во всех прежде написанных вместе. Основная коллизия — противостояние «старого» мировоззрения «новому», носителем которого выступает зять Столбцовых Андрей Калгуев, — подчеркивается тем, что младшие члены семьи увлечены искусством, которое старшие отрицают (по крайней мере на словах). Показательно, как «растет» музыкальность вводных ремарок. Ко 2-му акту (в той же обстановке играется и 4-й): «В Москве, в доме Андрея Калгуева. Гостиная. <...> Прямо за аркой белый зал. В глубине его окна, вдоль которых стоит большой концертный белый рояль» [5, с. 232]. К 3-му акту: «Кабинет Андрея Калгуева. Обширная комната заставлена тяжелой мебелью. Рояль, фисгармония, большой письменный стол. Другой длинный стол завален нотами, партитурами, нотной бумагой и т. д. Диван или кушетка. Круглый стол с лампой. Лампы по углам. Бюсты Бетховена, Моцарта и Глинки. Портреты А. и Н. Рубинштейнов, Чайковского и др. <...>» [5, с. 251].

Нужно ли говорить, что оба рояля в этом доме *звучат*? Однако гораздо интереснее, как именно че-

рез музыку раскрывается личность старика Столбцова. После экспозиции образа персонажа в очевидном амплуа бретера (1-й акт), неожиданно выясняется, что тот хорошо знает Пятую симфонию (очевидно, Л. Бетховена), о которой на протяжении всего 2-го акта, в виде своеобразного рефрена, рассуждают домочадцы. Для внимательного читателя сочинений Вл.И. Немировича-Данченко полная ясность наступает уже в следующем действии: пока Калгуев безуспешно пытается увлечь тещу сюитой собственного сочинения, тесть иронично напевает *La donna e mobile* из «Риголетто» (приведена строфа итальянского текста [5, с. 258]). Затем пожилые супруги занимают классическое положение солиста и концертмейстера у рояля, исполняя вердиевскую арию целиком. Здесь пьеса могла быть кончена: противостояние мнимо, делить старикам с молодыми нечего. Четвертый акт нужен автору для развязки не столько основной, сколько побочных конфликтных нитей.

Открытие не превратилось в клише: никаких «музыкальных» реплик и ремарок в следующей большой пьесе «Золото» (театральный сезон 1894/95 г., 2-я ред. — 1906) нет и в помине. Стоит, но играет рояль (!) и в последнем акте «Цены жизни» (театральный сезон 1895/96 г.), в его молчаливой тени падчерица главной героини напевает фольклоризированный романс А.Х. Дуропа «Кончен, кончен дальний путь...» [5, с. 425]. Вновь, как в случае с «Риголетто», приведена целая строфа текста, вновь звучит голос — хотя доброта и наивность девочки в подтверждениях не нуждаются ни сами по себе, ни по ситуации. Удерживая на протяжении всего спектакля концентрацию внимания публики на словах и молчании персонажей, автор поставил под конец сильный, шоковый акцент за счет «сэкономленного» музыкального вторжения.

## ПЬЕСА «В МЕЧТАХ»

Сценическая история последнего драматургического опыта Вл.И. Немировича-Данченко пьесы «В мечтах», как написал комментатор переиздания, «ограничивается сценой Московского Художественного театра, где она была сыграна 38 раз» [5, с. 546]. Премьера состоялась 21 декабря 1901 г., в репертуаре (включая гастрели в Санкт-Петербурге) драма удержалась лишь до конца сезона. Не будем возвращаться к вопросу о причинах, скажем так: разных полуудач было достаточно и в большинстве своем они оказались угаданы рецензентами прямо в день первого представления, что и отразилось в критических статьях [8, с. 254–270]. Для нас интересно, как в этом сочинении, созданном в расчете на конкретные силы театра и на основе большого разнообразного опыта

автора — писателя, драматурга, режиссера, реализовались «музыкальные находки» предшествующих лет.

Надо сказать, сама фабула располагала к широчайшему развороту картин богемного мира. Александра Николаевна Занковская, возглавляющая список действующих лиц, бывшая певица, педагог, окружена учениками и ученицами. Центральное событие пьесы — юбилей Занковской: подготовка и празднование составляют фон для действий и разговоров, где первые были признаны публикой незначительными, а вторые ничемными. Так, пожалуй, и было, а может быть зрителям резал слух отказ от жестокой правды «Драмы за сценой» в пользу великосветской болтовни (до премьеры «На дне» оставалось меньше года, до «Мещан» — три месяца). В финале пьесы важная ремарка: «В зале начался класс пения» [5, с. 526], действие закольцовывалось, жизнь возвращалась на круги своя, проклятые молодой героиней (дочерью старухи Занковской, в замужестве княгиней Старочеркасовой). Музыка как образ жизни тоже может приобрести черты рутины, а ее аксессуары начать ассоциироваться с образом пошлости, — подобная мысль ранее у Вл.И. Немировича-Данченко не встречалась.

Тем не менее музыкальная сторона проработана дотошно. Обширная, почти на страницу вводная ремарка 1-го акта [5, с. 441] содержит описание не только обстановки в доме Занковской (рояль, этажерки с нотами, портреты и бюсты, как у Калгуева из «Нового дела»), но и целую сцену: репетируют юбилейную кантату «Слава» (музыку к спектаклю писал А.Т. Гречанинов). Параллельно пьют кофе, принимают телеграммы, приветствуют вновь прибывших — все это фактически без слов, еще до первой выписанной реплики. С началом авторского текста атмосфера не меняется, одновременно поют хором, играют на рояле, музыки словно бы никто не слышит, она не мешает и не отвлекает. Поверх очередного куплета накладываются «профессиональные» разговоры, упоминаются «Демон» и «Онегин». В паузе — целый монолог баритона Яхонтова о себе любимом, тоже с «иллюстрациями». Появление Занковской, исполнение кантаты (текст приложен [5, с. 452]) и последующее ее обсуждение — кульминация акта. Завершение, после нескольких важных для дальнейшего развития диалогов о жизни и любви, содержит уже знакомые по прозе Вл.И. Немировича-Данченко цитаты из «Русалки» и «Гугенотов» и под занавес мини-репризу припева «Слава тебе, Александра Николаевна, слава! Слава тебе, одаренная свыше, слава!».

Во 2-м акте князь Старочеркасов, зять Занковской, импровизирует на рояле в своем доме (ремарка [5, с. 467]). Человек он неплохой, судя по дальнейшим разговорам, имеющим все то же

«культурное» направление, что и в предыдущем действии, но затрагивающим более глубокие или высокие темы. Однако инструментальное звучание, избранное в качестве выходной характеристики, «срабатывает» в соответствии с традиционным авторским подходом. Интеллектуальную дуэль Костромскому, идеализированному объекту увлечения собственной жены, Старочеркасов проигрывает, предложение денег от князя художник воспринимает с презрением. Точно так же проиграет впоследствии герой «Катерины Ивановны» Л.Н. Андреева (постановка Вл.И. Немировича-Данченко 1912 г.), он тоже будет играть для своей дамы на рояле — фантазию по мотивам «Саломеи» О. Уайльда.

Третий акт целиком посвящен юбилейному банкету в ресторане, разговорам и пению, под конец — танцам. Нового здесь мы ничего не найдем, еще одна цитата из «Онегина» в реплике второстепенного персонажа, риторика на художественные темы в устах Алфеева (современники узнали в нем В.В. Стасова), освободительные призывы в устах чеха-революционера Вокача («господа, мы все обречены на жизнь действительную, а не мечтательную» [5, с. 509]) — для обоснования заголовка пьесы.

Финал возвращает нас в обстановку и настроение 1-го акта. Дом Занковской, все те же ученики и родственники. Старуха-певица, приводя в чувство расстроенную дочь, заочно оппонирует Вокачу: «Верность своей мечте — я не знаю гордости выше этой» [5, с. 524]. Вокруг и в фоновых звучаниях прежние рассуждения о пении, об опере, летучие музыкальные цитаты. В самом конце (как в «Цене жизни») — шутливая русская песенка «Шла баба из заморья»: пианист Пустыльников напевает ее как пример проявления национального духа в музыке, присутствующие мужчины подхватывают, чех записывает ноты. Из-за двери, как уже было сказано, слышны вокальные гаммы и арпеджио. Княгиня Старочеркасская тихо, незаметно от других плачет. Занавес.

## СТУПЕНИ К СИНТЕЗУ

**К**аковы же были музыкальные уроки, пройденные и усвоенные Вл.И. Немировичем-Данченко за первые два с небольшим десятилетия (1879–1901) творческой жизни? Пожалуй, среди них больше общего негатива, нежели конструктивных рецептов, которым лишь предстояло родиться.

Главный вывод — пьесу можно написать и поставить без музыки вовсе, опираясь только на ритмическое чередование слов и пауз. Собственное «Золото» и представленные на сцене МХТ рube-

жа 1890–1900-х гг. драмы Г. Ибсена, из которых были вычеркнуты все звуковые ремарки (см., например: [27; 28; 29]), служили достойным тому подтверждением.

Затем драматург не должен заступать не территорию постановщика и слишком подробно прописывать музыкальное оформление. Достигнуть идеального соответствия на практике все равно не удастся, а развернутые рекомендации, даже если выглядят технически выполнимыми, становятся досадными помехами фантазии.

Точно подобранное «готовое» произведение с точки зрения реалистической постановки лучше, нежели любое нарочно написанное композитором, как бы тот ни был талантлив и мастеровит. В конце 1910-х гг. этот постулат трансформировался до своей противоположности, но и тип драматургии изменился — была сделана попытка, во спасение от «мелкой правденки», принять на вооружение высокую трагедию.

Всякий музыкальный атрибут, появляющийся на сцене даже без конкретной задачи издать звук, должен быть тщательно осмыслен и «отработан». Неиграющие инструменты (а позднее и незвучащие граммофоны); поющие по смыслу пьесы, но не отвечающие своему назначению персонажи — все это лучше изъять или, наоборот, раскрыть свыше предусмотренного авторским текстом. Так было сделано в спектакле «У жизни в лапах» по пьесе К. Гамсуна с музыкой И. Саца (1911): ставил К.А. Марджанов, Вл.И. Немирович-Данченко в основном наблюдал, ничему не препятствуя. В результате драма стареющей кафешантанной певицы предстала на сцене МХТ стильно-вульгарной, сама героиня исполнила шансонетку, отсутствующую у автора, а кульминационный «вальс погибающих на всех парусах» вошел в анналы шедевров театральной музыки XX в. [30, с. 164–166]. В некотором смысле цель, поставленная для драмы «В мечтах» — показать мир богемы в его оригинальной «аудиосфере», оказалась теперь (десятилетием позже, на совершенно другом материале) достижима и достигнута.

Есть ощущение, что для Вл.И. Немировича-Данченко эксперимент «У жизни в лапах» тоже подвел очень важную черту. После этого отчасти провокационного спектакля он все смелее пробовал вводить музыку в свои работы (некоторые из них упоминались выше). Не было бы его оперы и оперетты, не были бы написаны его поздние книги, начиная с готовившейся к 1914 г., но выпущенной только в 1923 г. монографии «“Горе от ума” в Московском Художественном театре» [31]. Сплав публицистики и художественной прозы на материале подготовленной и выношенной режиссерской работы естественным образом примкнул к прежнему «триединству» и определил облик второй ча-

сти литературного наследия великого мастера русского театра.

#### Список источников

1. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве // Собр. соч. : в 9 т. Т. 1 / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. И.Н. Соловьевой. Москва : Искусство, 1988. 621 с.
2. *Немирович-Данченко Вл.И.* Из прошлого // Творческое наследие : в 4 т. Т. 4. Письма (1938–1943) / [сост., ред., коммент. И.Н. Соловьевой]. Москва : Московский Художественный театр, 2003. С. 225–508.
3. *Немирович-Данченко Вл.И.* Письмо А.П. Чехову от 25 апреля 1898 года // Творческое наследие : в 4 т. Т. 1. Письма (1879–1907) / [сост., ред., коммент. И.Н. Соловьевой ; вступ. ст. А.М. Смелянского]. Москва : Московский Художественный театр, 2003. С. 166.
4. *Немирович-Данченко Вл.И.* Повести и пьесы. Москва : Гослитиздат, 1958. 479 с.
5. *Немирович-Данченко Вл.И.* Пьесы. Москва : Искусство, 1962. 547 с.
6. *Немирович-Данченко Вл.И.* Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки, 1877–1942. Москва : Всероссийское театральное общество, 1980. 375 с.
7. *Соболев Ю.В.* Вл.И. Немирович-Данченко. Петербург : Светозар, 1918. 147 с.
8. Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1898–1905 / [сост. : Ю.М. Виноградов, О.А. Радищева, Е.А. Шингарева]. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2005. 640 с.
9. *Марков П.А.* Вл.И. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени. [Москва] : Музыкальный театр им. нар. арт. СССР Вл.И. Немировича-Данченко, [1936] (Ленинград). 266 с.
10. *Виленкин В.Я.* Владимир Иванович Немирович-Данченко : Очерк творчества. [Москва] : Музыкальный театр им. нар. арт. СССР Вл.И. Немировича-Данченко, 1941 (Ленинград). 326 с.
11. *Фрейдкина Л.М.* Владимир Иванович Немирович-Данченко. (1858–1943): Творческий путь. Москва ; Ленинград : Искусство, 1945. 56 с.
12. *Соловьева И.Н.* Немирович-Данченко. Москва : Искусство, 1979. 408 с.
13. *Корзов Ю.И.* Драматургия Вл.И. Немировича-Данченко. Киев : Изд-во Киевского ун-та, 1971. 171 с.
14. *Хромова И.А.* Вл.И. Немирович-Данченко и русская драматургия конца XIX века : дис. ... канд. филол. наук. Ленинград, 1980. 176 с.
15. *Легошина Л.Л.* Проза Вл.Ив. Немировича-Данченко и русская литературная традиция : А.П. Чехов, Ф.М. Достоевский : дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород : Нижегород. гос. ун-т, 1992. 176 с.
16. *Наумов А.В.* С.В. Рахманинов и Вл.И. Немирович-Данченко: из истории несостоявшегося сотрудничества // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2 (17). С. 195–201.

17. *Немирович-Данченко Вл.И.* Письмо Л.Н. Андрееву от 20 сентября 1909 года // *Творческое наследие* : в 4 т. Т. 2. Письма (1908–1922). Москва : Московский Художественный театр, 2003. С. 91.
18. *Немирович-Данченко Вл.И.* Драма за сценой : [роман]. Москва : Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1896. 430 с.
19. *Немирович-Данченко Вл.И.* Старый дом : (Мертвая ткань) : [роман]. Москва : Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1895. 293 с.
20. *Абрамова О.А.* Десять неосуществленных постановок на пути от МХТ к МХАТ // *Вопросы театра. Prosaenium*. 2016. № 1–2. С. 265–280.
21. *Наумов А.В. Е.Ф.* Карри (1868–1932) – респондент и адресат. Из переписки начала XX века // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. 2017. Т. 7. № 4. С. 395–402.
22. *Марков П.А.* Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. Москва : Всероссийское театральное общество, 1960. 410 с.
23. *Немирович-Данченко Вл.И.* В степи : роман. Москва : Д.П. Ефимов, [1900]. 331 с.
24. *Изралевский Б.Л.* Музыка в спектаклях Московского Художественного театра. Записки дирижера. [Москва] : Всероссийское театральное общество, [1965]. 314 с.
25. *Немирович-Данченко Вл.И.* На литературных хлебах : [роман]. 2-е. изд. Москва : Университетская типография, 1893. 447 с.
26. *Чистякова М.Н.* Особенности ранней драматургии Немировича-Данченко на примере пьес «Наши американцы» и «Банкрот во Франции» // *Манускрипт*. 2016. № 12 (74) : в 3 ч. Ч. 1. С. 180–183.
27. *Ибсен Г.* Дикая утка. Драма в 5 д. / пер. В.М. Саблина, А.В. и П.Г. Ганзен : суфлерский экз. // *Музей МХАТ. АМЧ 2205/БРЧ 205–208. Ф. 1. Оп. 96. № 521. Машиноп. с помет.*, 1901. 113 л.
28. *Ибсен Г.* Привидения. Семейная драма в 3 д. / пер. А.В. и П.Г. Ганзен : суфлерский экз. // *Музей МХАТ. БРЧ 264. Ф. 1. Оп. 96. № 538. Печат. с помет.*, 1905. 98 с.
29. *Ибсен Г.* Доктор Штокман. Драма в 5 д. / пер. Н. Минович : суфлерский экз. (к возобновлению спектакля 1900 г. для заруб. гастролей) // *Музей МХАТ. АМЧ 2294/БРЧ 561. Ф. 1. Оп. 96. № 839. Печат. с помет.*, 1923/1924. 123 с.
30. *Шамов С.Б.* Музыка действия. Ударные инструменты и музыкальная эстетика МХТ начала XX века. Москва : Вузовская книга, 2010. 192 с.
31. *Немирович-Данченко Вл.И.* «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. Москва : Петербург : Гос. изд-во, 1923. 266 с.

---

---

## From Criticism to Practice: Music in the Early Literary Heritage of V.I. Nemirovich- Danchenko

**Aleksandr V. Naumov**

State Institute of Art Studies, 5, Kozitsky Lane,  
Moscow, 125009, Russia  
ORCID 0000-0003-3883-7917; SPIN 2614-2121  
E-mail: alvlnaumov@list.ru

**Abstract.** *The article examines the relationship between the literary work of V.I. Nemirovich-Danchenko that preceded the opening of the Moscow Art Theater, and his directorial activity. For him, journalism, fiction and drama formed a unity that had a serious impact on his pedagogical and staging practice. The main issues related to the topic of the work have been repeatedly raised by researchers of theater and literature, but have not yet come to the attention of musicologists, which determines the main parameter of the study's novelty. In this context, the article aims at pinpointing the actual musical textual details, and its main methodology is based on the interpretation of statements and their comparison with the factual theater history. The article attempts to review the "favorite repertoire" of V.I. Nemirovich-Danchenko as a writer – the mu-*

*sical works mentioned in his novels, stories and plays. There is also identified the "projections" of such sympathies on the design of performances. The article reveals fundamental differences in V.I. Nemirovich-Danchenko's attitude to vocal and instrumental music, the special role of opera in his perception of the world. There is noted the tendency to attach special semantic and moral-ethical meaning to sound components, as well as the affordance, opened in dramas of the late 1890s, of maximum avoidance of noise elements for the sake of relief identification of a word. The article ends with an attempt to substantiate from a musical standpoint the failure of the drama "In Dreams" at its first and only staging at the Moscow Art Theater (1901). The conclusion contains a number of findings characterizing the musicality of V.I. Nemirovich-Danchenko in 1898, at the time of the opening of his theater. There are partially highlighted the stages of his evolution not mentioned before, which led the director to experiments in the genre of tragedy at the turn of the 1910s and 1920s, the foundation of his own opera studio and the revision of literary positions that remained relevant for the last decades of his life and work.*

**Key words:** V.I. Nemirovich-Danchenko, Moscow Art Theater, dramatic art of the 19th century, theater criticism, Russian fiction, art studies, culture and personality.

**Citation:** Naumov A.V. From Criticism to Practice: Music in the Early Literary Heritage of V.I. Nemirovich-Danchenko, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 2, pp. 182–192. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-2-182-192.

## References

1. Stanislavsky K.S. My Life in Art, *Sobr. soch.: v 9 t. T. 1* [Collected Works: in 9 volumes. Volume 1]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988, 621 p.
2. Nemirovich-Danchenko V.I. From the Past, *Tvorcheskoe nasledie: v 4 t. T. 4. Pis'ma (1938–1943)* [Creative Heritage: in 4 volumes. Volume 4. Letters (1938–1943)]. Moscow, Moskovskii Khudozhestvennyi Teatr Publ., 2003, pp. 225–508 (in Russ.).
3. Nemirovich-Danchenko V.I. A Letter to A.P. Chekhov of April 25, 1898, *Tvorcheskoe nasledie: v 4 t. T. 1. Pis'ma (1879–1907)* [Creative Heritage: in 4 volumes. Volume 1. Letters (1879–1907)]. Moscow, Moskovskii Khudozhestvennyi Teatr Publ., 2003, p. 166 (in Russ.).
4. Nemirovich-Danchenko V.I. *Povesti i p'esy* [Novels and Plays]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1958, 479 p.
5. Nemirovich-Danchenko V.I. *P'esy* [Plays]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962, 547 p.
6. Nemirovich-Danchenko V.I. *Retsenzii. Ocherki. Stat'i. Interv'yu. Zametki, 1877–1942* [Reviews. Essays. Articles. Interviews. Notes, 1877–1942]. Moscow, Vserossiiskoe Teatral'noe Obshchestvo Publ., 1980, 375 p.
7. Sobolev Yu.V. *VI.I. Nemirovich-Danchenko*. Petersburg, Svetozar Publ., 1918, 147 p. (in Russ.).
8. *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike, 1898–1905* [Moscow Art Theater in Russian Theater Criticism, 1898–1905]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2005, 640 p.
9. Markov P.A. *VI.I. Nemirovich-Danchenko i muzykal'nyi teatr ego imeni* [V.I. Nemirovich-Danchenko and the Musical Theater Named after Him], *Muzykal'nyi Teatr im. nar. art. SSSR VI.I. Nemirovicha-Danchenko* Publ., 266 p.
10. Vilenkin V.Ya. *Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko: Ocherk tvorchestva* [Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko: An Essay of Creativity], *Muzykal'nyi Teatr im. nar. art. SSSR VI.I. Nemirovicha-Danchenko* Publ., 1941 (Leningrad), 326 p.
11. Freidkina L.M. *Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko. (1858–1943): Tvorcheskii put'* [Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko. (1858–1943): Creative Way]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1945, 56 p.
12. Solovyova I.N. *Nemirovich-Danchenko*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, 408 p. (in Russ.).
13. Korzov Yu.I. *Dramaturgiya VI.I. Nemirovicha-Danchenko* [Dramaturgy of V.I. Nemirovich-Danchenko]. Kiev, Kievs'kogo Universiteta Publ., 1971, 171 p.
14. Khromova I.A. *VI.I. Nemirovich-Danchenko i russkaya dramaturgiya kontsa XIX veka* [V.I. Nemirovich-Danchenko and Russian Dramaturgy of the Late 19th Century], cand. philol. sci. diss. Leningrad, 1980, 176 p.
15. Legoshina L.L. *Proza VI.Iv. Nemirovicha-Danchenko i russkaya literaturnaya traditsiya: A.P. Chekhov, F.M. Dostoevskii* [V.I. Nemirovich-Danchenko's Prose and the Russian Literary Tradition: A.P. Chekhov, F.M. Dostoevsky], cand. philol. sci. diss. Nizhny Novgorod, Nizhegorodskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 1992, 176 p.
16. Naumov A.V. S. Rachmaninoff and V. Nemirovich-Danchenko. From the History of a Void Cooperation, *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], 2014, no. 2 (17), pp. 195–201 (in Russ.).
17. Nemirovich-Danchenko V.I. A Letter to L.N. Andreev of September 20, 1909, *Tvorcheskoe nasledie: v 4 t. T. 2. Pis'ma (1908–1922)* [Creative Heritage: in 4 volumes. Volume 2. Letters (1908–1922)]. Moscow, Moskovskii Khudozhestvennyi Teatr Publ., 2003, p. 91 (in Russ.).
18. Nemirovich-Danchenko V.I. *Drama za stsenoi* [A Drama behind the Scenes]. Moscow, Tovarishchestva I.N. Kushnerev i Ko Publ., 1896, 430 p.
19. Nemirovich-Danchenko V.I. *Staryi dom: (Mertvaya tkan')* [The Old House: (Dead Fabric)]. Moscow, Tovarishchestva I.N. Kushnerev i Ko Publ., 1895, 293 p.
20. Abramova O.A. MKHT's Self-Determination in the 1920s: New Academism and Failure of Ten Plays, *Voprosy teatra. Proscenium* [Problems of the Theatre. Proscenium], 2016, no. 1–2, pp. 265–280 (in Russ.).
21. Naumov A.V. E.F. Carry (1868–1932) as a Respondent and a Recipient: From the Correspondence of the Early 20th Century, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of Saint Petersburg University. Arts], 2017, vol. 7, no. 4, pp. 395–402 (in Russ.).
22. Markov P.A. *Rezhissura VI.I. Nemirovicha-Danchenko v muzykal'nom teatre* [V.I. Nemirovich-Danchenko's Directing in Musical Theater]. Moscow, Vserossiiskoe teatral'noe Obshchestvo Publ., 1960, 410 p.
23. Nemirovich-Danchenko V.I. *V stepi: roman* [In the Steppe: novel]. Moscow, D.P. Efimov, 331 p.
24. Izralevsky B.L. *Muzyka v spektaklyakh Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra. Zapiski dirizhera* [Music in the Moscow Art Theater's Performances. Conductor's Notes], Vserossiiskoe Teatral'noe Obshchestvo Publ., 314 p.
25. Nemirovich-Danchenko V.I. *Na literaturnykh khlebakh* [Living off Literature]. Moscow, Universitetskaya Publ., 1893, 447 p.
26. Chistyakova M.N. Peculiarities of Nemirovich-Danchenko's Early Dramaturgy by the Example of the Plays "Our Americans" and "A Bankrupt in France", *Manuskript* [Manuscript], 2016, no. 12 (74): in 3 parts, part 1, pp. 180–183 (in Russ.).
27. Ibsen H. The Wild Duck. Drama in 5 acts, *Muzei MKhAT. AMCH 2205/BRCH 205–208* [Moscow Art Theater Museum. AMCH 2205/BRCH 205–208], coll. 1, aids 96, no. 521, typescript with notes, 1901, 113 p. (in Russ.).
28. Ibsen H. Ghosts. Family drama in 3 acts, *Muzei MKhAT. BRCH 264* [Moscow Art Theater Museum. BRCH 264],

- coll. 1, aids 96, no. 538, printing with notes, 1905, 98 p. (in Russ.).
29. Ibsen H. Dr. Stockmann. Drama in 5 acts, *Muzei MKhAT. AMCH 2294/BRCH 561* [Moscow Art Theater Museum. AMCH 2294/BRCH 561], coll. 1, aids 96, no. 839, printing with notes, 1923/1924, 123 p. (in Russ.).
30. Shamov S.B. *Muzyka deistviya. Udarnye instrumenty i muzykal'naya estetika MKhT nachala XX veka* [Ac-
- tion Music. Percussion Instruments and Musical Aesthetics of the Moscow Art Theater of the Early 20th Century]. Moscow, Vuzovskaya Kniga Publ., 2010, 192 p.
31. Nemirovich-Danchenko V.I. *"Gore ot uma" v postanovke Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra* ["Woe from Wit" Staged by the Moscow Art Theater]. Moscow, Petersburg, Gosudarstvennoe Publ., 1923, 266 p.
- 
- 

## НОВИНКА



**Юргенсоновские чтения** : материалы Всероссийской науч.-практ. конф. Вып. 2 / Рос. гос. б-ка, отд. нотных изданий и звукозаписей ; [сост. А.А. Семенюк]. Москва : Пашков дом, 2021. 182, [1] с. : ил.

Второй выпуск сборника «Юргенсоновские чтения» включает материалы Всероссийских научно-практических конференций, проходивших в Российской государственной библиотеке в 2019 и 2020 гг. В статьях раскрывается широкий круг вопросов, связанных с деятельностью известных отечественных издателей последней трети XIX — начала XX в., рассматриваются взаимоотношения между издателями и композиторами, анализируются торгово-издательские каталоги разных периодов, выявляются традиции книгоиздания и новые тенденции в художественном оформлении нотных изданий; демонстрируются образцы книжных (нотных) памятников; определяются проблемы воссоздания певческих библиотек русского зарубежья; представляются темы меценатства и благотворительности, авторского права и другие. Часть статей сопровождается иллюстрациями.

**Справки и приобретение:**

Российская государственная библиотека, Издательство «Пашков дом». 119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5.

Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

E-mail: [Pashkov\\_dom@rsl.ru](mailto:Pashkov_dom@rsl.ru), [sale.pashkov\\_dom@rsl.ru](mailto:sale.pashkov_dom@rsl.ru)

Книжный магазин РГБ: главное здание, 3-й подъезд

Сайт: [www.rsl.ru/pashkovdom](http://www.rsl.ru/pashkovdom)