

2/2022

ТЕАТР

THEATRE

ЖИВОПИСЬ

FINE ARTS

КИНО

CINEMA

МУЗЫКА

MUSIC

ГИТИС

ГИТИС
РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА**

THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC

2/2022

Ежеквартальный журнал
Издается с 2008 года

УЧРЕДИТЕЛЬ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ГИТИС

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций
и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77-27600 от 15 марта 2007 г.

ISSN 2588-0144 (online)
ISSN 1998-8745 (print)

Сайт журнала: <https://www.gitis.net/almanac/>

Публикации отвечают требованиям ВАК по научным
направлениям: «Театральное искусство», «Музыкальное
искусство», «Кино-, теле- и другие экранные искусства»,
«Изобразительное и декоративно-прикладное искусство
и архитектура», «Хореографическое искусство»,
«Теория и история искусства».

© Российский институт театрального искусства –
ГИТИС, 2022
© Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2022

**ТЕАТР
ЖИВОПИСЬ
КИНО
МУЗЫКА
2/2022**

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

А. Н. Зорин
доктор филологических наук,
профессор Саратовского национального
исследовательского государственного
университета имени Н. Г. Чернышевского,
Саратов, Россия

РЕДАКЦИОННО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

М. С. Берлова
кандидат искусствоведения,
PhD по театроведению, старший научный
сотрудник Государственного института
искусствознания, Москва, Россия

А. Г. Колесников
доктор искусствоведения, ведущий
научный сотрудник Российского института
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия

Н. С. Рябчикова
PhD по киноведению, преподаватель
Высшей школы экономики, Москва, Россия



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ
ФОНД
КУЛЬТУРЫ

Проект реализован при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации.
Грант предоставлен ООО «Российский фонд культуры»

Quarterly review
Established in 2008

FOUNDER
**RUSSIAN INSTITUTE
OF THEATRE ARTS**
GITIS

The journal is registered
at the Federal Supervision Service
for compliance with the law
in the sphere of mass communications
and the protection of cultural heritage.
Svidetelstvo o registratsii sredstva massovoy informatsii
PI FS77-27600 ot 15 marta 2007.

ISSN 2588-0144 (online)

ISSN 1998-8745 (print)

Journal website: <https://www.gitis.net/almanac/>

The publications meet the requirements of the VAC
(Higher Attestation Commission) in the following subjects:
"Theatre art", "Music art", "Cinema, television and other
screen arts", "Fine and decorative arts, architecture",
"Choreographic art", "Theory and history of art".

© Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 2022

© Theatre. Fine Arts. Cinema. Music, 2022

**THEATRE
FINE ARTS
CINEMA
MUSIC
2/2022**

EDITOR-IN-CHIEF

Artem N. Zorin

D.Sc. in Philology, Professor of Saratov State
University, Saratov, Russia

EDITORIAL

Maria S. Berlova

PhD in Theatre Studies, Senior Researcher,
State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Alexander G. Kolesnikov

D.Sc. in Art Studies, Professor, Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS), Moscow, Russia

Natalie S. Ryabchikova

PhD in Film Studies, Lecturer, Higher School
of Economics, Moscow, Russia



The project is implemented under the financial support
of the Ministry of Culture of the Russian Federation.
The grant is provided by Russian Culture Fund

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

Г. А. Заславский, кандидат филологических наук, доцент, ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

К. Л. Мелик-Пашаева, кандидат искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Ю. Л. Альшиц, PhD, кандидат искусствоведения, профессор, Всемирный институт театрального тренинга Akt-Zent, Берлин, Германия

А. В. Бартошевич, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Д. А. Бертман, профессор, народный артист России, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Л. Д. Бугаева, доктор филологических наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

В. Е. Головчинер, доктор филологических наук, профессор, Томский государственный педагогический университет, Томск, Россия

И. Н. Гращенкова, доктор искусствоведения, Гильдия режиссеров Союза кинематографистов Российской Федерации, Москва, Россия

В. Н. Дмитриевский, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

С. В. Женовач, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

В. В. Иванов, доктор искусствоведения, ГИИ, Москва, Россия

О. В. Калугина, профессор, доктор искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва, Россия

С. В. Кекова, доктор филологических наук, профессор, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия

А. С. Корндорф, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, ГИИ, Москва, Россия

Н. И. Кузнецов, доктор искусствоведения, профессор, МГК им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Е. М. Левашёв, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

Л. И. Лифшиц, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

М. Г. Литаврина, доктор искусствоведения, профессор, МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Н. Е. Мариевская, доктор искусствоведения, профессор, ВГИК им. С. А. Герасимова, Москва, Россия

С. В. Наборщикова, доктор искусствоведения, профессор, МГК им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

Т. И. Науменко, доктор искусствоведения, профессор, РАМ имени Гнесиных, Москва, Россия

Ю. М. Орлов, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Т. В. Портнова, доктор искусствоведения, профессор, РГУ им. А. Н. Косыгина, Москва, Россия

Елена Ранди, PhD, профессор, Падуанский университет, Падуа, Италия

Е. В. Сальникова, доктор культурологии, в.н.с., ГИИ, Москва, Россия

В. Ю. Сильюнас, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

В. Н. Ткачёв, доктор архитектуры, профессор, Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова, Москва, Россия

Д. В. Трубочкин, доктор искусствоведения, профессор, ГИИ, Москва, Россия

Н. М. Цискаридзе, профессор, народный артист России, Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Н. А. Шалимова, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

Е. Г. Хайченко, доктор искусствоведения, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

А. Л. Ястребов, доктор филологических наук, профессор, Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Москва, Россия

CHAIRMAN

Grigoriy A. Zaslavskiy, PhD in Philology, Associate Professor, Rector, GITIS, Moscow, Russia

Karina L. Melik-Pashayeva, Cand. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Yury L. Alshits, Cand. Sc. in Art Studies, Professor, World Theatre Training Institute Akt-Zent, Berlin, Germany

Alexey V. Bartoshevich, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Dmitry A. Bertman, People's Artist of the Russian Federation, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Lyubov D. Bugaeva, D. Sc. in Philology, Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

Valentina E. Golovchiner, D. Sc. in Philology, Professor, Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russia

Irina N. Grashchenkova, D. Sc. in Art Studies, Guild of Film Directors, Russian Union of Cinematographers, Moscow, Russia

Vitaly N. Dmitrievsky, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Sergey V. Zhenovach, Honored Artist of the Russian Federation, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Vladislav V. Ivanov, D. Sc. in Arts, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Olga V. Kalugina, D. Sc. in Art Studies, Professor, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Moscow, Russia

Svetlana V. Kekova, D. Sc. in Philology, Professor, Saratov State Conservatory, Saratov, Russia

Anna S. Korndorf, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Nikolai I. Kuznetsov, D. Sc. in Art Studies, Professor, Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Evgeny M. Levashev, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Lev I. Lifshits, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Marina G. Litavrina, D. Sc. in Art Studies, Professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Natalya E. Maryevckaya, D. Sc. in Art Studies, Professor, VGIK n.a. S. A. Gerasimov, Moscow, Russia

Svetlana V. Naborshchikova, Professor, D. Sc. in Art Studies, Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko, D. Sc. in Art Studies, Professor, Russian Gnessins' Academy of Music, Moscow, Russia

Yuri M. Orlov, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Tatiana V. Portnova, D. Sc. in Art Studies, Professor, Kosygin University, Moscow, Russia

Elena Randi, PhD, Professor, University of Padua, Italy

Ekaterina V. Salnikova, D. Sc. in Cultural Studies, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Vidmantas U. Silyunas, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Valentin N. Tkachev, D. Sc. in Architecture, Professor, Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov of Russian Academy of Arts, Moscow, Russia

Dmitry V. Trubochkin, D. Sc. in Art Studies, Professor, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

Nikolai M. Tsiskaridze, People's Artist of Russia, Professor, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg

Nina A. Shalimova, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Elena G. Khaichenko, D. Sc. in Art Studies, Professor, GITIS, Moscow, Russia

Andrey L. Yastrebov, D. Sc. in Philology, Professor, GITIS, Moscow, Russia

СОДЕРЖАНИЕ

МИР — ТЕАТР

М. М. Гудков

- 10 **ВАХТАНГОВСКИЙ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬ В США ЛЕОНИД СНЕГОВ
И ЕГО БРОДВЕЙСКАЯ ПОСТАНОВКА ПЬЕСЫ Д. ЩЕГЛОВА
«ПУРГА»**

И. И. Крыловская

- 34 **САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР
ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РОССИИ (1940 – 1980-е гг.)**

350 ЛЕТ РУССКОМУ ТЕАТРУ

И. Ю. Любвиная

- 65 **ПРЕДЧУВСТВИЕ КАТАСТРОФЫ:
ТРАДИЦИИ ЧЕХОВСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
В ПЬЕСЕ Т. Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИК
«СЧАСТЛИВАЯ ЖЕНЩИНА»**

КИНОАРХИВ

Н. С. Рябчикова

- 81 **РАННИЕ КИНООПЫТЫ ВИТОЛЬДА АХРАМОВИЧА.
1913–1918 гг.**

НА ЭКРАНАХ МИРА

Ю. Б. Абдоков

- 104 **КИНОМУЗЫКА БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО:
«ТЕМБРОВАЯ ОПТИКА» И «ВИЗУАЛЬНАЯ АКУСТИКА»**

ВОКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

- М. В. Анестратенко
140 **АЛГОРИТМ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА И АРТИСТА
НАД ПАРТИЕЙ-РОЛЬЮ В ТРАДИЦИИ РУССКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА XX в.**

ОТКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО

- И. А. Богданов
152 **ЭСТРАДА:
СТАРЫЕ «НОВЫЕ» ЖАНРЫ И ПРОБЛЕМЫ**

ШКОЛА СЦЕНЫ

- М. И. Немчинский
161 **ЦИРКОВОЙ НОМЕР КАК ПОКАЗАТЕЛЬ
ОБРАЗНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ МАНЕЖА**
- А. А. Бармак
194 **PRO TESTAMENTUM.
О МЕТОДОЛОГИИ ИСКУССТВА АКТЕРА И РЕЖИССЕРА**

CONTENTS

WORLD IS A STAGE

Maxim M. Gudkov

- 10 **LEONID SNEGOFF AS VAKHTANGOV'S FOLLOWER
IN THE USA AND HIS BROADWAY PRODUCTION
OF DMITRY SCHEGLOV'S PLAY "THE BLIZZARD"**

Izabella I. Krylovskaya

- 34 **AMATEUR MUSICAL THEATRE
OF THE RUSSIAN FAR EAST (1940s – 1980s)**

350 YEARS OF RUSSIAN THEATRE

Irina Yu. Lyubivaya

- 65 **PREMONITION OF DISASTER:
THE TRADITIONS OF CHEKHOV'S DRAMA IN THE PLAY
BY T. L. SHCHEPKINA-KUPERNIK "HAPPY WOMAN"**

THE FILM ARCHIVE

Natalie S. Ryabchikova

- 81 **EARLY FILM WORK OF VITOLD AKHRAMOVICH.
1913–1918**

ON SCREENS OF THE WORLD

Yuri B. Abdokov

- 104 **THE FILM MUSIC BY BORIS TCHAIKOVSKY:
"TIMBRAL OPTICS" AND "VISUAL ACOUSTICS"**

VOCAL PARALLELS

Mikhail V. Anestratenko

- 140 **CONCERTMASTER'S AND ACTOR'S ALGORITHM
WHILE WORKING ON THE ROLE-PART IN THE TRADITION
OF RUSSIAN MUSIC THEATRE IN THE 20th CENTURY**

OPEN SPACE

Igor A. Bogdanov

- 152 **ENTERTAINMENT ART:
OLD "NEW" GENRE AND PROBLEMS**

THE STAGE SCHOOL

Maximilian I. Nemchinsky

- 161 **CIRCUS PERFORMANCE AS AN INDICATOR
OF THE FIGURATIVE OPPORTUNITIES OF THE ARENA**

Aleksander Barmak

- 194 **PRO TESTAMENTUM.
ON METHODOLOGY OF ACTING
AND DIRECTING MASTERSHIP**

М. М. Гудков
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-3956-4981

Вахтанговский последователь в США Леонид Снегов и его бродвейская постановка пьесы Д. Щеглова «Пурга»

АННОТАЦИЯ

В центре исследования находится проблема инкорпорирования в сценическую практику США театральной методологии Е. Б. Вахтангова в актерско-режиссерской деятельности его американского последователя Л. Снегова, поставившего в 1929 г. на Бродвее пьесу советского драматурга Д. А. Щеглова «Пурга». Объясняются причины востребованности российских театральных идей (К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова, Вс. Э. Мейерхольда и М. А. Чехова) практиками театра Соединенных Штатов в межвоенный период – отсутствие национальной актерской школы и собственной театральной педагогики. Дается характеристика основных способов экспортирования идей Е. Б. Вахтангова за океан: гастроли, перевод и публикация советской театральной литературы о Вахтангове и его методе, а также сценическая деятельность актеров-эмигрантов из России, учившихся вместе с Мастером или у него (Р. Болеславский, Р. Мамулян, Б. Шнайдер, М. Гольдина). Анализируется театральная деятельность Л. Снегова и обосновывается органичность поэтики и идеи пьесы «Пурга» сценическому решению в русле вахтанговской школы. Краткий анализ основных постановок драмы Щеглова на советской сцене 1920-х гг. – в ленинградской студии «Пролетарский актер», БДТ, Московском драматическом театре (бывший Корша) и Студии московского Малого театра – позволяет сделать вывод, что самыми удачными оказались те, которые решались не бытово и натуралистично, а по-вахтанговски театрально и условно. На основе материалов, находящихся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств, Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете и Российского государственного архива литературы и искусства, а также документов из музеев Театра имени Евгения Вахтангова и МХАТа имени А. П. Чехова дается анализ освоения театральных идей Вахтангова за океаном.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Е. Б. Вахтангов, советский театр, Л. Снегов, американский театр, Бродвей, советская драматургия, Д. А. Щеглов, пьеса «Пурга».

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-10-33
УДК 792.2(73):792.09

Maxim M. Gudkov
Saint Petersburg State University,
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-3956-4981

Leonid Snegoff as Vakhtangov's follower in the USA and his Broadway production of Dmitry Scheglov's play "The Blizzard"

ABSTRACT

The study focuses on the export of Eugene Vakhtangov's theatrical methodology to American stage practices. The problem is specifically discussed based on the acting and directing activities of Vakhtangov's follower Leonid Snegoff. He staged the play by the Soviet playwright Dmitry Scheglov "The Blizzard" ("Purga") on Broadway in 1929. The deep interest in Russian theatrical ideas and systems (Konstantin Stanislavsky, Eugene Vakhtangov, Vsevolod Meyerhold and Michael Chekhov) of the US practitioners in the interwar period are explained. The main two reasons are the absence of national acting school and thus theatre pedagogy. The characteristic of the main ways for exporting Vakhtangov's ideas overseas are provided. Among them – the theatre tours abroad, translation and publication of Soviet theatrical literature about Vakhtangov and his method, the stage activities of Russian emigrant actors who studied with the Master or by him (Richard Boleslavsky, Rouben Mamulyan, Benno Schneider, Miriam Goldina). Theatre activities of Snegoff are analyzed along with the organicity of the poetics and the idea of "The Blizzard" play according to stage realization in the course of the Vakhtangov school. A brief analysis of the main productions of Scheglov's play on the Soviet stage of the 1920s – in the Leningrad studio "Proletarian Actor", Leningrad State Bolshoi Dramatic Theatre – BDT, Moscow Drama Theatre (former Korsh Theatre) and Studio of the Moscow State Maly Theatre – allows us to make a conclusion about the most successful of them. They were presented not in an ultra-realistic and naturalistic way, but in a Vakhtangov way – theatrically and conditionally. The author presents the analysis of Vakhtangov theatre ideas overseas on the basis of materials from the collections of the New York Public Library for the Performing Arts, the Houghton Library (Harvard University), the Russian State Archive of Literature and Arts, as well as documents from the Museums of the Eugene Vakhtangov State Academic Theatre and the Chekhov Moscow Art Theatre.

KEYWORDS

Eugene Vakhtangov, Soviet theatre, Leonid Snegoff, American theatre, Broadway, Soviet dramaturgy, Dmitry Scheglov, play "The Blizzard" ("Purga").

На развитие театра США – самого молодого в семействе западного сценического искусства – существенное влияние оказывали иностранные театральные культуры с многовековыми традициями: «Гастрольное присутствие зарубежных театров на сценах Нью-Йорка первой четверти XX века являлось существенной частью американской театральной жизни и выявляло открытость молодой американской нации к влиянию извне» [1, с. 183]. Но если немецкий (М. Рейнхардт, Л. Йеснер, позже Б. Брехт, Э. Пискатор) и французский (Ж. Копо, А. Антуан) театры способствовали развитию за океаном режиссуры, сценографии и драматургии¹, то на формирование актерской школы США существенное влияние оказывали российские театральные идеи (прежде всего К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова, Вс. Э. Мейерхольда и М. А. Чехова).

Материалом для освоения в Новом Свете отечественных сценических открытий становилась в 1920–1940-е гг. не классическая дореволюционная драматургия (А. П. Чехов, ранний М. Горький и др.), а актуальные современные – советские (!) – пьесы. Интерес к российской театральной школе усиливался в США повышенным вниманием к общественно-политической жизни советского государства и подогревался культурной дипломатией страны победившего социализма (прежде всего деятельностью Коминтерна). Если русская классика не сразу получала воплощение на заокеанских подмостках², то драматургический материал о революционных и постреволюционных событиях оказывался востребованным американцами оперативно.

ВАХТАНГОВСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИДЕИ В США

В межвоенный период американские практики начали активно осваивать театральную методологию Евгения Богратионовича Вахтангова (1883–1922). В отличие от Станиславского и М. Чехова он никогда не бывал в США, хотя и мечтал там оказаться – своей жене Надежде Михайловне он писал в 1912 г.: «Моя мечта объехать весь свет <...> и Нью-Йорк, и Чикаго. Умру, а поедем. Разве можно прожить на земле и ничего на этой земле не увидеть?» [7, с. 34]. Режиссер не поставил на сцене ни одного американского автора. Тем не менее когда осенью 1914 г. он приступил к постановке в Первой студии МХТ пьесы шведа Ю.-Х. Бергера «Потоп»³, действие которой разворачивается именно в США, то стал изучать эту страну, – «открывая американскую тему в русском театре, Вахтангов знал об Америке немногим больше Колумба» [8, с. 65]. Узанным он щедро делился с исполнителями готовящегося спектакля: «Второе собрание участников “Потопа” – <...> 1 октября [1914 г.]. “Знакомство литературное с Америкой. <...> Е. Б. делает сообщение об Америке и ее жизни” [9, с. 381]. В режиссерской тетради Вахтангова выписки по книжке Дэвида Мэкри “Американцы у себя дома”. Выписано прежде всего то, что в представлениях

1 См. об этом, например: [2].

2 См. об этом, например: [3–6].

3 Премьера спектакля состоится 14 декабря 1915 г.

о жителях США – наперед заданный штамп: “Американцы предприимчивы и деятельны” [9, с. 387–388]» [10, с. 178]. Существенно для нашего исследования и то, что Вахтангов, «испытывая подлинные муки безрепертуарья» [7, с. 223], никогда не ставил и советскую драматургию.

Освоение сценических идей Мастера по ту сторону Атлантики происходило уже после его преждевременной смерти от тяжелой болезни 29 мая 1922 г. и шло параллельно процессу формирования идеи «вахтанговского» у себя на родине, в России: «Эта идея складывалась именно в среде студийцев в период после 1922 года, когда живое творчество и живая педагогика Евгения Богратионовича превратились в заветы, принципы, правила. Ученики приводили правила в системы, превращали в школьные методы – по собственной устной памяти, по записям высказываний или по публикациям Мастера» [11, с. 8].

За океаном идеи Вахтангова «прививались» разными способами. Прежде всего, благодаря гастролям московского театра-студии «Габима», показавшего американцам в 1926 и 1927 гг. вахтанговский «Гадибук»: «Именно благодаря театру “Габима” театральные идеи Вахтангова стали в Америке известными и популярными» [12, р. 112]. Между тем постановка «Гадибука» не полностью отражала суть метода Вахтангова, который был связан с несколько более поздней работой – его поворотной в плане метода «Принцессой Турандот». Ее новаторские подходы и приемы сценического существования актера не применялись Вахтанговым системно в спектаклях других его студий (и в еврейском театре-студии «Габима» тоже). Именно этот спектакль-завещание стал презентацией «вахтанговского метода», но в силу раннего ухода Вахтангова был не столь известен за рубежом. Таким образом, в театральном мире возникла уникальная картина: если в России метод Вахтангова оказался связан с «Принцессой Турандот», то на Западе образцом вахтанговского был именно «Гадибук». Как замечает доктор искусствоведения В. В. Иванов, «беспрецедентное турне “Габимы” сделало реальным присутствие Вахтангова в мировом театре. <...> В результате сложилась парадоксальная ситуация. На протяжении многих лет Вахтангов был развернут к России “Принцессой Турандот”, в разных редакциях продолжающей жить по сей день. Тогда как в историю мирового театра Вахтангов вошел прежде всего как создатель “Гадибука”» [13, с. 112–113].

Освоение вахтанговской методологии в США также шло в педагогическо-режиссерской практике Л. Страсберга в театре «Груп» (Group Theatre)⁴; благодаря переводу и публикации советской театральной литературы о Вахтангове и его методе⁵; а также визиту американских деятелей сцены в СССР (например, того же Страсберга в 1934 г.).

Интеграция вахтанговского метода в театр США осуществлялась также благодаря педагогической и постановочной практике актеров-эмигрантов из России, учившихся вместе с Мастером или у него – коллеги по Первой

⁴ См., например: [1, с. 462–469; 567–577; 14].

⁵ См., например: [15, р. 282–283; 16; 19–20].

студии МХТ Р. Болеславского, ученика курса при Второй студии МХТ Р. Мамуляна и участников «Габимы» М. Гольдиной и Б. Шнайдера⁶.

Сценические искания Вахтангова развивались в рамках собственной, оригинальной эстетики, во многом отличающейся и полемизирующей с эстетикой «художественников»: «Вахтанговская школа не довольствуется ходом “от себя к роли”. В методике <...> есть три специальных раздела, дающие начинающему актеру представление о “зерне образа”, о характерности, о сценическом перевоплощении (“Стать другим, оставаясь при этом самим собой”). <...> У Станиславского – правдоподобие чувств в натуральной форме; у Вахтангова – правдоподобие чувств в форме театральной» [18, с. 19, 87]. Евгений Богратионович большое значение придавал пластической выразительности образа, внешней форме его воплощения. Для него было характерно преувеличивать ту или иную черту характера, акцентировать ее, придавать образу броскость гиперболы. И сегодня в учебном заведении при Вахтанговском театре – Театральном институте имени Бориса Щукина (так называемой Щуке) – учат именно так: «Вахтанговская школа всегда славилась умением ее воспитанников “лепить” характеры» [19, с. 349]. В лучших своих постановках Вахтангов выходил за пределы обычных предлагаемых обстоятельств и, отвергая бытовую и сверхуглубленный психологизм МХТ, в конце жизни сформулировал принципы собственного понимания театра – «фантастический реализм», когда «форму надо сотворить, надо нафантазировать» [7, с. 214].

Проблема исследования того, как американская сцена осваивала вахтанговские театральные идеи, до сих пор актуальна. Еще в середине прошлого века вахтанговец Р. Н. Симонов резонно замечал: «Я думаю, что мы недооцениваем воздействие Вахтангова на мировой театр» [20, с. 522]. После показа в 1956 г. в Москве оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» в исполнении американской гастролирующей оперной труппы «Эвримен-опера» (Everyman Opera) актер заключал: «По своему строю, по своим особенностям спектакль “Порги и Бесс” – вахтанговский. Он сделан в том же приеме, что и “Гадибук”, поставленный Вахтанговым в студии “Габима”. И дело здесь не только во внутренней близости. Спектакли Вахтангова влияли широко, в частности и его “Гадибук”, который либо видели, либо изучали режиссеры “Порги и Бесс”» [20, с. 522]. Симонов высоко оценил эту американскую постановку, написав о ней большую рецензию, в которой повторил свой тезис о ее вахтанговости: «Нужно сказать, что многие особенности стиля, формы спектакля “Порги и Бесс” нам, советским зрителям, давно знакомы. Моему поколению актеров и режиссеров, смотрящих и слушающих “Порги и Бесс”, невольно вспоминается замечательный спектакль Е. Б. Вахтангова “Гадибук”, поставленный в 1921 году в еврейской студии “Габима”» [21, с. 145].

⁶ Об экспорте в сценическую практику США театральной методологии Е. Б. Вахтангова в режиссерской деятельности Б. Шнайдера, поставившего в нью-йоркском театре «Артеф» две поздние – советские – пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие» в 1934 и 1935 гг., см.: [17].

Среди бывших эмигрантов из России, применявших идеи Вахтангова в сценической практике за океаном, был и тот, кто напрямую не учился у Мастера, но называл себя его учеником и участником Первой студии МХТ – Леонид Снегов (1883–1974). В американских театральных рецензиях о Снегове сообщалось, что он «в течение трех лет, начиная с 1905 г., был членом знаменитой Первой студии Московского Художественного театра»⁷. Однако известно, что эта Студия была образована К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким гораздо позже – в 1912 г., а открыта в 1913-м. В списках участников Первой студии МХТ, хранящихся в Музее театра⁸, имени Л. Снегова нет; отсутствует оно и в списках Второй студии⁹. Если предположить, что американские авторы имели в виду другую студию, созданную как раз в 1905 г. Вс. Э. Мейерхольдом по предложению Станиславского, – Студию на Поварской, то, во-первых, эта студия просуществовала в Москве не три года, а значительно меньше (май – октябрь 1905 г.); во-вторых, в списках и ее участников Снегов также не значится. Представляется, что бывший наш соотечественник приписывал себе ученичество в Первой студии МХТ не просто в коммерческих целях, а потому, что по-настоящему считал себя последователем Вахтангова и именно поэтому так себя позиционировал в США.

Родился Л. Снегов 15 мая 1883 г. в еврейской семье на юге Российской империи – в городе Херсоне (ныне Украина), который, с одной стороны, принадлежал к числу самых значительных еврейских духовных центров страны, а с другой – издавна славился своей театральной культурой: неслучайно в 1846 г. здесь выступал М. С. Щепкин, а гораздо позже – в 1902–1904 гг. – именно в Херсоне провел свои два сезона Вс. Э. Мейерхольд, покинув МХТ.

Актерскому мастерству Снегов учился в Одессе в 1900–1902 гг. у известного трагика И. М. Шувалова, а его профессиональный дебют состоялся уже на сцене одного из репертуарных театров Киева, где он впоследствии исполнял героические роли в классическом русском репертуаре. В Киеве Снегову посчастливилось быть сценическим партнером известного актера М. В. Дальского в спектакле по пьесе А. Стриндберга «Отец».

Вскоре после Октябрьской революции Снегов в 35-летнем возрасте эмигрировал сначала в Польшу, а оттуда в Германию и Францию, где играл спектакли на немецком и французском языках. Чуть позже – но еще до американских гастролей МХТ 1923–1924 гг. – он перебрался в США, где его фамилия трансформировалась

⁷ См. [22–25]. Здесь и далее перевод с англ. мой. – М. Г.

⁸ Проверено по источникам: Первая студия МХАТ. Список сотрудников // Музей МХАТ. Ф. 3: Архив К. С. Станиславского (далее – АС). К. С. – 13664, КП – 9284/2; АС. К. С. – 13667; Первая студия МХАТ. Список артистического и административного персонала // АС. К. С. – 13668. То, что Снегов не имел отношения к Первой студии МХТ, подтвердила и И. Н. Соловьева в беседе с автором статьи 06.11.2020.

⁹ См.: Вторая студия МХАТ. Адреса учеников и преподавателей. [Б. д.] // АС. К. С. – 14252/1–2; Вторая студия МХАТ. Именной список // АС. К. С. – 14268; Вторая студия МХАТ. Список артистов Второй студии // АС. К. С. – 14269; Вторая студия МХАТ [Списки работников Второй студии; преподавателей и учеников Школы Второй студии]. [Б. д.] // АС. К. С. – 14285.

в «Снегофф» (Snegoff)¹⁰. В Нью-Йорке в 1922 г. (год смерти Е. Б. Вахтангова) бывший наш соотечественник создал театральную компанию, выпускавшую постановки на русском языке для эмигрантов из России. Об этом сообщала нью-йоркская пресса: «Русские драматические спектакли организованы Леонидом Снеговым» (цит. по: [26, с. 95]). Затем он в течение нескольких лет работал актером в Еврейском Художественном театре (The Yiddish Art Theatre), под руководством М. Шварца, играя роли уже не на русском, а на идише. В феврале 1926 г. Снегов как режиссер дебютировал на Бродвее: поставил пьесу Г. Бернштейна¹¹ «Право убивать» (“The Right to Kill”). Особо отметим этот 1926 г. – год начала показов на Бродвее вахтанговского «Гадибука». Хотя Л. Снегов эмигрировал из России еще до того, как у Вахтангова окончательно сформировались его оригинальные театральные взгляды, но именно под мощнейшим впечатлением от американских показов «Гадибука» бывший наш соотечественник стал вахтанговским последователем и приверженцем.

В том же 1926 г. Снегов перебрался в Голливуд, где начал успешную кинокарьеру в качестве актера, в основном играя роли русских героев. Всего его фильмография насчитывает 45 кинокартин. Одновременно со съемками в Голливуде Снегов в течение трех лет – с 1927-го по 1929-й – работает над постановкой исследуемой нами пьесы Д. Щеглова «Пурга». В самом начале 1930-х гг. он создал в Лос-Анджелесе собственный небольшой театр, о котором нью-йоркская газета на русском языке «Новое русское слово» писала следующее: «В Холливуде подвизается русский драматический актер

Леонид Снегов. Поигрывает в фильмах, но определенного контракта не имеет. Зато требования Холливуда изучил вполне. Снегов знает, что лучший путь к экрану для всякой пьесы – это показать ее предварительно на сцене. И Снегов устроил такой показательный театр. Авторы, которые кажутся ему подходящими для фильма, ставят предварительно свои пьесы на сцене организованного Снеговым театра. Если пьеса нравится, пьесу продают кинематографической фирме. Если нет, ее быстро снимают с репертуара. Этот театр дает работу многим актерам, в том числе и русским. Какую пользу извлекает из всего этого Снегов – его тайна. Пока что он существует, ставит, играет – занят по горло» (цит. по: [27, с. 348]).

Умер Снегов в 90-летнем возрасте от инфаркта 22 февраля 1974 г. в Лос-Анджелесе, где и был похоронен. Он явился основателем целой актерской династии: его сын Марк Снегофф (1919–1969) и внук Грегори Снегофф (род. 1955) стали киноактерами, а другой внук Тони Снегофф (род. 1958) до сих пор продолжает работать в Голливуде каскадером.

10 В Бахметевском архиве русской и восточноевропейской истории и культуры (Bakhtmeteff Archive) при Колумбийском университете Нью-Йорка (США) информации о Снегове не обнаружено.

11 Бернштейн Герман (1876–1935) – американский переводчик, писатель, журналист и дипломат. Родился в еврейской семье в Российской империи. В 1893 году эмигрировал в Америку. Занимался журналистикой и переводческой деятельностью, переводя с русского на английский произведения М. Горького, Л. Толстого, И. Тургенева и Л. Андреева. В 1930–1933 годах американский посланник в Албании.

ПЬЕСА Д. А. ЩЕГЛОВА «ПУРГА» НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ 1920-х гг.

В 1929 году Л. Снегов поставил на Бродвее пьесу представителя социально-агитационного театра послереволюционной России Дмитрия Алексеевича Щеглова (1898–1963) «Пурга». Проблему сценического воплощения этой драмы на отечественных подмостках автору уже доводилось ранее затрагивать в одном из исследований (см.: [28]). В настоящей статье нас будет преимущественно интересовать соотносимость советских постановок «Пурги» с театральными идеями Вахтангова.

В пьесе Щеглова (1926) рассказывается о том, как в охваченной Гражданской войной и международной интервенцией Сибири во время страшной пурги в затерянной хижине случайно оказываются вместе один американец со своей невестой и русский, большевик Владимир. Американец в конце концов погибает в снегах, а его невеста Оллан становится женой большевика.

Когда их обнаруживает спасательная экспедиция, организованная отцом Оллан, та решает вернуться в Америку к своему отцу-миллиардеру, а Владимир остается в России (фото 1).

Как видно, «Пурга» Д. А. Щеглова является типичной для рубежа 1920 – начала 1930-х гг. пьесой, конъюнктурно сопрягающей актуальную политику, революционность сюжетики и жестокую мелодраму. В этот период западную публику привлекали экзотические сюжеты – любовь у «диких» русских на фоне революции, пурги и разрухи. И в театре, и в кино. Любовь «на троих», комсомольские страсти – новый тип отношений в СССР был в новинку. Примечательно, что более «традиционные» в этом плане булгаковские «Дни Турбиных» в Америке продвигались куда труднее¹². Залетные любовники-иностранцы, функционирующие по законам мелодрамы на фоне русских снегов или великих строек (что немцы, что американцы), отнюдь не уникальное изобретение Щеглова-драматурга. Стоит упомянуть популярный в те годы роман С. А. Семёнова «Наталья Тарпова», неоднократно инсценировавшийся, в том числе А. Я. Таировым в Камерном театре. Тем более что свобода нравов в нэповском СССР,



Фото 1. Обложка первого советского издания пьесы Д. А. Щеглова «Пурга» (1927) / Cover of the first Soviet edition of Dmitry Scheglov's play "The Blizzard" (1927)

¹² Об истории постановки «Дни Турбиных» в 1934 г. на сцене студенческого театра Йельского университета (Yale Dramatic Association или Yale Dramat) см.: [29]. Показательно, что на Бродвее пьеса М. А. Булгакова никогда не шла.

как показали современные гендерные исследователи, становилась даже в 1920-е гг. причиной западного секс-туризма.

Написана «Пурга» была специально для небольшой любительской театральной студии Петрограда «Пролетарский актер» (1920–1936). Ее руководители Аркадий Николаевич Орбелов и его будущая жена Мария Васильевна Кастальская в сценической работе придерживались мхатовских традиций и принципов, придавая первостепенное значение тщательной психологической разработке внутренней жизни образов. Как справедливо заключает исследователь, «студия, хотя и чисто пролетарская по составу, не отличалась от других любительских коллективов, не содержала особых новаций в работе и методах постановки, хотя по уровню режиссуры, культуры спектакля она выделялась среди других» [30, с. 24].

В 1921 году Орбелов и Кастальская пригласили Д. Щеглова стать педагогом студии, и здесь же были поставлены три его пьесы – «Во имя чего?», «Универсальные лучи» (обе в 1925 г.) и «Пурга». Замысел последней из них заключался в следующем: «Написать современную трагедию (здесь и далее в цитатах курсив мой. – М. Г.) – вот то, что в продолжение нескольких лет я пытался сделать. Но вещь, задуманная как трагедия, обрастая современным бытом или рисуясь на бытовом фоне, – превращалась в мелодраму. Причины этому я нашел – во-первых, в том, что трагедия не может включать в себя элементов быта, а во-вторых, в том, что отношения действующих лиц должны определяться не только характерами и положением, но какой-нибудь не зависящей от них силой. Таковы: античный рок – “мойра”, в XVI–XVII веке – все определяющая “честь”. Но и теперь мы имеем такую же трагически неизбежную причину поступков – классовое чувство» [31, с. 3].

В своих мемуарах, которые писались уже 20 лет спустя после появления «Пурги», Щеглов вспоминал: «Часто в беседах с Орбеловым и Кастальской <...> у нас подымался вопрос о создании новой психологической, камерной, но отнюдь не бытовой пьесы. Нас интересовало произведение, в котором бы со всей остротой раскрывалась тема о двух духовных культурах мира: нашей, направленной к общему человеческому счастью, и другой – рожденной в борьбе за наживу, за свое узколичное, волчье благополучие. Так родилась идея “Пурги”» [32, с. 175–176]. Как видим, уже изначально драматургический материал предполагал сценическое решение и способ актерского существования, которые соотносились именно с идеями Вахтангова. Надо отметить, что сам Щеглов особо благоволил к вахтанговскому творчеству – в Книге почетных гостей Театра имени Вахтангова он оставил 31 января 1932 г. восторженную запись: «После длительного перерыва просмотрел сегодня прекрасный спектакль “Турандот”, все такой же крепкий и слаженный – как и прежде. Что свидетельствует о большой культуре театра» (цит. по: [11, с. 34]).

Сценическая история «Пурги» показала, что самыми удачными ее постановками были те, которые решались не бытово и натуралистично, а именно по-вахтанговски театрально и условно.

Спустя всего два месяца после премьеры «Пурги» в студии «Пролетарский актер» 18 февраля 1927 г. пьеса впервые появилась на афише профессионального театра – ленинградского Большого драматического театра. Здесь «Пургу» поставил молодой актер театра Борис Михайлович Дмоховский (1899–1967), это была его одна из первых режиссерских работ. Стилистику спектакля он определял следующим образом: «Так как “Пурга” трактует сильные и простые человеческие страсти, то и оформление, и приемы актерской игры должны быть по возможности очищены от мелко-бытовых подробностей» [33]. Однако, по мнению большинства театральных критиков, постановка как раз грешила такими «приемами крайнего сценического натурализма, давно на сцене позабытого» [34] и «возвращала <...> к натуралистическим приемам старого МХТ» [35, с. 13], «во всей постановочной работе сквозит некритическое использование приемов МХТ раннего, наивно-“натуралистического” его периода» [36, с. 180].

В постановке БДТ был задействован сильнейший актерский состав. Большевика Владимира исполнял ведущий актер театра, один из его основателей заслуженный артист Николай Фёдорович Монахов (1875–1936) (фото 2). По мнению А. А. Гвоздева, его манера игры не соответствовала стилистике драматургического материала: «Ни покручивание усов, ни “страстность” взглядов на женщину, ни упрощение образа до уровня житейски-обывательского – не убеждают нас в правильности подхода к роли. <...> Примененные здесь эти бытовые приемы кажутся неуместными» [35, с. 13]. Много вопросов вызывало и исполнение роли Генри другим ведущим актером БДТ – Геннадием Михайловичем Мичуриным (1897–1970) (фото 3), который «впадал в натуралистическую несдержанную патетику» [37].

Следующей постановке пьесы Щеглова повезло чуть больше: через полгода после премьеры в Большом драматическом – 8 октября 1927 г. – ее показал Московский драматический театр (бывший Корша). Здесь постановщиком



Фото 2. Спектакль «Пурга». Ленинград, БДТ. 1927. Владимир – Н. Ф. Монахов. Музей Российского государственного академического БДТ им. Г. А. Товстоногова / Production “The Blizzard”. Leningrad, Bolsboi Drama Theatre. 1927. Vladimir – Nicolay Monakhov. Museum of the Tovstonogov Russian State Academic Bolsboi Drama Theatre-BDT



Фото 3. Спектакль «Пурга». Ленинград, БДТ. 1927. Генри – Г. М. Мичурин. Музей Российского государственного академического БДТ им. Г. А. Товстоногова / Production “The Blizzard”. Leningrad, Bolshoi Drama Theatre. 1927. Henry – Gennady Michurin. Museum of the Tovstonogov Russian State Academic Bolshoi Drama Theatre-BDT

стержня и фона» [41], писала про нее, что она «культурна, но не более» [42, с. 101], а также что «Театр Корша <...> разбавил ее [пьесу] водичкой психологических штампов и бытовых ужимок, – словом, сделал все, чтобы превратить “Пургу” в заурядную пьесу» [43, с. 9]. И это несмотря на то, что главные роли в спектакле играли значительные актеры, на которых ходила тогда вся театральная Москва, – П. А. Бакшеев (большевик Владимир), А. П. Кторов (Генри) и В. Н. Попова (Оллан). Приговор критики был неутешителен: «Спектакль не выдержал <...> почти трагической остроты сгущенной динамики [пьесы]. И сразу размельчил ее, рассыпал мелкими шуточками и приемчиками актерской “театральщины”, – от своей роли, от своих слов и положений, от разрозненного внешнего приема, а не от целого. И оттого она сразу увяла. Сразу утратила свой снег, пургу, белизну, свою высокую, почти трагически насыщенную простоту. А вне такой ясности, вне тока высокого драматического напряжения “Пурга” не получит сценического оправдания. Этого оправдания не дали ей ни исполнители центральных ролей, <...> ни атмосфера

выступил опытный режиссер Алексей Денисович Дикий (1889–1955), профессиональный стиль которого, «при строгой логической последовательности, отличался яркой театральностью, художественной смелостью, даже парадоксальностью, стремлением решать каждую пьесу в присущей ее автору художественной манере» [38, с. 230]. «Вахтанговость» творчества Дикого отмечалась многими его коллегами по Первой студии МХТ: «рельефность сценического выражения», «пышная, дерзновенная фантазия, отвага его сценических решений» [39, с. 168, 172] (С. Г. Бирман), «бешеная фантазия, темперамент – все было <...> направлено на преувеличение» [40, с. 208] (С. В. Гиацинтова). Этому вторит и современный исследователь: «В тяготении к гротеску, гиперболе обнаруживалась связь Алексея Дикого с вахтанговской традицией» [12, с. 166–167].

Однако работа Дикого над пьесой Щеглова не принадлежит к его удачам. Критика обвиняла постановку в «отсутствии стилевого

внешне-декоративного оформления. <...> В общем – интересной пьесы Щеглова театр не одолел. Не раскрыл ее» [44].

Вслед за Московским драматическим театром – аккурат к десятой годовщине Октябрьской революции (ноябрь 1927 г.) – премьера «Пурги» состоялась в Студии московского Малого театра в режиссуре Василия Осиповича Топоркова (1889–1970) и Фёдора Николаевича Каверина (1897–1957). Для режиссерского почерка Каверина, всегда отдававшего предпочтение искусству Малого театра, были характерны сценическая праздничность, обостренная, яркая театральность, укрупненный, не бытовой жест, несколько приподнятая речь, сочность выразительных средств и романтическая возвышенность. И хотя в стенах столетнего театра Каверину пришлось столкнуться с косностью и рутинной, в своей Студии он не отказывался категорично от традиций Малого театра, а по-своему их интерпретировал, «театрализовал». Авторитетный критик П. А. Марков пронизательно разглядел, что в спектаклях Студии «преодоление традиционализма первоначально совершалось через своеобразную модернизацию традиций, через раскрытие в ней тех условно театральных истоков, которые так пленяли студийцев в поставленной Вахтанговым “Принцессе Турандот”» [45, с. 22].

Каверину принадлежал замысел спектакля, а Топорков главным образом проводил работу с актерами, направляя их «от методов внешнего представления к психологическому раскрытию образов» [46, с. 111]. Примечательно, что ученик Вахтангова Р. Н. Симонов считал, что «Василий Осипович был близок и родственен вахтанговцам» [20, с. 80]. Это проявилось и в их постановке «Пурги», которая отличалась «театральной окраской и углублением психологического рисунка. <...> Не колебля психологической основы спектакля, но ища способов передать авантюристичность и некоторую экзотичность пьесы, режиссеры <...> придали отдельным местам пьесы фантастический отпечаток, оправданный необычностью обстановки и атмосферы одиночества и голода» [47]. Отказавшись от натуралистических приемов, участники постановки (прежде всего тогда еще неизвестные, молодые актеры-студийцы В. Д. Савельев – Владимир, К. М. Половикова – Оллан и А. П. Шатов – Генри) попытались раскрыть в щегловской истории те чисто театральные возможности, которые не почувствовали ни ленинградцы, ни «коршевцы» в Москве, и показали на сцене не только любовь и ревность, но социальные корни конфликта, достигая обобщений и метафор. «Пурга» в Студии Малого театра оказалась самым «вахтанговским» и наиболее удачным сценическим воплощением этой пьесы.

Таким образом, к судьбе драмы Щеглова на российских подмостках были причастны значительные фигуры театральной жизни Москвы и Ленинграда – актеры (Н. Монахов, Г. Мичурин, А. Кторов, П. Бакшеев, В. Попова, В. Савельев, К. Половикова, А. Шатов) и режиссеры (М. Кастальская, А. Орбелов, Б. Дмоховский, А. Дикий, В. Топорков, Ф. Каверин), – те, кто составили славу отечественной сцены.

Следует признать, что история постановок «Пурги» в России не стала художественной вехой. Это было очевидно и ее автору: уже по прошествии

времени – в 1933 г. – Щеглов писал: «Большинство моих театральных работ получило сценическое оформление (т. е. воплощение. – М. Г.), которое снижало их качество. <...> “Пурге” же пришлось преодолевать *неудачные постановки*» [48]. И все же пьеса Щеглова была крайне востребована театром послереволюционной России и стала ярким образцом социально-агитационной драматургии.

БРОДВЕЙСКАЯ ПОСТАНОВКА «ПУРГИ» И ЕЕ «ВАХТАНГОВСТЬ»

«Пурга» была переведена на семь иностранных языков и неоднократно ставилась за границей. Впервые за пределами СССР – в 1928 г. – она увидела огни рампы в Германии на сцене Ландестеатра в г. Брауншвейг (Landestheater Braunschweig). Затем шла в США (1929), а в 1930-е гг. – в других странах Европы: Чехословакии, Болгарии и Финляндии [49; 50]. После окончания Второй мировой войны к пьесе Щеглова неоднократно обращались театры Восточной Германии (ГДР): 1946 г. – Ландестеатр г. Майнингена (Landestheater Meiningen) и Талиа-театр в г. Галле-на-Заале (Thalia Theater Halle an der Saale, причем эта постановка выпускалась при активном участии самого драматурга); 1947 г. – Камерный театр Дрездена и Городской театр г. Йена в Тюрингии (Volkshaus Jena, Thüringen)¹³.

Как видим, за рубежом у пьесы Щеглова оказалась более завидная сценическая судьба. В данном исследовании мы остановимся лишь на одной из таких постановок – американской. Немногочисленные документальные свидетельства и рецензии в заокеанской и отечественной прессе, к сожалению, не дают возможности полностью реконструировать этот спектакль. Но то немногое, что сохранилось и что автор статьи смог найти, все-таки позволяет утверждать о «вахтанговости» американской «Пурги».

Согласно корреспонденции советского драматурга и актера – постановщика его пьесы в США, небольшая часть которой – всего пять писем Снегова Щеглову на русском языке – сохранилась в РГАЛИ¹⁴, инициировал постановку «Пурги» в Соединенных Штатах именно автор пьесы.

Когда и при каких обстоятельствах познакомились Щеглов и Снегов, установить не удалось. Тот факт, что в одном из писем, написанном 8 июля 1928 г., американец обращается: «Многоуважаемый г. Щеглов! Обидно, что не знаю Вашего отчества и приходится употреблять это формальное обращение»¹⁵, можно заключить, что их знакомство было заочным и состоялось в 1927 г. как раз в письмах.

Очевидно, что идея сотрудничества драматурга и американского эмигранта, а также возможного экспорта отечественной пьесы на сцену США была согласована

13 Рецензии на эти постановки см.: Щеглов Д. А. *Пурга*. Пьеса в 4-х актах; протокол ГУРКа (1947 г.) // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. № 9250. Л. 33–42.

14 Письма Л. Снегова Д. А. Щеглову. 7 сентября 1927–6 декабря 1929 гг. 10 л. // РГАЛИ. Ф. 2264. Оп. 1. № 353.

15 Письмо Л. Снегова Д. А. Щеглову. Б. д. // РГАЛИ. Ф. 2264. Оп. 1. № 353. Л. 9. Датируется по содержанию: 8 июля 1928 г.

с «компетентными органами» большевистской России. «Вся международная переписка <...> подлежала обязательной перлюстрации, которой занимались информационный отдел ВЧК (позднее – отдел политконтроля ОГПУ), секретно-политический отдел ГУГБ НКВД, 2-й отдел НКВД. <...> Новая, советская по своему происхождению, интеллигенция (в вопросах сохранения и развития культурных связей с внешним миром. – М. Г.) действовала по собственной инициативе, но чаще, особенно во второй половине [второго] десятилетия, выполняла социальный (а точнее, политический) заказ правящей элиты» [51, с. 44; 65].

В экспорте пьесы Щеглова в США были задействованы структуры Коминтерна и Государственное политическое управление, с которыми тесно сотрудничал уже упоминаемый Г. Бернштейн (коллега Снегова по бродвейским проектам, автор перевода и адаптации «Пурги»), являвшийся тайным агентом ГПУ (см.: [52]). В силу политических и экономических причин – прежде всего изоляции страны победившего социализма странами Запада – правительство СССР было заинтересовано в культурном обмене с «капиталистическим окружением», который рассматривался как возможность распространения влияния и расширения там коммунистического движения. Этот обмен являлся важной частью культурной дипломатии молодого советского государства.

За океаном премьера пьесы Щеглова состоялась в последних числах апреля 1929 г. сначала за пределами Нью-Йорка, а 6 мая ее впервые сыграли уже на Бродвее. Советский оригинал шел за океаном под названием «Первый закон» (“The First Law”). Новое сценическое заглавие отражало смену акцентов: героями движет уже не идея, а инстинкт самосохранения. На минимизировании политической ангажированности советского произведения – превосходства большевизма над «буржуями» – настаивал Снегов в письме Щеглову: «Торжество идеи ставит театр в определенную плоскость и втягивает его в “политику”, что в Америке очень опасно. Нейтрализовать (подчеркнуто Л. Снеговым. – М. Г.) – вот что нужно для наших театров, а не использовать театр для пропаганды»¹⁶. В американской адаптации на передний план вышел любовный треугольник (Владимир – Оллан – Генри), который был определен заокеанским знатоком советского театра Г. Дейной как «дуэль в сибирской юрте англичанина и большевика за женщину» [16, р. 87].

«Малонаселенную» пьесу Щеглова (всего 11 действующих лиц) авторы американской адаптации – сам Снегов и Г. Бернштейн – превратили в совсем камерную историю, сократив количество героев до пяти: Владимир, Оллан, Генри, тунгус Улейга и секретарь отца Оллан.

Поскольку Снегову не удалось заинтересовать советской пьесой ни одного из бродвейских продюсеров, то он организовал собственную компанию («образовал кооператив»¹⁷) под названием “N. S. R. Productions, Inc.”. Очевидно, что вопросы коммерции не позволили ему пригласить на постановку крупных актеров, не говоря уже о «звездах».

¹⁶ Письмо Л. Снегова Д. А. Щеглову. Б. д. // РГАЛИ. Ф. 2264. Оп. 1. № 353. Л. 7 об. – 8. Датируется по содержанию: 14 июня 1927 г.

¹⁷ Там же.

В американской постановке «Пурги» недостатки драматургического материала были компенсированы обращением к школе Вахтангова. Стиль актерского исполнения отличался заостренностью, преувеличенностью внешнего рисунка, гротеском.

Большевика Владимира играл режиссер спектакля Снегов, трактуя его как антигероя – «человека, лишенного каких бы то ни было достоинств» [25], – и этим американская постановка отличалась от всех советских. Актер сценически сгущал, заострял его внутренние и внешние черты, которые у Щеглова являются именно преимуществом «красного» героя. Заросший густой и лохматой бородой (“a richly bearded... shaggy Bolshevik” [53]), внешне очень похожий на дикого зверя (и по «медвежьей» пластике, и по манере речи, похожей на рев), он являл собой довольно страшный тип, не обремененный ни культурой, ни моралью – жестоко убивал своего соперника и «классового врага» Генри, был маниакально одержим идеей большевизма. Своей гротесковой «дремучестью» большевик в исполнении Снегова напоминал критикам «пещерного человека» [25]; сегодня мы бы этого персонажа поставили в один ряд с булгаковским Шариковым из «Собачьего сердца». У бродвейского – «буржуазного», респектабельного – зрителя в норковых манто и смокингах, готового выложить за билет в театр внушительную сумму, этот большевик-неандерталец вызывал и ужас, и смех одновременно. Ведь произведение Щеглова оказалось самой первой (буквально!) постановкой советской пьесы за океаном; более того, на бродвейской сцене впервые появился большевик.

В обстоятельствах дефицита информации в США о событиях в Советской России и отсутствия дипломатических отношений между двумя странами бродвейские зрители открывали для себя этих единственных в мире представителей “homo novus”. По ту сторону Атлантики жизнь в большевистской России виделась интригующей, необычной, а иногда просто дикой. Когда на Бродвее шла щегловская «Пурга», в США еще продолжалась «эпоха процветания» и идеи коммунизма были крайне непопулярны. До биржевого краха 24 октября 1929 г. национализация частной собственности, плановое хозяйство, грандиозные преобразования, затеянные в Советском Союзе, мало у кого из американцев вызывали восхищение. Тотальная государственная атеизация общества со съездом Союза безбожников не столько веселили граждан США, сколько ужасали их, дорожащих свободой вероисповедания, закрепленной в Конституции. Христианские нормы, традиционные для старой России и американской нравственности, объявлялись Советами «буржуазными предрассудками».

Образ большевика Владимира естественно вписывался в формирующуюся традицию социалистического драматургического канона: «Коммунист – безусловный протагонист советской сюжетики (1920-х – начала 1930-х гг. – М. Г.), находящийся в центре всех конфликтов, борющийся с “хорами”. <...> Герой-коммунист предаёт забвению прежние ценности, предлагая новую, невиданную прежде этику: отказ от традиционных (христианских) добродетелей – любви к ближнему, сострадания, милосердия, родственных чувств и пр.; он рассматривает любые сомнения как слабость и “изъян” и с легкостью

подчиняется чужой (нередко коллективной) воле, заданным извне целям» [54, с. 130]. Бродвейская постановка «Пурги» в лице большевика Владимира – Снегова ясно показывала, как в новой России гуманистические ценности умяляются и замещаются «классовыми».

Американская критика оценила актерскую работу бывшего нашего соотечественника: «Хотя актер говорит по-английски с сильным акцентом, без сомнения, он обладает необыкновенным талантом» [25], «его актерская игра дает понять, что в хорошей пьесе он мог бы очень даже преуспеть» [55].

Актриса Фрэнсис Карсон (1895 – 1973) сыграла под руководством Снегова свою героиню Оллан эксцентрично и остро – этакую придурковатую, рафинированную и беспомощную «папенькину дочку». Однако внешне карикатурное решение образа, не оправданное изнутри, оказалось неудачно и «вызывало у зрителя только сильное раздражение» [55].

Под стать своей глупой невесте игрался и ее жених Генри. Его исполнял довольно успешный актер, за плечами которого было 15 лет сценического опыта на Бродвее, Реджинальд Гуд. Образ Генри «лепился» также гротескно – выпукло подавались его инфантильность и безвольность, самовлюбленность и определенная манерность – настоящий паразит-белоручка.

Основной образ щегловской драмы – пурга – проходил через весь бродвейский спектакль, определяя стремительный ритм сценического действия. Для этого Снегов использовал совершенно новую, технически сложную театральную машинерию. Настоящую апокалипсическую картину (наподобие финала в известном «Снежном шоу – Snow Show» В. Полунина с использованием сильнейшего двигателя вертолета и экспрессивной кантаты К. Орфа «Кармина Бурана») описывает в начале бродвейского спектакля Б. Аткинсон: «Когда занавес поднимается, открывается пустая сцена. Пронзительно свистит генератор-“ветродуй”, имитирующий звук ветра и создающий мощный поток воздуха. Стеной валит искусственный снег. Затем раздаются три pistolетных выстрела и стук в дверь, а затем чей-то стон “Ради Бога, откройте дверь!”» [26].

Отметим, что снег был обязательным, устойчивым маркером образа холодной и «дикой» России в американском театре и кино. (В советской же культуре идеологическим клеймом «бездушного и уродливого капитализма» оказались небоскребы Манхэттена.) Обязательность образа снега в заокеанском представлении России иронично отметил известный отечественный писатель И. Ильф, посмотревший вместе Е. Петровым в 1935 г. на Бродвее постановку пьесы его старшего брата В. П. Катаева «Квадратура круга»: «Подняли занавес. За синим окном идет снег. Если показать Россию без снега, то директора театра могут облить керосином и сжечь» [56, с. 433].

В коллекции американского эксперта по театру СССР Г. У. Л. Дейны, находящейся в фондах Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете¹⁸, среди восьми фотографий советского черно-белого немого фильма «Пурга» (производство Ленинградской фабрики «Совкино»,

18 Shcheglov D. Purga / Пурга: photographs, undated // Houghton Library, Harvard University. Collection: Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theater and film and university lecture notes. Series II. Research files: Personalities. Call Number: MS Thr 402. Box: 27. Item: 1106.



Фото 4. Спектакль «Первый закон». Нью-Йорк, США. 1929. Акт 3. «Весна». Секретарь отца Оллан Евгений Хантер – Уилфред Сигрем (слева), Владимир – Леонид Снегов (справа). Библиотека Хоутона, Гарвардский университет, Кембридж, США: MS Thr 402 (Box 27: 1106), коллекция Генри Уодсворта Лонгфелло Дейны / Production “The First Law”. New York, USA. 1929. Act III. “Spring” / Ollan Father’s secretary Eugene Hunter – Wilfred Seagram, Vladimir – Leonid Snegoff (from left to right). MS Thr 402 (Box 27: 1106), Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theater and film and university lecture notes, Houghton Library, Harvard University

режиссер Ч. Сабинский, 1927) сохранился лишь единственный фотоснимок бродвейской постановки (фото 4), который также свидетельствует об условном, не натуралистичном решении «Пурги» в США.

Сценическое появление драмы Щеглова на Бродвее вызвало у критики недоумение. Авторитетная газета «Нью-Йорк таймс» просто уничтожила постановку: «Если бы вчерашний спектакль “Первый закон” не позиционировался как постановка первой пьесы из Советской России, которую официально одобряет Кремль, он запросто мог бы быть таким невыносимо любительским и скучным, и вопросов к нему не было бы никаких» [25]. Журнал «Лайф» также не оставил от спектакля камня на камне: «Фрэнсис Карсон играла светскую девушку, Реджинальд Гуд – слабака голубых кровей, а Леонид Снегов – лохматого большевика. Они ужасно страдали. И зрители тоже» [53].

19 Постановка «Красная ржавчина» по другой советской пьесе – «Константин Терёхин» («Ржавчина») В. М. Киришона и А. В. Успенского – шла в театре «Гилд» с 17 декабря 1929 г. по февраль 1930 г.

За постановку вступился профессор Г. Дейна, написавший уже в январе 1930 г. в письме Снегову (и отнюдь не из лести): «...Замечательный спектакль. У меня была возможность много раз сослаться на него в своих лекциях. И недавно я снова упомянул о нем в связи с постановкой “Красная ржавчина” в театре “Гилд”¹⁹. Дело в том,

что меня очень разозлило неоправданно пренебрежительное и крайне негативное отношение некоторых критиков к вашему “Первому закону”. Я убежден, что – по сравнению с “Красной ржавчиной” – ваша работа является гораздо более точной постановкой гораздо лучше написанной пьесы»²⁰.

На коммерческой сцене США спектакль по щегловской пьесе с треском провалился, – шел всего шесть дней (с 6 по 11 мая 1929 г.), выдержав восемь представлений. Не замеченный критикой, в истории американского театра он не оставил следа: «Впервые был показан в один из понедельников прошлого мая в театре “Маск” (Masque) и прекратил существование уже в следующую субботу, воспринятый и зрителем, и критикой как ничтожное явление Музы» [57].

Под руководством режиссера Л. Снегова исполнители бродвейского спектакля отказались от натуралистических приемов, мелкобытовых подробностей. Для актерского исполнения были характерны укрупненный, преувеличенный жест, несколько приподнятая речь и сочность выразительных средств. Использование гротескного метода – по мысли авторов американской постановки – наиболее способствовало раскрытию советского первоисточника, вносило в него комизм и приводило к обязательной для бродвейских представлений счастливой развязке.

Следует признать, что попытка Л. Снегова осуществить на материале советской пьесы постановку «по Вахтангову» не увенчалась успехом. Тому виной явился целый комплекс обстоятельств – несовершенство выбранной драматургии и ее открытая идеологическая ангажированность, отсутствие у исполнителей единой актерской школы, коммерческий характер организации театрального дела на Бродвее (прежде всего, крайне короткие сроки репетиционного процесса – над постановкой «Пурги» работали чуть больше месяца), высокая конкуренция Бродвея, которая мало отличалась от предыдущего сезона («В 1928 году на Бродвее официально работали почти 60 театров, <...> количество постановок в пик сезона – в том числе новых пьес, возобновлений и мюзиклов – приближалось к 270-ти. <...> В двадцатые годы Бродвей гремел так же, как и Уолл-стрит» [58, р. 7–8]).

Кроме того, не способствовали успеху полноценного использования вахтанговских идей в постановке Снегова и более широкие обстоятельства – изоляция большевистской России странами Запада и отсутствие советско-американских дипломатических отношений, и как следствие – дефицит информации о жизни в России и страх перед «красной» экспансией. Неслучайно Снегов предупреждал Щеглова: «Мы так далеки от сов[етского] быта. <...> Наша “масса” интересуется пьесами дореволюционного периода, а специфические местные так сказать мотивы ее захватить не могут – она просто их не знает и слишком уж они носят локальный характер»²¹.

В сотрудничестве на излете НЭПа советского драматурга и бродвейских деятелей – при всем явном

20 Dana H. W. L. Letter to L. Snegoff (January 15, 1930) // Houghton Library, Harvard University. Collection: Henry Wadsworth Longfellow Dana papers on Soviet theater and film and university lecture notes. Series I. Research files: Correspondence. Call Number: MS Thr 402. Box: 3. Item: 204.

21 Письмо Л. Снегова Д. А. Щеглову. Б. д. // РГАЛИ. Ф. 2264. Оп. 1. № 353. Л. Л. 7–7 об.

несовершенстве пьесы и ее идеологической ангажированности – можно объективно увидеть попытку пропаганды подходов Вахтангова негодными средствами на конъюнктурном драматическом материале.

«Пурга» разделила незавидную участь маргинального положения всей советской драматургии в коммерческом театре США, воспринимавшем ее «как инородное тело» [57]. Не став событием в истории отечественной и американской сцены, пьеса Щеглова, однако, заложила основу для постановок советской драматургии на Бродвее в последующие десятилетия. После «Пурги» Д. А. Щеглова на Бродвее в 1920–1940 гг. шли, хоть и крайне редко, такие советские пьесы: «Константин Терёхин» («Ржавчина») В. М. Кирсона и А. В. Успенского (под названием «Красная ржавчина», 1929), «Рычи, Китай!» С. М. Третьякова (под названием «Рычащий Китай», 1930), «Квадратура круга» (1935) и «Дорога цветов» (1936) В. П. Катаева, «Русские люди» К. М. Симонова (1942), «Победа» М. И. Рудермана и И. М. Вершинина (под названием «Контратака», 1943), «Машенька» А. Н. Афиногенова (под названием «Профессор, послушайте!», 1943/1944) и «Так и будет!» К. М. Симонова (под названием «По всему свету», 1947). Уникальность появления «Пурги» в Соединенных Штатах в конце 1920-х гг. была очевидна и американцам: «Хотя отсутствие дипломатических отношений между США и социалистической Россией свело драматургический обмен между нашими странами к минимуму, факт остается фактом, оно не смогло предотвратить ввоз к нам сочинения, принадлежащего перу коммуниста» [57].

В силу своей социально-агитационной направленности, открытой идеологической ангажированности «Пурга» Д. А. Щеглова оказалась крайне востребованной сценой послереволюционной России, и те же качества произведения в театре другой общественно-политической системы – США – стали основным препятствием для его сценического воплощения. Необходимая адаптация драматургического материала к американской аудитории касалась нивелировки, «нейтрализации» ее пропагандистского пафоса, – того, что является сутью советского оригинала. Редуцировав основную идею пьесы и не предложив равноценной альтернативы, авторы ее постановки на Бродвее были обречены на провал – как художественный, так и коммерческий. В истории западного и отечественного театра обращение Бродвее к «Пурге» осталось первым экспортом «красной» пьесы в Америку и одной из ранних попыток освоения сценических идей Е. Б. Вахтангова за океаном.

Автор статьи выражает глубокую признательность научному сотруднику музея Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова Маргарите Рахмаиловне Литвин, директору Музея МХАТа имени А. П. Чехова Софье Михайловне Грачевой, руководителю творческо-исследовательской части (музея) Российского государственного академического БДТ им. Г. А. Товстоногова Вениамину Наумовичу Каплану и сотрудникам Библиотеки Хоутона при Гарвардском университете (Houghton Library, Harvard University, Кембридж, США) Мэри Хэгерт и Майе Терхун за разрешение работать с архивными материалами и предоставленные фотографии.

1. Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсбург: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. – 816 с.
2. Клейман Ю. А. Немецкая драматургия и театр США: парадоксы влияния // Немецкая драматургия на мировой сцене XX – XXI веков. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 117–128.
3. Senelick L. The Chekhov theatre: a century of the plays in performance. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999. – 441 p.
4. Шамина В. Б. Чехов и американский театр // Шамина В. Б. Пути развития американской драмы: истоки, типология, традиции. Казань: Казанский государственный университет, 2007. С. 256–291.
5. Литаврина М. Г. Американские сады Аллы Назимовой. М.: АНО «Диалог культур», 2012. – 288 с.
6. Гудков М. М. Драматургия М. Горького и американский театр XX века // Жизнь провинции: история и современность: Сб. ст. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 2019. С. 15–28.
7. Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М.: ВТО, 1959. – 467 с.
8. Евгений Вахтангов в театральной критике. М.: Театралис, 2016. – 704 с.
9. Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 1. – 520 с.
10. Соловьева И. Н. Первая студия. Второй МХАТ: Из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 672 с.
11. Вахтанговцы после Вахтангова: В 2 т. М.: Театралис, 2020. Т. 1. Документы. – 368 с.
12. Hohman V. J. Russian culture and theatrical performance in America, 1891–1933. New York: Palgrave Macmillan, 2011. – 209 p.
13. Иванов В. В. Русские сезоны театра «Габима». М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 317 с.
14. Гудков М. М. Шекспир в практике американского театра «Груп» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 1. С. 19–35.
15. Garfield D. A player's place: the story of the Actors Studio. New York: Macmillan Publishing Co., 1980. – 308 p.
16. Dana H. W. L. Handbook on Soviet drama. New York: American Russian Institute, 1938. – 158 p.
17. Гудков М. М. Вахтанговские идеи за океаном: поздние пьесы М. Горького в нью-йоркском театре «Артеф» // Вопросы театра. Prosaenium. 2022. № 1/2. С. 209–248.
18. Любимцев П. Е. Вахтангов продолжается! Щукинская школа вчера и сегодня. М.: Навона, 2017. – 205 с.
19. Вахтанговцы после Вахтангова: В 2 т. М.: Театралис, 2020. Т. 2. – 408 с.
20. Рубен Симонов. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р. Н. Симонове / Ред.-сост. Н. Г. Литвиненко. М.: ВТО, 1981. – 559 с.
21. Симонов Р. Н. «Порги и Бесс» // Театр. 1956. № 4. С. 141–146.
22. Waldorf W. An importation from Moscow // New York Evening Post. 1929. 29 April. P. 13.
23. Acting in five languages // New York Evening Post. 1929. 4 May. P. 10.
24. The new plays: "The First Law" // Daily Worker (New York). 1929. 4 May. P. 4.
25. Atkinson B. On the Soviet steppes: "The First Law" // New York Times. 1929. 7 May. P. 27.
26. Янгиров Р. М. Хроника кинематографической жизни русского зарубежья: В 2 т. М.: Книжница: Русский путь, 2010. Т. 1: 1918–1929. – 539 с.
27. Янгиров Р. М. Хроника кинематографической жизни русского зарубежья: В 2 т. М.: Книжница: Русский путь, 2010. Т. 2: 1930–1980. – 633 с.
28. Гудков М. М. «Пурга» в России и Америке: пьеса Д. Щеглова на отечественной сцене и Бродвее (1920-е) // Литературный архив советской эпохи: Сб. ст. и публ. Кн. 3. СПб.: Полиграф, 2022. С. 45–93.
29. Мишуровская М. В. «Дни Турбиных» в Йельском университете. История американской постановки пьесы // Библиотечное дело. 2012. № 12 (174). С. 24–28.
30. Миронова В. М. ТРАМ: агитационный молодежный театр 1920–1930-х годов. Л.: Искусство, 1977. – 127 с.
31. Щеглов Д. А. Пурга (Класс, человек, зверь): драма в четырех актах. Л.; М.: МОДПИК, 1927. – 70 с.
32. Щеглов Д. А. У истоков // У истоков: Сб. ст. М.: ВТО, 1960. С. 11–177.

33. Дмоховский Б. М. «Пурга». Премьера в Большом Драматическом театре: несколько слов режиссера // Рабочий и театр. 1927. №7. С. 9.
34. [В.]. На премьере «Пурги» // Рабочий и театр. 1927. №8. С. 8.
35. Гвоздев А. А. «Пурга». Большой Драматический театр // Жизнь искусства. 1927. 1 марта. №9. С. 12–13.
36. Тверской К. К. Советская драматургия // Большой драматический театр: [Сб. ст.]. Л.: Изд. ГБДТ им. М. Горького, 1935. С. 153–244.
37. Блюмельфельд В. «Пурга» // Красная газета. 1927. 19 февр. №47 (1365). Веч. вып. С. 4.
38. Дмитриев Ю. А. Малый театр, 1917–1941 гг. М.: Искусство, 1984. – 381 с.
39. Бирман С. Г. Путь актрисы / 2-е изд. М.: ВТО, 1962. – 292 с.
40. Гиацинтова С. В. С памятью наедине. М.: Искусство, 1985. – 542 с.
41. Бескин Э. М. «Пурга» (Письмо из Москвы) // Жизнь искусства. 1927. 18 окт. №42 (1173). С. 8.
42. Садко [Газенклевер В.]. «Пурга» (Театр б. Корша) // Современный театр. 1927. 18 окт. №7. С. 100–101.
43. [Ан. Глад.]. «Пурга» в студии ГАМТ // Жизнь искусства. 1927. 22 нояб. №47 (1174). С. 9–10.
44. Бескин Э. М. «Пурга» (Театр б. Корша) // Вечерняя Москва. 1927. 13 окт. №234 (1145). С. 3.
45. Марков П. А. Студия Малого театра // Советский театр. 1931. №10/11. С. 21–26.
46. Рогачевский М. Л. Василий Осипович Топорков. М.: Искусство, 1969. – 296 с.
47. Марков П. А. «Пурга» // Правда. 1927. 14 дек. №286 (3818). С. 5.
48. Щеглов Д. А. Мы хотим быть достойными нашей великой эпохи: с чем мы идем во Вторую пятилетку (Говорят драматурги и режиссеры) // Рабочий и театр. 1933. №1. С. 3.
49. [Щеглов Д. А.]. Краткая биографическая справка автора // Современная драматургия: Альманах. М.: Искусство, 1958. Кн. 4. С. 4.
50. [Б. п.]. Предшествующие работы автора // Щеглов Д. А. Пятеро друзей и один дядя Митя (сказка в 3-х актах, 6-ти картинах). [Б. м.: б. и., 1946]. С. 85.
51. Голубев А. В., Невежин В. А. Формирование образа Советской России в окружающем мире средствами культурной дипломатии, 1920-е – первая половина 1940-х гг. М.: ИРИ РАН: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 238 с.
52. Из показаний Павловского (Якшина), агента ГПУ, арестованного в Германии в 1929 году // Сайт историка Сергея Владимировича Волкова. URL: <http://swolkov.org/doc/kt/pr06-1.htm> (Дата обращения: 19.02.2022).
53. McIntyre O. O. Theatre // Life. 1929. 31 May. P. 20.
54. Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 456 с.
55. Pollock A. The theatre // Brooklyn Daily Eagle (New York). 1929. 7 May. P. A14.
56. Ильф И., Петров Е. Одноэтажная Америка: письма из Америки. М.: Текст, 2012. – 511 с.
57. Brown J. M. A drama of Soviet Russia // New York Evening Post. 1929. 14 December. P. M9.
58. Macgowan K. Introduction // Famous American plays of the 1920s. New York: Dell Publishing Co., 1966. P. 7–28.

REFERENCES

1. Cherkassky S. D. *Masterstvo aktera: Stanislavskij – Boleslavskij – Strasberg: Istorija. Teorija. Praktika* [Acting: Stanislavsky – Boleslavsky – Strasberg: History, theory and practice]. Saint Petersburg: RGISI Publ., 2016. 816 p.
2. Kleyman Yu. A. *Nemeckaja dramaturgija i teatr SShA: paradoksy vlijanija* [German Drama and US Theatre: Paradoxes of influence]. In: *Nemeckaja dramaturgija na mirovoj scene XX–XXI vekov* [German drama on the world stage of the XX–XXI centuries]. Saint Petersburg: RGISI Publ., 2016, pp. 117–128.
3. Senelick L. *The Chekhov theatre: a century of the plays in performance*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999. 441 p.
4. Shamina V. B. *Chehov i amerikanskij teatr* [Chekhov and the American theatre]. In: Shamina V. B. *Puti razvitiija amerikanskoj dramy: istoki, tipologija, tradicii* [Ways of development of American drama: origins, typology, traditions]. Kazan: Kazan State University Publ., 2007, pp. 256–291.

5. Litavrina M. G. *Amerikanske sady Ally Nazimovoj* [Alla Nazimova's American gardens]. Moscow: ANO "Dialogue of Cultures", 2012. 288 p.
6. Gudkov M. M. *Dramaturgija M. Gor'kogo i amerikanskij teatr XX veka* [The dramaturgy of M. Gorky and the American theatre of the twentieth century]. In: *Zhizn' provincii: istorija i sovremennost'* (Sbornik statej) [The life of the province: history and modernity (Collection of articles)]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod University Press Publ., 2019, pp. 15–28.
7. Evgenij Vahtangov. *Materialy i stat'i* [Eugene Vakhtangov. Materials and articles]. Moscow: VTO Publ., 1959. 467 p.
8. *Evgenij Vahtangov v teatral'noj kritike* [Eugene Vakhtangov in theatre criticism]. Moscow: Teatralis, 2016. 704 p.
9. Evgenij Vahtangov. *Dokumenty i svidetel'stva: V 2 tomah. T. 1* [Eugene Vakhtangov. Documents and certificates: In 2 volumes. Vol. 1]. Moscow: Indrik, 2011. 520 p.
10. Solovyova I. N. *Pervaja studija. Vtoroj MHAT: Iz praktiki teatral'nyh idej XX veka* [The First Studio. The Second Moscow Art Theatre: From the practice of theatrical ideas of the twentieth century]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 672 p.
11. *Vahtangovcy posle Vahtangova: V 2 tomah. T. 1* [Vakhtangov's followers after Vakhtangov: In 2 volumes. Vol. 1. Documents]. Moscow: Teatralis, 2020. 368 p.
12. Hohman V. J. *Russian culture and theatrical performance in America, 1891–1933*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 209 p.
13. Ivanov V. V. *Russkie sezony teatra "Gabima"* [Russian seasons of the Habima Theatre]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 1997. 317 p.
14. Gudkov M. M. *Shekspir v praktike amerikanskogo teatra "Grup"* [Shakespeare in the American Group Theatre]. *Theatre. Fine arts. Cinema. Music*. 2017, no. 1, pp. 19–35.
15. Garfield D. *A player's place: the story of the Actors Studio*. New York: Macmillan Publishing Co., 1980. 308 p.
16. Dana H. W. L. *Handbook on Soviet drama*. New York: American Russian Institute, 1938. 158 p.
17. Gudkov M. M. *Vahtangovskie idei za okeanom: pozdnie p'esy M. Gor'kogo v n'ju-jorkskom teatre "Artef"* [Eugene Vakhtangov's ideas across the ocean: Maxim Gorky's late plays at the Artef Theatre (NYC)]. In: *Voprosy teatra. Proscenium* [Problems of the theatre. Proscenium]. 2022, no. 1/2, pp. 209–248.
18. Lyubimtsev P. E. *Vahtangov prodolzhaetsja! Shhukinskaja shkola vchera i segodnja* [Vakhtangov continues! Shchukin School yesterday and today]. Moscow: Navona, 2017. 205 p.
19. *Vahtangovcy posle Vahtangova: V 2 tomah. T. 2* [Vakhtangov's followers after Vakhtangov: In 2 vols. Vol. 2.]. Moscow: Teatralis, 2020. 408 p.
20. Ruben Simonov. *Tvorcheskoe nasledie. Stat'i i vospominanija o R. N. Simonove* [Ruben Simonov. Creative heritage. Articles and memoirs about R. N. Simonov]. Moscow: VTO Publ., 1981. 559 p.
21. Simonov R. N. "Porgy and Bess". In: *Teatr* [Theatre]. 1956, no. 4, pp. 141–146.
22. Waldorf W. *An importation from Moscow*. In: *New York Evening Post*. 1929. 29 April, p. 13.
23. *Acting in five languages*. In: *New York Evening Post*. 1929. 4 May, p. 10.
24. *The new plays: "The First Law"*. In: *Daily Worker* (New York). 1929. 4 May, p. 4.
25. Atkinson B. *On the Soviet steppes: "The First Law"*. In: *New York Times*. 1929. 7 May, p. 27.
26. Yangirov R. M. *Hronika kinematograficheskoj zhizni russkogo zarubezh'ja: v 2 tomah. T. 1: 1918–1929* [Chronicle of the cinematic life of the Russian abroad: in 2 vols. Vol. 1: 1918–1929.]. Moscow: Knizhnica: Russkij put, 2010. 539 p.
27. Yangirov R. M. *Hronika kinematograficheskoj zhizni russkogo zarubezh'ja: v 2 tomah. T. 2: 1930–1980* [Chronicle of the cinematic life of the Russian abroad: in 2 vols. Vol. 2: 1930–1980.]. Moscow: Knizhnica: Russkij put, 2010. 633 p.
28. Gudkov M. M. "Purga" v Rossii i Amerike: p'esa D. Shhegllova na otechestvennoj scene i Brodvee (1920-e) ["The Blizzard" in Russia and America: Dmitry Scheglov's play on the domestic stage and Broadway (1920s)]. In: *Literaturnyj arhiv sovetskoi jepohi: sbornik statej i publikacij* [Literary Archive of the Soviet era: collection of articles and publications]. Saint Petersburg: Poligraph, 2022. Book 3, pp. 45–93.
29. Mishurovskaya M. V. "Dni Turbinyh" v Jel'skom universitete. *Istorija amerikanskoi postanovki p'esy* [The history of the play "The Days of the Turbins" on the stage of student theatre at Yale University]. *Bibliotnoe delo* [Librarianship]. 2012, no. 12 (174), pp. 24–28.

30. Mironova V. M. *TRAM: agitacionnyj molodezhnyj teatr 1920–1930-h godov* [TRAM: propaganda youth theatre of the 1920s – 1930s.]. Leningrad: Iskusstvo, 1977. 127 p.
31. Scheglov D. A. *Purga (Klass, chelovek, zver')* ["The Blizzard" (Class, man, beast)]. Leningrad; Moscow: MODPIK, 1927. 70 p.
32. Scheglov D. A. *U istokov* [At the origins]. Available from: *U istokov: sbornik statej* [At the origins: a collection of articles]. Moscow: VTO Publ., 1960, pp. 11–177.
33. Dmokhovskiy B. M. "Purga". *Prem'era v Bol'shom Dramaticheskom teatre: neskol'ko slov rezhissera* ["The Blizzard". Premiere at the Bolshoi Drama Theatre: a few words from the director]. *Rabochij i teatr* [Worker and Theatre]. 1927, no. 7, p. 9.
34. [V.]. *Na prem'ere "Purgi"* [At the premiere of "The Blizzard"]. In: *Rabochij i teatr* [Worker and Theatre]. 1927, no. 8, p. 8.
35. Gvozdev A. A. "Purga". *Bol'shoj Dramaticheskij teatr* ["The Blizzard". Bolshoi Drama Theatre]. In: *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art]. 1927, 1 March, no. 9, pp. 12–13.
36. Tverskoy K. K. *Sovetskaja dramaturgija* [Soviet drama]. In: *Bol'shoj dramaticheskij teatr* [Bolshoi Drama Theatre: (collection of articles)]. Leningrad: M. Gorky GBDT Publ., 1935, pp. 153–244.
37. Blumelfeld V. "Purga" ["The Blizzard"]. In: *Krasnaja gazeta* [Red Newspaper]. 1927, 19 February, no. 47 (1365), evening ed., p. 4.
38. Dmitriev Yu. A. *Malyj teatr, 1917–1941 gg.* [Maly Theatre, 1917–1941]. Moscow: Iskusstvo 1984. 381 p.
39. Birman S. G. *Put' aktrisy* (2 izd.) [The path of an actress (2nd ed.)]. Moscow: VTO Publ., 1962. 292 p.
40. Giatsintova S. V. *S pamjat'ju naedine* [With the memory alone]. Moscow: Iskusstvo, 1985. 542 p.
41. Beskin E. M. "Purga" (*Pis'mo iz Moskvy*) ["The Blizzard" (Letter from Moscow)]. In: *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art]. 1927, 18 October, no. 42 (1173), p. 8.
42. Sadko [Gazenclever V.]. "Purga" (*Teatr b. Korsh*) ["The Blizzard" (Former Korsh Theatre)]. In: *Sovremennyj teatr* [Modern Theatre]. 1927, 18 October, no. 7, pp. 100–101.
43. [An. Glad.]. "Purga" v studii GAMT ["The Blizzard" in the GAMT Studio]. In: *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art]. 1927, 22 November, no. 47 (1174), pp. 9–10.
44. Beskin E. M. "Purga" (*Teatr b. Korsh*) ["The Blizzard" (Former Korsh Theatre)]. In: *Vechernijaja Moskva* [Evening Moscow]. 1927, 13 October, no. 234 (1145), p. 3.
45. Markov P. A. *Studija Malogo teatra* [Maly Theatre Studio]. In: *Sovetskij teatr* [Soviet Theatre]. 1931, no. 10/11, pp. 21–26.
46. Rogachevskiy M. L. *Vasilij Osipovich Toporkov* [Vasily Osipovich Toporkov]. Moscow: Iskusstvo, 1969. 296 p.
47. Markov P. A. "Purga" ["The Blizzard"]. In: *Pravda* [Truth]. 1927, 14 December, no. 286 (3818), p. 5.
48. Scheglov D. A. *My hotim byt' dostojnymi nashej velikoj jepohi: s chem my idem vo Vtoruju pjatiletku* (*Govorjat dramaturgi i rezhissery*) [We want to be worthy of our great era: what are we going into the Second Five-year plan with (playwrights and directors say)]. *Rabochij i teatr* [Worker and Theatre]. 1933, no. 1, p. 3.
49. [Scheglov D. A.]. *Kratkaja biograficheskaja spravka avtora* [Brief biographical information of the author]. In: *Sovremennaja dramaturgija: al'manah* [Modern Drama: an Almanac]. Moscow: Iskusstvo, 1958, book 4, p. 4.
50. [Unsigned]. *Predshestvujushhie raboty avtora* [Previous works of the author]. Available from: Scheglov D. A. *Pjatero druzej i odin djadja Mitja: skazka v 3-h aktah, 6-ti kartinah* [Five friends and one uncle Mitya: (a fairy tale in 3 acts, 6 scenes)]. [Without a place: without a publishing house, 1946], p. 85.
51. Golubev A. V., Nevezhin V. A. *Formirovanie obraza Sovetskoi Rossii v okruzhaiushchem mire sredstvami kul'turnoi diplomatii, 1920-e – pervaja polovina 1940-kh gg.* [The forming of the image of Soviet Russia in the world by means of culture diplomacy, 1920s – 1945]. Moscow, Institut rossijskoi istorii RAN, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 238 p.
52. *Iz pokazanij Pavlovskogo (Jakshina), agenta GPU, arestovannogo v Germanii v 1929 godu* [From the testimony of Pavlovsky (Yakshin), a GPU agent arrested in Germany in 1929]. *Sajt istorika Sergeja Vladimirovicha Volkova* [Website of the historian Sergey Vladimirovich Volkov]. Available from: <http://swolkov.org/doc/kt/pr06-1.htm> [Accessed 19th February 2022].
53. McIntyre O. O. *Theatre*. In: *Life*. 1929. 31 May, p. 20.
54. Gudkova V. V. *Rozhdenie sovetskikh sjuzhetov: tipologija otechestvennoj dramy 1920-h – nachala 1930-h godov* [The Birth of Soviet plots: Typology of the domestic drama of the 1920s – early 1930s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. 456 p.

55. Pollock A. *The theatre*. In: *Brooklyn Daily Eagle* (New York). 1929. 7 May, p. A14.
56. Ilf I., Petrov E. *Odnometazhnaja Amerika; pis'ma iz Ameriki* [One-story America; letters from America]. Moscow: Tekst, 2012. 511 p.
57. Brown J. M. *A drama of Soviet Russia*. In: *New York Evening Post*. 1929. 14 December, p. M9.
58. Macgowan K. *Introduction*. Available from: *Famous American plays of the 1920s*. New York: Dell Publishing Co., 1966, pp. 7–28.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гудков Максим Михайлович – старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.

E-mail: m.gudkov@spbu.ru

ORCID: 0000-0003-3956-4981

ABOUT THE AUTHOR

Maxim M. Gudkov – senior lecturer of Department of interdisciplinary art studies and practices of the Faculty of liberal arts and sciences, Saint Petersburg State University.

E-mail: m.gudkov@spbu.ru

ORCID: 0000-0003-3956-4981

Статья поступила в редакцию: 21.02.2022

Отредактирована: 29.04.2022

Принята к публикации: 13.05.2022

Received: 21.02.2022

Revised: 29.04.2022

Accepted: 13.05.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Гудков М. М. Вахтанговский последователь в США Леонид Снегов и его бродвейская постановка пьесы Д. Щеглова «Пурга» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. №2. С. 10–33.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-10-33

FOR CITATION

Gudkov M. M. Leonid Snegoff as Vakhtangov's follower in the USA and his Broadway production of Dmitry Scheglov's play "The Blizzard". *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 2, pp. 10–33.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-10-33

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-34-64
УДК [792.077:792.5][571.6]"1940/1980"

И. И. Крыловская
Дальневосточный федеральный университет,
Владивосток, Россия
ORCID: 0000-0003-1112-4423

Самодетельный музыкальный театр Дальнего Востока России (1940 – 1980-е гг.)

АННОТАЦИЯ

В статье предпринимается первый системный анализ самодетельного музыкально-театрального искусства советского Дальнего Востока. На основе широкого круга неизвестных источников автор прослеживает развитие и творческую деятельность любительских музыкально-театральных коллективов Магаданской области, Хабаровского и Приморского краев. Подобная театральная деятельность рассматривается автором как одна из нестационарных форм дальневосточного музыкального театра. В результате исследования автор выявляет общие тенденции в развитии самодетельных музыкальных театров всех регионов Дальнего Востока: расцвет деятельности приходится на конец 1950-х – 1960-е гг.; повышенное внимание к советскому и отечественному репертуару, присутствие в репертуарах украинских национальных опер, отечественных и советских опер, советских и европейских оперетт, самостоятельное решение проблем подготовки и обучения кадров, решение проблемы культурного обслуживания отдаленных территорий. Делаются выводы о репрезентации на микро- и макроуровнях любительского музыкального театра в регионах общей структуры системы дальневосточного музыкального театра, сложившейся до начала 1940-х гг., а также о том, что самодетельное музыкально-театральное искусство на Дальнем Востоке России должно рассматриваться как часть музыкально-театральной жизни регионов в рамках их музыкально-театральной культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Любительский театр, народный театр, художественная самодетельность, самодетельный музыкальный театр, Дальний Восток.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-34-64
УДК [792.077:792.5](571.6)"1940/1980"

Izabella I. Krylovskaya
Far Eastern Federal University,
Vladivostok, Russia
ORCID: 0000-0003-1112-4423

Amateur Musical Theatre of the Russian Far East (1940s – 1980s)

ABSTRACT

This article undertakes the first systematic study of the amateur music and theatre art of the Soviet Far East. Based on a wide range of unknown sources, the author traces the development and creative activity of the amateur music and theatre groups in the Magadan Region, Khabarovsk and Primorsky territories. Such theatre activity is considered by the author as one of the non-stationary form of the Far Eastern music theatre. As a result of the study, the author identifies general trends in the development of amateur musical theatres in all regions of the Far East: the heyday of activity is connected with the end of the 1950s – 1960s; increased attention to the Soviet and local repertoire, the presence in the repertoires of the Ukrainian national operas, Russian and Soviet operas, Soviet and European operettas, independent solution of the problems of training and education of personnel, solving the problem of cultural services for remote territories. Conclusions are drawn about the representation of amateur music theatre in the regions of the Far Eastern music theatre system that developed before the early 1940s. There is also mentioned a problem of considering the amateur music and theatre art in the Russian Far East being a part of the music theatre life of the regions within the framework of their music and theatre culture.

KEYWORDS

Amateur theatre, people's theatre, amateur art shows, amateur musical theatre, Far East.

Начиная с 1930-х годов в СССР было развернуто мощное движение, направленное на развитие самодеятельного искусства, всячески поддерживаемое правительственными и общественными структурами. К 1950-м годам развивается движение так называемых народных театров.

Самодеятельные (любительские) музыкально-театральные объединения Дальнего Востока следует рассматривать как часть экосистемы его музыкального театра – в качестве постоянного структурного элемента. Учитывая, что постановочная деятельность непрофессиональных коллективов носила нерегулярный характер, мог изменяться состав исполнителей, полагаем возможным рассматривать подобную театральную деятельность и принцип ее организации как одну из *нестационарных форм*¹ дальневосточного музыкального театра.

Любительские коллективы советского/российского Дальнего Востока активно включаются в процесс развития самодеятельного творчества, участвуя в олимпиадах, смотрах, фестивалях художественной самодеятельности. Основными источниками при изучении процесса развития самодеятельного музыкального театра советского периода на Дальнем Востоке, в первую очередь в его крупнейших театральных центрах – Хабаровске, Владивостоке и Магадане, остается периодика, а также личные документы и архивы участни-

ков коллективов, поскольку иные документы практически не сохранились. Несмотря на широкий интерес к проблеме самодеятельных театральных коллективов, как в отечественной, так и в зарубежной научной традиции, история дальневосточной любительской сцены долгое время оставалась практически неизученной².

СЕВЕР ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА (МАГАДАН И МАГАДАНСКАЯ ОБЛАСТЬ)

Профессиональный музыкальный театр Севера Дальнего Востока зарождался в самодеятельных бригадах, организуемых руководством северо-восточных исправительно-трудовых лагерей ГУЛАГа. В строгом смысле их нельзя было назвать самодеятельными любительскими коллективами, потому что основной состав таких бригад формировался из профессиональных артистов, режиссеров, танцовщиков и музыкантов, отбывавших срок заключения в лагерях Колымы. Практически во всех поселениях Колымы, где создавались самодеятельные театральные коллективы и кружки, профессионалы их возглавляли и принимали участие в постановках³.

В январе 1943 г. в газете «Советская Колыма» появляется информационная заметка о том, что коллектив

1 В противовес стационарному репертуарному театру, имеющему собственное стационарное здание, постоянную организацию, постоянную или медленно обновляемый репертуар и, что особенно важно, постоянную труппу. В театроведении такую форму организации именуют также регулярным театром.

2 Единственное исключение – публикация Е. С. Махмудовой [1] и ее же магистерская диссертация, написанная в 2016 г. под руководством автора статьи в Дальневосточном федеральном университете, в которой отдельный раздел посвящен деятельности народного театра музыкальной комедии во Владивостоке в 1960-х гг.

3 Об истории становления музыкально-театральной культуры и музыкального театра на Севере Дальнего Востока России см.: [2; 3].

художественной самодеятельности клуба в поселке Мякит начал готовить к постановке украинскую комическую оперу «Наталка Полтавка» Н. В. Лысенко и планирует премьеру в конце января [4]. Небольшое количество музыкальных номеров в этой опере, их мелодичность, запоминаемость, простота песенных форм, народный сюжет – все это способствовало доступности материала и не создавало исполнительских трудностей для участников самодеятельного коллектива.

Еще одну классическую украинскую оперу «Запорожец за Дунаем» С. С. Гулака-Артемовского в июле 1944 г. начал репетировать коллектив художественной самодеятельности Центрального клуба автотранспорта в Магадане [5].

Интерес к украинскому музыкально-драматическому репертуару в самодеятельных коллективах Колымы, полагаем, был стимулирован работой в сезон 1943/1944 г. в Магаданском музыкально-драматическом театре им. М. Горького украинской музыкально-драматической труппы из Молотова (ныне Пермь)⁴, в репертуаре которой были представлены приведенные классические украинские оперы.

Внимание к украинскому репертуару со стороны самодеятельных коллективов Колымы сохраняется до конца 1940-х гг. Так, в апреле 1946 г. упомянутый выше самодеятельный коллектив клуба пос. Мякит показывает в магаданском клубе военизированной охраны оперу «Запорожец за Дунаем»⁵ (фото 1). Еще через три года (апрель 1949 г.) газета «Советская Колыма» вновь анонсирует постановку украинской классики – оперу «Наталка Полтавка» в пос. Нагаево силами коллектива художественной самодеятельности местного клуба «Моряк» (фото 2).

Второе направление в деятельности самодеятельных музыкально-театральных коллективов на Севере Дальнего Востока, наметившееся в 1940 – 1950-х гг., – русская оперная классика.



Фото 1. Советская Колыма. 1946. № 82 (20 апреля). С. 4 / *Sovetskaya Kolyma*. 1946. № 82, p. 4

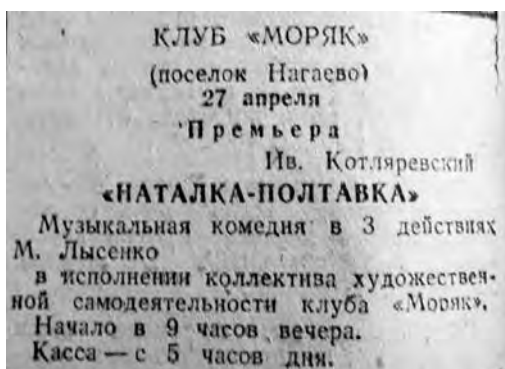


Фото 2. Советская Колыма. 1949. № 93 (7 апреля). С. 4 / *Sovetskaya Kolyma*. 1949. № 93, p. 4

4 См. об этом: [2, с. 33–34].

5 Здесь и далее постановки самодеятельных коллективов приводятся по анонсам и публикациям в ведущих периодических изданиях Дальнего Востока 1940 – 1980-х гг.: «Советская Колыма», «Магаданская правда», «Тихоокеанская звезда» и «Красное знамя».

С 1940 года в Центральном клубе горкома профсоюзов Магадана начал работать самодеятельный вокальный кружок, а с 1941 г. – хоровой. Участники хора – работники учреждений и предприятий Магадана, за два года занятий смогли проделать большую работу. Итогом их творческого роста за столь короткий срок стала постановка оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», премьеру которой приурочили к первомайскому празднику.

В качестве постановщика выступил руководитель и педагог коллектива Б. И. Хлебников. Опера исполнялась в «сценах и фрагментах», при этом были введены элементы чтения текста одноименной поэмы А. С. Пушкина, что позволило связать все в единую сюжетную линию [6].

Для этой постановки подготовили два состава исполнителей, разучили все хоровые сцены, смогли собрать оркестр и сделать хорошее сценическое оформление. Удачной вышла сцена бала в третьем действии благодаря поставленным на хорошем исполнительском уровне танцам, стилистически выдержанным и органически вплетенным в спектакль. Корреспондент сделал вывод о несомненной зрелости самодеятельного коллектива и его способности служить примером не только для других творческих сообществ, но и для «некоторых вокалистов театра им. Горького»⁶ [6].

Оперная постановка, даже осуществленная силами любителей, была важным событием музыкальной и театральной культуры северо-восточного региона, поскольку в магаданском профессиональном театре до 1945 г. ставили только оперетты и музыкальные комедии. Первая оперная постановка – «Травиата» Дж. Верди была там осуществлена в марте 1945 г. силами профессиональных и самодеятельных артистов, большая часть из которых были заключенными⁷.

К постановке «Евгения Онегина» коллектив художественной самодеятельности в Центральном клубе горкома профсоюзов Магадана вновь обратился спустя 12 лет (режиссер Г. Л. Легков и дирижер И. Ф. Фурман из Магаданского областного театра, дирижер клуба Тащиев⁸, хормейстер Митюков, балетмейстер И. А. Стрельцов). Но статья режиссера Магаданского областного музыкально-драматического театра им. М. Горького⁹ Г. Легкова [7] ясно свидетельствовала о том, что в 1955 г. были реализованы режиссерские постановочные принципы 1943 г.

Безусловно, интерес представляли и сами участники спектакля, и их основные профессии. В публикациях 1955 г. пишут, что среди самодеятельных артистов были работники Магаданского промкомбината, врач областной больницы, техник-гидрометеоролог, заведующая клубом из Сусуманского района, бухгалтер из Сеймчана и рабочий Аткинской снаббазы.

Третье жанровое направление в деятельности самодеятельных музыкально-театральных коллективов Колымы в 1940 – 1950-х гг. – оперетта и музыкальная комедия. В Магадане с 1950 г. в Театре им. М. Горького

⁶ Профессиональный музыкально-драматический театр Магадана.

⁷ Об этом см.: [2, с. 35–36].

⁸ Инициалы у некоторых исполнителей в периодике отсутствуют.

⁹ Такое название было закреплено за театром Магадана с 1954 г.

функционировала на постоянной основе профессиональная труппа оперетты. Но ее спектакли для жителей региона становились доступны в периоды гастрольных выездов по поселкам Колымы и Чукотки и только в летний период и в один из зимних месяцев.

В апреле 1945 г. в городском клубе профсоюзов Магадана проходили просмотры программы VI Всеколымской олимпиады художественной самодеятельности профсоюзных клубов, где коллектив художественной самодеятельности Северного управления лагерей показал оперетту Г. Стотгардта и Р. Фримля «Роз-Мари» в переработке Типота и Бева.

Спустя два года в газете «Советская Колыма» поместили материал об очередном смотре художественной самодеятельности, который особенно заинтересовал в виду его исторической значимости для дальневосточного музыкального театра и музыкально-театральной культуры Колымы. В декабре 1947 г. в рамках смотра художественной самодеятельности коллективов Дальстроя комиссия Политического управления и Окружкома профсоюза выезжала в поселки для просмотра и отбора советских спектаклей, подготовленных в клубах специально для этого смотра. Внимание автора привлек материал о постановке в пос. Ягодном комедии Ц. Солодаря «Действующие лица». В публикации об итогах смотра сообщалось, что постановщик пьесы А. Болдырев сделал интересный спектакль и вместе с коллективом исполнителей создал красочное музыкальное произведение. Постановщик оказался еще и автором музыки к спектаклю и, судя по всему, создал талантливую партитуру. Но, как ни парадоксально это выглядит, данное обстоятельство было признано «существенным недостатком», потому что «из комедии-водевила постановщик сделал оперетту» (курсив мой. – И. К.) [8]. Таким образом, газетная заметка зафиксировала факт написания новой оперетты. После 1943 г. это был четвертый случай создания произведения для музыкального театра местным автором¹⁰.

В этом же пос. Ягодном в 1953 г. участники кружка художественной самодеятельности к ноябрьским праздникам поставили советскую оперетту И. Дунаевского «Вольный ветер». Несмотря на «некоторые шероховатости», как писал корреспондент «Советской Колымы», оперетту «следует считать безусловной удачей творческого коллектива рабочего клуба» [11]. В спектакле задействовали 50 человек. Поставили оперетту О. Г. Захаров и Н. Н. Милов совместно с дирижером В. В. Волиным-Даниловым и художником Я. Высоцким.

«Украинское направление» вновь привлекает внимание самодеятельных коллективов Магадана во второй половине 1960-х гг. Полагаем, что новым стимулом к тому стали магаданские гастроли в июне 1966 г. Луганского музыкально-драматического театра.

¹⁰ Первый случай зафиксирован в книге А. Г. Козлова [9, с. 12]. В 1936 году на сцене театра НКВД в Магадане поставили оперетту по пьесе Н. А. Адуева «Как её зовут» с музыкой, написанной бывшим заключенным О. М. Долгоруковым. Однако, полагаем, что получилась, скорее, музыка к спектаклю. В газетной заметке за 1936 г. не упоминается ни один вокальный или танцевальный номер и сообщается, что пьеса исполнялась под духовой оркестр [10], и это само по себе достаточно странно для вокально-драматического произведения. Два других случая описаны в публикации автора: [2, с. 32, 34]. Нотный материал всех этих оперетт считается утраченным.

В июле 1967 г. в магаданском Дворце культуры профсоюзов организуют самодеятельный украинский театральный коллектив. Первой его постановкой планировалась опера Н. В. Лысенко «Запорожец за Дунаем» [12]. Премьеру традиционно собирались выпустить к празднику в начале ноября.

Над постановкой предстояло работать педагогам открывшегося в 1964 г. Магаданского музыкального училища Л. Гаврисевичу (хормейстер) и С. И. Сквирскому (вокальная подготовка), а также режиссеру Магаданского народного театра (драматического) В. Патланю.

В 1966 году по инициативе преподавателей музыкального училища и областного хорового общества в Магадане открылась Народная консерватория, ректором и заведующим вокальным факультетом которой до 1969 г. был С. И. Сквирский. Слушателям, окончившим Народную консерваторию, предстояло стать солистами самодеятельных музыкальных коллективов [13; 14]. Деятельность этого учебного заведения, несомненно, способствовала поддержке интереса к музыкальному и театральному искусству у населения области.

Премьеру оперы «Запорожец за Дунаем» вопреки планам показали только в марте 1968 г. в магаданском Дворце культуры профсоюзов. Коллектив, поставивший ее, позиционировал себя уже как народный театр. В «Магаданской правде» после премьеры была опубликована развернутая профессиональная рецензия музыковеда Г. Пайкина. Несмотря на некоторую долю протекционизма в отношении самодеятельной постановки, в статье дана адекватная оценка ее качества. Рецензент перечислил исполнительские недостатки, относящиеся преимущественно к вокально-исполнительским проблемам, ко-

торым коллективу и постановщикам необходимо было уделить внимание в дальнейшем при работе над оперными произведениями, а также высказал важную мысль, что даже редкие оперные постановки самодеятельного коллектива фактически заполняли эту жанровую «нишу» в музыкальной культуре региона и таким образом удовлетворяли потребность зрительской аудитории в оперных спектаклях¹¹. Не обошлось, однако, без традиционной «советской критики» авторской партитуры и либретто, где «неправильно» был трактован образ Султана: вместо грозного повелителя – у С. С. Гулака-Артемовского «идиллически настроенный мечтатель». Наивность либретто, по замечанию рецензента, покрывалась созданной с «блестящим талантом» музыкой [15].

Подводя предварительный итог обзора деятельности самодеятельных музыкально-драматических коллективов Севера Дальнего Востока России, заметим, что их жанровая направленность в целом воспроизводила структуру дальневосточного музыкального театра, которая сформировалась еще в дореволюционный период и продолжала сохраняться в советский.

11 Жанровая специализация профессионального театра Магадана была связана с опереттой и музыкальной комедией. Первая гастроль оперного коллектива – ансамбля солистов Московского государственного академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко состоялась в июле 1965 г. с оперой В. А. Моцарта «Так поступают все женщины». Полноценные гастроли с оперной программой в исполнении артистов Якутского музыкально-драматического театра им. П. Ойунского впервые прошли в Магадане только в мае 1971 г. в рамках юбилейных вечеров якутской литературы и искусства.

В Хабаровске с 1932 г. начал функционировать профессиональный стационарный театр оперетты, получивший в 1933 г. статус краевого. С жанром оперы в крае также были знакомы благодаря работе в период до 1933 г. передвижной оперной труппы музыкального театра театрального объединения Дальневосточного края (ДВК)¹² и гастроям оперных театров из других регионов России в последующее время.

Для поддержания интереса к музыкальному театру в Хабаровске и крае к концу 1950-х гг. развернули широкую просветительскую кампанию по общению к музыкальной культуре широких слоев населения и, главное, молодежи, что, по мнению автора, послужило стимулом и к развитию самодеятельного творчества.

В авангарде этого начинания стояли профессионалы. В 1955 году в Хабаровском музыкальном училище открыли вечернее отделение, где обучались рабочие и служащие хабаровских предприятий. Всего на вечернем отделении без отрыва от производства занимались 100 человек [17].

Следующий почин был инициирован Хабаровской филармонией, которая с 1957 г. стала организовывать стационарные и выездные музыкальные лектории на предприятиях, в заводских клубах и учебных заведениях, которые называли «вечерним университетом музыкальной культуры». В течение года были открыты 18 филиалов лектория на предприятиях и в учебных заведениях Хабаровска и Комсомольска-на-Амуре [18; 19].

В начале 1960-х гг. художественным руководителем лектория при Хабаровской филармонии стал Ю. Я. Владимиров – композитор, командированный Союзом композиторов СССР в 1958 г. в Хабаровск для организации Дальневосточного отделения Союза¹³. Осенью 1963 г. лекторий функционировал в Доме культуры завода «Энергомаш» [20]. Полагаем, что его работа повлияла на появление здесь самодеятельного музыкально-театрального коллектива, о чем будет рассказано далее.

Интересный проект в 1964 г. осуществил Хабаровский радиокомитет, к которому присоединилась и местная телестудия, организовав при помощи радио и телевещаний своеобразную народную консерваторию для всех желающих расширить свои познания о музыкальном искусстве.

В феврале 1963 г. в заметке «Тихоокеанской звезды» читателям сообщалось о создании первой ульчской¹⁴ оперетты «Любовь каюра». Автор музыки – П. Л. Дечули¹⁵ – был известен как большой знаток национального фольклора, написавший на его основе большое количество песенной и танцевальной музыки. Оперетту планировали

12 Об этом см.: [16].

13 Владимиров Юрий Яковлевич (25 декабря 1925 г., Одесса – 22 июня 1978 г., Хабаровск) – советский украинский, советский дальневосточный композитор, член Союза композиторов СССР, основатель и с 1960 г. первый председатель Дальневосточного отделения Союза композиторов СССР и РСФСР.

14 Ульчи – коренной малочисленный народ, проживающий преимущественно в Хабаровском крае в низовье р. Амур.

15 Дечули Пётр Леонтьевич (7 ноября (в официальных документах 18 июня) 1917 г. – 29 марта 1988 г.) – заслуженный деятель искусств, заслуженный работник культуры РСФСР, основатель ульчского фольклорного песенно-танцевального ансамбля «Гива».



Самодельный коллектив Дома культуры хабаровского завода «Энергомаш» готовит к постановке оперу П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

На снимке: репетиция одной из сцен оперы. В роли Ленского — Яков Марович, в роли Ольги — Елена Вершинкина. Ведет репетицию концертмейстер Алексей Федорович Яковлев.

Фото Н. Шулина.

Фото 3. Самодельный коллектив Дома культуры хабаровского завода «Энергомаш» готовит к постановке оперу П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

Tikhookeanskaya zvezda. 1963. № 199 (24 августа).

C. 4 / The amateur collective of the House of Culture of the Energomash plant in Khabarovsk is preparing the opera "Eugene Onegin" by P. I. Tchaikovsky for staging.

Tikhookeanskaya zvezda. 1963. No. 199 (August 24). P. 4

кальной студии Л. М. Тубкис, а затем и руководством завода. Нашлось много желающих принять участие в реализации замысла. В августе 1963 г. самодеятельный коллектив Дома культуры завода «Энергомаш» стал готовить постановку оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» (фото 3).

Работники завода «Энергомаш» приняли самое непосредственное участие в подготовке спектакля: налаживали электрику, в цехах изготавливали бутафорскую мебель, различные театральные механизмы, каркасы для колонн. Руководство завода финансировало реконструкцию сцены Дома культуры: приглашение симфонического оркестра потребовало расширения оркестровой ямы [22].

В постановке задействовали хоровой и танцевальный коллективы Дома культуры. С будущими исполнителями в течение года велись занятия по постановке голоса и разучиванию нотного материала. К исполнению партий главных героев готовили два состава. Настал момент, когда студии

поставить в феврале 1963 г. в Хабаровске [21]. К сожалению, на страницах периодики никаких сведений о дальнейшей судьбе национальной оперетты не встречается, как нет и данных о нахождении нотного материала.

В начале 1960-х гг. в Хабаровске и крае четко обозначилась тенденция интереса любительских музыкально-театральных коллективов к оперному жанру. Как и на Севере Дальнего Востока, эта пустовавшая жанровая «ниша» в музыкальной культуре края требовала своего заполнения, потому что гастролировавшие коллективы оперных театров не могли в полной мере это осуществить.

Идея постановки оперы силами участников художественной самодеятельности возникла у нового художественного руководителя Дома культуры завода «Энергомаш» Г. Кудиша в 1963 г. Его начинание было поддержано руководством клуба, руководителем и педагогом во-

поняли, что достигли определенного «потолка» и необходимо вмешательство профессионалов.

Первый, к кому обратились и получили поддержку, был режиссер краевого театра драмы заслуженный артист Армянской ССР Я. С. Цициновский. В качестве его ассистентов привлекли К. М. Дрермана (директора краевого Дома народного творчества) и Г. А. Свибильскую. Навстречу студийцам сразу же пошли в Хабаровской краевой филармонии – главный дирижер Дальневосточного симфонического оркестра Ю. И. Николаевский приступил к разучиванию партитуры и оркестровым репетициям с участниками. Существенную помощь в оформлении спектакля оказал Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Руководство завода «Энергомаш» и Дома культуры обратились туда с письмом, в котором просили помочь с костюмами для будущей постановки. Ленинградцы откликнулись, и к постановке было прислано все необходимое [22].

Премьера оперы состоялась 23 мая 1964 г. на сцене хабаровского Дома офицеров. Волнение и ответственность студийцам добавило известие, что в первом спектакле вместе с ними выступит народный артист РСФСР Б. Т. Штоколов¹⁶, который в этот период приехал в Хабаровск с короткими гастролями. В спектакле он исполнил партию Гремина (фото 4).

Премьера оперы «Евгений Онегин» стала важным и ярким событием театральной жизни Хабаровска. Спектакль свидетельствовал об утверждении оперной студии завода «Энергомаш» как сложившегося коллектива, способного решать новые творческие задачи. Среди его участников были студенты вузов города, инженеры, техники, культпросветработники.

Достаточно объективную рецензию написал дирижер Б. Бабенко, подробно отметивший как достоинства, так и недостатки постановки [23]. Заслуживает внимания его оценка взаимодействия самодеятельных участников с Б. Т. Штоколовым – одним из лучших оперных исполнителей страны. Самодеятельным артистам, певшим партии Татьяны и Онегина, в шестой картине удалось «не раствориться» в обаянии таланта народного артиста. Рецензент писал: «Сопоставление молодых любителей с признанным мастером позволяет особенно ясно оценить ту удачу, которой добились исполнители спектакля» [23].

В следующем, 1965 г. студийцы стали позиционировать себя как коллектив народного театра и приступили к репетициям новой оперы – «Алеко» С. В. Рахманинова¹⁷.

К лету 1966 г. в практике самодеятельных музыкально-театральных коллективов Хабаровского края обозначилось «украинское направление». В Доме культуры «Строитель» г. Комсомольска-на-Амуре поставили оперу С. С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем» [24]. Этот спектакль народного театра поставили: режиссер П. Гневуш, главный концертмейстер Э. Кузнецов, дирижеры А. Рухлин, А. Кунов и П. Кузьмичёв, оформил спектакль художник В. Лоновенко. В главных партиях были задействованы

¹⁶ Звание народного артиста СССР Б. Т. Штоколову было присвоено в 1966 г.

¹⁷ Тихоокеанская звезда. 1965. № 67 (21 марта). С. 4 – фотоанонс.



Сцена из спектакля. Татьяна — инженер В. Искорнева, Гремин — народный артист РСФСР Б. Т. Штоколов, Онегин — студент В. Кадников. Фото Н. Шкулина.

Фото 4. Сцена из спектакля. Татьяна — инженер В. Искорнева, Гремин — народный артист РСФСР Б. Т. Штоколов, Онегин — студент В. Кадников. Фото Н. Шкулина. Тихоокеанская звезда. 1964. № 129 (3 июня). С. 3 / Scene from the play. Tatyana — engineer V. Iskorneva, Gremin — People's Artist of the RSFSR B. T. Shtokolov, Onegin — student V. Kadnikov. Photo by N. Shkulina. Tikhookeanskaya zvezda. 1964. No. 129 (June 3). P. 3

представители разных профессий. Кроме комсомольчан оперу смогли увидеть в городах края — Солнечном, Амурске и пос. Горном [25].

Еще одна постановка «Запорожца за Дунаем» была осуществлена в августе 1965 г. также в клубе строителей в Хабаровске. Поставил этот спектакль Г. С. Самарский, оформил — художник В. А. Судаков. В спектакле задействовали все самодеятельные коллективы клуба. Опера шла в необычном сопровождении: собрали объединенный оркестр духовых и народных инструментов. Соответственно, дирижеру пришлось сделать инструментовку для такого необычного состава. Оперу исполняли на украинском языке. Большую помощь оказали коллективу консультанты-профессионалы — председатель Дальневосточного отделения Союза композиторов СССР Ю. Я. Владимиров, режиссер Г. В. Вогау и художник Я. М. Зейде [24].

В 1966 и 1967 гг. в оперной студии хабаровского Дома культуры завода «Энергомаш» появились новые руководители. Возглавила коллектив преподаватель Хабаровского музыкального училища хормейстер З. П. Тютинина, в качестве вокального педагога была привлечена Е. Г. Венгерова. Изменился и состав

участников. Неизменным осталось сотрудничество с Дальневосточным симфоническим оркестром во главе с дирижером Ю. И. Николаевским.

Прошло немногим больше года после начала репетиций, и 1 апреля 1966 г. оперная студия показала вторую премьеру – оперу С. В. Рахманинова «Алеко». Как и в первый раз, этой постановке была оказана максимальная поддержка со стороны профессиональных сил. Краевой театр музыкальной комедии фактически взял шефство над студийцами. Режиссером-постановщиком нового спектакля стал главный режиссер музыкальной комедии И. И. Берлянд, художником-оформителем – художник театра С. Г. Болле, танцы поставил солист балета театра Ю. И. Коровкин [26].

Третья постановка оперной студии была достаточно смелой. Обратились к опере «Молодая гвардия» (по одноименному роману А. А. Фадеева) современного советского композитора Ю. С. Мейтуса, исполнявшейся впервые в Хабаровске давно – в июне 1954 г. гастрوليрующей труппой Новосибирского государственного театра оперы и балета.

В январе 1967 г. на сцене Краевого театра музыкальной комедии участники оперной студии хабаровского завода «Энергомаш» исполнили сцены из этой оперы. Премьера полного оперного спектакля состоялась в мае 1967 г. На выбор именно советской оперы повлияли два фактора: первый – празднование 50-летия установления советской власти и 25-летие основания подпольной комсомольской организации «Молодая гвардия» [27].

Как и в предыдущий раз, к постановке были привлечены консультанты-профессионалы. В качестве режиссера-постановщика вновь пригласили заслуженного артиста Армянской ССР и РСФСР Я. С. Цициновского, опера шла в сопровождении Дальневосточного симфонического оркестра, которым на этот раз руководил дирижер Б. В. Бабенко [27].

Со временем опыт хабаровчан начинают осваивать в крае. В 1969 году упомянутый ранее народный оперный театр Дома культуры строителей в Комсомольске-на-Амуре также осуществил постановку оперы С. В. Рахманинова «Алеко» и представил ее на краевом смотре народных театров в декабре 1969 г. на сцене Хабаровского краевого театра музыкальной комедии.

После 1967 г. публикаций о деятельности оперной студии Дома культуры хабаровского завода «Энергомаш» в местной и краевой периодике не встречается. Вместе с тем в материале владивостокской газеты «Красное знамя» обнаруживаются сведения о дальнейшей деятельности народного оперного театра Дома культуры «Строитель» г. Комсомольска-на-Амуре.

Коллектив просуществовал более десяти лет. В 1977 году этот народный театр осуществил (судя по газетным публикациям) третью оперную постановку – оперу П. И. Чайковского «Иоланта» [28; 29]. Последние публикации об этом коллективе находим в газете «Красное знамя» за июнь 1980 г. Сообщалось, что труппа побывала с гастролью в г. Спасске-Дальнем Приморского края. Спустя 14 лет с коллективом по-прежнему работал его дирижер А. Р. Кунов. Для рабочих местного цементного завода с большим успехом коллектив исполнил оперы – П. И. Чайковского «Иоланта» и «Алеко»

С. В. Рахманинова [30]. Оба спектакля свидетельствовали о том, что коллектив на протяжении достаточно длительного периода стабильно работает и сохраняет репертуар.

Еще один вид искусства получил развитие в самодеятельном музыкально-театральном движении в Хабаровске во второй половине 1970-х гг. – балетный театр на основе академической школы хореографии. Необходимо заметить, что в целом на российском/советском Дальнем Востоке такого театра даже в сфере профессионального творчества не было до начала XXI в. Но балетные спектакли появлялись в театральной жизни дальневосточных городов: крайне редко в дореволюционный период в антрепризном театре и чаще – во времена Дальневосточной республики в 1920–1922 гг. (спектакли балетных студий и школ во Владивостоке) и позднее благодаря гастролям профессиональных балетных коллективов [31; 32]. Первые произведения в жанре балета были написаны на советском/российском Дальнем Востоке только во второй половине 1960-х гг.¹⁸

В начале 1970-х гг. в Хабаровске в Межсоюзном Дворце профсоюзов был организован народный театр балета. Его основателем и бессменным руководителем стала Л. Дьяченко – в прошлом солистка балета Хабаровского краевого театра музыкальной комедии. В июле 1976 г. коллектив приехал на гастроли в Магаданскую область и посетил Магадан, а также поселки Ола,

Оротукан и Стекольный. В материале июльского выпуска «Магаданской правды», посвященном этому событию, корреспондент Т. Кушпель рассказал, что рождение театра совпало с идеей создания балета «Анга» в 1972 г.

Сюжет был найден Л. Дьяченко в сборнике нанайских сказок, и сразу возник замысел воплотить его в хореографических образах. Для музыкального оформления балетного спектакля потребовалась помощь дальневосточного композитора и фольклориста Н. Менцера¹⁹ [34]. К сочинению музыки привлекли еще двух хабаровских композиторов – С. Томбака и Ф. Садового²⁰.

Будучи студийцами, коллектив начал постоянное взаимодействие с композитором Ю. Я. Владимировым, осуществив хореографические постановки на его музыку – хореографическую новеллу «Им было 17» и трехактный балет «Романтики». Сотрудничество композиторов с самодеятельными и профессиональными коллективами было характерно для музыкально-исполнительской практики российского Дальнего Востока в период 1960 – 1980-х гг. На это указывает Т. В. Лескова и отмечает, что такое взаимодействие стимулировало авторов [35, с. 61–62].

Образовательная деятельность балетной студии по подготовке собственных танцовщиков в определенной

18 В дальневосточном зарубежье (восточная ветвь русской эмиграции в Китае) первое произведение в балетном жанре «Маски города» было написано композитором Д. И. Гейгнером в 1935 г. Этот факт был установлен и описан автором, см. [33].

19 Менцер Николай Николаевич (24 сентября 1910 г., Астрахань – 13 июля 1997 г., Хабаровск). С 1935 года жил и работал на Дальнем Востоке. Как композитор и выдающийся фольклорист внес огромный вклад в дело создания профессиональной музыкальной культуры народностей Дальнего Востока, а также сохранения национального музыкального фольклора.

20 Как соавтора Ф. Садового указывает в своей монографии Т. В. Лескова [35, с. 148].

мере компенсировала отсутствие в регионе профессионального хореографического учебного заведения, а творческая деятельность хабаровского народного театра балета заполняла жанровую «нишу» в музыкальной культуре края, как и в случае с оперой, в условиях отсутствия профессионального балетного театра и регулярных балетных спектаклей²¹.

Как и на Севере Дальнего Востока России, самодеятельный музыкальный театр в Хабаровском крае в целом также репрезентировал сложившуюся в дореволюционный период структуру, хотя и проявляющуюся неравномерно. В большей степени был представлен самодеятельный оперный театр и в меньшей – национальный украинский музыкально-драматический. Ввиду деятельности в крае профессионального театра оперетты в самодеятельном творчестве этот жанр был представлен редко, но именно в этой сфере самодеятельный автор внес вклад в репертуар дальневосточного музыкального театра.

ВЛАДИВОСТОК (ПРИМОРСКИЙ КРАЙ)

С конца 1950-х гг. в Приморском крае разворачивается широкая просветительская и образовательная кампания по распространению знаний о художественной культуре в целом и об отдельных видах искусства, подготовившая хорошую почву для развития художественной самодеятельности. По данным периодики, к началу 1961 г. во Владивостоке и крае насчитывалось 78 народных университетов культуры [36].

Главной особенностью культурно-просветительского движения в Приморье стало создание университетов культуры на судах торгового и добывающего флота. Интерес к просветительским лекциям здесь был еще выше, учитывая специфику работы в морских экспедициях. На судах крупнейшего в регионе Дальневосточного морского пароходства было организовано порядка 40 таких университетов. Одними из первых здесь стали применять современные аудиосредства – магнитофоны, а иллюстративный материал записывали на магнитную пленку. Для судовых университетов культуры студия «Говорящие письма» во Владивостоке записала различные лекции-концерты с общей протяженностью магнитной пленки 40 км [37].

Для решения кадровой проблемы нехватки руководителей художественной самодеятельности в крае во Владивостоке в 1968 г. в Доме народного творчества был открыт первый в Сибири и на Дальнем Востоке Приморский народный университет искусств с очно-заочной формой обучения. Среди учащихся были руководители и участники художественной самодеятельности не только Дальнего Востока, но и Ленинграда, Тольятти, Саранска, краев и областей Сибири. Университет успешно функционировал более десяти лет [38].

Развитие любительского музыкального театра в Приморье приходится на начало 1960-х гг. – именно

²¹ Балетные спектакли изредка появлялись в репертуарной афише Хабаровского краевого театра музыкальной комедии.

в разгар просветительской кампании народных университетов. В авангарде этого движения стояли коллективы крупнейшего клубного учреждения Владивостока – Дворца культуры моряков (далее – ДКМ). В 1959 году здесь был организован народный театр музыкальной комедии.

Основателем коллектива был руководитель самодеятельного хора ДКМ М. С. Колесник. Основные данные об особенностях организации, а также эксклюзивные фото- и видеоматериалы, афиши собрала в 2016 г. Е. С. Махмудова, изучавшая деятельность этого самодеятельного театра в 1960-е гг. в рамках своей магистерской диссертации. Было установлено, что коллектив существовал до конца 1980-х гг. За это время сменилось три поколения его участников.

В одном из интервью, записанном Е. С. Махмудовой, есть информация о том, что у М. С. Колесника был специфический подход к потенциальным участникам коллектива. Для основного состава он предпочитал набирать людей, не имевших музыкального образования, поскольку полагал, что наличие академической подготовки будет убивать «живое» исполнение и препятствовать непосредственности и естественности в эмоциональном выражении [1, с. 28–29].

Костяк труппы народного театра музыкальной комедии составили 50 человек из хорового коллектива ДКМ. По данным магистерской диссертации Е. С. Махмудовой, к моменту подготовки первого спектакля в труппе насчитывалось уже 125 человек. Коллектив был молод, большую часть его составляли студенты и курсанты училищ и вузов города, молодежь городских предприятий и парходства. В труппу вошел танцевальный ансамбль ДКМ, был набран оркестр, которым также руководил М. С. Колесник. Из ТЮЗа пригласили режиссера Т. Б. Бялодворца. Первой постановкой коллектива стала оперетта И. О. Дунаевского «Вольный ветер», премьера которой состоялась 20 февраля 1960 г.²² К подготовке оперетты были привлечены: балетмейстер М. П. Метелева, концертмейстеры В. Е. Высоцкая и А. И. Артемов [39].

Премьера оперетты «Вольный ветер», как писал корреспондент, прошла не без претензий, но самое главное, коллектив сумел осуществить в очень короткие сроки постановку одной из лучших советских оперетт [39] (фото 5). К этому следует добавить, что первая постановка самодеятельного музыкального театра обозначила определенную творческую направленность работы коллектива – ориентир на советский репертуар.

Спустя пять месяцев, в июле 1960 г. состоялась вторая премьера – оперетта Ю. С. Милютин «Трембита». Позднее при народном театре начала стабильно функционировать студия, где с участниками проводились занятия по постановке голоса, мастерству актера, гриму, сценическому движению и сценической речи.

Творческий тандем – М. С. Колесник (дирижер и хормейстер) и Т. Б. Бялодворец (режиссер) – осуществлял

22 Информант Е. С. Махмудовой сообщила ей неверную дату – 26 марта 1960 г., что нашло отражение в статье [1, с. 29]. Между тем в приложении к диссертационной работе Е. С. Махмудова приводит фото пригласительного билета на эту премьеру, где указана точная дата – 20 февраля 1960 г., которую она, к сожалению, не приняла во внимание.



Фото 5. Из семейного архива участников народного театра ДКМ Л. и В. Кравец. Премьера оперетты И. О. Дунаевского «Вольный ветер». 1960 г. На снимке (слева направо): Ю. Андриющенко (Филипп), Л. Белокопытова (Стелла), В. Сердего (Янко) / From the family archive of the participants of the folk theatre DKM L. and V. Kravets. Premiere of I. Dunayevsky's operetta "Free Wind". 1960. In the photo (from left to right): Y. Andryushchenko (Philip), L. Belokopytova (Stella), V. Serdego (Yanko)

постановки народного театра на протяжении 20 лет. В течение 1960-х гг. народный театр поставил ряд оперетт и музыкальных комедий. В 1961 году коллективу было присвоено и само звание «народный». В новом статусе была осуществлена третья постановка – еще одна оперетта Ю. С. Милютина «Поцелуй Чаниты» [40].

В сентябре 1961 г. коллектив приступил к разучиванию комической украинской оперы «Запорожец за Дунаем» С. С. Гулака-Артемовского. К постановке привлекли 100 человек, из них 60 – хор. В составе исполнителей появились новые артисты из студентов вузов и работников предприятий города, обладающие хорошими вокальными и драматическими данными. К этому времени народный театр имел полноценные вспомогательные цеха – костюмерный и декорационный, которые активно работали на новую постановку [41]. Премьера состоялась в следующем, 1962 г. 13 января на сцене Дворца культуры моряков.

В апреле 1963 г. исполнили оперетту И. О. Дунаевского «Белая акация». В постановке спектакля кроме неизменного художественного руководителя приняли участие новый режиссер А. М. Ионов (артист краевого драмтеатра им. М. Горького) и заслуженный деятель искусств Узбекской ССР художник

Е. Пыжов. Рецензент спектакля отметил умение свободно переходить от слова к песне и от песни к танцу, что, несомненно, свидетельствовало о выросшем мастерстве исполнительского состава [42].

В июне 1964 г. состоялась премьера оперетты Т. Н. Хренникова «100 чертей и одна девушка». К марту 1965 г. в репертуарном багаже народного театра появляются еще две оперетты – «Эврика» О. Сандлера и «Роз-Мари» Г. Стотгардта и Р. Фримля. В периодике приводится еще одна – Б. А. Александрова «Свадьба в Малиновке», которая была подготовлена и показана в этом же году. В 1965 году над самодеятельным театром ДКМ Владивостока взял шефство Московский театр оперетты [43].

Середина 1960-х гг. стала кульминацией в деятельности народного театра музыкальной комедии. В 1965 году коллектив приступил к разучиванию оперы «Алеко» С. В. Рахманинова [44], премьеру которой смогли показать в июне-июле 1966 г.

Опера «Алеко» была *впервые* поставлена во Владивостоке, ее никогда не исполняли даже гастролирующие оперные театры. Единственная возможность познакомиться с этим произведением у горожан была только на киноэкране. Поэтому постановка самодеятельной труппы имела существенное значение для музыкально-театральной культуры Владивостока.

Для народного театра ДКМ обращение к сложному музыкально-драматическому произведению, где вокальное начало полностью определяет образную сферу и всю музыкальную драматургию, было самым серьезным экзаменом, учитывая, что коллектив имел опыт только в оперетте и музыкальной комедии. Прокомментировать эту постановку предложили находящемуся во Владивостоке режиссеру-консультанту Всесоюзного театрального общества, режиссеру Центрального детского театра Ю. А. Фридману (Сидорову). Исполнительницу партии Земфиры – Н. Олейникову, хирурга краевой больницы, он назвал большой удачей спектакля: «Хороший голос красивого мягкого тембра, отличная сценическая внешность, большая музыкальность, драматизм актерского поведения определяют большую и заслуженную удачу актрисы в этом хорошем спектакле» [45]. Вердикт специалиста был более чем вдохновляющий: коллектив с честью справился с испытанием, экзамен выдержан, опера – есть.

В сентябре 1966 г. коллектив народного театра музыкальной комедии ДКМ приступил к постановке нового музыкально-героического спектакля – оперетты О. А. Сандлера «На рассвете». Премьера состоялась в начале 1967 г.

Она получила положительную оценку режиссера-консультанта Всесоюзного смотра художественной самодеятельности и члена жюри И. Мессинга. Он отметил, что коллектив выбрал самую сложную, по его мнению, советскую музыкальную комедию – героико-романтическую оперетту, посвященную революционному прошлому страны. Героическая тема в веселом жанре нелегко давалась и авторам, и исполнителям [46].

Среди удачных режиссерских и актерских находок: монолог французского консула, отсутствующий в пьесе и введенный в процессе работы

(что укрепляло роль вдохновителя интервенгов), новое имя фигурирующей в пьесе популярной артистки Веры Холодной – вместо нее появилась Алиса Вронская. Рецензент счел правомерной такую замену, потому что в тексте Г. Плоткина образ Холодной, по его мнению, был далек от подлинного характера этой артистки.

В 1966 году в сфере самодеятельного музыкально-театрального искусства Владивостока обозначилось еще одно направление. В декабре в танцевальном ансамбле ДКМ произошло разделение коллектива, и был организован самодеятельный балетный театр, которым руководил балетмейстер Е. Берзин.

Балетный коллектив начал работу с небольших хореографических постановок – балета-пантомимы «Бухенвальдский набат», «5.4000 секунд в танце». В декабре 1966 г. была показана сцена из оперы Ш. Гуно «Фауст» «Вальпургиева ночь». Артистами нового самодеятельного балетного театра вновь стали студенты владивостокских вузов и молодежь городских предприятий.

Далее коллектив приступил к постановке балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» и показал его на гастролях в Москве, куда был приглашен отделом культуры Центрального комитета профсоюзов вместе с труппой народного театра музыкальной комедии ДКМ²³ [47].

Премьера балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» состоялась в конце декабря 1967 г. За несколько лет танцевальная группа выросла в серьезный творческий коллектив, его состав увеличился до 50 человек. Для совершенствования исполнительского мастерства самодеятельных артистов бассейновый комитет пароходства и дирекция ДКМ приложили немало усилий: проводили встречи и консультации со специалистами гастрوليрующих коллективов, пригласили балетмейстера Ленинградского малого оперного театра заслуженного артиста ЭССР Ф. Мореля. Для оформления балетного спектакля заказали костюмы и бутафорию в мастерских Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова.

Творческой кульминацией для самодеятельного балетного театра ДКМ стал 1968 г. Для этого коллектива владивостокский композитор В. Ф. Арефин написал балет «Хиросима», который рассказывал о нежной любви японского юноши и девушки, и как счастье молодых людей было уничтожено взрывом атомной бомбы летом 1945 г. Для музыкальной культуры Приморья это было важным событием, потому что появилось *первое произведение в жанре балета, написанное приморским композитором*. Для самодеятельного коллектива это был первый полноценный оригинальный хореографический спектакль (фото 6)²⁴.

Последняя информация о самодеятельном балетном театре ДКМ появилась в периодике в 1970 г. Согласно

23 Оба коллектива в 1967 г. выступили на сцене Кремлевского Дворца съездов как победители и лауреаты Всесоюзного фестиваля самодеятельного искусства.

24 К сожалению, сегодня невозможно установить, где находится партитура или хотя бы клавиш балета «Хиросима». Автору известно, что в музыке балета был вокализ, который долгие годы в концертах исполняла супруга композитора – певица Э. П. Арефина. В. Ф. Арефина и его супруги уже нет в живых. Вместе с родственниками композитора автор пыталась найти музыкальный материал балета, однако поиски пока не принесли результата.



Фото 6. Сцена из балета «Хиросима». Солисты – О. Саговская и В. Козинин. Фото В. Мариковского. Красное знамя. 1968. № 155 (4 июля) / A scene from the ballet “Hiroshima”. Soloists – O. Sagovskaya and V. Kozinin. Photo by V. Marikovskiy. Krasnoye znamya. 1968. No. 155 (July 4)

в репертуарный план театра включили современную музыкальную комедию А. Г. Новикова «Особое задание»²⁶ (1965). Три года назад ее поставил Омский театр музыкальной комедии. В публикации Т. Б. Бялодворец сообщил, что клави́р и либретто коллективу подарил сам композитор. В статье также сообщалось о завязавшемся творческом сотрудничестве с московским композито-

ром Н. Полынским, который специально для народного театра музыкальной Владивостока приступил к написанию оперетты из жизни моряков, рыбаков и китобоев. Окончательное ее название еще не определили, предполагалось два варианта – «Зуб кашалота» или «Морской заяц»²⁷ [49].

Публикации в газете «Красное знамя» зафиксировали спад творческой активности в 1969 г. в народном театре музыкальной комедии ДКМ. В указанном году была осуществлена единственная постановка – музыкальная

репортажной фотозарисовке, театр за пять лет существования сделал около десяти постановок и последняя из них – премьера хореографической композиции «Кармен-сюита» на музыку Ж. Бизе²⁵.

В апреле 1968 г. состоялась еще одна важная премьера в самодеятельном театре музыкальной комедии ДКМ – поставили оперетту И. Кальмана «Сильва». Автор статьи об этой премьере А. Кондратьев отметил необычность события, учитывая, что творческое кредо театра связывалось по большей части с советским репертуаром. Произведение И. Кальмана требовало особой музыкальности, виртуозного владения вокалом, легкости и изящества исполнения. Но коллектив успешно справился со всеми этими трудностями [48].

Свой десятый сезон в 1968 г. народный театр музыкальной комедии начал работой над классической украинской оперой Н. В. Лысенко «Наталка Полтавка». Готовясь к очередной большой юбилейной дате – 100-летию со дня рождения В. И. Ленина,

²⁵ Красное знамя. 1970. № 85 (11 апреля). С. 4.

²⁶ В газетной публикации музыкальная комедия А. Г. Новикова ошибочно названа «Опасное задание».

²⁷ Как показало дальнейшее исследование, замысел не был реализован.

хроника Т. Н. Хренникова «Белая ночь» (премьера – 23 июля 1969 г.), посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина [50].

По публикациям периодики автором был собран материал о гастрольных поездках народного театра, не нашедших отражение в работах Е. С. Махмудовой. На протяжении 1960-х гг. коллектив народного театра музыкальной комедии ДКМ вел активную гастрольную деятельность в отдаленных селах, леспромхозах, экспедициях и городах Приморья и Южного Сахалина, дважды побывали на Курилах. Условия поездок часто оказывались экстремальными. Несмотря на это, не был отменен ни один спектакль или концерт. Жители отдаленных территорий познакомились с постановками театра: опереттами – «Поцелуй Чаниты», «Белая акация», «100 чертей и одна девушка», «Свадьба в Малиновке» и «Роз-Мари», украинскими операми – «Запорожец за Дунаем», «Наталка Полтавка» и рядом концертных программ. Кроме того, были организованы лекции по вопросам искусства и проводились активные консультации местных коллективов художественной самодеятельности [51; 52].

Особенно востребованы были выступления труппы театра на Курилах. В этой поездке на отдаленной островной территории, где не было никакой инфраструктуры, кроме небольших поселений и обрабатывающих предприятий, успех был самым большим. Режиссер Т. Б. Бялодворец писал в газетной статье, что народные театры в условиях отдаленности территорий Дальнего Востока от культурных центров способны решать большие и ответственные задачи и играть значительную роль в деле культурного обслуживания дальневосточников [53].

В сентябре 1968 г. во Владивостоке на базе Межсоюзного Дворца культуры им. В. И. Ленина (далее – ДК им. Ленина) появился еще один любительский музыкальный театр – оперы и балета. Его организацию взял на себя выпускник Дальневосточного педагогического института искусств (далее – ДВПИИ) Ю. Рабинович (впоследствии дальневосточный композитор). В короткий срок сформировали штат будущего коллектива – в него вошли молодежь и опытные мастера сцены. Руководить оркестром согласился главный дирижер симфонического оркестра Приморского радио и телевидения В. Краснощёк, главным режиссером должен был стать зрелый специалист В. Парфенов, балетную труппу надлежало возглавить балетмейстеру-постановщику В. Харитонову, руководство оперным хором доверили выпускнице ДВПИИ М. Плешковой [54].

С 1 сентября 1968 г. коллектив нового любительского музыкального театра приступил к творческой работе. Первой постановкой должна была стать опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Ведущие роли планировалось поручить активным участникам художественной самодеятельности и студентам института искусств [54].

К сожалению, до полной реализации цели нового любительского театра дело так и не дошло и премьера оперы «Евгений Онегин» не состоялась²⁸. Были разучены отдельные фрагменты, которые прозвучали в отчетном концерте в июле 1969 г. Коллектив вскоре прекратил существование.

28 Утверждение Е. В. Никитиной о состоявшейся премьере оперы «Евгений Онегин» в исполнении коллектива любительской оперы и балета [55, с. 78] неверное, потому что не имеет никакого документального подтверждения, в том числе в периодике.

Веской причиной, полагаем, стала деятельность оперной студии ДВПИИ²⁹ и лишение тем самым любительского коллектива основных сил – студентов института искусств, которые были исполнителями в ответственных партиях, а также в хоре и оркестре.

С начала 1970-х гг. в газете «Красное знамя» начинает появляться информация о новых самодеятельных музыкально-театральных коллективах Приморья и Дальнего Востока. В июньском номере за 1971 г. поместили перепечатанный фоторепортаж из материалов ТАСС, сообщавший о прошедшей премьере балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», осуществленной народным театром балета клуба нефтяников в г. Оха на Сахалине. Среди артистов коллектива – геологи, буровики, монтажники, рабочие нефтепромысла, школьники³⁰.

В 1975 году появляется материал о деятельности приморского самодеятельного музыкально-драматического коллектива «Дельфин» под руководством Л. А. Клорштейна, который был организован в г. Находка при Доме культуры им. Ю. Гагарина. Коллектив осуществил постановку оперетты В. И. Мурадели «Москва – Париж – Москва». Постановщики: музыкальный руководитель В. М. Бородулин, балетмейстер П. В. Лямин, хормейстер Н. Н. Рогова [57]. В следующем, 1976 г. этот спектакль был включен в программу Всесоюзного смотра художественной самодеятельности трудящихся, и его смогли увидеть жители Владивостока³¹. Вновь с творчеством находкинцев Владивосток познакомился в январе 1978 г. На сцене ДК им. Ленина музыкально-драматический коллектив «Дельфин» показал музыкальную комедию Е. Н. Птичкина «Бабий бунт»³².

В 1970-х годах наблюдается продолжающийся спад активности владивостокского народного театра музкомедии. Как правило, в этот период в течение года осуществляли только одну новую постановку, которую стремились подготовить к очередному смотру-конкурсу художественной самодеятельности. Из новых постановок заслуживает внимания оперетта «Операция «Невидимка»», написанная специально для народного театра московским композитором И. Шаховым и поставленная в 1972 г. Пьесу, также специально для народного театра, написал его главный режиссер Т. Б. Бялодворец, дебютировавший в этот раз как драматург.

Новая музыкальная комедия «Операция «Невидимка»» была четвертой работой театра ДКМ, развивающей историко-революционную тему, и первой попыткой раскрыть сложную тему революционного движения в Приморье. Учитывая приведенные обстоятельства, полагаем необходимым привести данные статьи Л. Яранцевой о сюжете и музыке спектакля [58].

События музыкальной комедии разворачиваются в районе города Приморска. Партизанскому движению необходимы были сведения о расположении белых, поэтому решили провести операцию «Невидимка». Для этого

29 Деятельность оперной студии ДВПИИ освещена в публикации автора: [56].

30 Красное знамя. 1971. № 140 (15 июня). С. 4.

31 «Москва – Париж – Москва» // Красное знамя. 1976. № 58 (11 марта). С. 4.

32 [... Рецензирует] // Красное знамя. 1978. № 18 (21 января). С. 4.

в белогвардейский штаб отправили разведчика, сумевшего в результате рискованной операции добыть ценные документы. Но самое главное, что к партизанам примкнули люди, понявшие обреченность «белого порядка», «и после мучительных поисков и колебаний обрели себя. <...> Так побеждали партизаны. И много было на их пути и трагического, и комического...» [58].

В музыкальном отношении «Операция “Невидимка”», скорее всего, была написана в традициях песенной оперетты. Л. Яранцева указала, что композитор использовал две фольклорные песни – «Не вейтесь, чайки, над морем» и «На нем шинель – кольчуга серая». У спектакля был лейтмотив – хоровая песня «Партизанская-таёжная», которая скрепляла всю музыкальную драматургию и окаймляла действие.

Как справедливо заметила Л. Яранцева, жанр героической оперетты очень труден. Здесь важно верно расставить акценты, «чтобы средствами музыкальной комедии решить тему высокого гражданского звучания». Народному театру это вполне удалось, спектакль состоялся и произвел отрадное впечатление [58].

В 1973 году коллектив снова включился в работу по подготовке к смотру народных театров зоны Дальнего Востока. Показав на нем свою новую работу – оперетту Д. Модуньо «Чёрный дракон», они вновь завоевали звание лауреата Всероссийского фестиваля народных театров [59].

В последующий период народный театр музыкальной комедии ДКМ продолжил активную концертную и гастрольную деятельность. Объехав почти все города и села Приморья и многие места Дальнего Востока, коллектив провел 1075 концертов. Количеству дипломов и званий лауреатов различных конкурсов и смотров, как писал корреспондент, мог позавидовать любой самодеятельный коллектив. Последней наградой был диплом I степени за постановку комической оперы «Служанка-госпожа» Дж. Перголези, представленной на втором туре Всесоюзного фестиваля самодеятельного творчества трудящихся [60].

После достаточно длительного перерыва в 1977 г. народный театр музыкальной комедии снова обращается к отечественной опере. В апреле 1977 г. подготовили премьеру оперы советского композитора К. В. Молчанова «Зори здесь тихие» (по повести Б. Л. Васильева). Работа над сценическим воплощением заняла у режиссера почти год (фото 7, 8) [61].

Спектакль был подготовлен для показа на зональном конкурсе Первого Всесоюзного фестиваля в июне 1977 г., который проводили во Владивостоке. Его организовывали в преддверии важной даты – 60-летия Октябрьской революции, поэтому репертуар конкурсантов включал произведения, отразившие важнейшие этапы рождения, становления и жизни советского государства [62]. По результатам конкурсного отбора за постановку оперы К. В. Молчанова «Зори здесь тихие» народный театр музыкальной комедии ДКМ вновь получил звание лауреата Всесоюзного и Всероссийского фестивалей [29].

С 1977 года начинают отчетливо проявляться кризисные тенденции в составе самодеятельных коллективов ДКМ Владивостока. Но театр жил,



Фото 7. В роли Сони Гурвич – Т. Шишлянникова.
 Фото Б. Подалева. Красное знамя. 1977. № 98
 (27 апреля). С. 4 / Т. Shishlyannikova as Sonya
 Gurvich. Photo by B. Podalev. Krasnoye znamyu.
 1977. No. 98 (April 27). P. 4

К. Я. Листова. Творческим итогом театра за прошедшие 20 лет стали 1520 спектаклей и концертов, показанных более чем полумиллиону зрителей по всему Дальнему Востоку и сотни выступлений перед воинами и моряками-тихоокеанцами [63].

Премьера оперетты К. Я. Листова «Севастопольский вальс» состоялась спустя шесть лет 27 января 1985 г. В коллективе в этот период появился новый руководитель оркестра – В. Кульбака, главный дирижер симфонического оркестра Приморского радио и телевидения [64]. Оперетта К. Я. Листова стала последней полноценной постановкой народного театра.

Свой 25-летний юбилей народный театр музыкальной комедии отмечал в новом здании ДКМ. Несмотря на отличные рабочие условия, коллектив так и не смог полностью восстановиться для новых постановок. Фактически театра уже не было, функционировала студия, которая работала только над концертными программами.

В последующие два года, в 1986 и 1987 гг., в газете «Красное знамя» вновь публикуют объявления о наборах во все группы театра³⁴, но процесс уже был необратим. Изменилось время, постепенно стал угасать интерес и к занятию самостоятельным творчеством, и не только во Владивостоке.

Из-за отсутствия документов по деятельности самостоятельного музыкального театра ДКМ, сложности найти участников коллектива разных лет возникает проблема с установлением точного объема освоенного

33 Оперетта была поставлена народным театром музыкальной комедии ДКМ в 1978 или 1979 г. Более точных сведений нет.

34 Красное знамя. 1986. № 220 (23 сентября). С. 4; Красное знамя. 1987. № 210 (11 сентября). С. 4 – объявления.



Фото 8. Сцена из оперы «Зори здесь тихие». Фото Б. Подалева. Красное знамя. 1977. № 98 (27 апреля). С. 4 / A scene from the opera "The Dawns Here Are Quiet". Photo by B. Podalev. Krasnoye znamya. 1977. No. 98 (April 27). P. 4

коллективом репертуара. По приводимым в публицистике и некоторых исследованиях данным невозможно понять, что они отражают – количество премьер или новых постановок. Так, журналист Н. Барабаш пишет, что за 20 лет деятельности (до 1979 г.) в театре сыграно 22 оперетты и 4 оперы [63], что не соответствует данным, собранным автором в процессе исторического обзора.

Не вполне корректные сведения приведены в статье Е. В. Никитиной [55], которая указывает музыкальную комедию «Бабий бунт» как состоявшуюся постановку в ДКМ³⁵. При этом приводит еще одну работу народного театра на музыку Е. Н. Птичкина – музыкальную комедию «Риск – благородное дело», что также не соответствует действительности. Написанная в 1986 г., она была тогда же поставлена Омским государственным музыкальным театром [65]. До начала 1990-х гг. народный театр музкомедии Владивостока уже был не в состоянии осуществлять подобные постановки.

Не нашло подтверждения исполнение коллективом оперетты А. Г. Новикова «Особое задание» («Опасное задание» в интерпретации народного театра). В косвенном источнике упоминается мюзикл, поставленный еще при М. С. Колеснике (возможно, в конце 1970-х гг.), «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу. Но даже с учетом этих двух произведений количество поставленных коллективом оперетт, зафиксированных периодикой, – 16, а не 22. Количество поставленных опер также нуждается в корректировке – их было 5, а не 4³⁶.

35 Постановка полного спектакля так и не была осуществлена. С 1986 года автор работала в ДКМ и непосредственно наблюдала работу народного театра музыкальной комедии.

36 В публикации 1976 г. корреспондент некорректно назвал оперу Дж. Перголези «Служанка-госпожа» «опереттой» [60].

Самодетельный театр музыкальной комедии ДКМ был самым «долго-срочным» любительским музыкально-театральным коллективом советского Дальнего Востока. В отличие от Магадана и Хабаровска, во Владивостоке не было музыкального театра, и деятельность этого любительского коллектива приобрела одну особенность, отличавшую его от любительских театров двух других регионов: репертуарный диапазон *одного владивостокского коллектива* охватывал *все три жанровые сферы* (европейские опера и оперетта, украинская национальная опера), которые утвердились в структуре профессионального музыкального театра Дальнего Востока, хотя оперетта и заняла лидирующее положение.

ИТОГИ

Каждый из представленных в настоящей статье регионов советского Дальнего Востока отличался своими социокультурными условиями, в которых разворачивалась деятельность самодеятельных музыкально-драматических коллективов. Вместе с тем можно выделить тенденции, ставшие общими для данной нестационарной формы дальневосточного музыкального театра:

1. Во всех трех регионах деятельность любительских музыкальных театров совпадает с общим подъемом в стране художественно-самодеятельного движения и встраивается в общую систему муниципальных, региональных, общероссийских и общесоюзных смотров, конкурсов и фестивалей художественной самодеятельности трудящихся.

2. Расцвет деятельности любительских музыкальных театров приходится на конец 1950-х – 1960-е гг. В это время повсеместно на Дальнем Востоке наблюдается общий подъем культурного развития, благодаря просветительской деятельности народных университетов, подготовивших как самих специалистов в сфере самодеятельного искусства, так и почву для расцвета данного вида творчества. Как продолжение этого процесса появляются народные музыкальные университеты и университеты искусств, а в 1970-е гг. в профессиональных музыкальных учебных заведениях и учреждениях дополнительного образования Дальнего Востока открываются вечерние отделения для всех желающих обучаться музыкальному искусству. Среди них были и участники художественной самодеятельности.

3. Кадровые вопросы и проблемы необходимого образования в наиболее крупных самодеятельных музыкально-театральных коллективах Дальнего Востока решались внутри коллективов благодаря наличию в их структуре студий с продуманной программой обучения.

4. Деятельность любительских музыкально-драматических и балетных театров заполняла определенные жанровые лакуны в музыкальной и музыкально-театральной культуре дальневосточных регионов, выполняя тем самым заместительную функцию в условиях отсутствия определенных профессиональных музыкальных театров. Гастрольно-концертная деятельность любительских

коллективов помогала решать проблему культурного обслуживания жителей сельских и отдаленных территорий советского Дальнего Востока.

5. Система самодеятельного музыкального театра Дальнего Востока обрела все структурными элементами, которые постепенно сложились в профессиональном дальневосточном музыкальном театре: жанровая специализация, репертуарная политика, концертно-гастрольная деятельность, образовательные программы для подготовки кадров, художественно-критическая публицистика (с характерной тенденцией к угасанию в 1970 – 1980-х гг.), композиторское творчество (самодеятельное и профессиональное), связанное с пополнением репертуара региональных самодеятельных музыкальных театров. Для самодеятельного балетного театра в регионе также были свойственны все выделенные тенденции.

6. Деятельность самодеятельных музыкальных театров, хоть и приближалась в некоторых случаях к уровню профессиональных, но все же носила репродуктивный характер ввиду нестабильности исполнительского состава и производственной деятельности. Поэтому самодеятельное музыкально-театральное искусство на российском/советском Дальнем Востоке, как и в целом по стране, должно рассматриваться как *часть музыкально-театральной жизни* регионов в рамках их музыкально-театральной культуры.

В завершение приведем еще одно наблюдение. Система самодеятельного музыкального театра, в каждом из трех дальневосточных регионов, в своей структуре в трех разных вариантах репрезентировала общую структуру профессионального дальневосточного музыкального театра (микроуровень общей структуры), которая постепенно сложилась на российском/советском Дальнем Востоке до начала 1940-х гг. и состояла из стабильных трех жанровых подсистем: украинской национальной оперы и оперетты, европейской оперы и европейской оперетты. К трем основным сферам присоединяется самодеятельный балетный театр, обладающий общими тенденциями в Хабаровском и Приморском краях. В каждом из регионов превалировала та или иная жанровая подсистема: украинская национальная опера на Севере Дальнего Востока, европейская (отечественная) опера – в Хабаровском крае, отечественная (и европейская) оперетта/музыкальная комедия – в Приморье. Таким образом, сложившаяся структура профессионального дальневосточного музыкального театра репрезентировалась и на макроуровне, сформированном своеобразной региональной «жанровой специализацией» самодеятельных музыкально-драматических коллективов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Махмудова Е. С. Народный театр музыкальной комедии в городе Владивостоке // Актуальные вопросы искусства, культуры и спорта / Под общ. ред. А. А. Череповой. Владивосток: Дальневост. федерал. ун-т, 2015. С. 28–30. URL: https://www.dvfu.ru/science/student_scientific_life/proceedings-of-student-activities/.
2. Крыловская И. И. Рожденный в ГУЛАГе: Становление музыкального театра на Севере Дальнего Востока России (1933–1950 гг.) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 23–44.

3. Крыловская И. И. Музыкальный театр на Севере Дальнего Востока России: 1950–1953 // *Opera musicologica*. 2019. № 1. С. 79–94.
4. «Наталка-Полтавка – в Мяките» // Советская Колыма. 1943. № 17 (21 января). С. 4.
5. «Запорожец за Дунаем» на клубной сцене // Советская Колыма. 1944. № 143 (15 июля). С. 4.
6. Моисеев Л. Зрелость. Сцены и фрагменты из оперы «Евгений Онегин» в постановке коллектива художественной самодеятельности городского клуба профсоюзов // Советская Колыма. 1943. № 96 (28 апреля). С. 4.
7. Легков Г. «Евгений Онегин» на сцене городского клуба // Магаданская правда. 1955. № 217 (13 сентября). С. 2.
8. Садовский Ф., Туревский Л., Перлин А. Шесть спектаклей. К итогам смотра советских спектаклей в клубах Дальстроя // Советская Колыма. 1947. № 281 (23 декабря). С. 4.
9. Козлов А. Г. Огни лагерной рампы. Из истории Магаданского театра 30–50-х годов. М.: Раритет, 1992. – 143 с.
10. Поволоцкая А. «Как её зовут» на сцене театра НКВД // Советская Колыма. 1936. (20 января). С. 4.
11. Абушев И. Оперетта «Вольный ветер» на сцене рабочего клуба // Советская Колыма. 1953. № 264 (7 ноября). С. 4.
12. Музыкальный спектакль к октябрю // Магаданская правда. 1967. № 177 (27 июля). С. 3.
13. Мошкина Н. Наш сосед – товарищ муза // Магаданская правда. 1966. № 6 (8 января). С. 4.
14. Шишков М. В Народной консерватории. Накануне учебного года // Магаданская правда. 1966. № 170 (21 июля). С. 3.
15. Пайкин Г. В добрый путь! // Магаданская правда. 1968. № 66 (20 марта). С. 4.
16. Крыловская И. И. Проблема театрального юбилея: к истории Хабаровского краевого музыкального театра // Исторические, философские, политические и исторические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 9 (71). С. 101–108.
17. Музыкальное образование без отрыва от производства // Тихоокеанская звезда. 1955. № 244 (24 октября). С. 3.
18. Петрова Л. Музыкальные знания – трудящимся // Тихоокеанская звезда. 1957. № 272 (19 ноября). С. 3.
19. Чернин В. Музыка – в массы // Тихоокеанская звезда. 1958. № 235 (5 октября). С. 3.
20. Морозов В. Они любят музыку // Тихоокеанская звезда. 1963. № 258 (1 ноября). С. 3.
21. Ульчская оперетта // Тихоокеанская звезда. 1963. № 47 (24 февраля). С. 4.
22. Малиновская Л. Магнитное поле энтузиазма. Рассказ о том, как готовилась опера к постановке // Тихоокеанская звезда. 1964. № 129 (3 июня). С. 3.
23. Бабенко Б. Свежо, искренне и вдохновенно // Тихоокеанская звезда. 1964. № 129 (3 июня). С. 3.
24. Ещё один «Запорожец за Дунаем» // Тихоокеанская звезда. 1965. № 186 (8 августа). С. 3.
25. Опера на клубной сцене // Тихоокеанская звезда. 1965. № 222 (19 сентября). С. 3.
26. Вторая оперная премьера // Тихоокеанская звезда. 1966. № 101 (3 апреля). С. 4.
27. Рябов П. Опера «Молодая гвардия» на сцене рабочего клуба // Тихоокеанская звезда. 1967. № 128 (3 июня). С. 3.
28. Морозова С., Якубовский С. Народные театры зоны // Красное знамя. 1977. № 129 (3 июня). С. 3.
29. Якубовский С. Смотр завершен // Красное знамя. 1977. № 138 (14 июня). С. 4.
30. Николаев Д. Цементники слушают «Иоланту» // Красное знамя. 1980. № 141 (20 июня). С. 3.
31. Крыловская И. И. Первые профессиональные балетные студии и школы во Владивостоке в начале 1920-х гг. // *Philharmonica. International Music Journal*. 2019. № 3. С. 45–47.
32. Крыловская И. И. Танцовщики ленинградского балета на Дальнем Востоке в 1920-е – 1930-е годы // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб., 2018. № 4 (57). С. 54–77.
33. Крыловская И. И. Композитор, пианист и дирижер Давид Гейгнер на Дальнем Востоке: возвращенное имя // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2 (33). С. 126–149.
34. Кушель Т. Влюблённые в искусство. Наши гости // Магаданская правда. 1976. № 170 (17 июля). С. 3.
35. Лескова Т. В. Композиторский фольклоризм на Дальнем Востоке России: Ч. 1. Становление и развитие: монография. Хабаровск: Хабар. гос. институт искусств и культуры, 2014. – 164 с.
36. Бурова А. Университеты культуры // Красное знамя. 1961. № 11 (13 января). С. 3.

37. Университеты культуры у моряков // Красное знамя. 1961. №238 (7 октября). С. 4.
38. Кадышев О. Народный университет // Красное знамя. 1977. №40 (17 февраля). С. 4.
39. Клейман Т. На сцене – оперетта. «Вольный ветер» в исполнении участников художественной самодеятельности // Красное знамя. 1960. №48 (26 февраля). С. 3.
40. Щербинина О. Молодо, увлеченно! Премьера народного театра музыкальной комедии // Красное знамя. 1961. №188 (13 апреля). С. 3.
41. Опера на сцене народного театра // Красное знамя. 1961. №245 (15 октября). С. 4.
42. Ухалей Б. «Белая акация» // Красное знамя. 1963. №165 (14 июля). С. 3.
43. Лагин Г. Народный музыкальный // Красное знамя. 1965. №68 (23 марта). С. 3.
44. Ваврик Д. Оперетта обретает крылья // Красное знамя. 1966. №27 (2 февраля). С. 3.
45. Фридман Ю. Экзамен выдержан: опера есть! // Красное знамя. 1966. №158 (8 июля). С. 3.
46. Мессинг И. «На рассвете» // Красное знамя. 1967. №121 (26 мая). С. 3.
47. Перепечин В. Дневник искусств // Красное знамя. 1966. №295 (18 декабря). С. 3.
48. Кондратьев А. «Сильва» на сцене Дворца моряков // Красное знамя. 1968. №96 (23 апреля). С. 3.
49. Бялдоврец Т. Десятый сезон самодеятельной оперетты // Красное знамя. 1968. №216 (13 сентября). С. 4.
50. Чупров Б. У моряков – премьера // Красное знамя. 1969. №173 (26 июля). С. 3.
51. С гастролями на Сахалин // Красное знамя. 1964. №172 (27 июля). С. 4.
52. Луганский Ю. Искренность, умение // Красное знамя. 1964. №206 (30 августа). С. 3.
53. Бялдоврец Т. Для тех, кто в море // Красное знамя. 1966. №208 (4 сентября). С. 3.
54. Гордильянов Г. Рождается театр оперы и балета // Красное знамя. 1968. №197 (22 августа). С. 4.
55. Никитина Е. В. Музыкальный театр в Приморье. 1950–1980-е годы // Россия и АТР. 2003. №3 (41). С. 76–81.
56. Крыловская И. И. Студенческий музыкальный театр ДВПИИ: по материалам владивостокской периодики // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. Материалы XXIV научной конференции с международным участием 28–29 ноября 2018 г. / ДВГИИ. Вып. 24. Владивосток: ДВГИИ, 2019. С. 284–291.
57. На сцене – оперетта // Красное знамя. 1975. №139 (15 июня). С. 4.
58. Яранцева Л. В народном театре – премьера // Красное знамя. 1972. №259 (2 ноября). С. 4.
59. Крыль А. Театр едет в село // Красное знамя. 1973. №179 (2 августа). С. 4.
60. Подальев Б. Юбилей народного театра // Красное знамя. 1976. №75 (31 марта). С. 4.
61. Премьера оперы // Красное знамя. 1977. №98 (27 апреля). С. 4.
62. Морозова С., Якубовский С. Народные театры зоны // Красное знамя. 1977. №129 (3 июня). С. 3.
63. Барабаш Н. Свежий ветер искусства // Красное знамя. 1979. №295 (25 декабря). С. 3.
64. Гурак П. Приехал в село театр // Красное знамя. 1985. №98 (30 апреля). С. 4.
65. Птичкин Евгений Николаевич // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

REFERENCES

1. Mahmudova E. S. *Narodnii teatr muzykal'noi komedii v gorode Vladivostoke* [People's Theatre of Musical Comedy in Vladivostok]. In: *Aktual'nye voprosy iskusstva, kul'tury i sporta* [Topical issues of art, culture and sports]: / Ed by. A. A. Cherepovoy. Vladivostok: Far Eastern Federal University, 2015, pp. 28–30. Available from: https://www.dvfu.ru/science/student_scientific_life/proceedings-of-student-activities/.
2. Krylovskaya I. I. *Rozhdennyj v GULAGe: Stanovlenie muzykal'nogo teatra na Severe Dal'nego Vostoka Rossii (1933–1950 gg.)* [Born in the GULAG: The Rise of a Musical Theatre in the North of the Russian Far East (1933–1950)]. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 2, pp. 23–44.
3. Krylovskaya I. I. *Muzykal'nyi teatr na Severe Dal'nego Vostoka Rossii: 1950–1953* [Musical theatre in the North of the Far East of Russia: 1950–1953]. *Opera musicologica*. 2019, no. 1, pp. 79–94.
4. "Natal'ka-Poltavka – v Myakite" ["Natal'ka-Poltavka – in Myakii"]. *Sovetskaya Kolyma*. 1943, no. 17 (21 yanvarya), p. 4.

5. "Zaporozhec za Dunaem" na klubnoj scene ["Zaporozhets beyond the Danube" on the club scene]. *Sovetskaya Kolyma*. 1944, no. 143 (15 iyulya), p. 4.
6. Moiseev L. *Zrelost'. Sceny i fragmenty iz opery "Evgenij Onegin" v postanovke kolektiva hudozhestvennoj samodeyatel'nosti gorodskogo kluba profsoyuzov* [Maturity. Scenes and excerpts from the opera "Eugene Onegin" staged by the amateur group of the city club of trade unions]. *Sovetskaya Kolyma*. 1943, no. 96 (28 aprelyya), p. 4.
7. Legkov G. "Evgenij Onegin" na scene gorodskogo kluba ["Eugene Onegin" on the stage of the city club]. *Magadanskaya pravda*. 1955, no. 217 (13 sentyabrya), p. 2.
8. Sadovskiy F., Turevskiy L., Perlin A. *Shesť spektaklej. K itogam smotra sovetskikh spektaklej v klubah Dal'stroya* [Six performances. To the results of the review of Soviet performances in the Dalstroy clubs]. *Sovetskaya Kolyma*. 1947, no. 281 (23 dekabrya), p. 4.
9. Kozlov A. G. *Ogni lagernoj rampy. Iz istorii Magadanskogo teatra 30–50-h godov* [Camp ramp lights. From the history of the Magadan theatre of the 30s – 50s]. Moscow: Raritet, 1992. 143 p.
10. Povolockaya A. "Kak eyo zovut" na scene teatra NKVD ["What's her name" on the stage of the NKVD theatre]. *Sovetskaya Kolyma*. 1936, (20 yanvarya), p. 4.
11. Abushev I. *Operetta "Vol'nyj veter" na scene rabocheho kluba* [Operetta "Free Wind" on the stage of the workers' club]. *Sovetskaya Kolyma*. 1953, no. 264 (7 noyabrya), p. 4.
12. *Muzykal'nyj spektakl' k oktyabryu* [Musical performance by October]. *Magadanskaya Pravda*. 1967, no. 177 (27 iyulya), p. 3.
13. Moshkina N. *Nash sosed – tovarishch muza* [Our neighbor is a comrade muse]. *Magadanskaya pravda*. 1966, no. 6 (8 yanvarya), p. 4.
14. Shishkov M. *V Narodnoj konservatorii. Nakanune uchebnogo goda* [At the People's Conservatory. On the eve of the school year]. *Magadanskaya pravda*. 1966, no. 170 (21 iyulya), p. 3.
15. Pajkin G. *V dobryj put'!* [Good luck!]. *Magadanskaya pravda*. 1968, no. 66 (20 marta), p. 4.
16. Krylovskaya I. I. *Problema teatral'nogo yubileya: k istorii Habarovskogo kraevogo muzykal'nogo teatra* [The problem of theatrical anniversary: on the history of the Khabarovsk regional musical theatre]. *Istoricheskije, filosofskie, politicheskie i istoricheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and historical sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice]. Tambov: Gramota, 2016, no. 9 (71), pp. 101–108.
17. *Muzykalnoe obrazovanie bez otryva ot proizvodstva* [Music education at the working place]. *Tihookeanskaya zvezda*. 1955, no. 244 (24 oktyabrya), p. 3.
18. Petrova L. *Muzykal'nye znaniya – trudyashchimsya* [Musical knowledge for workers]. *Tihookeanskaya zvezda*. 1957, no. 272 (19 noyabrya), p. 3.
19. Chernin V. *Muzyku – v massy* [Music to the masses]. *Tihookeanskaya zvezda*. 1958, no. 235 (5 oktyabrya), p. 3.
20. Morozov V. *Oni lyubyat muzyku* [They love music]. *Tihookeanskaya zvezda*. 1963, no. 258 (1 noyabrya), p. 3.
21. *Ul'chskaya operetta* [Ulchskaya operetta]. *Tihookeanskaya zvezda*. 1963, no. 47 (24 fevralya), p. 4.
22. Malinovskaya L. *Magnitnoe pole entuziazma. Rasskaz o tom, kak gotovilas' opera k postanovke* [The magnetic field of enthusiasm. The story of how the opera was prepared for production]. *Tihookeanskaya zvezda*. 1964, no. 129 (3 iyunya), p. 3.
23. Babenko B. *Svezho, iskrenne i vdohnovenno* [Fresh, sincere and inspired]. *Tihookeanskaya zvezda*. 1964, no. 129 (3 iyunya), p. 3.
24. *Eshchyo odin "Zaporozhec za Dunaem"* [Another "Zaporozhets beyond the Danube"]. *Tihookeanskaya zvezda*. 1965, no. 186 (8 avgusta), p. 3.
25. *Opera na klubnoj scene* [Opera on the club stage]. *Tihookeanskaya zvezda*. 1965, no. 222 (19 sentyabrya), p. 3.
26. *Vtoraya opernaya prem'era* [Second opera premiere]. In: *Tihookeanskaya zvezda*. 1966, no. 101 (3 aprelyya), p. 4.
27. Ryabov P. *Opera "Molodaya gvardiya" na scene rabocheho kluba* [Opera "Young Guard" on the stage of the workers' club]. *Tihookeanskaya zvezda*. 1967, no. 128 (3 iyunya), p. 3.
28. Morozova S., Yakubovskij S. *Narodnye teatry zony* [People's theatres of the zone]. *Krasnoe znamyu*. 1977, no. 129 (3 iyunya), p. 3.
29. Yakubovskij S. *Smotr zaveshyon* [The show is over]. *Krasnoe znamyu*. 1977, no. 138 (14 iyunya), p. 4.

30. Nikolaev D. *Cementniki slushayut "Iolantu"* [Cement workers listen to "Iolanta"]. *Krasnoe znamya*. 1980, no. 141 (20 iyunya), p. 3.
31. Krylovskaya I. I. *Pervye professional'nye baletnye studii i shkoly vo Vladivostoke v nachale 1920-h gg.* [The first professional ballet studios and schools in Vladivostok in the early 1920s]. *Philharmonica. International Music Journal*, 2019, no. 3, pp. 45–47.
32. Krylovskaya I. I. *Tancovshchiki leningradskogo baleta na Dal'nem Vostoke v 1920-e – 1930-e gody* [Dancers of the Leningrad ballet in the Far East in the 1920s – 1930s]. In: *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj* [Bulletin of the Academy of Russian Ballet. A. Ya. Vaganova]. St. Petersburg., 2018, no. 4 (57), pp. 54–77.
33. Krylovskaya I. *Kompozitor, pianist i dirizhyor David Geigner na Dal'nem Vostoke: vozvrashchyonnoe imya* [Composer, pianist and conductor David Geigner in the Far East: recovered name]. *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], 2018, no. 2 (33), pp. 126–149.
34. Kushpel' T. *Vlyublyonnye v iskusstvo. Nashi gosti* [In love with art. Our guests]. *Magadanskaya pravda*. 1976, no. 170 (17 iyulya), p. 3.
35. Leskova T. V. *Kompozitorskij fol'klorizm na Dal'nem Vostoke Rossii* [Composer folklorism in the Russian Far East]: *Part 1: Stanovlenie i razvitie: monografiya* [Formation and development: monograph]. Habarovsk: Habar. gos. institut iskusstv i kultury [Khabarovsk State Institute of Arts and Culture], 2014. 164 p.
36. Burova A. *Universitety kul'tury* [Universities of culture]. *Krasnoe znamya*. 1961, no. 11 (13 yanvarya), p. 3.
37. *Universitety kul'tury u moryakov* [Universities of culture among sailors]. *Krasnoe znamya*. 1961, no. 238 (7 oktyabrya), p. 4.
38. Kadyshchik O. *Narodnyj universitet* [People's University]. *Krasnoe znamya*. 1977, no. 40 (17 fevralya), p. 4.
39. Klejman T. *Na scene – operetta. "Vol'nyj veter" v ispolnenii uchastnikov hudozhestvennoj samodeyatel'nosti* [On stage – the operetta. "Free Wind" performed by participants in amateur performances]. *Krasnoe znamya*. 1960, no. 48 (26 fevralya), p. 3.
40. Shcherbinina O. *Moloda, uvlechyonno! Prem'era narodnogo teatra muzykal'noj komedii* [Young, enthusiastic! Premiere of the People's Theatre of Musical Comedy]. *Krasnoe znamya*. 1961, no. 188 (13 aprelya), p. 3.
41. *Opera na scene narodnogo teatra* [Opera on the stage of the folk theatre]. *Krasnoe znamya*. 1961, no. 245 (15 oktyabrya), p. 4.
42. Uhalej B. *"Belaya akaciya"* ["White acacia"]. *Krasnoe znamya*. 1963, no. 165 (14 iyulya), p. 3.
43. Lagin G. *Narodnyj muzykal'nyj* [People's musical]. *Krasnoe znamya*. 1965, no. 68 (23 marta), p. 3.
44. Vavrik D. *Operetta obretet kryl'ya* [Operetta takes on wings]. *Krasnoe znamya*. 1966, no. 27 (2 fevralya), p. 3.
45. Fridman Yu. *Ekzamen vyderzhan: opera est'!* [The exam passed: there is an opera!]. *Krasnoe znamya*. 1966, no. 158 (8 iyulya), p. 3.
46. Messing I. *"Na rassvete"* ["At dawn"]. *Krasnoe znamya*. 1967, no. 121 (26 maya), p. 3.
47. Perepechin V. *Dnevnik iskusstv* [Art diary]. *Krasnoe znamya*. 1966. No. 295 (18 dekabrya), p. 3.
48. Kondrat'ev A. *"Sil'va" na scene dvorca moryakov* ["Silva" on the stage of the palace of the sailors]. *Krasnoe znamya*. 1968, no. 96 (23 aprelya), p. 3.
49. Byalodvorec T. *Desyatij sezon samodeyatel'noj operetty* [The tenth season of an amateur operetta]. *Krasnoe znamya*. 1968, no. 216 (13 sentyabrya), p. 4.
50. Chuprov B. *U moryakov – prem'era* [The sailors have a premiere]. *Krasnoe znamya*. 1969, no. 173 (26 iyulya), p. 3.
51. *S gastrolyami na Sahalin* [Touring to Sakhalin]. *Krasnoe znamya*. 1964, no. 172 (27 iyulya), p. 4.
52. Luganskij Yu. *Iskrennost', umenie* [Sincerity, skill]. *Krasnoe znamya*. 1964, no. 206 (30 avgusta), p. 3.
53. Byalodvorec T. *Dlya tekh, kto v more* [For those at sea]. *Krasnoe znamya*. 1966, no. 208 (4 sentyabrya), p. 3.
54. Gordil'yanov G. *Rozhdaetsya teatr opery i baleta* [Opera and ballet theatre are born]. *Krasnoe znamya*. 1968, no. 197 (22 avgusta), p. 4.
55. Nikitina E. V. *Muzykal'nyj teatr v Primor'e, 1950–1980-e gody* [Musical theatre in Primorye, 1950s – 1980s]. *Rossiya i ATR* [Russia and Asia-Pacific]. 2003, no. 3 (41), pp. 76–81.
56. Krylovskaya I. I. *Studencheskij muzykal'nyj teatr DVPII: po materialam vladivostokskoj periodiki* [Student Musical Theatre of the DVPII: Based on materials from Vladivostok periodicals]. In: *Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok – Zapad* [Culture of the Far East of Russia and the Asia-Pacific countries: East – West.]. Vyp. 24. Vladivostok, DVGII, 2019, pp. 284–291.

57. *Na scene – operetta* [On stage – operetta]. *Krasnoe znamya*. 1975, no. 139 (15 iyunya), p. 4.
58. Yarancheva L. *V narodnom teatre – prem'era* [At the people's theatre – premiere]. *Krasnoe znamya*. 1972, no. 259 (2 noyabrya), p. 4.
59. Kryl' A. *Teatr edet v selo* [The theatre goes to the village]. *Krasnoe znamya*. 1973, no. 179 (2 avgusta), p. 4.
60. Podalev B. *Yubilej narodnogo teatra* [Anniversary of the people's theatre]. *Krasnoe znamya*. 1976, no. 75 (31 marta), p. 4.
61. *Prem'era opery* [Opera Premiere]. *Krasnoe znamya*. 1977, no. 98 (27 aprelya), p. 4.
62. Morozova S., Yakubovskij S. *Narodnye teatry zony* [People's theatres of the zone]. *Krasnoe znamya*. 1977, no. 129 (3 iyunya), p. 3.
63. Barabash N. *Svezhij veter iskusstva* [Fresh wind of art]. *Krasnoe znamya*. 1979, no. 295 (25 dekabrya), p. 3.
64. Guryak P. *Priekhal v selo teatr* [Came to the village theatre]. *Krasnoe znamya*. 1985, no. 98 (30 aprelya), p. 4.
65. *Muzykal'nyi enciklopedicheskii slovar'* [Musical encyclopedic dictionary] Moscow: Sovetskaya enciklopediya [Soviet encyclopedia], 1990. 672 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крыловская Изабелла Ильинична – кандидат искусствоведения, доцент департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета.

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID 0000-0003-1112-4423

ABOUT THE AUTHOR

Izabella I. Krylovskaya – Cand. Sc. in Art Studies, Associate Professor of the Department of Arts and Design of the Far Eastern Federal University.

E-mail: belcanto@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1112-4423

Статья поступила в редакцию: 15.12.2021

Отредактирована: 01.03.2022

Принята к публикации: 15.03.2022

Received: 15.12.2021

Revised: 01.03.2022

Accepted: 15.03.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Крыловская И. И. Самодеятельный музыкальный театр Дальнего Востока России (1940 – 1980-е гг.) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 34–64.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-34-64

FOR CITATION

Krylovskaya I. I. Amateur Musical Theatre of the Russian Far East (1940s – 1980s). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 2, pp. 34–64.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-34-64

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-65-80
УДК 821.161.1.0-2

И. Ю. Любивая
Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5452-043X

Предчувствие катастрофы: традиции чеховской драматургии в пьесе Т. Л. Щепкиной-Куперник «Счастливая женщина»

АННОТАЦИЯ

Татьяна Львовна Щепкина-Куперник известна как автор театральных мемуаров, блестящих драматургических переводов, но ее авторское драматургическое наследие до сих пор остается на периферии исследовательского внимания. В статье анализируется одна из наиболее ярких пьес Т. Л. Щепкиной-Куперник «Счастливая женщина». Удостоенная в 1911 г. Грибоедовской премии за лучшее оригинальное драматическое произведение театрального сезона, эта пьеса сегодня является незаслуженно забытой. В статье оспаривается сложившееся представление о пьесе «Счастливая женщина» как о произведении исключительно гендерной тематики, сфокусированном на «женском вопросе». Анализ поэтики пьесы (особенностей драматургического конфликта, характера диалогов, специфики авторских ремарок, символики звуковых образов) позволяет сделать вывод о последовательной реализации Щепкиной-Куперник традиций чеховской драматургии. Мотив «утраченной жизни», воплощенный в судьбе главной героини, подчеркнутая слабость мужских персонажей (сосредоточенность на карьере, поверхностность, неспособность повлиять на ситуацию, нежизнеспособность) создают определенный символический подтекст и углубляют содержание драматургического конфликта, в трагическом исходе которого, так же, как и в чеховских пьесах, «виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом». В самом названии пьесы прочитывается горькая ирония, разоблачающая самообман представителей света и неспособность власть имущих сохранить свое главенствующее положение. Делается вывод о том, что в пьесе «Счастливая женщина» Щепкиной-Куперник удалось обозначить наиболее драматические коллизии эпохи. Написанная между двух революций пьеса явилась отражением ситуации, сложившейся в стране накануне грядущей катастрофы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Т. Л. Щепкина-Куперник, Чехов, драматургический конфликт, драматургический диалог, ремарка, пауза.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-65-80
УДК 821.161.1.0-2

Irina Yu. Lyubivaya
M. S. Shchepkin Theatre Institute,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5452-043X

Premonition of disaster: The traditions of Chekhov's drama in the play by T. L. Shchepkina- Kupernik "Happy Woman"

ABSTRACT

Tatyana Lvovna Shchepkina-Kupernik is known as the author of theatrical memoirs and brilliant plays' translations, but her dramaturgy heritage still lacks the research attention. The article analyzes one of the most striking plays by T. L. Shchepkina-Kupernik "The Happy Woman". In 1911 it received the Griboyedov award for the best original dramatic play of that theatrical season, though nowadays it is undeservedly forgotten. The article disputes the prevailing idea of the play "The Happy Woman" as a work of exclusively gender themes, focused on the "women's issue". The analysis of the play's poetics (features of the drama conflict, the nature of the dialogues, scenography, the specifics of the author's remarks, the symbolism of sound images) allows us to conclude that Shchepkina-Kupernik consistently implemented the traditions of Chekhov's dramaturgy. Certain symbolic overtones are created by the motif of "the lost life", embodied in the fate of the main character, the emphasized weakness of male characters (focus on a career, superficiality, inability to influence the situation, unavailability). It deepens the content of the dramatic conflict and leads to the tragic outcome, just like in Chekhov's plays, "not individual people are to blame, but the whole existing composition of life as a whole". There is a bitter irony in the very title of the play, exposing the self-deception of the representatives of the world and the inability of those in power to maintain their dominant position. It is concluded that in the play "The Happy Woman" Shchepkina-Kupernik managed to identify the most dramatic collisions of the era. Written between two revolutions, the play was a reflection of the situation in the country on the eve of the impending catastrophe.

KEYWORDS

T. L. Shchepkina-Kupernik, Chekhov, drama conflict, drama dialogue, stage direction, pause.

Имя Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник прочно вписано в историю русского театра первой половины XX в. (фото 1). Выросшая в театральной среде, она известна как автор театральных мемуаров и блестящих драматургических переводов. Однако авторское драматургическое наследие Щепкиной-Куперник до сих пор остается на периферии исследовательского внимания. Возвращению имени этого драматурга к широкой читательской аудитории во многом способствовало включение двух пьес Щепкиной-Куперник («Счастливая женщина» и «Одна из них») в антологию «Женская драматургия Серебряного века», опубликованную в 2009 г. в издательстве «Гиперион» [1]. Составитель антологии и автор вступительной статьи М. В. Михайлова отмечает, что выбор пьес, объединенных в этом издании, позволяет по-новому взглянуть



Фото 1. Т.Л. Щепкина-Куперник. Почтовая карточка, 1902 г. Общественное достояние / T. L. Shchepkina-Kupernik. Postcard, 1902. Public domain

на глубинные процессы, происходившие в русской драматургии того времени, и обусловлен, в первую очередь, гендерной тематикой. Это отметили и рецензенты издания. Так, в частности, О. Купцова констатирует: «Отбор пьес <...> продиктован акцентированной в них проблематикой “феминности” и “маскулинности” (разрушения старых гендерных стереотипов, выработки новых сценариев мужского и женского поведения)» [2]. С этой оценкой солидарна А. Голубкова, по мнению которой, особую ценность изданию придает раскрытие проблемы «осуществления женского начала, понимаемого и как изменение социокультурной роли женщины, и как описание особой сферы переживаний» [3]. Однако привлекает внимание характеристика, которую А. Голубкова дает пьесам Щепкиной-Куперник, включенным в антологию. Сравнивая их с «бесконечно затянутыми сюжетами современных сериалов», она отмечает, что им свойственны «рыхлая структура, готовность во всякую минуту перерасти из пьесы в набор жанровых сценок, недостаточная психологическая прописанность персонажей, очевидный расчет на внешний эффект и слезливая сентиментальность» [3].

Подобная резкая характеристика пьес Щепкиной-Куперник представляется неоправданно жесткой и поверхностной. Это тем более очевидно, что пьеса «Счастливая женщина» в 1911/1912 г. была удостоена Грибоедовской премии, которая в разные годы присуждалась А. Н. Островскому («Красавец-мужчина»,

«Не от мира сего»), Л. Н. Толстому («Плоды просвещения»), М. Горькому («Мещане», «На дне»), А. П. Чехову («Три сестры») и др. Напомним, что Грибоедовская премия присуждалась с 1883 по 1917 г. за «лучшее оригинальное драматическое произведение на русском языке, не менее как в 3-х актах, появившееся на сценах императорских московских и петербургских театров или на сценах частных столичных театров в период между 1 сентября одного года до 1 сентября другого» [4, с. 25], а ближайшими «соседями» по премии Щепкиной-Куперник стали пьесы «Васса Железнова» М. Горького (1911) и «Gaudeamus» Л. Андреева (1912).

На наш взгляд, достоинство пьес Щепкиной-Куперник заключается в глубоким понимании законов театра и последовательном воплощении традиций чеховской драматургии. Обращение к имени Чехова далеко не случайно. Т. Л. Щепкину-Куперник и А. П. Чехова связывала многолетняя дружба (как справедливо заметил Дональд Рейфилд, «для чеховедов она – один из самых интересных и интимных собеседников Антона Павловича» [5, с. 5]).

История взаимоотношений Чехова и Щепкиной-Куперник довольно подробно освещена в научной литературе [6; 7], однако до сих пор важнейшим источником в изучении этого вопроса остаются мемуары Щепкиной-Куперник, на страницах которых она создала многогранный портрет Чехова – гражданина, философа, драматурга. Щепкина-Куперник была свидетелем создания произведений Чехова. В Мелихово, где она не раз бывала, была написана «Чайка»; ее воспоминания сохранили историю первой читки «Чайки», отразив не только реакцию театрально-художественной среды, но и источники жизненных впечатлений автора, положенные в основу сюжета; она описала историю первой постановки пьесы в Художественном театре 17 декабря 1898 г. (после премьеры Щепкина-Куперник написала Чехову: «...на сцене было что-то поразительное: шла не пьеса – творилась сама жизнь. <...> Здесь все было ново, неожиданно, занимательно. Словом – жизнь, как она есть, потрясающая драма, в то время как в соседней комнате стучат ножами и вилками...» [8, с. 656]).

Ценным документальным свидетельством дружбы и творческих взаимоотношений Чехова и Щепкиной-Куперник является снимок, сделанный в 1893 г. в Фотографии Трунова (фото 2). Щепкина-Куперник писала об истории этой фотографии: «К Трунову повез нас Куманин, снимавший нас для “Артиста”. Снимались мы все вместе и порознь, наконец решено было на память сняться втроем. Мы долго усаживались, хохотали, и когда фотограф сказал “смотрите в *аппарат*”, – А. П. отвернулся и сделал каменное лицо, а мы все не могли успокоиться, смеясь, приставали к нему с чем-то – и в результате получилась такая карточка, что Чехов ее окрестил “Искушение св. Антония»» [8, с. 2]. Здесь нужно отметить важную деталь: Ф. А. Куманин, о котором упоминает Щепкина-Куперник, – книгоиздатель, готовивший для журнала «Артист» миниатюрные издания с портретами авторов, а групповой снимок был сделан вкпе с индивидуальными портретами для книги с названием «Между прочим», вышедшей в 1894 г. Это издание, объединившее под одной

обложкой произведения нескольких авторов, открывалось рассказом Т. Л. Щепкиной-Куперник «Sapho, листки из дневника», следом за которым шел рассказ А. П. Чехова «Красавицы».

Воспоминания Щепкиной-Куперник «О Чехове» впервые были опубликованы в 1925 г., позднее она их неоднократно перерабатывала и дополняла (существуют редакции 1947 и 1952 гг.). Это свидетельствует о том, что личность и творчество А. П. Чехова были предметом размышлений Т. Л. Щепкиной-Куперник на протяжении всей ее жизни. И это неудивительно. В 1944 году в одном из писем к Татьяне Львовне Д. И. Заславский справедливо заметил: «Все мы сейчас перечитываем Чехова. Вы испытывали в жизни большое счастье, были его другом. В его письмах к Вам такая чеховская нежность. Это поистине – орден Чехова, и Вы носите его с достоинством» [9].

Исследователи наследия Щепкиной-Куперник уже отмечали, что «драматургическому мастерству Чехова она всегда отдавала дань и даже иногда дублировала его приемы» [10]. Так, в частности, анализируя пьесу Щепкиной-Куперник «Одна из них», М. В. Михайлова характеризует ее как вариант чеховской «Чайки», «несколько приземленный, бытовой, но печально-трогательный и по-женски “ласковый”» [6]. В нашей статье проследим реализацию традиций чеховского театра в пьесе «Счастливая женщина».

В книге воспоминаний «Дни моей жизни» автор так охарактеризовала фабулу своей пьесы: «Это рассказ о том, как светская, очаровательная “счастливая женщина” проглядела, что ее юный сын-студент стал революционером, и опомнилась только тогда, когда его сослали в Сибирь» [11, с. 381]. Щепкина-Куперник в воспоминаниях раскрывает творческую историю пьесы «Счастливая женщина», указывая на то, что из цензурных соображений ей пришлось переписать финал, действие которого первоначально происходило в Сибири, куда к умирающему сыну приезжает несчастная мать. Во втором варианте финальная сцена происходит в доме главной героини, где она, собираясь в Сибирь к сосланному сыну, неожиданно узнает о его гибели. По мнению Щепкиной-Куперник, это послужило на пользу пьесе: «...конец вышел не банальным и производил сильное впечатление» [11, с. 383].



Фото 2. Т. Л. Щепкина-Куперник, Л. Б. Яворская, А. П. Чехов. Почтовая карточка, 1893 г. *Общественное достояние / T. L. Shchepkina-Kupernik, L. B. Yavorskaya, A. P. Chekhov. Postcard, 1893. Public domain*

Конфликт пьесы можно определить двояко. С одной стороны, налицо внешний конфликт – противостояние поколений, отсутствие взаимопонимания между матерью и сыном (как справедливо отмечает А. В. Лескина, подобный конфликт традиционен для чеховской драматургии: «В пьесах Чехова родители показаны как себялюбивые эгоисты (“Чайка” – Аркадина, родители Нины, “Дядя Ваня” – Серебряков, Войницкая)» [12, с. 143]). С другой стороны, в центре сюжета оказывается внутренний психологический конфликт, основанный не на прямом столкновении персонажей друг с другом, а связанный с миром душевных переживаний главной героини – основным сюжеттообразующим мотивом становится мотив «утраченной жизни», также свойственный чеховской драматургии («Дядя Ваня», «Чайка»).

О первом конфликте зритель узнает уже в первые минуты спектакля во время встречи Сергея Стожарова с его возлюбленной – Верой Званцевой, вместе с которой втайне от родителей он состоит в противоправительственной организации. Именно Вера дает первую оценку дома Стожаровых, называя его палатой: «Подхожу сюда... а тут-то! Ковры, лакеи! “Антрэ и амбрэ”. Я в своем черном платьишке показала себе таким пятном на этой роскоши» [1, с. 420]. В ответ на это Сергей замечает: «Знаешь, минутами мне кажется, что я не выдержу... Что я тут делаю? Я чужой им! Такой же чужой, как и ты... Я вижу всю эту ненужную сутолоку» [1, с. 420].

«Ненужная сутолока», о которой говорит Сергей, – это тот мир, в котором живет его мать. Щепкина-Куперник в деталях описывает атмосферу дома Лидии Стожаровой. Успешная женщина, хозяйка модного салона, она целиком погружена в круговорот светской жизни Петербурга. На протяжении двух первых действий мы наблюдаем за наполненной встречами, разговорами, подробностями жизнью главной героини, не подозревающей о существовании другой жизни у сына. Особую роль при этом играют ремарки предметного мира, скрупулезно описывающие подробности быта, окружающего героиню. Наиболее пространны препозитивные ремарки, предваряющие первое и второе действия пьесы: «Роскошно убранная гостиная в доме Стожаровых. Рояль, очень много цветов, смешение стилей. Когда отворяют среднюю дверь, видна устланная ковром внутренняя лестница. <...> Ближе к рампе, направо приготовлен чайный столик для five-o'clock tea, а налево камин, около него уютные кресла и т. д. Петербургские сумерки ноябрьского дня...» [1, с. 418].

Воспоминания Щепкиной-Куперник свидетельствуют о том, что этим деталям, как и сценографии в целом, она придавала особое значение. Описывая историю первой постановки спектакля в театре Корша (фото 3), она подробно освещает «куръез», связанный с неверным представлением режиссера об особенностях быта петербургских светских салонов: «...он ставил пьесу в тонах привычных ему пьес: так, например, пятичасовой чай – “файв-о’клок” – в светском салоне он поставил так, что в гостиной были расставлены маленькие столики и на них были графинчики с рябиновой и закуска, как в московских трактирах. <...> Мне пришлось быстро переделывать мизансцены» [11, с. 383].

Это внимание, проявленное автором к воссозданию атмосферы дома, требует некоторых комментариев. Анализируя «погруженность в фактуру бытия» в пьесах Щепкиной-Куперник, М. В. Михайлова констатирует: «Из ее пьес можно узнать, что смотрели в театрах, заказывали в ресторанах, предпочитали есть дома. Они представляют собой “энциклопедию жизни” определенного слоя людей, сохраняют аромат эпохи» [13, с. 42–43]. Михайлова подчеркивает, что эту особенность увидели в пьесах Щепкиной-Куперник и ее современники, отмечая исключительную способность автора преподнести «женский» взгляд на мир. Так, в частности, Эм. Бескин писал: «Есть те краски <...>, которых не может дать мужчина, которые способна воспринять только женщина. Шелк, бархат, духи, цветы... И комбинирует она их очень удачно» [13, с. 43]. Однако в годы создания пьесы звучали и иные голоса. В 1912 году, размышляя о жизни современных женщин, Е. А. Колтоновская отметила: «Вместо бытия – пустота, вместо собственного содержания – только способность отражать чужое... Можно ли представить себе более пустую и жестокую характеристику женской природы, более горькое признание со стороны женщины?» [14, с. 7]. На наш взгляд, обилие бытовых подробностей в пьесе «Счастливая женщина» (шляпки, вазочки, жардиньерки, баночки с кремом и др.), сосредоточенность на них главной героини служат, в первую очередь, воплощению внутреннего психологического конфликта. Время героини заполнено суетой – отсюда обилие ремарок, обозначающих подробности предметного мира.



Фото 3. Театр Корша, Москва, 1902 г. Почтовая карточка. Фототипия Шерер, Набгольц и Ко. Почтовая карточка. Общественное достояние / Korsh Theatre, Moscow, 1902. Postcard. Phototype Scherer, Nabgolts & Co. Postcard. Public domain

Это роднит Лидию Стожарову с чеховскими персонажами (размышляя о Гаеве и Раневской, И. Н. Сухих справедливо замечает: «Как страус прячет голову в песок, люди пытаются спрятаться от больших жизненных проблем в бытовые мелочи, в рутину» [15, с. 19]).

Внимание к детализации в изображении быта – одна из отличительных особенностей чеховских пьес. Как писал А. П. Скафтымов, «в бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни. Мирное течение бытового обихода для Чехова является не просто “обстановкой” и не экспозиционным переходом к событиям, а самую сферу жизненной драмы, то есть прямым и основным объектом его творческого воспроизведения» [16, с. 375]. В пьесах Чехова нет ярко выраженной внешней интриги – вместо динамического развития действия перед зрителем предстает неспешная будничная жизнь с ее повседневными заботами, однако пристальное внимание к деталям и некая замедленность действия способствуют воплощению психологического конфликта. Об этом писал Чехов еще в 1889 г.: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» [17, с. 278]. Чеховская традиция отчетливо прослеживается в пьесе «Счастливая женщина»: на протяжении двух действий мы наблюдаем за наполненной событиями, разговорами, подробностями жизнью главной героини, не подозревающей о существовании другой жизни у сына.

Как известно, основным способом действия в драме является слово, а диалог – наиболее явственной формой драматического столкновения. В развитии драматического конфликта особенно важен диалог Лидии Стожаровой с сыном в первом действии, когда сын предпринимает попытку рассказать матери о своей жизни:

«Лидия. Сержик, здравствуйте! Как это мило, что ты пришел к твоей маме!

Сергей. Здравствуйте, мама... Да вас так редко можно застать одну – мне именно хотелось вас одну видеть.

Лидия. Это очень лестно! Ну, вот мы и одни! Садись! Хочешь шоколаду?

Сергей. Благодарю, не хочу... Мне просто хотелось потолковать с вами... (Не садится, а неловко стоит у туалета и перебирает безделушки.) Так много накопилось на душе... (Роняет что-то.) <...>

Сергей (садясь). Хотелось поговорить с вами – и чувствую, что пора... Кто знает, может быть, скоро будет поздно!

Лидия. Сережа! Ты меня пугаешь! Такой серьезный тон. Говори, в чем дело... (Приглядывается к нему.) Ну, признавайся, наделал долгов? Боишься папа?..

Сергей. Нет, мама, у меня нет долгов.

Лидия. Что же тогда?.. (Внезапно пугается мысли, пришедшей ей в голову.) Сережа... Боже мой! Неужели ты болен?

Сергей. Нет, нет, мама, ничего подобного...

Лидия (опускается на подушки, с которой привстала было). Фу! Отлегло от сердца. Как я испугалась! Постой! Уж не задумал ли ты жениться? (Хочет.) <...>

Сергей (видимо волнуясь). Мама... приходило ли вам когда-нибудь в голову... что мы, хоть и живем в одном доме, в сущности, совсем не знаем друг друга?... Отец... тот мне совершенно чужой... Но вы... К вам меня невольно тянет. Им мне кажется, что я, в конце концов, должен сделать так, чтобы вы меня узнали...

Лидия (прерывая его). Боже, как ты иногда похож на моего покойного отца!... Вот эта складочка на лбу...» [1, с. 423 – 424].

Попытка диалога сына и матери разворачивается на протяжении нескольких явлений (с 8-го по 14-е), разговор постоянно прерывается приходом горничной, Лидия отвлекается, чтобы сделать необходимые распоряжения для повара. Сергей пытается открыться матери, но его слова повисают в воздухе – Лидия не может отвлечься от всеобъемлющей суеты и мыслит исключительно категориями петербургского света (долги, женитьбы, флирт и т. д.), не слыша и не воспринимая то, о чем пытается рассказать ей сын. В этой сцене «признания без отклика» проявляются традиции чеховского «глухого диалога», демонстрирующего отсутствие психологического контакта между персонажами. Поэтому важным становится не только то, что говорят герои, но и то, как на их реплики отвечают.

Помимо диалогов в развитии конфликта большую роль играют звуковые образы. Это еще одна традиция чеховской драматургии, использованная Щепкиной-Куперник в пьесе «Счастливая женщина». Звук как способ драматизации действия – важнейший новаторский принцип Чехова-драматурга. Таков «звук лопнувшей струны» в «Вишнёвом саде», возвещающий о гибели старого мира. Это не просто звуковая ремарка, означающая незначительный эпизод, но существенный элемент в развитии драматического действия – в пьесах Чехова «звуковой образ представляет собой не частность, а сущность» [18, с. 37].

Звуковым образом, врывающимся в гостиную Лидии Стожаровой и прерывающим светскую болтовню, является звук пушечного выстрела:

«Пушечный выстрел. Дамы вздрагивают.

Графиня. Что это такое?

Генерал. Наводнение началось!

Лидия. О Боже, как мы все стали нервны!» [1, с. 428].

Аллюзия к Чехову подчеркнута репликой Лидии («Как все нервны»). Как и у Чехова, внезапно раздавшийся звук имеет объяснение: это звук пушечного выстрела в Петербурге, возвещающий о начале наводнения. Но, как и в чеховских драмах, он имеет символическое значение, предвещая грядущую катастрофу и расставание с прежней жизнью. Мир Лидии Стожаровой обречен. Он рухнет вместе с арестом сына.

Арест сына обнажает иллюзорность женского счастья героини и показывает истинное лицо персонажей. Если Лидия полна решимости исправить ситуацию, то ее муж обеспокоен лишь своей пошатнувшейся репутацией:

«Стожаров (весь багровый, быстро входит). Вот! Вот дожили... А, а! Опозорил! Стожаров! Стожаров и... мерзавец-мальчишка! (Падает на стул, задыхается, рвет на себе воротник.) Лидия, овладевая собой, но все еще бледная, трясуцимся

руками наливает ему воды. (Пьет.) А все... ты... все либерализм дурацкий... Что скажет Шверт? Я погиб!..» [1, с. 449–450].

Драматизм событий подчеркивают авторские ремарки. Сцена ареста сопровождается примечанием: «*Несколько времени сцена пуста*». Это полное отсутствие действия и звука – знак того, что жизнь никогда уже не будет прежней. Приравненная к паузе ремарка подчеркивает трагичность момента, и в этом также видится обращение к чеховским традициям. Размышляя о семантике пауз в драматургии, А. Н. Зорин справедливо отмечает: «Пауза фиксирует кульминационные моменты сюжета: когда несказанное, непроговариваемое проявляется на уровне всей сюжетной структуры как нечто усложняющее текст, добавляющее определенные мотивации действия персонажей» [19, с. 14].

Как было отмечено исследователями, «в чеховской драме наиболее результативно молчание» [15, с. 26]. По наблюдениям Ю. В. Доманского, «Чехов одним из первых русских драматургов начинает использовать собственно ремарку “пауза” для обозначения контекстуально значимого молчания. Именно “пауза” в чеховских пьесах – самая частотная из ремарок» [20, с. 9]. Известно, что в «Вишнёвом саде» Чехова – 31 ремарка «Пауза». В «Счастливой женщине» их 15.

В первом действии пьесы паузы единичны. Ремарка «*Маленькая пауза*» стоит перед щекотливым вопросом мужа к Лидии: «Скажи, пожалуйста, Шверт будет у тебя сегодня?» – он хочет, чтобы Лидия замолвила о нем словечко своему поклоннику, поспособствовала ему в делах. В третьем действии паузы учащаются. Лидия приезжает за помощью к Шверту, чтобы рассказать ему об аресте сына. Ремарка передает ее психологическое состояние: «*Лидия одна. Большая пауза. Вздвонноно ходит взад и вперед*». Паузы наряду с жестово-эмоциональными, интонационными ремарками показывают огромное внутреннее напряжение, которое испытывает героиня в ожидании ответа Шверта: «*Пауза. Лидия одна*» – эта пауза прерывается мольбой и обращением к Богу: «*Лидия (ходит, отпивает из своего бокала, опять ходит, приостанавливается, и у нее вырывается)*. Господи, Господи! Я плохо молюсь, но если можно... спаси моего мальчика!..» [1, с. 459]. Наибольшее количество ремарок «Пауза» (11) – в последнем, четвертом действии пьесы, что представляется контекстуально значимым.

Существенную роль в развитии драматургического конфликта играют и музыкальные образы пьесы, что также является продолжением чеховских традиций. Исследуя роль музыки в антропоцентрической модели мира, создаваемой в чеховской драматургии, А. Н. Панамарева отмечает: «...музыка выступает как проекция человека в мире. <...> Музыка несет онтологическую семантику, поскольку она, с одной стороны, является самовыражением персонажей, а с другой – обозначает мир, в котором персонажи существуют» [21, с. 8–9]. Музыкальные аллюзии в пьесе Щепкиной-Куперник многочисленны, в диалогах звучат упоминания о благотворительных концертах, бенефисах, музыкальных спектаклях, модных исполнителях – однако все это лишено глубокого содержания и воплощает лишь суету светской жизни. Музыкальные

инструменты выполняют функцию вещи (рояль в гостиной Стожаровых служит предметом интерьера; гости музыкального салона Колтовских, рассматривая скрипку Амати, восхищаются изяществом вышивки на ее футляре). Примечательно, что в третьем действии пьесы разговор Лидии со Швертом сопровождается звуками музыки, доносящимися из гостиной (сцену сопровождают ремарки: «*Зимний сад у Колтовских. Большие стеклянные двери, полузакрытые японскими жалюзи, ведущие в залу. За ними, как тени, мелькают люди; когда двери открыты – ясно слышны музыка, пение и т. п., в остальное время почти совсем тихо*»; «*Слышно пение красивого женского голоса*»; «*За сценой звуки скрипки, к концу явления аплодисменты*» и др.). Эта музыка, звучащая за пределами сцены, подчеркивает драматизм момента, символизируя и пустоту прежней жизни героини, и тяжесть обрушившегося на нее испытания – ее горькое одиночество.

Отметим, что третье и четвертое действия разделяет существенный временной промежуток. Лидия предстает иной (у Чехова в последнем действии «Чайки» мы также видим Заречную и Треплева, изменившихся время спустя). Суть произошедших изменений вскрывается в диалоге Лидии и ее подруги Бетси:

Лидия. <...> Знаете, Бетси, горе приходит, как гроза, и очищает воздух. Как я прежде жила?.. Легкомысленно принимала все, что у меня было, как должное. На чужое горе привыкла смотреть как-то издали. <...> И вдруг – придет ужас на тебя, станет перед тобой... И вот поймешь настоящую жизнь... И все изменится... Вот так во мне и вокруг меня теперь все изменилось... Смотрю – и не узнаю. <...> Я проглядела его... Мне все было некогда... Он тогда так и недоговорил мне всего!.. Я его не умела слушать. <...> О, мне надо скорей к нему!.. Плакать перед ним и просить прощения!..

Бетси. Прощения, но за что же?.. Ведь не вы в этом виноваты?..

Лидия. Прощения не за какое-нибудь сделанное зло, поймите!.. А за каждое несказанное доброе слово, не данный вовремя поцелуй, неотвеченную ласку, не согревший душу взгляд... За все, за все, что я могла дать ему и не давала... не по холодности, не по недостатку любви – верьте, а вот по этому преступному равнодушию, в котором мы все живем по отношению к себе и другим. Мы не умеем любить, мы стыдимся, прячем, душим в себе это чувство!.. А ведь я люблю его, Бетси, и как горячо – я только теперь поняла» [1, с. 466–467].

Развязка конфликта представляется психологически мощной, так как основное трагическое событие – смерть героя – происходит вне пространства сцены (у Чехова также за пределами сцены погибают молодые герои, беззащитные перед несовершенством мира, – Треплев и Тузенбах), а о смерти Сергея зритель узнает до того, как это становится известно героине. Открытый, эмоционально насыщенный финал пьесы предполагает возможность разного воплощения этой сцены. При первой постановке в Театре Корша (роль Лидии исполняла актриса Эльза Васильевна Кречетова – фото 4) современная критика отметила пронзительное, молчаливое окончание спектакля, в котором мать, «подавленная ужасом смерти сына в ссылке, внезапно, без единого звука опускается на колени» [1, с. 558].



Фото 4. Э. В. Кречетова – актриса Театра Корша (с 1911 г. по 1917 г.). Почтовая карточка. Общественное достояние / E. V. Krechetova – actress of the Korsha theatre (from 1911 to 1917). Postcard. Public domain

Тэдди Челищев с опусом «о пароходах и сиренах», вызвавшим единодушное одобрение светских дам:

О, бедные сирены,
Поющие вдали!
Подобной перемены
И ждать вы не могли!
Любили вы волны морские
И солнца яркий блеск:
Вот была ваша стихия –
Простор и моря плеск...

Сцены мелодекламации в «Счастливой женщине» заслуживают особого внимания. Ю. В. Доманский рассматривает декламацию в драме как разновидность приема «сцена на сцене», который встречается в пьесах Чехова («Вишнёвый сад», «Чайка») и Горького («Дачники»). По его мнению, при использовании этого приема «неизбежной видится... авторская оценка эстетики, которую воплощает вставной текст» [22, с. 24]. В сцене с Тэдди Челищевым авторское ироническое отношение к персонажу и его слушателям очевидно.

Как видим, образ Лидии Стожаровой лишен сентиментальности. Это трагический образ женщины, осознающей, что вся ее жизнь оказалась никчемной, пустой. Столкнувшись с арестом сына, она начинает на многое смотреть иначе и, казалось бы, обретает смысл своего существования, принимая решение посвятить свою жизнь поддержке дорогого для нее человека, но гибель Сергея лишает ее этой возможности.

Стоит отметить, однако, что некоторой сентиментальностью, а порой и водевильностью обладают практически все мужские образы пьесы («бравый, розовый» генерал; флиртующий на глазах у жены Павлик Колтовский; глупый, поверхностный Тэдди Челищев). Для дискредитации мужских персонажей Щепкина-Куперник использует разные приемы, главенствующий из которых – чтение стихов собственного сочинения. Безусловным лидером здесь является

Куда более сложными предстают сцены, в которых стихотворение собственного сочинения, посвященное Лидии Стожаровой, читает («мелодекламирует») Шверт:

Волшебница! В глаза твои смотря,
Я вижу в них игру теней и света.
Меня влечет живая сказка эта
Из золота, сапфира, янтаря...

Последние строчки этого стихотворения, напыщенные и слащавые («И жжет меня сильнее поцелуя / Любимых глаз ответный, долгий взгляд!»), становятся сквозным лейтмотивом, сопровождающим любовную интригу Лидии и Шверта.

Стихотворение Шверт читает дважды. Впервые оно звучит в конце первого действия в сцене свидания героев, когда их в объятиях застает сын Лидии. Весь эпизод «мистической близости» решен водевильно, Щепкина-Куперник обнажает этот прием за счет реплики героини: «Совсем как в старинных мелодрамах... Мне оставалось только сказать: “Мой сын, я спасена!”». Второй раз стихотворение звучит в конце третьего действия. Получив отказ от Шверта, Лидия слышит его, оставшись в одиночестве за пределами светской гостиной, – этот эпизод сопровождается ремаркой «Из зала слышен звук рояли и металлический голос Шверта» и является кульминацией мотива «потерянной жизни».

Справедливости ради нужно признать, что Шверт – единственный мужской персонаж, сохранивший достоинство в финале пьесы. Похоже, он действительно любит Лидию. Отказав ей в помощи после ареста сына, мотивируя тем, что долг государственного деятеля для него превыше всего, он приезжает к Лидии перед ее отъездом. В последнем разговоре с ней его речь лишена пошлости, проникнута искренними интонациями, он готов ради Лидии бросить все, но, получив отказ, «низко склоняется и уходит».

По нашему мнению, травестирирование мужских персонажей, их подчеркнутая слабость (сосредоточенность на карьере, поверхностность, неспособность повлиять на ситуацию, нежизнеспособность – болезненность и даже смерть) создает определенный символический подтекст и углубляет содержание драматического конфликта, в трагическом исходе которого, так же, как и в чеховских пьесах, «виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом» [16, с. 388].

Таким образом, содержание пьесы «Счастливая женщина» не исчерпывается одной лишь гендерной тематикой, а в самом ее названии прочитывается горькая ирония, разоблачающая самообман представителей света и неспособность власть имущих сохранить свое главенствующее положение. Написанная между двух революций пьеса явилась отражением ситуации, сложившейся в стране накануне грядущей катастрофы. Пожалуй, именно этим объясняется ее необычайная востребованность у современников. По признанию Щепкиной-Куперник, «пьеса... обошла всю Россию» [11, с. 385],

а это свидетельствует о том, что автору удалось убедительно отразить наиболее драматические коллизии эпохи.

Пьеса «Счастливая женщина» показывает мастерство Т. Л. Щепкиной-Куперник как талантливого драматурга. Анализ поэтики пьесы (драматургического конфликта, особенностей диалогов, авторских ремарок и символики звуковых образов) выявляет приверженность автора традициям чеховского театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Женская драматургия Серебряного века / Сост., вступ. ст. и коммент. М. В. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. – 566 с.
2. Купцова О. «Женский вопрос» и «женское письмо» (Женская драматургия Серебряного века) // Октябрь. 2010. № 7. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2010/7/zhenskij-vopros-i-zhenskoe-pismo.html> (Дата обращения 15.12.2021).
3. Голубкова А. Рец.: Женская драматургия Серебряного века: Антология. Сост., вступ. ст. и коммент. М. В. Михайловой // Знамя. 2010. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2010/4/zhenskaya-dramaturgiya-serebryanogo-veka-antologiya.html> (Дата обращения 15.12.2021).
4. Николаев В. Е. Премии Общества русских драматических писателей и композиторов // Право. Законодательство. Личность. 2014. № 2 (19). С. 21–30.
5. Рейфилд Д. Забытая поэтесса: Татьяна Львовна Щепкина-Куперник // Щепкина-Куперник Т. Л. Избранные стихотворения и поэмы / Сост. Д. Рейфилд. М.: ОГИ, 2008. С. 3–44.
6. Михайлова М. В. «Милая Таня» // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 206–209.
7. Скибина О. М. Творчество Чехова: поэтика и прототипы (Лидия Яворская и А. П. Чехов) // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2018. Т. 2. № 2. С. 129–140.
8. Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. – 735 с.
9. Письмо Д. И. Заславского Т. Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 574.
10. Михайлова М. В. Чеховские мотивы в драматургии Т. Л. Щепкиной-Куперник // Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2010. Nom 16. № 1. С. 56–59.
11. Щепкина-Куперник Т. Л. Дни моей жизни и другие воспоминания. М.: Захаров, 2005. – 528 с.
12. Лексина А. В. Родители и дети: проблемы воспитательного идеала в пьесах Чехова // Чеховские чтения в Ялте: Материалы XXXVIII Международной научно-практической конференции «Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из XXI столетия», 24–28 апреля 2017 г. Вып. 23. Симферополь: Типография «Ариал», 2019. С. 143–152.
13. Михайлова М. В. «Бабы с пьесами...» в эпоху modern // Женская драматургия Серебряного века: Антология / Сост., вступ. ст. и коммент. М. В. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. С. 5–60.
14. Колтоновская Е. А. Женские силуэты: (Писательницы и артистки). СПб.: Просвещение, 1912. – 240 с.
15. Сухих И. Н. Струна звенит в тумане // «Звук лопнувшей струны». Перечитывая «Вишневый сад» А. П. Чехова: Сб. науч. работ. Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2006. С. 10–34.
16. Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Поэтика художественного произведения / Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов. Вступ. ст. В. В. Прозорова. М.: Высшая школа, 2007. С. 367–396.
17. Переписка А. П. Чехова: В 2 т. / [Сост. и коммент. М. П. Громова и др.; вступ. ст. М. П. Громова]. М.: Худож. лит., 1984. Т. 1. – 447 с.
18. Головачева А. Г. «Отдаленный звук, точно с неба» // «Звук лопнувшей струны». Перечитывая «Вишневый сад» А. П. Чехова: Сб. науч. работ. Симферополь: Издательство «ДОЛЯ», 2006. С. 34–61.
19. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: автореферат дис.... д-ра филол. наук. Саратов, 2010. – 36 с.
20. Доманский Ю. В. Вариативность драматургии А. П. Чехова. Тверь: Лилия Принт, 2005. – 160 с.

21. Панамарева А. Н. Музыкальность в драматургии А. П. Чехова: автореферат дис.... канд. филол. наук. Томск, 2007. – 22 с.
22. Доманский Ю. В. О драме и театре: от века минувшего к нынешнему веку. М.: Эдитус, 2021. – 163 с.

REFERENCES

1. *Zhenskaya dramaturgiya Serebryanogo veka* [Women's dramaturgy of the Silver Age]. Saint Petersburg: Hyperion, 2009. 566 p.
2. Kuptsova O. "Zhenskij vopros" i "zhenskoe pis'mo" (*Zhenskaya dramaturgiya Serebryanogo veka*) ["Women's Question" and "Women's Writing" (Women's Drama of the Silver Age)]. *Oktyabr'* [October]. 2010, no. 7. Available from: <https://magazines.gorky.media/october/2010/7/zhenskij-vopros-i-zhenskoe-pismo.html> [Accessed 12/15/2021].
3. Golubkova A. Rec.: *Zhenskaya dramaturgiya Serebryanogo veka: Antologiya* [Review: Women's Drama of the Silver Age: An Anthology]. *Znamya*. 2010, no. 4. Available from: <https://magazines.gorky.media/znamia/2010/4/zhenskaya-dramaturgiya-serebryanogo-veka-antologiya.html> [Accessed 12/15/2021].
4. Nikolaev V. E. *Premii Obshchestva russkikh dramaticheskikh pisatelej i kompozitorov* [Prizes of the Society of Russian Dramatic Writers and Composers]. *Pravo. Zakonodatel'stvo. Lichnost'* [Law. Legislation. Personality]. 2014, no. 2 (19), pp. 21–30.
5. Reyfld D. *Zabytaya poetessa: Tat'yana L'vovna Shchepkina-Kupernik* [Forgotten poetess: Tatyana Lvovna Shchepkina-Kupernik]. In: Shchepkina-Kupernik T. L. *Izbrannyye stikhotvoreniya i poemy* [Selected poems and poems]. Moscow: OGI, 2008, pp. 3–44.
6. Mikhailova M. V. "Milaya Tanya" ["Dear Tanya"]. *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern dramaturgy]. 2009, no. 1, pp. 206–209.
7. Skibina O. M. *Tvorchestvo Chekhova: poetika i prototipy (Lidiya Yavorskaya i A. P. Chekhov)* [Chekhov's creativity: poetics and prototypes (Lydia Yavorskaya and A. P. Chekhov)]. *Vestnik Volzhskogo universiteta im. V. N. Tatishcheva*. 2018, no. 2, pp. 129–140.
8. Shchepkina-Kupernik T. L. *O Chekhove* [About Chekhov]. In: A. P. Chekhov v vospominaniyakh sovremennikov [A. P. Chekhov in the memoirs of his contemporaries]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1986. 735 p.
9. *Pis'mo D. I. Zaslavskogo T. L. Shchepkinoy-Kupernik* [Letter from D. I. Zaslavsky to T. L. Shchepkina-Kupernik]. *RGALI. F. 571, op. 1. Yed. khr. 574*.
10. Mikhailova M. V. *Chekhovskie motivy v dramaturgii T. L. Shchepkinoy-Kupernik* [Chekhov's motives in the dramaturgy of T. L. Shchepkina-Kupernik]. *Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*. 2010, no. 1, pp. 56–59.
11. Shchepkina-Kupernik T. L. *Dni moej zhizni i drugie vospominaniya* [Days of my life and other memories]. Moscow: Zakharov, 2005. 528 p.
12. Leksina A. V. *Roditeli i deti: problemy vospitatel'nogo ideala v p'esah Chekhova* [Parents and children: problems of the educational ideal in Chekhov's plays]. In: *Chekhovskie chteniya v Yalte: Materialy XXXVIII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii "Izuchenie chekhovskogo naslediya na rubezhe vekov: vzglyad iz XXI stoletiya"* [Chekhov readings in Yalta: Proceedings of the XXXVIII International scientific and practical conference "Studying Chekhov's heritage at the turn of the century: a view from the XXI century"]. Simferopol: Tipografiya "Ariol", 2019, pp. 143–152.
13. Mikhailova M. V. "Baby s p'esami..." v epohu modern ["Women with plays..." in the modern era]. In: *Zhenskaya dramaturgiya Serebryanogo veka: Antologiya* [Women's dramaturgy of the Silver Age: Anthology]. Saint Petersburg: Hyperion, 2009, pp. 5–60.
14. Koltonovskaya E. A. *Zhenskie siluety: (Pisatel'nitsy i artistki)* [Female silhouettes: (Writers and artists)]. Saint Petersburg: Prosveshchenie, 1912. 240 p.
15. Sukhikh I. N. *Struna zvenit v tumane* [The string rings in the fog]. In: "Zvuk lopnuvshej struny". *Perechityaya "Vishnevyy sad" A. P. Chekhova: Sbornik nauchnykh rabot* ["The sound of a broken string". Rereading "The Cherry Orchard" by A. P. Chekhov: Collection of Scientific Papers]. Simferopol: Izdatel'stvo "DOLYA" [Publishing house "DOLYA"], 2006, pp. 10–34.

16. Skafymov A. P. *K voprosu o printsipakh postroyeniya p'yes A. P. Chekhova* [To the question of the principles of construction of plays by A. P. Chekhov]. In: *Poetika khudozhestvennogo proizvedeniya* [Poetics of a work of art]. Moscow: Vysshaya shkola, 2007, pp. 367–396.
17. *Perepiska A. P. Chekhova. V 2 t. T. 1* [Correspondence of A. P. Chekhov: in 2 vols.]. Moscow: *Hudozhestvennaya literatura*, 1984. 447 p.
18. Golovacheva A. G. "Otdalennyj zvuk, tochno s neba" ["A distant sound, as if from the sky"]. In: "Zvuk lopnvshej struny". *Perechityvaya "Vishnevyy sad" A. P. Chekhova: Sbornik nauchnyh rabot* ["The sound of a broken string". Rereading "The Cherry Orchard" by A. P. Chekhov: Collection of Scientific Papers]. Simferopol: Izdatel'stvo "DOLYA", 2006, pp. 34–61.
19. Zorin A. N. *Poetika remarki v russkoy dramaturgii XVIII–XIX vekov: avtoreferat dissertatsii... doktora filologicheskikh nauk* [Poetics of stage direction in Russian dramaturgy of the 18th – 19th centuries: Dissertation thesis of D. Sc in Philology]. Saratov, 2010. 36 p.
20. Domansky Yu. V. *Variativnost' dramaturgii A. P. Chekhova* [The variability of the dramaturgy of A. P. Chekhov]. Tver: Lilia Print, 2005. 160 p.
21. Panamareva A. N. *Muzikal'nost' v dramaturgii A. P. Chekhova: avtoreferat dissertatsii kandidata filologicheskikh nauk* [Musicality in the dramaturgy of A. P. Chekhov. Dissertation thesis of Cand. Sc in Philology]. Tomsk, 2007. 22 p.
22. Domansky Yu. V. *O drame i teatre: ot veka minuvshogo k nyneshnemu veku* [About drama and theatre: from the past century to the present century]. Moscow: Editus, 2021. 163 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Любви́вая Ирина Юрьевна – доцент кафедры искусствovedения Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина, соискатель кафедры истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: irinna555@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5452-043X

Научный руководитель – Борис Николаевич Любимов, кандидат искусствovedения, профессор, ректор Высшего театрального училища (института) имени М. С. Щепкина, заведующий кафедрой истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

ABOUT THE AUTHOR

Irina Yu. Lyubivaya – associate professor of the Department of Art History, M. S. Shchepkin Theatre Institute, PhD applicant of the Department of Russian Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: irinna555@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5452-043X

Scientific supervisor – Boris Nikolaevich Lyubimov, Cand.Sc in Art Studies, Professor, rector of M. S. Schepkin Theatre Institute, Head of the Department of Russian Theatre History, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 18.12.2021

Отредактирована: 23.03.2022

Принята к публикации: 13.05.2022

Received: 18.12.2021

Revised: 23.03.2022

Accepted: 13.05.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Любви́вая И. Ю. Предчувствие катастрофы: традиции чеховской драматургии в пьесе Т. Л. Щепкиной-Куперник «Счастливая женщина» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 65–80.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-65-80

FOR CITATION

Lyubivaya I. Yu. Premonition of disaster: The traditions of Chekhov's drama in the play by T. L. Shchepkina-Kupernik "Happy Woman". *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 2, pp. 65–80.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-65-80

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-81-103
УДК 778.5"1913/1918"+791.45.072

Н. С. Рябчикова
Школа дизайна, Высшая школа экономики,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-7481-5155

Ранние киноопыты Витольда Ахрамовича. 1913–1918 гг.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается разнообразная работа Витольда Ахрамовича (Ашмарина) в раннем русском кинематографе – от одного из первых профессиональных кинорецензентов до сценариста и даже режиссера. Через биографическо-культурологическую оптику прослеживается общий контекст, в котором существовал дореволюционный русский кинематограф, чьи деятели приходили из журналистики, литературы, театра и были тесно связаны с разнообразными художественными течениями своего времени. Это, в свою очередь, не могло не оказывать влияние на формирование сюжетов и стиля отечественного киноискусства. Так, Витольд Ахрамович приносит в свою работу в кинематографе опыт журналиста и сотрудника издательства символистов «Мусaget», что сказывается на его деятельности как кинорецензента, сценариста и редактора, а его переводы с польского языка дают возможность осуществить экранизацию одного из скандальных романов начала XX в. – «Сильный человек». Она же кладет начало его попыткам перейти от сценарной и административной работы в кино к работе режиссерской. Среди имен, которые оказываются связаны в предреволюционные годы через фигуру В. Ахрамовича, – С. Пшибышевский, М. Горький и М. Андреева, Вс. Мейерхольд.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Витольд Ахрамович, Всеволод Мейерхольд, Юрий Желябужский, Станислав Пшибышевский, раннее русское кино, кинокритика.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-81-103
УДК 778.5"1913/1918"+791.45.072

Natalie S. Ryabchikova
School of Design, Higher School of Economics,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-7481-5155

Early Film Work of Vitold Akhramovich. 1913–1918

ABSTRACT

The article examines the various activities of Vitold Akhramovich (Ashmarin) in early Russian cinema – from his work as one of the first professional film reviewers to that of a screenwriter and even a director. Through the lens of biography and cultural studies, the article traces the general context in which pre-revolutionary Russian cinema existed. Its employed people who came to cinema from journalism, literature and theatre and were closely associated with various artistic movements of their time. This, in turn, could not but influence the plots and the style of Russian cinema. Thus, Vitold Akhramovich brings to his work in cinema the experience of a journalist and an employee of the Musaget Symbolist publishing house, which affects his work as a film reviewer, screenwriter, and editor, while his translations from Polish make it possible to make a screen adaptation of one of the scandalous novels of the early 20th century. – “The Strong Man” (Mocny człowiek). It also laid the foundation for his attempts to move from screenwriting and administrative work in cinema to directing. Among the names that are connected through the figure of V. Akhramovich in the pre-revolutionary years are Stanisław Przybyszewski, Maxim Gorky and Maria Andreeva, and Vsevolod Meyerhold.

KEYWORDS

Vitold Akhramovich, Vsevolod Meyerhold, Yurii Zheliabuzhskii, Stanisław Przybyszewski, early Russian cinema, film criticism.

В статье «Витольд Ахрамович (Ашмарин) и Лев Кулешов: у истоков русской кинотеории» [1] мы рассматривали фигуру кинорежиссера Витольда Ахрамовича и его влияние на раннюю теорию и практику Льва Кулешова. Для более полного понимания этого влияния, однако, необходимо выстроить более широкий контекст их встречи и проследить разнообразную работу Ахрамовича в раннем русском кинематографе – от одного из первых профессиональных кинорецензентов до сценариста и даже режиссера. Одновременно такая биографическо-культурологическая зарисовка помогает понять общий контекст, в котором существовал дореволюционный русский кинематограф, чьи деятели приходили из журналистики, литературы, театра и были тесно связаны с разнообразными художественными течениями своего времени. Это, в свою очередь, не могло не оказывать влияние на формирование сюжетов и стиля отечественного киноискусства. Среди имен, которые оказываются связаны в предреволюционные годы через фигуру В. Ахрамовича, – С. Пшибышевский, М. Горький, Вс. Мейерхольд.

АХРАМОВИЧ-ПЕРЕВОДЧИК

В конце 1913 г. завершился важный период в жизни Витольда Ахрамовича, связанный с издательством символистов «Мусaget» и одноименным журналом, где он работал четыре предыдущих года. Начиналась следующая из многих профессиональных «жизней» Ахрамовича – переводческая. По воспоминаниям Сергея Дурьлина, Ахрамович интересовался переводами и в «Мусagetе», еще со стороны: «“Польскую” струю в “Мусagetе” – переводы из Словацкого и Мицкевича – он любил» [2, с. 348].

Вероятно, в начале 1912 г. Ахрамович в письме поэту Борису Садовскому затрагивает вопрос перевода «Сатирикона» Петрония, который, видимо, планировалось переводить в «Современнике», где в это время работал Садовской¹. Ахрамович радостно пишет, что нашел переводчика для Петрония. Это был Исидор Румер, двоюродный брат Осипа Брика и родной брат переводчика Осипа Румера, ставшего известным позже, и будущего же физика Юрия Румера, соратника Льва Ландау. В это время Исидор Румер сотрудничает с «Мыслью и словом» Густава Шпета, переводит Платона и Эйнштейна, пристраивается с Сергеем Соловьёвым, чуть позже – с Маяковским, а в 1920-е, по некоторым сведениям, становится секретарем (или референтом) Троцкого. После убийства Кирова он исчезает на Лубянке. Вышло ли что-то из хлопот Ахрамовича – пока неясно.

Еще до ухода из «Мусagetа» Ахрамович начал сотрудничать как переводчик в издательстве В. М. Антика, куда до него уже пришел его хороший знакомый поэт Владислав Ходасевич. Помимо польского, специализации Ахрамовича, Ходасевич переводил также с французского; в мемуарной книге «Некрополь» он называет сотрудником

¹ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 6 – боб.; письмо без даты, но в нем упоминается новый адрес Сергея Соловьёва в лечебнице Вырубова в Крюково, куда его в начале 1912 г. перевели из городской лечебницы – см.: [3, с. 177].

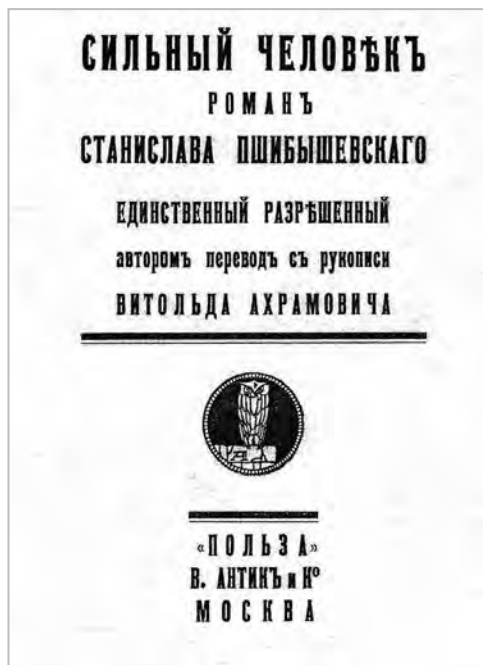


Фото 1. Титульный лист русского издания «Сильного человека» С. Пшибышевского в переводе В. Ахрамовича / Title page of the Russian edition of “The Strong Man” by S. Przybyszewski, translated by V. Akhramovich

пролет дни и ночи» переводил его с рукописи². Одновременно весной 1912 г. Ахрамович планировал перевести недавно вышедший роман другого популярного польского писателя Юзефа (Йозефа) Вейсенгофа «Соболь и панна». Помимо договора с неким формирующимся издательством «Библиотека польских писателей», которое, по его словам, «положительно монополизирует все польские переводы», он хотел опубликовать роман Вейсенгофа и в журнале «Современник», которым в это время руководил Аркадий Аверченко и где работал Борис Садовской. Возможно, чтобы как-то сгладить свою медлительность в организации этой публикации (или нежелание ею заниматься), Садовской в мае 1912 г. предложил Ахрамовичу написать статью-некролог о только что скончавшемся Болеславе Прусе. На что Ахрамович ответил: «Непосредственное, первое “нет” на твое любезное и очень тронувшее меня предложение боролось с сомнительным “да”. Ради этого я перечел несколько рассказов Пруса, и это чтение только подтвердило мое старое, отрицательное отношение к этому “польскому Шеллеру-Михайлову” разду-

тому до размеров национального писателя. Он очень скучен, бесталанен, либерален до слюнявости... Его общественно-политическая журналистика чужда мне и неинтересна. А ведь так изругать, я уверен – не в целях “Современника”»³.

антиковской «Универсальной библиотеки» и их общего друга поэта Самуила Кисина (Муни), но его имя в каталоге издательства не встречается (см. [4]). Всю первую половину 1910-х гг. Ахрамович занят переводами скандально известного польского писателя Станислава Пшибышевского, который десятилетием ранее был кумиром его и его друга и товарища по сибирской ссылке поэта Георгия Чулкова. В издательстве Антика «Польза» вышли в «единственном авторизованном переводе» Ахрамовича романы «Сильный человек» (1912), «Освобождение» (вторая часть «Сильного человека», 1913; второе издание – 1916) и «Святая пуца» (окончание романа «Сильный человек», 1914) (фото 1).

В середине весны 1912 г. вышел первый том «Сильного человека», вторую часть, «Освобождение», Ахрамович должен был изначально окончить к 1 июня 1912-го, в мае он «на-

2 РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 3.

3 Там же.

Отношение к Прусу и Вейсенгофу (который советским литературоведением назывался реакционным, националистическим и антисемитским писателем) вносит дополнительную характеристику в политические настроения Ахрамовича в первой половине 1910-х.

Щедрость издателя, вероятно, позволяла Ахрамовичу какое-то время существовать на работу переводчика: за один авторский лист Антик платил 35 рублей, а куда более широко ведший дело И. Д. Сытин, к примеру, 7 рублей, что последний нередко ставил в вину молодому коллеге, упрекая его за излишнюю щедрость [4, с. 12]. Впрочем, Ахрамович работал и у Сытина: в 1914 г. в сытинском собрании сочинений Генрика Сенкевича (т. 15) вышел его перевод «Камо грядеши» [5, с. 182]⁴.

Витольд Ахрамович не был ни единственным, ни даже основным переводчиком Пшибышевского на русский язык; в эту сферу, как и на «пир символизма», он пришел довольно поздно. Пик интереса к нему у круга символистов приходится на 1902–1907 гг. А. Белый, встретившийся с Пшибышевским в октябре 1906 г. в Мюнхене, писал одобрительно в эссе о нем, помещенном затем в «Арабесках»: «С места в карьер бросаются на нас герои Пшибышевского, скрежещут зубами, сокращают и выпрямляют мускулы, кидаются на женщин, лобзают и убегают в тьму» [6, с. 3]⁵.

Больше всех Пшибышевского переводил Владимир Высоцкий; но переводили его и многие другие, вплоть до провинциальных дам. Ходасевич перевел у В. М. Антика другие романы Пшибышевского, также в авторизованном виде и «с рукописи»: «Дети горя» (1915) и его вторую часть «Адам Джазга» (1916) (они были затем переизданы в «Универсальной библиотеке», соответственно, в 1917 и 1918 гг.). Однако в то время как переведенные Ходасевичем романы выходили тиражом 2–3 тыс. экземпляров, «Сильный человек» был издан в 5,2 тыс. экземплярах, «Освобождение» – в 3,6 тыс. экземплярах (плюс 1 тыс. экземпляров второго издания), «Святая пуца» – в 3,2 тыс. экземплярах [4, с. 190, 207–208]. Для сравнения: Диккенс или Мопассан выходили по 10 тыс. экземпляров, «Путешествия по Италии» Ипполита Тэна – в 15 тыс. копий.

Помимо упоминания Пшибышевского как «типа» литературы и умонастроений в мемуарах Чулкова, можно легко привести примеры восторженного отношения к нему в эти годы Петровской, Брюсова и других. Перевод именно Пшибышевского был для Ахрамовича не просто средством зарабатывания денег – и он, как остальные, был «болен» декадентством. Его младший коллега по послереволюционной газете «Известия» Хрисанф Херсонский с высоты десятилетий тоже пытался этот выбор оправдать: «...Содержание романа, очевидно, было для переводчика далеко не безразличным. Герой романа журналист и литературный критик Билецкий добивается успеха и славы путем цепи преступлений. Он подталкивает больного чахоткой поэта Гурского к самоубийству, вручает ему яд, а после смерти Гурского присваивает его

⁴ Этот перевод в последние годы был переиздан.

⁵ А. Белый описал мюнхенские встречи с ним в «силузете» «Пшибышевский» (Белый А. Пшибышевский // Час. 1907. № 18. 2 сентября).

рукописи и публикует их под своим именем. <...> Такова та большая, эгоистическая, не брезгающая ничем интеллигенция, которую с упоением рисует Пшибышевский. При том эта интеллигенция у него парадоксально почти всегда принимает участие в рабочем движении. <...> Что же в больном мире героев Пшибышевского привлекло переводчика перед первой империалистической войной? <...> Гневное разоблачение гнилости такой психологии с ее цинизмом и одновременно мистическим душком? Желание отмежеваться? <...> он принадлежит к тому слою русской художественной интеллигенции, который на стыке двух миров, как мне думается, оказался в несколько гамлетовском положении. Должно быть, слишком много различных противоречивых философских, мировоззренческих путей проверяли эти люди практически для самих себя и слишком не элементарен был для них выбор там, где речь шла не только о политической альтернативе с кем ты, с революционным рабочим классом или с прогнившей буржуазией, но где вставали вместе с тем сложнейшие проблемы эстетики, художественных исканий, вопросы психологии, “высшей” морали и т. д.» [7, с. 37–39].

Неудивительно, что Херсонский пытается найти причину интереса Ахрамовича к роману – ведь он не просто перевел его, но спустя несколько лет участвовал и в переносе произведения Пшибышевского на киноэкран. Судя по всему, эта экранизация стала его пропуском в кинематограф, с которым он будет связан затем в разных ипостасях в течение следующих полутора десятилетий. В истории литературы, где отложилась многообразная деятельность Ахрамовича до Первой мировой войны, следующие, предреволюционные годы оказываются белым пятном перед последующим, снова более известным (хотя бы в своих «энциклопедических» веках) периодом⁶. Восполнить этот пробел позволяет история кино. На 1914–1916 гг. приходится основная активность Ахрамовича-кинорецензента, а на 1915–1919 гг. – его практическая работа в кинематографе, перешедшая затем в административную.

КИНОРЕЦЕНЗЕНТ

История русского кино почти не знает имен первых профессиональных кинорецензентов. Привычно перечисляются или «большие имена», писавшие о кинематографе по случаю (Максим Горький, Леонид Андреев, Александр Серафимович), или такие фигуры, как Самуил Лурье, Моисей Алейников и Никандр и Валентин Туркины – то есть те, кто совмещали работу рецензента и редактора журнала, а затем зачастую участвовали в создании советского кинематографа и советской истории кино. В большинстве же своем эти кинокритики остаются неизвестными, поскольку часто пользовались криптонимами или псевдонимами либо печатались

⁶ *Историки литературы, упоминающие Ахрамовича в связи с «Мусагетом» и кругом символистов, к сожалению, уже традиционно пишут о том, что он лишь «после революции увлекся кинематографом» (напр.: [8, с. 244]).*

анонимно. Анонимной – теперь скорее в метафорическом смысле – до сих пор оставалась по большому счету и работа Витольда Францевича Ахрамовича с 1910 по 1917 г. Однако полная подборка его рецензий дает нам фигуру одного из первых русских кинокритиков, который начал писать о кино в 1910 г., был особенно активен в 1914–1916 гг. и в последний раз выступил с рецензией в 1929 г., за несколько месяцев до смерти.

Подавляющее большинство этих рецензий не были подписаны его именем. Рецензий с указанием автора – «В. Ахрамович» – всего две: в «Театральной газете» за 1916 г. («Пиковая дама») и 1917 г. («Набат»). Также в 1917 г. там был напечатан некролог Е. Бауэра, подписанный инициалами «В. А.», которые также позволяют говорить об авторстве Ахрамовича⁷.

Тем не менее составители фундаментального каталога сохранившихся ранних русских картин «Великий Кинемо» [9] расшифровали как «В. Ахрамович» криптоним «W.», стоявший под рецензией 1910 г. на «Жизнь и смерть Пушкина» в «С.-Петербургских театральных ведомостях», а также под рецензиями в «Театральной газете» на фильмы «Женщина завтрашнего дня» (2-я серия, 1915), «Юрий Нагорный» (1916) и «Революционер» (1917). В «Великом Кинемо» была перепечатана и рецензия Ахрамовича на «Набат», но при этом также подписанная полным именем рецензия на «Пиковую даму» (1916) была помещена как анонимная. Тем не менее, принимая убедительную расшифровку в «Великом Кинемо» за основу, при сплошном просмотре подшивки «Театральной газеты» за 1913–1918 гг. оказывается, что Ахрамович – «W.» был одним из основных ее кинорецензентов, особенно в 1915–1916 гг. Более того, несколько рецензий, подписанных этим криптонимом, ссылаются на предыдущие рецензии того же автора, но либо подписанные другой буквой – «Ъ», либо совершенно анонимные. Такие внутренние отсылки, вкуче с повторяющимися терминами и лексемами (например, «инспирировать» для описания работы режиссера с актером, «холодный» для описания актерской игры, «монументальность» как характеристика картин), а также общими темами рецензий – в частности, проблемой «иллюстрации» литературных произведений на экране, интересом к протожанрам кино («киноповесть», «кинодрама») и к кинематографическому «ритму», позволяют большую часть их рассматривать как принадлежащие Витольду (Witold) Ахрамовичу (Ахрамовичъ). Большую часть, но не все: на протяжении существования «Театральной газеты» и ее специального отдела «Экран» там появлялись и другие криптонимы и псевдонимы («Ж.», «Ил. С.», «Ли»), а редактор газеты Эммануил Бескин также не был чужд работе в кино, и потому в данный момент все анонимные рецензии атрибутировать как написанные В. Ахрамовичем невозможно.

Криптоним «-Ъ» впервые появляется под рецензией на «Обрыв» в первом же номере «Театральной газеты» в 1913 г. (в 1913 и 1914 г. киноотдел газеты еще не регулирен) и сменяется «W» в № 39 за сентябрь 1915 г. В этом же номере была впервые помещена реклама грядущей

⁷ В послереволюционные годы его статьи и заметки, в частности, в «Известиях», подписывались такими деривативами от взятого в это время псевдонима Ашмарин, как «В. Аш», «Аш.» и «А.», что отражено в фундаментальном словаре псевдонимов И. Ф. Масанова.

инсценировки фирмой «Тиман и Рейнгардт» («Русская Золотая Серия») романа С. Пшибышевского «Сильный человек». В начале октября появилось больше информации: «По единственному разрешенному автором переводу этого произведения, предоставленному Витольду Ахрамовичу, который и взял на себя труд инсценировки, получив непосредственные указания автора о ее деталях»⁸. Возможно, именно с началом работы у Тимана связана смена псевдонима.

Помимо указанных выше републикаций, некоторые из рецензий «Театральной газеты», подписанных как W., так и -ъ, также были частично или полностью перепечатаны в «Великом Кинемо» как анонимные – вплоть до курьезного разделения двух рецензий, следующих в номере за 9 апреля 1917 г. одна за другой за подписью W.: первая, «Революционер», при перепечатке обрела имя автора, а вторая, «Чёрные вороны» – стала анонимной. Разумеется, при этом были републикованы рецензии на сохранившиеся фильмы, составляющие около 20% всего объема критического отдела «Театральной газеты». Помимо этого, отдельные кинорецензии «Театральной газеты» неоднократно привлекали внимание исследователей раннего российского кинематографа, но в таких случаях действительно оставались анонимными.

Итак, первая атрибутируемая рецензия Ахрамовича относится к 1910 г. – в «С.-Петербургских театральных ведомостях»⁹. Знаменательно, что посвящена она фильму «Жизнь и смерть Пушкина», то есть изображению на экране поэта, фигура которого являлась ключевой для символистов, в частности, для В. Ходасевича и Б. Садовского. Кроме того, эта рецензия принадлежит автору, который регулярно посещает синематограф и уже может обобщить свои впечатления, а также сравнить зарубежные фильмы и появившиеся лишь за пару лет до того отечественные. О восприятии кинематографа в кругу Ахрамовича в этот период известно относительно немного, но примеры весьма выразительны. Осенью 1913 г. поэтесса Надежда Львова перед самоубийством звонила Вадиму Шершеневичу со словами: «Очень тоскливо, пойдёмте в кинематограф». Шершеневич пойти в кинематограф не смог, и Львова застрелилась [10, с. 47]. Поэт и критик Эллис (Лев Кобылинский), хороший знакомый Ахрамовича по «Мусагету», еще на рубеже десятилетия «в великолепных, припадочных пародиях, подвинчивая себя музыкой, изображал <...> что угодно; мать, бывало, садилась играть ему кинематографический вальс; он изображал, как бы протанцевали вальс – меньшевик, эсер, юнкер, еврей, армянин, правовед, Брюсов, Батюшков, князь Трубецкой, передавая движением дрожанье экрана кино; и до Чаплина, Чарли, явил собою – Чаплина, Чарли; импровизации переходили в дичайшую пляску: вертелся, как дервиш» [11, с. 60].

⁸ Театральная газета. 1915. № 40. 4 октября. С. 18.

⁹ С.-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 2. 31 августа. С. 3 (в «Великом Кинемо» дата указана с опечаткой – 3 августа).

Вероятно, практическую работу в кинематографе Ахрамович начал в середине 1915 г. От нее осталось мало вещественных следов, и тем не менее его имя оказывается связанным с важнейшими именами и исканиями в кинематографе следующего десятилетия: Всеволодом Мейерхольдом, Евгением Бауэром и Львом Кулешовым.

Скорее всего, в конце лета – начале осени 1915 г. Витольд Ахрамович поступил в фирму Пауля (Павла Густавовича) Тимана (она несколько раз меняла имена остальных компаньонов и была также известна по названию своей популярной «Русской Золотой Серии»). Если он и работал в кино помимо рецензий в «Театральной газете» до поступления к Тиману, об этом пока ничего не известно. Первый и главный фильм, с которым связано там его имя, – это экранизация «Сильного человека» в постановке Всеволода Мейерхольда, снимавшаяся в 1916–1917 гг. Экранизация, однако, как указывалось выше, была задумана еще во второй половине 1915 г., и первоначально режиссером планировался Александр Уральский – именно его называют самые первые объявления о начале работы над картиной: «У “Тимана и Ко” А. Н. Уральский ставит большую картину в трех сериях «Сильный человек» по трилогии С. Пшибышевского. Первая часть, собственно “Сильный человек”, закончена съемкой; осталось снять вторую – “Освобождение” и третью – “Святая душа”. Фирма приобрела право исключительной постановки. К работе над сценарием привлечен переводчик единственного авторизованного издания трилогии на русском языке В. Ахрамович»¹⁰. К Уральскому, надо сказать, особенно благоволил кинорецензент «Театральной газеты» – да и количество информации явно превышало обычную для заметок «Театральной газеты» норму. В дальнейшем газета сообщала, что для «инсценировки» романов Ахрамович получил «непосредственные указания автора о ее деталях». Постановка же Уральского также должна была осуществиться при «ближайшем сотрудничестве» Ахрамовича. Правда, вскоре уже утверждалось, что Уральский к постановке только «приступает»¹¹. В следующем номере реклама (под видом «хроники» кинопроцесса) уточняла: «Режиссер г. Уральский ведет съемки трех серий “Сильного человека”, которые появятся непосредственно одна за другой в течение двух недель»¹². В журнале «Сине-фоно» осенью 1915 г. также утверждалось, что «в ателье т-ва “Тиман, Рейнгардт, Осипов и Ко” закончены подготовительные работы по инсценировке известного романа Пшибышевского “Ното Sapiens” (“Сильный человек”). Ставит картину реж. В. К. Висковский; в качестве исполнителей будут приглашены польские артисты Имп. Варшавского театра»¹³. Кто бы ни планировался в качестве режиссера, эта постановка, по всей видимости, если и была в самом деле начата, не была закончена, и лишь летом 1916 г. появились новые рекламные объявления, уже с именем Всеволода Мейерхольда (фото 2).

О том, что Ахрамовича еще не было на студии летом 1915 г., когда Мейерхольд снимал там свою первую картину «Дориан Грей», косвенно свидетельствует отсутствие его имени в переписке режиссера с другими его сотрудниками того времени [12, с. 54–56]. Судя по тому, что его имя возникает в рекламе «Русской Золотой

10 Театральная газета. 1915. № 39. 27 сентября. С. 14.

11 Театральная газета. 1915. № 40. 4 октября. С. 16; 18.

12 «Московская хроника» // Театральная газета. 1915. № 41. 11 октября. С. 17.

13 Сине-фоно. 1915. № 19–20. С. 57.



Фото 2. Реклама несостоявшейся экранизации «Сильного человека» в постановке А. Уральского («Проектор». 1915. № 2. С. XIII) / Advertisement for the failed film adaptation of "The Strong Man" directed by A. Uralsky ("Proektor", 1915. No. 2. P. XIII)

чем именно Ахрамович занимался в это время, Желябужский мельком упоминает в другом месте. Говоря спустя пару десятилетий о вездесущности цензуры в дореволюционном кино, он приводит пример: «До февральской революции 1917 года касаться религиозных тем, показывать на экране даже простые религиозные обряды, как, например, венчание и др., запрещалось, и я помню, когда я начал работать в 1916 году у Тимана, Ахрамович тщательно описывал

в сценарии, как надо снимать свадьбу, – что стоят молодые и над ними держат венцы, но их держат так, чтобы они не были видны. Священник, производивший обряд венчания, также не должен был быть виден, а видна только его тень и т. д.» [14, с. 18]¹⁵.

Кроме того, по словам Желябужского, Ахрамович был больше, чем просто редактор сценариев и титров: «Сам Тиман находился в ссылке (под Уфой. – Н. Р.) как германский подданный. Его жена была довольно вздорная женщина и к тому же лишена вкуса. Фактически дело вела пятерка, состоявшая из главного режиссера и директора предприятия Волкова, режиссера Уральского,

Серии» в сентябре 1915 г., Ахрамович и Мейерхольд в этот раз разминутись буквально на несколько недель. Ниже будет приведено свидетельство самого Мейерхольда об их знакомстве. О работе Ахрамовича у Тимана помимо съемок «Сильного человека» известно в основном из упоминаемый Юрия Желябужского, сына бывшей актрисы МХТ Марии Андреевой и пасынка Максима Горького. Желябужский, ставший впоследствии оператором и режиссером, сам начал работать на студии 13 февраля 1916 г.: «Попав на кинофабрику Тимана, я очень быстро включился в практическую работу. Первое, что мне пришлось делать, – это читать и править сценарии, корректировать надписи в сценарном отделе. Заведующим литературным отделом у Тимана был в то время Витольд Францевич Ахрамович. С ним я и начал мою первую работу в кино – в частности, написал несколько сценариев» [13, с. 181]¹⁴. Небольшую деталь о том,

14 Сценарная работа Ю. Желябужского в фирме П. Тимана в фильмографиях не отражена; вполне возможно, что работал он анонимно.

15 Заманчиво попытаться отождествить этот эпизод с какой-то из картин фирмы Тимана 1916 г., но это вряд ли представляется возможным.

заведующего сценарным отделом Ахрамовича, актрисы и главного администратора Уваровой» [13, с. 182].

Фотограф-любитель, бывший студент Петроградского политехнического института Желябужский оказался у Тимана, потому что компания хотела действовать в съемках его мать, Марию Андрееву. Первым (и единственным) ее фильмом на студии стала экранизация «Микробов жизни» по Евдокии Нагродской. Из многих предложений Андреева выбрала фабрику Тимана в немалой степени из-за режиссера Александра Волкова. Горький шутливо советовал ей в феврале 1916 г. из Петрограда: «Я стою за Тимана, потому что мне нравится Волков, у него прекрасно сделаны глаза. Я, конечно, понимаю, что это искусственные глаза хорошей немецкой работы, но они совсем как настоящие. Серьезно же говоря – он порядочнее Радина и Сдеревича, вместе взятых. Я думаю, что с ним можно работать...» [15, с. 293]¹⁶. К концу мая 1916 г. фильм был почти снят, и Желябужский сообщал матери: «Видел я все негативы: ты вышла хорошо как с фотографической точки зрения, так и со стороны игры. <...> А. А. [Волков] вчера получил письмо от Павла Густавовича [Тимана] – ему очень понравились твои фото, и, очевидно, Ахрамович напел тебе дифирамбов, так что он спрашивает, когда и будешь ли ты еще играть» [15, с. 297]. Из этого видно, какую значительную роль «связного» со ссыльным владельцем студии играл «заведующий литературным отделом». Впрочем, вскоре ситуация претерпела поворот на 180 градусов. По воспоминаниям Желябужского: «Летом 1916 года произошла размолвка между Е. В. Тиман и группой основных работников ателье. <...> Е. В. Тиман стала писать мужу, что ее затирают, диктуют свои вкусы, и в ответ на это Тиман, не видя из ссылки настоящего положения дел, вздумал руководить вслепую. В результате все мы, кроме Уральского, от Тимана ушли» [13, с. 182]. События, вероятно, развивались не так стремительно или не так однозначно, как указано у Желябужского, но размолвка действительно была и, судя по всему, касалась Марии Андреевой. Несмотря на первоначальный энтузиазм Тимана (действительный или выдуманный Желябужским или Громовым), что-то сразу же пошло не так. Киножурнал «Пегас», выпускавшийся фирмой Ханжонкова, представлял дело таким образом: «Известная артистка театра Незлобина – М. Ф. Андреева снялась в фирме Тиман, Рейнгардт и Ко. Согласно соглашения с уполномоченным фирмы г-ном Волковым, М. Ф. Андреева не получила за свое первое выступление ничего, предоставив фирме Тиман, Рейнгардт и Ко рассматривать эту картину как пробную. По съемке картины г-н Волков выразил г-же М. Ф. Андреевой свое полное удовлетворение и условился с ней относительно дальнейших съемок. Артистка предусмотрительно озаботилась о своем гардеробе и нашла костюмов тысячи на четыре. Но, оказалось, поспешила... Из Уфимской губернии от г-на Тимана было получено по телеграфу предписание: ни в каком случае не занимать г-жу Андрееву.

¹⁶ Комментаторы 24-томного собрания писем Горького видят во фразе «прекрасно сделаны глаза» мнение Горького о снятой Волковым экранизации романа А. Фёдорова «Его глаза» – тоже у Тимана [16, с. 294].

Г-н Тиман, по видимому, находит слишком дорогой для своей фирмы артистку, которая может разрешить себе роскошь сняться в пробной картине совершенно даром, и может быть, думает, что талантливая артистка еще недостаточно испробована на экране»¹⁷.

Улаживать конфликт пришлось не кому иному, как Витольду Ахрамовичу. «Пегас» продолжал: «На днях заведующий литературной частью в фирме Тиман, Рейнгардт, Осипов и Ко – г. Ахрамович был вызван срочно в Уфимскую губ., к г-ну Тиману.

В результате этой поездки управляющему ателье фирмы, г-ну Волкову, было предложено стать рядовым режиссером и сдать управление ателье г-ну Ахрамовичу.

Мы не знаем хорошо г-на Ахрамовича, как администратора, но не можем не отметить, что в кинематографии все больше завоевывают себе надлежащее положение представители литературы и критики».

Однако месяц спустя другой журнал, «Вестник кинематографии», сообщал о новом развитии событий: «[н]а место ушедшего г. Волкова, директором фабрики Тиман, Рейнгардт, Осипов и Ко приглашен С. В. Лурье,

редактор журнала “Сине-фоно”»; кроме того, «[п]о слухам, М. Ф. Андреева, обиженная фирмой Тимана, вместе с Максимом Горьким решила открыть свое дело. В качестве администратора намечается ими бывший директор фабрики Тимана г. Волков»¹⁸. Итак, управляющим/директором фирмы Ахрамович успел пробыть едва ли месяц. Потерял ли он сразу же и статус руководителя литературного отдела, имеющиеся документы пока не дают возможным судить. Павел Тиман вернулся в Москву в конце 1916 г., что привело к новой перекомпановке руководства. Так, судя по воспоминаниям Смирновой-Искандер, относящимся к зиме 1917 г., Е. Уварова, вопреки утверждению Ю. Желябужского, либо осталась у Тимана, как и Уральский, либо покинула фирму позже, либо вернулась в нее. Сам Желябужский летом 1916 г. начал работать на фабрике Михаила Трофимова «Русь», с которой и была связана почти вся его дальнейшая деятельность в кино.

Еще до этого, зимой или весной 1916 г., опробовав себя в сценарной работе, Желябужский, по его словам, начал помогать Александру Волкову монтировать «Портрет Дориана Грея», так как сам Мейерхольд, «сняв картину, даже не попытался ее монтировать» [13, с. 181]¹⁹. «Портрет Дориана Грея» вышел на экраны 1 декабря 1915 г. – а первый публичный просмотр состоялся еще 31 октября [17, с. 394], что, естественно, ставит под сомнение утверждение Желябужского. Вопрос о том, кто осуществлял монтаж картины, остается открытым.

17 Пегас. 1916. № 6 – 7 (июнь – июль). С. 102. (Здесь и далее в цитатах сохранена орфография и пунктуация оригинала.)

18 Вестник кинематографии. 1916. № 119 (Август). С. 2.

19 Из письма Г. Нотмана Мейерхольду следует, что еще летом этим занималась – по крайней мере, предварительным черновым монтажом, – некая Алевтина Алексеевна, монтажница фирмы, фамилия которой неизвестна, а надписи клеивал сам Нотман (под псевдонимом Энритон он исполнял в фильме роль Сесили Хоуарда) [12, с. 54]. Впоследствии оператор фильма Александр Левицкий также утверждал, что монтировал фильм, но это вряд ли возможно – помимо глухих упоминаний в мемуарах, письмо Нотмана к Мейерхольду не оставляет сомнений в том, что оператор и режиссер не сошлись характерами.

Как бы то ни было, летом 1916 г. Мейерхольд вернулся, чтобы поставить новую «сенсацию», «Сильного человека», и в первый же визит на фабрику Тимана, 16 июля, он встретился с Витольдом Ахрамовичем [17, с. 434]²⁰. Режиссер писал жене в Петроград: «Ахрамович просил (прежде чем знакомиться с “Сильным человеком”) прочитать “Историю греха” Жеромского. Сценарий готов, подготовлена монтировка и даже декорации. Ухожу нагруженный книгой толстой и сценарием». Однако Жеромский, данный как альтернатива постановке «Сильного человека», Мейерхольду не понравился. Он думает также о Вилье де Лиль-Адане и Эдгаре По. Мейерхольд: «[к]ночи (18-го) решаю: надо ставить именно “Сильного человека”. Вещь очень сжато уложилась в сценарий. <...> В “Сильном человеке” очень мало сцен на воздухе. Мало действующих лиц, а вещь очень выразительная. Да и Тиманы очень хотят именно “Сильного человека” видеть в моей постановке» [цит. по: 17, с. 434–435].

По письмам Мейерхольда к первой жене, впоследствии утерянным, события того лета восстановил в своей двухтомной биографии режиссера, вышедшей в 1929 г., Николай Волков. 19 июля началась подготовка к постановке – художник МХТ Владимир Егоров получил задание закончить декорации к 1 августа, и втроем – Мейерхольд, Ахрамович и Егоров в тот же день впервые собираются для работы над режиссерским сценарием: «обсуждают методы постановки, перестановку сцен, сокращение и т. д.» [17, с. 436].

Одновременно Мейерхольд думает о постановке «Пиковой дамы» по инсценировке Бориса Садовского в кабаре Никиты Балиева «Летучая мышь», но вскоре, видимо, отказывается от этой мысли [17, с. 436]²¹.

Н. Волков суммирует имевшиеся в его распоряжении документы: «Для составления монтировки “Сильного человека” Мейерхольд 21 вечером созывает в кафе Метрополь совещание, в котором участвуют В. Ф. Ахрамович, помощник режиссера С. Я. Белоконов, режиссер «Золотой Серии» М. И. Доронин и артист Художественного театра К. П. Хохлов, которому предназначается роль “Сильного человека”. <...> В этот же день корректируются декорации и происходит знакомство Мейерхольда с оператором Бендерским. “Теперь пора сказать, – пишет Мейерхольд, – что Левицкого нет, оператор же Бендерский совсем другой планеты человек. Вижу, что с ним будет легко работать”» [17, с. 436–437].

После дня репетиции, 23 июля начинаются съемки. За первый день работы с 10 утра до 10 вечера Мейерхольд снял 800 метров («Чистых будет 400, так как почти все снимал дважды», – пишет он жене [17, с. 437]. На следующий день Мейерхольд сам встает перед камерой: «Играю роль Гурского, поэта, не печатающего своих произведений, отдающего свое литературное наследство другу, покончив жизнь самоубийством. Не нашли подходящего актера. Доронин и Ахрамович убедили меня играть. 25-го съемка началась в 12 дня и окончилась в 5 часов. Сняли еще 250 метров» [17, с. 437]. М. Доронин, уже

20 Среди общих знакомых у Ахрамовича и Мейерхольда был, к примеру, переводчик и поэт Владимир Нилендер.

21 Возможно, о сотрудничестве с «Летучей мышью» помышлял и Ашмарин – это был еще один способ заработать денег, к которому, помимо Садовского, прибегал и В. Ходасевич.

снимавшийся у Мейерхольда в «Дориане Грее», играет Барсука, одну из женских ролей – Лусю – играет Мария Жданова из Художественного театра, а на вторую женскую роль Мейерхольд никак не находит претендентку, пока случайно не появляется Варвара Янова, в прошлом году скандально сыгравшая у него роль Дориана Грея.

Возможно, в связи со скандалом вокруг взаимоотношений Тимана и Андреевой и уходом части руководящего состава фирмы Мейерхольд комментирует слухи о «расстройстве дел» в «Русской Золотой Серии»: «Это не так, как теперь выясняется. П. Г. (Павел Густавович Тиман. – Н. Р.) подбирает очень искусно помощников. В этом году в ателье совсем иная атмосфера. Помрежиссеры великолепны. Ахрамович мне помогает очень, очень. Техники и рабочие превосходные. <...> Когда я снимаю, я держу всех в ателье от 10-ти утра до 11-ти часов ночи, но так распределяю работу, что никто не чувствует утомления. В ателье кипит веселая работа. “Сильный человек” тысячу раз любопытнее, чем “Дориан”, как материал для кино. Жданова и Янова очень украшают картину. Хохлов играет очень хорошо» [17, с. 437–438]. Съемки уже готовых сцен идут параллельно разработке новых. Так, 29 июля Мейерхольд, по его словам, «снял всего лишь одну сцену, недоснятую накануне; работал от часу до 5-ти дня. <...> Вечером в кафе Метрополь монтировал дальнейшие сцены. Моими помощниками по этому делу были: Ахрамович, Белоконь» [17, с. 438].

31 июля снимается одна из самых интересных и сложных по постановке сцен фильма – «Театр-Варьете». Мейерхольд «считает этот день самым веселым днем»: «Вот почему. Я ввел в “Театр-Варьете” цирковые номера. На сцене снял: великолепного балаганного танцовщика Караваяева, двух мальчиков-эквилибристов (французы) из Эрмитажа – партерное упражнение, укротительницу змей из “Паноптикума”. А как я радовался ухаживать в антрактах за этой компанией, поить их чаем, кормить бутербродами (мальчиков конфетами). Работа кипела. На съемке была публика (журналисты и кинематографические любители)» [17, с. 438–439].

Николай Волков продолжает пересказ событий: «1 августа Мейерхольд “инспирирует” Егорова для картины “В Венеции” (“Венеция вся должна быть построена в ателье – шутка сказать”)» [17, с. 439] – это словечко из рецензий «Театральной газеты» (с осени 1915 г.), видимо, переключало в лексикон Мейерхольда.

«Венеция удалась на славу», и 3 августа снимаются последние сцены [17, с. 439]. В заключение Волков приводит большое интервью, которое Мейерхольд дал «Театральной газете» – но в связи с этим имени Ахрамовича не упоминает. Тем не менее связь совершенно определенно существовала. Мейерхольд подробнее рассказал о задачах, которые ставил перед собой, и вновь упомянул сценариста картины: «Совместить роль режиссера пьесы с ролью Гурского оказалось задачей нелегкой. К счастью, в лице В. Ф. Ахрамовича (переводчик романа Пшибышевского) я нашел такого помощника, который дал мне возможность преодолеть трудное совмещение в одной картине двух задач: ставить пьесу и играть» [18, с. 15].

Несмотря на присутствие другого режиссера – М. Доронина, Мейерхольд называет именно Ахрамовича, который, судя по письмам, исполнял также обязанности одного из помрежей, работал вместе с Мейерхольдом над режиссерским сценарием и раскадровкой («монтировкой») и, вполне вероятно, занимал место режиссера в те моменты, когда самому Мейерхольду нужно было находиться перед камерой.

К началу зимнего киносезона картина опять не была закончена. «Сине-фоно» уже в ноябре 1916 г. оповещал: «В виду того, что приезд Мейерхольда не мог состояться в ноябре, постановка второй серии “Сильного человека” закончится в январе; в этом месяце будут выпущены обе серии»²². Но и зимой Мейерхольд в Москве не появился. Его тогдашняя ученица А. В. Смирнова-Искандер вспоминала, что, так как Мейерхольду было тяжело ставить и одновременно сниматься самому, фильм закончен не был, и его выпуск перенесли на 1917 г.: «В феврале, в самый разгар репетиций “Маскарада”, в Петроград приехала Евгения Михайловна Уварова, представительница кинофабрики “Тиман и Рейнгардт”, для переговоров с Мейерхольдом об окончании его работы над фильмом “Сильный человек”» [19, с. 238]. В Москве Мейерхольд появился лишь в мае 1917 г. и тогда же показал заснятые части фильма своим студистам с Бородинской (А. В. Смирновой-Искандер и А. М. Смирнову). При этом фильм, видимо, действительно еще не был доснят, поскольку ранее Мейерхольд предлагал занять в нем другого студийца, Николая Щербакова. В показанных кусках несохранившегося фильма, по воспоминаниям Смирновой-Искандер, «[о]чень своеобразен, интересен был сам Мейерхольд в роли Гурского. Его лицо, голова были необыкновенно скульптурны. <...> Всеволод Эмильевич, как всегда, живо интересовался нашим впечатлением от фильма, с пристрастием расспрашивал нас. Мы не выразили восторга, это ему не понравилось». Смирнова-Искандер вспоминала также, что Мейерхольд «в те дни переделывал и торопился закончить “Сильного человека”» [19, с. 242–243].

В том же мае 1917-го «Сине-фоно» поспешил оповестить читателей, что Вс. Э. Мейерхольд начал для «Русской Золотой Серии» съемку экранизации романа Ф. Сологуба «Навьч чары» (которые журнал упорно именовал «Новыми чарами»): «Параллельно им же ведутся работы по съемке второй части “Сильного человека”»²³. В середине лета съемка «Сильного человека» (2 серии) рекламировалась как законченная – как и съемка «Навьч чар»²⁴. Но лишь после Октябрьской революции «Театральная газета» начала объявлять о выпуске «Сильного человека» «в скором времени» – такая реклама появилась и в конце октября, и в конце ноября 1917 г. (советский фильмограф В. Вишневский указывает датой выхода 9 октября 1917 г. [20, с. 138]). О реакции на его выход на экране сведений почти не осталось. Так, в начале 1935 г. Леонид Оболенский вспоминал, явно имея в виду фильм Мейерхольда, что в 1919 г. вместе с Л. Кулешовым

²² Сине-фоно. 1916. № 2–3 (ноябрь). С. 50.

²³ Сине-фоно. 1917. № 13–14 (31 мая). С. 44.

²⁴ Сине-фоно. 1917. № 15–16 (июнь – июль). С. 64. «Навьч чары» были поставлены А. Саниным в 1917 г. на студии «Русь».

они смотрели «в только что занятом красными городе Екатеринбурге две картины – “Последний человек” и “Кровавый вихрь”» [21, с. 273]²⁵.

КИНОРЕЖИССЕР?

Между тем работа с Мейерхольдом, по-видимому, дала новое направление работе Витольда Ахрамовича. В фирме Тимана, которая с весны 1915-го, после ухода основных режиссеров В. Гардина и Я. Протазанова, испытывала постоянный кризис режиссерских сил, он получил возможность перейти от сценарной и административной работы – к режиссерской. Осенью 1916 г. «Театральная газета» сообщила новые подробности о его карьере в фирме, которая во избежание упоминания «германского» имени владельца чаще именовалась тогда «Русская Золотая Серия» или «Эра». Так, 25 октября 1916 г. в отделе хроники появилась следующая информация: «В “Русской Золотой Серии” В. А. (так! – Н. Р.) Ахрамович приступил к съемкам картины “Пусть завтра смерть, сегодня мы живем”; в картине будут заняты крупные силы Художественного театра»²⁶. В фильме под этим названием, выпущенным торговым домом «Мерказор» (так в 1918 г. называлась бывшая фирма В. Венгерова), режиссером значится Иосиф Сойфер, оператором – Александр Станке. Сюжет этой «драмы из закулисной кинематографической жизни» историкам остался неизвестен, как и автор ее сценария. Спустя неделю, в начале ноября 1916 г., «Театральная газета» продолжила оповещать: «В. Ф. Ахрамович заканчивает подготовительные работы по постановке оригинальной кино-драмы “Скошенный сноп”»²⁷. «Оригинальная» на киножаргоне тех лет означало, что драма снимается по оригинальному сценарию, автор которого в рекламных материалах указывался анонимным «***» (заманчиво подозревать в авторе Ю. Желябужского или самого Ахрамовича). Под названием «Скошенный сноп на жатве любви» фильм был выпущен в «Русской Золотой Серии» 25 февраля 1917 г. – режиссером был указан Михаил Бонч-Томашевский. По информации Вениамина Вишневого, эта «бессмысленная драма с надуманным мистико-эротическим сюжетом и нелепыми титрами» исполнялась Е. Адамович (в роли босоножки Нины), Константином Хохловым (в роли композитора Чарского) и А. Морозовым (в роли скульптора Ахматова). Либретто ее, впро-

чем, вполне осмысленно: «Композитор Чарский, сделавший себе блестящую карьеру, расшатал свои силы слишком рассеянной жизнью. Днем он не может работать, ночью его томит бессонница.

В школе босоножек он встречается одну девушку Нину, и в его сердце зажигается новая чистая любовь. Он резко изменяет образ жизни, порывает свои отношения с Загорской, избалованной, богатой барыней. Его вновь посещает вдохновение. Он пишет новую симфонию, на творчество которой его побудили легкие пляски

25 Оболенский контаминирует название фильма Мейерхольда и фильма Ф. Мурнау “Der letzte Mann” (1924).

26 Театральная газета. 1916. № 43. 25 октября. С. 14.

27 Театральная газета. 1916. № 44. С. 14.

Нины. В то время, как Чарский занят своей работой, Нина позирует его другу, скульптору Ахматову, который лепит статую нимфы Эгерии, вдохновительницы римского царя Нумы Помпилия. <...> На своем концерте Чарский, после шумного успеха, встречает Загорскую, которая по-прежнему его любит. Прежняя дурная страсть просыпается в нем. Он ищет свидания с Загорской, снова отдается пустым развлечениям. Нина, заметив охлаждение Чарского, уходит от него к Ахматову, который целомудренно любит ее. Напрасно Чарский теперь раскаивается в своем легкомысленном поведении, он одинок и несчастен. Тогда в минуту крайнего отчаяния, он зовет к себе Нину магической игрой своей. И Нина, вдали от него, позируя Ахматову, слышит его любовный призыв. Она спешит к нему и является на его мольбу с последним утешением и исцелением: из ее рук он радостно приемлет, как кубок любви, напиток смерти, и так искупляет свою вину перед Ниной.

Нина возвращается к Ахматову, она поднимается к подиуму, готовая позировать, но тут внезапно падает: ее сердце не выдержало»²⁸.

Рецензия в журнале «Прозектор» связывает явственный в фильме «мотив больного творческого экстаза, граничащего с безумием и бредом» с традицией таких картин, как «Пляска смерти» и «Умиравший лебедь» (а также и «Сильного человека»): «Демоны страсти» овладевают воображением больного композитора и увлекают его в бездонные «бездны». <...> Бесплезно искать в этой драме жизненной правды и здравого смысла: психология даже здоровых людей остается в ней совершенно необъяснимой; непонятно, например, – почему нежная, любящая девушка находит спасенье любимого человека в смерти; неизвестно – делает ли она это, чтобы спасти его от мук близкого безумия или мстит за свою первую обманутую любовь.

Но оставив в стороне оценку картины с точки зрения жизненной правды и реализма, можно признать ее не лишенной интереса в художественном отношении; игра г. Хохлова и г. Адамович является вполне выдержанной и тонкой, а местами – прямо драматичной. Постановка картины – изящная и обдуманная; финал проведен в мягких тонах художественного вкуса и чувства меры. Общее впечатление от картины, как красивого поэтического вымысла, усиливается и несколько претенциозными, но эффектными надписями, в роде следующих: «Вина любви фиал разбит», «в его душе поют демоны страсти», «парчевая завеса любви», «весна ожидания» и т. п.»²⁹.

Нужно заметить, что представлявшееся более поздним критикам и историкам (да и рецензентам) надуманным, вычурным, претенциозным, с какой-то точки зрения, составляло атмосферу жизни (или восприятие этой атмосферы) того круга, к которому Ахрамович принадлежал десятилетием ранее – студия скульптора Крахта с ее планировкой, где собирались молодые поэты круга «Мусагета», в том числе «жилой верх в виде неогороженных, свешивавшихся над ней полатей, а внизу, задранированные плющом и другой декоративной зеленью, <...>

28 *Прозектор*. 1917. № 3–4. 15 марта. С. 120.

29 *Там же*. С. 12.

слепки с античных обломков, гипсовые маски и собственные работы хозяина» [22, с. 319], сложные любовные интриги (например, Соколов («Гриф») – Петровская – Брюсов – Белый), эпидемия самоубийств, поиски духовного знания... Ахрамович был не единственным литератором, который мог использовать собственный опыт пребывания в этом кругу. Популярнейшей сценаристкой предреволюционных лет была Анна Мар (Анна Леншина), журналистка и писательница, в конце 1900-х гг. связанная отношениями с поэтом Виктором Гофманом, который застрелился в Париже в 1911 г., открыв «эпидемию самоубийств» среди литераторов [см.: 23, с. 212–213; 240–244]. Левшина совершила самоубийство по оставшейся неизвестной причине вскоре после Февральской революции. Интересно, что некрологи в кинопрессе сделали упор на личные причины трагического финала, в отличие от приводившихся в других изданиях, где он объяснялся неудовлетворенностью судьбой последней пьесы [24]. Исследование биографической и текстуральной связи массовой литературы (а также драматургии) и ее авторов с ранним русским кинематографом, в сущности, еще не начато [25].

Лишь в декабрьском номере «Сине-фоно» за 1916 г. читатели извещались, что ателье В. Венгерова «пригласило заведующего литературным отделом и режиссера В. Ф. Ахрамовича, который готовится в настоящее время к постановке намеченной на январь картины “Таинственный гость”»³⁰. В январе 1917-го журнал «Кулисы» также указывает В. Ахрамовича одним из режиссеров торгового дома «Венгеров и Ко», которым после недавнего ухода компаньона фирмы и ее главного режиссера, Владимира Гардина, стал руководить С. Френкель. Среди других режиссеров Венгерова указываются актер театра Незлобина Николай Маликов и мхатовец Борис Сушкевич. Работал у Венгерова как режиссер и актер также Иосиф Сойфер, режиссер Соловцовского театра в Киеве, начинавший статистом у Мейерхольда и с его помощью в 1905 г. поступивший в школу Художественного театра [26, с. 343]. «Сине-фоно» в конце января – начале февраля 1917 г. уточняет: «В. Ф. Ахрамович (так! – Н. Р.) закончил павильонные съемки картины “Украденная юность” (по Уэльсу) с А. Л. Миклашевской (Камерный театр), П. И. Старковским (т. Незлобина), Г. А. Пожидаевым и др.»³¹. В дальнейшем фильм рекламировался без указания режиссера в № 3–4 «Кине-журнала» (после начала марта 1917 г.) среди

картин, которые уже «закончены съемкой и готовы к выпуску», затем как «производство 1917 г.» в «ближайших выпусках» с указанием Ахрамовича как режиссера, и по-прежнему упоминался как таковой в конце августа 1917 г.³² Согласно фильмографическим справочникам, фильм был снят по сценарию Ахрамовича Иосифом Сойфером [27, с. 301]. Напомним, что «Пусть завтра смерть, сегодня мы живем», начатая (или запланированная) Ахрамовичем у Тимана, также выпускалась в режиссуре Сойфера фирмой Венгерова – что говорит в пользу того, что автором ее сценария также был Ахрамович.

30 Сине-фоно. 1916. № 5–6 (декабрь). С. 78–79. О фильме с таким названием сведений нет.

31 Сине-фоно. 1917. № 7–8 (январь – февраль). С. 76.

32 Кине-журнал. 1917. № 5–6. 30 марта. С. 67; Кине-журнал. № 11–16. 1917. С. 31.

Вполне возможно, что начатые им съемки «Украденной юности» были Сойфером закончены – столь же вероятным представляется, что имя Ахрамовича оказалось табу к моменту выхода фильма на экраны в связи с его участием в попытке национализации кинопромышленности, в начале февраля 1918 г. Выпускалась «фантастическая драма на сюжет рассказа Г. Уэллса» конторой А. Л. Саввы уже после 26 апреля 1918 г. (фото 3)³³. Либретто следующим образом передавало сюжет несохранившейся драмы: «В тиши рабочего кабинета старый, одряхлевший профессор экспериментальной психологии (П. Старковский. – Н. Р.) изобрел средство произвольно переселять души из одного тела в другое.



Фото 3. Кадр из фильма «Украденная юность» («Мир экрана». 1918. 19 мая. С. 9) / A screen capture from “Stolen Youth” (“Mir ekrana”. 1918. May 19. P. 9)

И вот, для того чтобы продолжить свою жизнь, еле теплившуюся в теле, обреченном близкой смерти, он выбрал цветущего юношу (Г. Пожидаев, он же – художник картины. – Н. Р.), которого и обрек на дьявольски-лукавый опыт.

С помощью изобретенных им пилюль он похитил юность студента, вселил свою душу в молодой организм, а полную надежды цветущую душу юноши – в свое дряблое, разлагающееся тело.

Дневник плененного юноши раскрывает загадочную трагедию, разыгрывающуюся между героями этой странной и маловероятной истории³⁴.

Это последняя известная из нескольких, видимо, так и не удавшихся попыток Витольда Ахрамовича поставить фильм. Зато в том же 1918 г., когда вышли «Пусть завтра смерть» и «Украденная юность», имя Ахрамовича снова появляется в рекламных объявлениях в качестве сценариста. Вместе с хореографом и танцором Михаилом Мордкиным он оформил для экрана балет «Азиада», впервые поставленный Мордкиным в 1910 г., затем снова в 1912-м и, наконец, в 1917 г. – на музыку И. Гютеля. Партнершей Мордкина в кино была Маргарита Фроман, вторая исполнительница «девушки-бедуинки» Азиада на сцене (после Марии Рейзен). Фильм был также известен под названием «Невольница гарема». Ставил тот же Иосиф Сойфер, снимал тот же Александр Станке – но уже для фирмы К. Абрамовича [27, с. 248]. Предварительный показ «грандиозной кино-поэмы» прошел в сентябре – октябре 1918 г.: «В картине интересно то, что использованы такие интересные силы московского балета, как М. М. Мордкин и Маргарита Фроман, впервые выступающие на экране.

33 Мир экрана. 1918. № 1. С. 9–10. Возможно, фирмой А. Л. Саввы фильм был закончен, так как в периодике 1918 г. фирма упоминается как снимающая фильм (дата его выпуска не указывается В. Вишневым и из периодики со всей определенностью не выясняется).

34 Там же. С. 9.



Фото 4. М. Мордкин в балете «Азиада». Фото 1917 г., использовавшееся в рекламе фильма «Азиада» («Кино-газета». 1918. № 27. С. 5) / M. Mordkin in the ballet "Aziade". 1917. Used in advertising the film "Aziade" ("Kino-gazeta", 1918. No. 27, p. 5)

В основу сюжета положен балет «Азиада» (фото 4), исполнявшийся несколько раз на арене одного из цирков Москвы. Это – красивое зрелище, довольно удачно перенесенное на экран»³⁵. В том же 1918 г. сценарий был признан заслуживающим публикации (почему-то в журнале фирмы И. Ермольева), но автором его был назван один Мордкин. «Азиада» вернулся на экраны в начале 1920-х годов и, возможно, поэтому сохранился по сей день – единственный из всех завершённых фильмов Витольда Ахрамовича³⁶.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Рябчикова Н. С. Витольд Ахрамович (Ашмарин) и Лев Кулешов: у истоков русской кинотеории // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 61–79.
2. Дурылин С. Комментарий к «Антологии» // Книгоиздательство «Мусaget»: История. Мифы. Результаты. Исследования и материалы / Сост. А. И. Резниченко. М.: РГГУ, 2014. С. 347–412.
3. Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: Arsis Books, 2015. – 336 с.
4. Московский книгоиздатель В. М. Антик. Каталог изданий 1906–1918. М.: Издательство МПИ, 1993. – 245 с.
5. Kurant I. Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich: bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1711–1975. T. 4. Wrocław: Ossolineum, 1986. – 411 s.
6. Белый А. Арабески. М.: Мусaget, 1911. – 501 с.
7. Херсонский Х. Страницы юности кино. Записки критика. М.: Искусство, 1965. – 278 с.
8. Киссин С. (Муни). Легкое бремя: Стихи и проза. Переписка с В. Ф. Ходасевичем. М.: Август, 1999. – 416 с.
9. Великий Киномо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России, 1908–1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 564 с.
10. Ходасевич В. Некрополь. Воспоминания. Paris: YMCA-Press, 1976. – 279 с.
11. Белый А. Начало века. М.: Художественная литература, 1990. – 686 с.
12. «...считаю счастьем для себя работать с Вами». Мейерхольд и кино (публикация В. В. Забродина) // Киноведческие записки. 2006. № 78. С. 49–84.
13. Желябужский Ю. Автобиография // Кино и время. Вып. 4. М.: Госфильмофонд СССР, 1965. С. 178–186.

35 «Азиада» на экране // Кино-газета. 1918. № 36 (октябрь). С. 10.

36 «Азиада» демонстрировался в конце декабря 1923 г. в кино Краснопресненского Совета (б. Ханжонков) – Кино-газета. 1923. № 16. 25 декабря. С. 4, затем в «Кино-карнавале» на Арбате в начале января 1924 г. (Кино-газета. 1924. № 1 (17). 1 января. С. 4).

14. Заседание в честь 15-летия советского кино. Научно-исследовательский сектор ВГИК. Февраль 1935 // Лаборатория истории отечественного кино ВГИК. Инв. № 15262.
15. Мария Федоровна Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой / Сост. А. П. Григорьева и С. В. Щирина. Изд. 3-е, доп. и перераб. М.: Искусство, 1968. – 796 с.
16. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. / Гл. ред. Ф. Ф. Кузнецов. Т. 12. Январь 1916 – май 1919. М.: Наука, 2006. – 731 с.
17. Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1929. – 492 с.
18. Мейерхольд у экрана // Театральная газета. 1916. 7 августа. С. 15.
19. Смирнова-Искандер А. В. В 1917 году // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М.: ВТО, 1978. С. 236–246.
20. Вишневецкий В. Художественные фильмы дореволюционной России. М.: Госкиноиздат, 1945. – 192 с.
21. Стенограмма вечера воспоминаний старейших учеников и преподавателей ГИК. 16 и 20 января 1935 г. // К истории ВГИКа. Кн. 1 (1919–1934): Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования. М.: ВГИК, 2000. С. 258–310.
22. Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991. – 910 с.
23. Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 508 с.
24. Грачева А. М. «Жизнетворчество» Анны Мар // Лица: Биографический альманах. Вып. 7. М.; СПб., 1996. С. 56–76.
25. Экранные искусства и литература. Немое кино. М.: Наука, 1991. – 244 с.
26. Короткий В. М. Операторы и режиссеры русского игрового кино 1897–1921. М.: Канон+, 2009. – 432 с.
27. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 3: Приложения. М.: Искусство, 1961. – 307 с.

REFERENCES

1. Ryabchikova N. S. *Vitol'd Akhramovich (Ashmarin) i Lev Kuleshov: u istokov russkoi kinoteorii* [Vitol'd Akhramovich (Ashmarin) and Lev Kuleshov: At the inception of Russian film theory]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 3, pp. 61–79.
2. Durylin S. *Kommentarii k "Antologii"* [Commentary to "The Anthology"]. In: *Knigoizdatel'stvo "Musaget": Istoriia. Mify. Rezul'taty. Issledovaniia i materialy* [The Musaget Publishing House: History. Myths. Results. Research and Documents]. Ed. by A. I. Reznichenko. Moscow: RGGU, 2014, pp. 347–412.
3. Etkind A. *Sodom i Psikheia. Ocherki intellektual'noi istorii Serebriannogo veka* [Sodom and Psyche. Essays on the Intellectual History of the Silver Age]. Moscow: Arsis Books, 2015. 336 p.
4. *Moskovskii knigoizdatel' V. M. Antik. Katalog izdanii 1906–1918* [The Moscow Book Publisher V. M. Antik. Catalog of Publications 1906–1918]. Moscow: MPI, 1993. 245 p.
5. Kurant I. *Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich: bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1711–1975. T. 4*. Wrocław: Ossolineum, 1986. 411 s.
6. Bely A. *Arabeski* [The Arabesques]. Moscow: Musaget, 1911. 501 p.
7. *Khersonskii Kh. Stranitsy iunosti kino: Zapiski kritika* [The Pages from the Youth of Cinema: The Notes of a Critic]. Moscow: Iskustvo, 1965. 287 p.
8. Kissin S. (Muni). *Legkoe bremia: Stikhi i proza; Perepiska s V. F. Khodasevichem* [A Light Burden: Poetry and Prose; Correspondence with V. F. Khodasevich]. Moscow: Avgust, 1999. 416 p.
9. *Velikii kinemo: Katalog sokhranivshikhsia igrovykh fil'mov Rossii, 1908–1919* [The Great Kinemo: Catalog of the Surviving Russian Fiction Films, 1908–1919]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 564 p.
10. Khodasevich V. *Nekropol'. Vospominaniia* [Necropolis. Memoirs]. Paris: YMCA-Press, 1976. 279 p.
11. Bely A. *Nachalo veka* [The Beginning of the Century]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1990. 686 p.

12. «...schitaiu schast'em dlia sebia rabotat' s Vami". Meyerhold i kino ["...I Consider Myself Lucky to Work with You". Meyerhold and Cinema] (publikatsiia V. V. Zabrodina). *Kinovedcheskiye zapiski [Film Scholar's Notes]*. 2006, no. 78, p. 49–84.
13. Zheliabuzhskii Yu. *Avtobiografiia [Autobiography]*. In: *Kino i vremia. Vyp. 4 [Cinema and Time. Iss. 4]*. Moscow: Gosfil'mofond SSSR, 1965, pp. 178–186.
14. *Zasedanie v chest' 15-letiiia sovetskogo kino. Nauchno-issledovatel'skii sektor VGIK. Fevral' 1935 [Meeting in Honor of the 15th Anniversary of Soviet Cinema. Research Sector of VGIK. February 1935]*. *Laboratoriia istorii otechestvennogo kino VGIK [The Laboratory of the History of Russian Cinema, VGIK]*. Inventory file 15262.
15. Mariia Fedorovna Andreyeva. *Perepiska. Vospominaniia. Stat'i. Dokumenty. Vospominaniia o M. F. Andreevoi [Maria Fedorovna Andreeva. Correspondence. Memoirs. Articles. Documents. Reminiscences of M. F. Andreeva] / sost. A. P. Grigor'eva i S. V. Shchirina. Izd. 3-ye, dop. i pererab.* Moscow: Iskustvo, 1968. 796 p.
16. Gor'kii M. *Polnoe sobranie sochinenii. Pis'ma. V 24 t. T. 12. Ianvar' 1916 – mai 1919 [Complete Works. Correspondence. In 24 vols. Vol. 12. January 1916 – May 1919]*. Moscow: Nauka, 2006. 731 p.
17. Volkov N. *Meyerhold. Vol. 2.* Moscow, Leningrad: Academia, 1929. 492 p.
18. *Meyerhold u ekrana [Meyerhold by the Screen]*. *Teatral'naia gazeta [The Theatre Gazzette]*. 1916. August 7. P. 15.
19. Smirnova-Iskander A. V. *V 1917 godu [In 1917]*. In: *Tvorcheskoe nasledie V. E. Meyerholda [Creative Legacy of V. E. Meyerhold]*. Moscow: VTO, 1978, pp. 236–246.
20. *Vishnevskii V. Khudozhestvennye fil'my dorevoliutsionnoi Rossii [Fiction Films of Pre-revolutionary Russia]*. Moscow: Goskinoizdat, 1945. 192 p.
21. *Stenogramma vechera vospominaniy stareishikh uchenikov i prepodavatelei GIK. 16 i 20 ianvaria 1935 g. [A Transcript of the Evening of Reminiscences of the First Students and Teachers of GIK. January 16 and 20, 1935]*. In: *K istorii VGIKa. Kniga 1 (1919–1934). Dokumenty. Pressa. Vospominaniia. Issledovaniia [Towards the History of VGIK. Book 1 (1919–1934). Documents. Print Publications. Memoires. Research]*. Moscow: VGIK, 2000, pp. 258–310.
22. Pasternak B. *Sobranie sochinenii v 5 t. T. 4. [Collected Works in 5 vols. Vol. 4]*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1991. 910 p.
23. *Pisateli simvolistskogo kruga. Noveye materialy [Symbolist Writers. New Materials]*. Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2003. 508 p.
24. Gracheva A. M. "Zhiznetvorchestvo" Anny Mar [Anna Mar's "Life Creation"]. In: *Litsa: Biograficheskii al'manakh [Faces. A Biography Almanac]*. Vol. 7. Moscow; Saint-Petersburg, 1996, pp. 56–76.
25. *Ekrannye iskusstva i literatura. Nemoie kino [Screen Arts and Literature. Silent Cinema]*. Moscow: Nauka, 1991. 244 p.
26. Korotkii V. M. *Operatory i rezhissery russkogo igrovogo kino 1897–1921 [Operators and Directors of Russian Feature Films 1897–1921]*. Moscow: Kanon+, 2009. 432 p.
27. *Sovetskie khudozhestvennye fil'my. Annotirovannyi katalog. T. 3: Prilozheniia [Soviet Feature Films. Annotated Catalog. Vol. 3. Supplements]*. Moscow: Iskustvo, 1961. 307 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рябчикова Наталья Сергеевна – доктор философии (PhD), преподаватель Школы дизайна Высшей школы экономики.

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7481-5155

ABOUT THE AUTHOR

Natalie S. Ryabchikova – PhD in Cinema Studies, lecturer at the School of Design, Higher School of Economics.

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7481-5155

Статья поступила в редакцию: 15.04.2022

Отредактирована: 11.05.2022

Принята к публикации: 13.05.2022

Received: 15.04.2022

Revised: 11.05.2022

Accepted 13.05.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Рябчикова Н. С. Ранние киноопыты Витольда Ахрамовича. 1913–1918 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 81–103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-81-103

FOR CITATION

Ryabchikova N. S. Early Film Work of Vitold Akhramovich. 1913–1918. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 2, pp. 81–103.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-81-103

Ю. Б. Абдоков
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Киномузыка Бориса Чайковского: «тембровая оптика» и «визуальная акустика»

АННОТАЦИЯ

В статье впервые в широком контексте вопросов композиторской и кинематографической феноменологии рассматривается киномузыка Бориса Александровича Чайковского (1925–1996). Необходимость в осмыслении логики музыкально-кинематографического мышления одного из ведущих симфонических композиторов XX в. стала особенно очевидной после завершения автором первого монографического исследования всех без исключения оркестровых партитур мастера. Борис Чайковский великолепно знал кинематограф, ценил уникальные свойства киноязыка, оригинально использовал его выразительные возможности в своих симфонических и камерно-инструментальных опусах, создал галерею незабываемых музыкально-экранных образов. В статье впервые анализируются основные принципы музыкально-кинематографической поэтики Б. Чайковского, включающей в себя ряд вопросов, без рассмотрения которых целостное осмысление стиля композитора будет неполным: функции музыки и звукотембровой палитры в кинопроцессе; «оптические» свойства музыкальных тембров; акустические образы как визуальные проекции; типология тембрового дления и кинематографический хронос; сопряжение музыкальной и визуальной пластики. Впервые в научный оборот вводятся суждения Б. А. Чайковского, приоткрывающие его взгляды на сущность музыки в киноискусстве, особенности взаимодействия композитора и кинорежиссера. В качестве основного аналитического материала рассматривается музыка к кинофильмам «Серёжа» Г. Н. Данелии и И. В. Таланкина, «Гори, гори, моя звезда» А. Н. Митты, «Уроки французского» и «Подросток» Е. И. Ташкова, «Айболит-66» Р. А. Быкова, «Женитьба Бальзамина» К. Н. Воинова и др. Осуществленный анализ позволяет исключить прикладную атрибуцию киномузыки Б. А. Чайковского и интерпретировать ее как самостоятельную, художественно значимую часть его творческого наследия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Борис Чайковский, советский кинематограф, киномузыка, тембровая поэтика, Георгий Данелия, Игорь Таланкин, Ролан Быков, Евгений Ташков, Константин Воинов, Александр Митта, Юлий Файт.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-104-139
УДК 778.5.04.071:78+78.071.1

Yuri B. Abdokov
Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-9033-3279

The film music by Boris Tchaikovsky: “Timbral optics” and “Visual acoustics”

ABSTRACT

There is something inexplicable in the fact that the film music of the greatest Russian composer of the 20th century, Boris Alexandrovich Tchaikovsky (1925–1996), hasn't yet been seriously analyzed – not only as a part of his multifaceted legacy, but also as one of the very meaningful pages in the history of music and cinematography. The entire “literature” about the film music of the artist is limited with several synoptical essays (sometimes with gross factual errors and incredible contextual comparisons). But after all he, together with S. Prokofiev, D. Shostakovich, G. Popov, definitively changed the status of music in the Russian cinematography. It is unlikely that this gap, incomprehensible to any professional, aesthetic and moral logic, can be explained only by the fact that the composer imposed a strict ban on the making the studies devoted to his life and work during his lifetime. He was the only composer in the country awarded with the title of People's Artist of the USSR and the USSR State Prize, who refused official appraisal, although supposed chroniclers and various interviewers always surrounded him. The need for a phenomenological understanding of musical and cinematographic logic of Boris Tchaikovsky became evident after the completion by the article's author the first monographic study of all the orchestral scores of the composer. B. Tchaikovsky knew cinema very well, he appreciated the unique features of the cinematography, used its expressive possibilities in his symphonic and chamber music in his original way. The composer created a gallery of vivid images in the film music beloved by millions, although many don't realize its authorship. The poetics of B. Tchaikovsky's film music raises a number of issues primary to the holistic understanding of the composer's style: the role of music and the sound-timbre palette in the process of film-making; the “optical” properties of musical timbres, acoustic images as visual projections; the typology of timbral extension and cinematographic chronos; the linking of musical and visual plasticity, and others. For the first time are published the judgments of B. Tchaikovsky revealing some of his views on the essence of music in cinematography and the peculiarities of the interaction between the composer and the director. As the main analytical material are used such outstanding films like “Seryozha” by G. Danelia, “Burn, O Burn, my Star” by A. Mitta, “French Lessons” and “A Raw Youth” by E. Tashkov, “Aibolit-66” by R. Bykov, “The Marriage of Balzaminov” by K. Voinov and others.

KEYWORDS

B. Tchaikovsky, Soviet cinema, film music, timbral poetics, G. Danelia, I. Talankin, R. Bykov, E. Tashkov, K. Voinov, A. Mitta, Yuli Fajt.

Для Бориса Чайковского, снискавшего репутацию живого классика уже к середине 70-х гг. прошлого столетия, вполне внушительный список из 37 работ в кино, включающий полноформатные, короткометражные, многосерийные и анимационные картины, вряд ли можно назвать определяющим в жанровой атрибуции творчества. Между тем было бы ошибкой полагать, что кинематограф был прикладной сферой исканий композитора. «Серёжа» Георгия Данелии, «Гори, гори, моя звезда» Александра Митты, «Женитьба Бальзамина» Константина Воинова, «Айболит – 66» Ролана Быкова, «Уроки французского» и «Подросток» Евгения Ташкова – эти и другие выдающиеся киноленты без музыкальных образов Бориса Чайковского и созданной им звукообразной атмосферы будут едва ли не обескровлены. Дело, конечно, не только в редком для музыканта понимании самой сути кинодраматургии, умении точно следовать задачам кинематографического формования. Киномузыка Чайковского при ее необыкновенной яркости не «давит на кадр», не деформирует визуально-оптическую пластику фильма, как это часто случается даже у очень больших мастеров. Музыка Чайковского не выпадает из визуального пространства как нечто самодовлеющее или, напротив, декоративно-придаточное. «Сниженная», «приспособленная», «фоново-иллюстративная» лексика невозможна у композитора, мыслившего звуковой, интонационный, тембровый образ в кино как нечто одухотворенное, отнюдь не калькирующее или усиливающее, а по-настоящему *преображающее* все визуальные и в широком смысле – содержательные линии фильма.

Многие видные режиссеры стремились к сотрудничеству с крупнейшим симфонистом XX столетия. Значительную часть заманчивых предложений Чайковский, как правило, отклонял. Так случилось, например, с фильмом «Чучело» Ролана Быкова, которого композитор высоко ценил, особенно после совместной работы в блистательном «Айболите-66» и других картинах².

Отдельные коллизии сценария по повести В. Железникова показали Чайковскому этически двусмысленными, и он отказался. В итоге музыку к картине написала С. Губайдулина. Подобных случаев в творческой биографии Б. Чайковского было много. Автор «Севастопольской симфонии» не искал ничего меркантильного в кино, и это давало ему предельную свободу в выборе тем, образов, сюжетов, идей. Можно ли считать сотворчество Чайковского с очень разными мастерами (М. Ромм, Г. Данелия, Р. Быков, К. Воинов, А. Митта, Е. Ташков, Ю. Файт, Р. Страутмане, Б. Яшин, И. Поплавская, М. Муат и др.) подобием прочного режиссерско-композиторского тандема? Лишь отчасти, если оценивать это явление как некий эстетический канон (Ф. Феллини – Н. Рота и др.)³. Даже в таком

1 Шепоты и крики моей жизни [1, с. 88].

2 С Быковым-режиссером Б. Чайковский работал также в фильме «Пропало лето» (1963), с Быковым-актером – в «Женитьбе Бальзамина» К. Воинова.

3 К. С. Хачатурян, встретившийся с Н. Рота в Риме, рассказывал о большом интересе итальянского композитора к музыке Бориса Чайковского.

«коллективно-коммуникативном» пространстве, как кино, где ведущую роль играет режиссерский замысел (в равной степени видение и слышание), Чайковский оставался самим собой, никогда не изменяя принципам, определяющим его стиль в сверхжанровом, абсолютном измерении. Невозможно представить автора «Музыки для оркестра» и «Ветра Сибири» частью какой-либо индустрии, даже если речь идет об отлично налаженном ремесленном механизме. В этом он очень напоминает одного из своих великих наставников – Николая Мясковского, который (по воспоминаниям его ученика и ассистента Николая Пейко) неизменно отклонял все предложения из сферы театра и кино, говоря: «Нет, это невозможно, я одиночка»⁴. И это при том, что процесс самовыражения через *визуально-оптическую фиксацию времени* Мясковский считал образно неисчерпаемым и весьма поучительным для композитора.



Фото И. Б. А. Чайковский. Из архива Ю. Абдокова / В. А. Tchaikovsky. From the archive of Yu. Abdokov

Известно, что Мясковский с большим интересом относился к сотрудничеству С. Прокофьева и С. Эйзенштейна. «Золотым периодом» экранного искусства автор самого масштабного симфонического цикла в истории русской музыки, ушедший из жизни в 1950 г. считал переход от немого кино (с его «внутренним многословием», тривиальным музыкальным декорированием и при этом – колоссальными открытиями в области визуальной пластики) к звуковым фильмам. И это вполне объяснимо, учитывая, что звуковой фильм дает возможность сосредоточиться не только на слове, но и на *тишине* как «источнике всех вдохновений» (Б. Чайковский) и в музыке, и в кинематографе (фото 1).

Для Бориса Чайковского, родившегося в 1925 г. и покинувшего этот мир в 1996 г., все самое ценное в киноискусстве концентрировалось в поэтике немногословного Р. Брессона, А. Курасава, отчасти К. Т. Дрейера, Р. Росселини. Стилиевые пропасти, разделяющие этих мастеров, нисколько не смущали Чайковского, чувствовавшего общность с ними в другом. Есть писатели одинокие наедине со своими книгами, композиторы – одинокие наедине со своей музыкой. Чайковский был именно таким, он не был мизантропом и в своем одиночестве, конечно же, рассчитывал на думающего и очень взыскательного слушателя. Режиссеров, способных всю свою жизнь «работать для себя» и при этом быть невероятно интересными для самой строгой, требовательной

⁴ Записано со слов Н. И. Пейко в августе 1990 г.

публики не так много, но Чайковский именно таких считал двигателями киноискусства.

В общении с учениками Чайковский весьма неординарно отзывался о свойствах кинематографа, не соглашаясь с тем, что по сути – это всегда и однозначно синтетическое искусство. Конечно, примеров, когда киноязык откровенно паразитирует на достижениях и выразительных средствах других искусств, сколько угодно. Но и одного единственного, так сказать, штучного случая, когда лишь киноповествование может выразить поэтический замысел художника, достаточно, чтобы опровергнуть все «синтезийные клише». В постижении образов времени и пространства, человеческого чувства и движения мысли кинематограф уникален. Но уникальность эта, как и в музыке, литературе, живописи, зодчестве, – не данность, ее (по мысли Чайковского) добывают. Синтез в кино как нечто аподиктическое, самопроизвольное и механическое – иллюзия.

КИНЕМАТОГРАФ И КОМПОЗИТОРСКИЙ СТИЛЬ Б. ЧАЙКОВСКОГО

Изучение всех без исключения партитур Б. Чайковского, связанных с кино, – тема отдельной энциклопедической работы. Гораздо важнее осмыслить логику мышления композитора, избрав в качестве аналитического материала наиболее яркие и показательные для его стиля музыкально-кинематографические опусы. Это тем более интересно, что и в «чистых» жанрах Чайковский весьма неординарно использует обширный кинематографический инструментарий, никогда не сводя его к приемам на уровне технологических средств (монтаж, оптические эффекты, преображенные в тембровые знаки и др.), не говоря уже о том, что отдельные семиологически многомерные музыкальные кинообразы не просто цитируются им в «чистых» жанрах, а обрастают едва ли не космогонической судьбой в оригинальных оркестровых и камерно-ансамблевых сочинениях. Достаточно вспомнить, как трансформирован музыкальный материал к неординарному и, как думается, серьезно недооцененному фильму режиссера Юлия Файта «Пока фронт в обороне»⁵ в образах Третьего квартета для двух скрипок, альты и виолончели (1967) Б. Чайковского. Это не эрзац яркой «звуковой дорожки» кинокартины, а совершенно оригинальный темброво-пластический мир. Сама идея использовать в кинокартине струнный квартет (при этом конкретный состав, а именно знаменитый Квартет имени Бородина, с которым и режиссер, и композитор были близки) принадлежала Ю. Файту. Композитор добавил к предложенному составу только кларнет, партию которого исполнил и записал еще один выдающийся музыкант – И. Мозговенко. Фильм стал импульсом для рождения текстурно-движенческих, рельефно-пластических музыкальных эмблем, экспонирование которых напоминает своеобразные

5 Фильм снят в 1964 г. на Третьем творческом объединении киностудии «Ленфильм» по мотивам рассказов Ю. Нагибина «Бой за высоту» и «Павлик» (автор сценария – Ю. Нагибин; оператор – В. Чумак).

кинокартине струнный квартет (при этом конкретный состав, а именно знаменитый Квартет имени Бородина, с которым и режиссер, и композитор были близки) принадлежала Ю. Файту. Композитор добавил к предложенному составу только кларнет, партию которого исполнил и записал еще один выдающийся музыкант – И. Мозговенко. Фильм стал импульсом для рождения текстурно-движенческих, рельефно-пластических музыкальных эмблем, экспонирование которых напоминает своеобразные

темброво-световые проекции. Звук как оптическая проекция – это для Чайковского не метонимическое преувеличение, а один из способов расширения тембровой поэтики, позволяющий едва ли не в каждом сочинении создавать неординарные люминесцентные образы. Иначе как «оптической» не назовешь тембровую разработку материала из пассакалии Виолончельного концерта (1964) с ее волшебными светотеневыми аберрациями. То же и в «Шести этюдах для струнных и органа», где «король инструментов» не солирует в привычном смысле, а как бы «подсвечивает изнутри» струнный континуум и т. д. В шести частях Третьего квартета (при том, что метрономически все они медленные) воплощены принципиально различные типы развертывания, свойственные в большей степени кинематографу с его уникальными возможностями рельефного, едва ли не скульптурного воплощения времени. Именно благодаря этому сложносоставная симфоническая тектоника Третьего квартета воспринимается как своеобразная антология *живого хроноса*, выраженного в движении струнных красок. Некоторые темброво-текстурные образы (токатные линии *col legno*; флажолеты, предельно истончающие ткань; по-разному маркированные *pizzicato* и непрестанно модулирующая плотность смычковой и щипковой палитры) словно портретируют тактильно ощущаемое и ирреальное, действительное и сновидческое, замороженно-«остановившееся» и ускользающе-неуловимое время. При всем, что связывает музыку и кинематограф онтологически, эти искусства оперируют неповторимыми способами фиксации реального хроноса. А. Тарковский уподобляет кинопроцесс *ваянию из времени*: «Подобно тому, как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из “глыбы времени”, охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов отсекает и отбрасывает все ненужное...» [2, с. 11]. Для большинства сочинений Бориса Чайковского, в особенности оркестровых и инструментально-ансамблевых, свойственен схожий принцип. Добавим лишь, что, «убирая все лишнее» и «отсекая ненужное», композитор *формирует* не внешнюю и, как правило, мертвую хронометрическую схему, а образ одухотворенной судьбы. Проблема точного, «сжатого», «преодоленного» времени – краеугольная в музыке Бориса Чайковского, который в различных ипостасях *тембрового дления* открыл принципиально новые формы музыкального развития.

Еще один замечательный пример превращения камерно-интимного музыкального кинообраза в нечто бытийное представляет собой мелодия щемящего лирического вальса из фильма Александра Митты и Кэндзи Ёсида «Москва, любовь моя»⁶. В киноленте эта музыка выражает скрытое *движение* чувств влюбленной девушки, жизнь которой словно истончается в каждом кадре, приближающем трагическую развязку.

Именно эта «тема» неожиданно высвечивается в *тихой* молитвенной кульминации и через мгновение взрывается в космогоническом вихре «Темы и восьми

⁶ Картина снята в 1974 г. на Втором творческом объединении киностудии «Мосфильм» и японской киностудии «Тоидо» (автор сценария – Э. Радзинский; оператор – В. Нахабцев).



Фото 2. К. Курихара (Юрико) и О. Видов (Володя) в фильме А. Митты и К. Ёсида «Москва, любовь моя» © Мосфильм / К. Kuribara (Yuriko) and O. Vidov (Volodya) in the film by A. Mitta and K. Yoshida "Moscow, my love"

над фильмом автору открылись сверхкинематографические ресурсы сочиненной им темы.

И наконец, поэма для оркестра «Подросток», основанная на сложнейшей образно-драматургической, симфонической трансформации музыки к одноименному телевизионному сериалу Евгения Ташкова по роману Достоевского. Менее всего партитура Чайковского воплощает некий «сюжетный» слепок с музыки фильма⁸.

В период обучения в классе Бориса Чайковского пришлось впервые задуматься над смыслом фразеологизмов, часто используемых как рекламные (ни к чему не обязывающие) максимы: «глаз должен слышать, а слух – видеть». Так-то оно так, но в реальном искусстве (музыке, хореографии, ваянии, зодчестве, кинематографе) реализовать подобное во все времена могли единицы. В случае с поэтикой Бориса Чайковского – и в том, что касается кинематографа, и в еще большей степени относительно чистых музыкальных жанров (оркестровых и камерных) – такие понятия, как «тембровая оптика» (с неисчерпаемыми возможностями комбинирования и трансформации глубины, резкости, фокусировки, широты, приближенности, удаленности звучания музыкальных красок) и «визуальная акустика» (с почти кинетическим восприятием звукотембрового мира как некоей пластической реальности), не метафорические гиперболы, а достаточно точные определения, характеризующие важнейшие свойства авторского стиля.

Чайковский не любил пространных разговоров о своем творчестве, но иногда в общении с учениками (в анализе работ других авторов, включая партитуры воспитанников) высказывал суждения, определявшие суть собственных поисков и размышлений в той или иной сфере. Один из таких многочасовых уроков хорошо запомнился,

⁷ Опус создан по заказу Саксонской капеллы – одного из старейших и лучших оркестровых коллективов мира. Премьерой в Дрездене, состоявшейся 23 января 1974 г., дирижировал К. Кондрашин.

⁸ Подробнее о фильме «Подросток» см. далее.

вариаций» – одной из самых значительных концертно-симфонических партитур XX столетия⁷. В симфоническом опусе нет и намека на жанрово-дансанный подтекст музыкального первообраза, используется лишь его мелодический абрис (фото 2).

Сопоставляя трогательно-интимный континуум кино-вальса и грандиозный, космический размах кульминации «Темы и восьми вариаций», трудно отрешиться от мысли, что уже во время работы

поскольку целиком был посвящен киномузыке в самом широком историко-стилевом ее охвате. Импульсом послужила моя реакция на очень сдержанную и при этом восхитительную музыкальную и шире – звуковую палитру фильма «Отец-хозяин» братьев Тавиани. Поразила глубина знаний учителя в области, которая, как уже отмечалось, казалась совсем не определяющей в его жизни. Но в судьбе такого художника, как Борис Чайковский, в принципе не может быть ничего случайного, второстепенного. Он прекрасно знал кино, давая лаконичные и очень пронизательные оценки работ столь разных, но интересных ему мастеров, как Андре Антуан, Фридрих Мурнау, Орсан Уэллс, Рене Клер, Шарль Дюллен, Робер Брессон, Кэндзи Мидзогути, Джон Форд, Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко и многих других. Чайковский не был киноманом или театралом, как не был он и меломаном в привычном смысле, да это и невозможно, когда ты сам постоянно находишься в центре насыщенной художественной жизни, но восприимчивость к настоящим открытиям во всех сферах искусства и науки была у него феноменальная. Часто он говорил ученикам: «В нашем деле многое приходится начинать с чистого листа, но нелепо делать вид, что до тебя об этом никто не думал. И все же работа с чистого листа дорогого стоит. В этом смысле кинематограф многому может научить...»⁹ Характеризуя значение музыки у Бергмана, Висконти, Феллини, Антониони и других *авторов* (именно так он предпочитал называть режиссеров, как, впрочем, и композиторов), Чайковский не столько оценивал, сколько делился своим пониманием роли музыки в киноискусстве. В различных своих ипостасях музыка может способствовать как более рельефному воплощению кинематографического замысла, так и полному его уничтожению. Чайковский говорил буквально: «Музыка может задушить картину, убить в ней чувство реальности...» Очень часто звуковая палитра лишь маскирует внутреннюю (в том числе и визуальную) пустоту киноленты. После какого-нибудь фестиваля, где надо посмотреть несколько фильмов подряд, иногда уходишь словно контуженный, столь расточительно и декоративно используется музыка. *Мечтаешь о фильме без музыки* или с таким дозированным и умным ее включением, которое заставило бы первоначально услышать тишину, и это при том, что кинофильм вообще без музыки может производить иногда и угрожающее впечатление. Чайковский был убежден, что *слух и зрение связываются между собой тишиной*. Многие темброво-поэтические открытия автора «Севастопольской симфонии» за пределами кинематографа свидетельствуют о том, что звуковые образы могут повторяться, но тишина – никогда. Кредо Чайковского: звукотембровой новизне учишься у безмолвия, не имеющего ничего общего с мертвым вакуумом, который оглушает не меньше, чем бессвязный звуковой хаос.

Несмотря на то что композитор, как уже говорилось, не был синефилом на манер фанатов, не пропускающих ни одного сколько-нибудь заметного фильма или сценария, он довольно часто прибегал к афористичным «киноотсылкам» в своих размышлениях о музыке. Анализируя небольшую композицию Бриттена для

⁹ Здесь и далее без специальных оговорок впервые цитируются слова Б. Чайковского, зафиксированные автором в 1991 – 1994 гг.

виолончели-solo, он как-то заметил: «В мелодии виолончели есть что-то родственное с сосредоточенностью Бергмана на человеческом лице...» Бергмана периода «Земляничной поляны», «Седьмой печати» Чайковский ценил высоко. При этом он считал апологию крупного плана в фильмах многих эпигонов шведского мастера искусственной, нарочитой, замечая, что некоторые режиссеры склонны недооценивать неисчерпаемые *пространственные ресурсы* общих планов. В кино, да и в музыке *взгляд со спины* иногда действует сильнее, чем подробная фиксация лицевой мимики. Слезы и смех можно экспонировать буквально, но существуют и другие, более интересные средства заставить поверить зрителя и слушателя в то, что вот здесь смех, а здесь – горе. Музыка в этом смысле – большое подспорье, если она не используется как подстрочник, буквально дублирующий видеоряд, или как косметика, а стремится выявить не только визуальный (и без того явленный), но, как правило, скрытый психологический подтекст.

Когда я признался, что стал понимать киноязык после знакомства с «Расёмом» Куросавы, «Карманником», «Ангелами греха», «Дневником сельского священника» и «Наудачу, Бальтазар» Брессона, Борис Александрович сказал буквально: «Это отличная прививка хорошего тона. В “Расёмоне” соразмерность всех деталей удивительная. Он (Куросава. – Ю. А.) управляет временем и пространством так, что привыкнуть к почти стихотворному ритму и внутренней гармонии фильма невозможно даже после десятилетия просмотра. Это подлинность уровня настоящей поэзии. Такое бывает редко...» Поэтическая подлинность, в чем бы она ни проявлялась, воспринималась Чайковским как цель творческого труда и в то же время как подарок от Бога. Зная, сколь требователен Чайковский к сдержанному использованию экстраординарных средств, ничуть не удивило и то, что он оказался единомышленником Брессона по части предельно аскетичного использования музыки в кино. Это не минимализм в общеупотребимом смысле. За музыкой нельзя прятаться, как за звуковой бутафорией, и Брессон по части нестяжательного отношения к звуку и музыке – эталон. Но это, увы, скорее исключение, чем правило. Массовое, коммерческое кино захламлено музыкой, как правило, плохой.

Поэтический аскетизм свойственен многим киноработам Чайковского. Этос композитора в общестилевом измерении зиждется на том, что лексический минимализм – это не минимум идей, как это часто бывает, а минимум средств для воплощения идей первозданных и неслучайных. «Музыка не должна поддерживать и подкреплять действие, – говорил Робер Брессон. – Она должна служить одним из элементов преобразования, без которого не бывает искусства: преобразования кадров и звуков в сочетании друг с другом на монтаже – это и есть настоящая жизнь кинематографа. <...> Еще одно важное предназначение музыки – создавать паузы после себя, с помощью которых тоже образуется ритм» [3, с. 220–221]. Даже в начале третьего десятилетия XXI в. мысли Брессона о роли и возможностях музыки в кинематографе нередко трактуются как вполне допустимый «каприз гения». Говоря

о «поддержке» и «подкреплении», автор «Приговорённого к смерти» имеет в виду театрально-реквизитные функции музыки по музыкальному оформлению, тавтологическому сопровождению киноповествования.

Фактор звукотембрового преобразования, тонкого и отнюдь не «параллельного» психологического раскрытия визуальной палитры действует как основополагающий и ритмообразующий не только в фильмах «Серёжа», «Пока фронт в обороне», «Уроки французского», «Гори, гори, моя звезда», «Подросток» – с их сугубо кинематографической композиционной строфикой и сложнейшей раскадровкой, но и в таких, казалось бы, «театрально-постановочных» картинах, как «Женитьба Бальзаминова» и «Айболит-66» (о неоднозначной жанровой атрибуции этих фильмов речь впереди).

Одним из свойств, которые сближают (но никогда не унифицируют) музыку и кино, является возможность создания своеобразного психологического континуума, в котором слушатель или зритель чувствует себя в почти волшебном, ирреальном состоянии *полного уединения*. Ни толпа зрителей в кинозале, ни тысяча меломанов на открытом концерте не могут лишить человека спроецированной самой природой кинематографа и музыки интимностью зрительно-слуховых, чувственно-эмоциональных, интеллектуальных и трансцендентных рецепций. В киновосприятии ощущение *внутреннего уединения* – одно из драгоценнейших свойств. Исходя из этой общности, по мнению Чайковского, злоупотреблять музыкальным присутствием в картине, где и без того ярко выражена обозначенная выше прикровенность, очень опасно. «Нет ничего хуже, – говорил он, – когда музыка становится воплощением декора или сводится к ономопозетическим уподоблениям, *навязчиво иллюстрирует* кадр, то есть непрестанно фонит, не вскрывая, а заглушая психологические образы героев...» Бесконечные «музыкальные подстрочники», как бы отражающие различные эмоционально-сюжетные коллизии, разрушают единство общего дыхания и естество течения уникального *киновремени*. Для того чтобы предмет – живой или неодушевленный – воспринимался в необходимом ракурсе, помимо света необходимы *атмосфера, воздух*. В жизни это, как правило, невидимые субстанции. В кино только музыка или... тишина способны естественно (незаметно) наполнить видеоряд *воздухом*, как бы продолжить дыхание «замкнутых на себе» чередующихся и особо сопряженных кадров. Настоящий композитор дорожит тишиной в киноленте не меньше, а может быть, и больше, чем пространством, в котором музыкальных и немзыкальных звуковых образов слишком много, и это при том, что фильм вообще без музыки, как уже отмечалось, может производить гнетущее впечатление. Но более отталкивающее чувство вызывает бесконечный «музыкальный аккомпанемент» как подобие трафаретной музыкальной верификации видеокadra. Чайковский выделял режиссеров и композиторов, знавших цену тишине как явлению не только художественному, но и едва ли не религиозному. Самая уничижительная оценка из уст Чайковского: «В этой музыке нет тишины...» Тот же Брессон писал: «Тишина музыке – опора» [4, с. 97)]. Стоит особо заметить, что «эффект тишины», возникающий якобы после любого,

даже непродолжительно-точечного музыкального включения, – это не сугубо механический процесс. Далеко не всякая музыка *оставляет после себя тишину*, очищающую слух и, если угодно, освящающую зрение.

«СЕРЁЖА»

«Когда кино выступало только средством воспроизведения движущихся персонажей, – пишет А. Мальро, – оно было искусством не более, чем звукопись или воспроизводящая фотография. На сцене настоящего либо воображаемого театра актеры разыгрывали фарс или драму, которую неподвижный аппарат всего-навсего записывал. Рождение кино как художественного средства начинается с момента его освобождения от этой ограниченности пространства: с того времени, когда мастер по монтажу счел возможным вместо того, чтобы снимать театральную пьесу, записывать на пленку последовательность мгновений; приближать свой аппарат (то есть давать персонажей крупным планом на экране), отодвигать его назад; а главное – вместо рабской зависимости от театра, предложить «площадку», пространство, появляющееся на экране, место, куда актер входит, откуда он выходит, которое режиссер выбирает, отнюдь не будучи у него в плену. *Средство воспроизведения в кино есть движущийся кадр* (здесь и далее курсив мой. – Ю. А.); *его выразительное средство – последовательность планов*» [5, с. 102]. Мысли Мальро об основных выразительных свойствах кинематографа в начале XXI столетия воспринимаются едва ли не как энциклопедические трюизмы. Но это не лишает их актуальности, учитывая, что зачастую именно по *разработке различных визуально-пластических планов* мы узнаем почерк кинорежиссера. Оригинальная и при этом очень органичная *последовательность планов* определяет формирование дебютного полнометражного фильма Георгия Данелии и Игоря Таланкина – лирической семейной драмы («Несколько историй из жизни очень маленького мальчика») по рассказу В. Пановой «Серёжа»¹⁰. Данелия собственноручно нарисовал более 500 кадров будущей кинокартины. Чайковский видел эту рас-

кадровку и позже удивлялся, насколько часто и неожиданно режиссер отступал от ранее намеченного плана. Борис Александрович признавался, что манера Данелии его несколько раздражала: казалось, режиссер не просто импровизирует, но не вполне представляет себе – чего хочет. Чайковский понимал и то, что знание «границ возможного» и разного рода «препятствия» вместе с точно обозначенными целями дают возможность для предельной свободы и даже очень качественной, а иногда и спасительной импровизации в процессе работы (равно режиссерской и композиторской). «Именно там, где возникает ограничение, где возникают трудности, – пишет М. Ромм, – часто находится подлинно творческое

¹⁰ Фильм снят в 1960 г. на киностудии «Мосфильм» (авторы сценария – И. Таланкин, Г. Данелия, В. Панова; оператор – А. Ниточкин). Обладатель наград кинофестивалей в Карловых Варах (1960), Стратфорде (Stratford Shakespeare Festival – 1961), Ванкувере (Vancouver International Film Festival – 1961), Салониках (International Thessaloniki Film Festival – 1961).

решение» [6, с. 43]¹¹. Подробнейшая раскадровка не стала для Чайковского «жесткой схемой», но живой импульс для создания незабываемых музыкальных образов, которые в разных обстоятельствах как бы освещают кадр изнутри, измеряют его глубину, сужают или расширяют, приближают или удаляют пространственно-перспективные планы, собственно, *акустически преобразуют* оптический угол зрения, был извлечен Чайковским из самой истории – настолько же житейски обыкновенной, насколько и поэтичной.

Чаще всего, оценивая сопряжение музыки и видеоряда, говорят о полной сбалансированности визуальной картинки и музыкального сопровождения (эмоционального, хронометрического, темпового и т. д.) как о некоем идеале. Подобная атрибуция применима лишь для массового кинопроизводства, где музыка обслуживает, дублирует или что-то замещает. В серьезном кинематографе редко встретишь музыкально-визуальный, оптико-акустический параллелизм. Здесь характер внутреннего сопряжения гораздо сложнее, а в некоторых случаях именно кажущийся дисбаланс видимого и слышимого дает искомый поэтический результат. Нечто подобное произошло во время монтажа фильма. Вот что говорит об этом сам Данелия: «На фильме “Серёжа” мы работали с композитором Борисом Чайковским. Он написал прекрасную музыку, и она точно соответствовала происходящему на экране... <...> мы все перемешали: ритмичную музыку, написанную для проезда автобуса, поставили вместо лирического вступления, а под лирическое вступление Серёжа идет в школу... И так далее. Борис Чайковский, когда посмотрел фильм, перестал с нами здороваться» [7, с. 169]. Зная нрав Бориса Александровича, могу предположить, что задело его лишь то, что автора музыки не поставили в известность о произведенных во время монтажно-тонировочного периода перестановках. А это ведь один из важнейших этапов создания фильма. Чайковский прекрасно знал, что «монтаж в кино подобен завершающему взмаху кисти в живописи. Он вдыхает жизнь в отснятое...» [8, с. 188–189]. Ну или нечто обратное жизни. К тому же всякую музыкальную кинопартитуру, из каких бы *точечных эпизодов* она не комбинировалась, он мыслил как законченную (логически, тонально-гармонически, темброво-колористически) целостную форму. Достаточно послушать в аутентичной последовательности все музыкальные фрагменты любого фильма с музыкой Чайковского (то же касается и его театральной музыки), чтобы убедиться в том, что разные по объему, протяженности, тембровой глубине и динамике музыкальные эпизоды менее всего напоминают звукотембровые вставки, иллюстрирующие кадр. Выполняя все необходимые функции «здесь и сейчас», они осмыслены – и это имеет принципиальное значение – как элементы единого оптико-акустического пространства,

11 А. И. Хачатурян познал Бориса Чайковского с М. И. Роммом. Чайковский написал музыку к фильму Ромма «Убийство на улице Данте». Сам режиссер считал эту кинокартину не очень удачной, несмотря на замечательные актерские работы (главные и эпизодические) молодых М. Козакова, В. Гафта, И. Смоктуновского, прекрасную операторскую работу Б. Волчека и яркую музыку Б. Чайковского. Композитор вспоминал, что работа в фильме Ромма, который и ему казался «несколько плакатным», все же многому научила его и к тому же свела с талантливыми воспитанниками Михаила Ильича – молодыми режиссерами.

строго выверенной музыкальной архитектоники. Чайковский считал, что в рождении подлинных, а не бутафорских музыкальных кинообразов перво-степенное значение имеют не общий сюжет и даже не событийная конкретика того или иного эпизода, а невидимая, просто невозможная для визуальной фиксации внутренняя психологическая картина. Только в выражении того, что не способна увидеть камера, по-настоящему ценна и интересна музыка в фильме. То же самое Борис Александрович говорил в немногочисленных своих интервью, и, увы, эти мысли очень редко правильно интерпретировались. Конечно же, композитор не был индифферентен к сюжету (здесь была эстетическая и нравственная требовательность высшего порядка), ни тем более к тонкостям съёмочного процесса, ни к самой специфике киноязыка. Напротив, среди крупнейших музыкантов, работавших в кинематографе, Чайковский был одним из очень немногих, кто в создании киномузыки брал в расчет не только образность и хронометрию, но и такие специфические факторы, как, например, съёмка широкоугольной или длиннофокусной оптикой. Лучше, чем иные современные режиссеры, не говоря уже о критиках, он понимал, что целостный ритм кинопроизведения достигается сопряжением внутрикадрового и монтажного ритма. Все это помогало создавать композитору звукообразную психологическую палитру, качественно преобразившую видеоряд.

Нет сомнений, что в случае с фильмом «Серёжа» Чайковского огорчило нарушение единственно возможного для него «внутреннего ритма», и как следствие – искажение структуры музыки к фильму как сквозной циклической композиции. Вмешиваться в свое дело он не позволял никому. Что же касается сознательно усиленного образного дисбаланса между музыкой и видеорядом в двух-трех местах, то сам этот принцип ничего, кроме одобрения у Чайковского, естественно, вызвать не мог. Композитор ценил талант Данелии, но больше с ним никогда не работал. Тесный творческий и человеческий контакт был у Чайковского с матерью Г. Данелии – режиссером Мери Анджапаридзе. Вместе они сделали несколько короткометражек: «Анюту» по А. П. Чехову (1959), «В пути» – драматический эпизод судьбы осиротевшей девушки (1960) и «Жертву» (1963) для киноальманаха «Фитиль». Именно Мери Ивлиановна, которая по воспоминаниям супруги композитора Я. И. Мошинской-Чайковской, «очень ценила стиль Бориса в жизни и в музыке», познакомила с ним своего сына¹².

В основе образно-музыкальной палитры фильма «Серёжа» не внешние сюжетно-эмоциональные рефлексии, а скрытый внутренний мир ребенка, соприкасающийся с таинственным и непостижимым миром взрослых (фото 3).

Невероятно чистая, прозрачная, как бы искрящаяся тембровая палитра, в которой огромное значение имеют своеобразные световые зазоры – тембровые расстояния между высокочастотными инструментами с различными

свойствами реверберационного излучения и контрастными способами звукоизвлечения, – это музыка чистого взгляда, даже если это взгляд сквозь слезы.

Мало кому в киномузыке удалось столь тонко воплотить тончайшие движения младенческой души. В музыке

¹² Записано со слов Янины Иосифовны Мошинской-Чайковской в марте 2010 г.

озвучено то, что нельзя выразить ни словами, ни жестами, ни мимикой. Все музыкальные преобразования обладают оригинальными инструментально-колористическими свойствами и особым характером тембровой лессировки. Достаточно вспомнить рельефный, линеарно-подголосочный контрапункт



Фото 3. С. Бондарчук (Коростелёв) и Б. Бархатов (Серёжа) в фильме Г. Данелии и И. Таланкина «Серёжа» © Мосфильм / Sergei Bondarchuk (Korostelev) and B. Barkhatov (Seryozha) in film by G. Danelia and I. Talankin “Splendid Days”

в музыке эпизода на колокольне или пронизывающе одинокое звучание кларнета, словно сужающее и в то же время «взрывающее» пространство опустошенной комнаты незадолго до финала картины, не говоря уже о волшебных светотембровых абберациях (арфа, челеста, струнные) в сновидении с «говорящими» рыбками. Есть еще одна важнейшая музыкально-оптическая проекция, без которой фильм потерял бы свой очевидный трансцендентный подтекст: образы движения и дороги, снятые с чувством особенной пространственности в восприятии огромности мироздания, открытого только ребенку. Они не сопровождаются, а словно создаются музыкой. В дробной текстуре арфы, в щемящих интервальных сопряжениях и световых отражениях высоких смычковых инструментов, чистых однородных микстах деревянных духовых отдаленно проступают прообразы «Далёкой дороги» и других иконографических эпизодов одной из самых совершенных и загадочных поздних симфонических партитур Бориса Чайковского – «Музыки для оркестра» (1987). Не думаю, что надо сожалеть, что Чайковский и Данелия сотрудничали лишь единожды, но и один фильм, в котором видеоряд и музыка столь органично преобразуют друг друга, значит много.

Б. Чайковский сочинил музыку еще к одной киноленте, в основу которой положен «детский» рассказ В. Пановой. Режиссер Юлий Файт, с которым композитор был дружен в течение всей жизни, снял фильм «Мальчик и девочка»¹³ (фото 4).

Партийные цензоры усмотрели в картине опасность «подрыва основ» в воспитании советской молодежи и запретили ее показ буквально перед премьерой в московском кинотеатре «Художественный». На долгие десять лет режиссер был отрезан от художественной работы. Между тем – и это отчетливо проступает не только в сценарии,

¹³ Кинокартина создана в 1966 г. на Втором творческом объединении киностудии «Ленфильм» (автор сценария – В. Панова; оператор – В. Чумак). Ю. А. Файт – автор единственного прижизненного фильма о Борисе Чайковском («Композитор Борис Чайковский»), воспринимающийся сегодня не только как уникальный исторический артефакт, но и как образец глубокой киноэссеистики.



Фото 4. Н. Бурляев (Мальчик) и Н. Бозунова (Девочка) в фильме Ю. Файта «Мальчик и девочка» (1966) © Ленфильм / N. Burlyayev (Boy) and N. Bogunova (Girl) in Y. Fait's film "Boy and Girl" (1966)

то есть однозначного финала. По сравнению с литературным первоисточником, в завершении фильма ощущение неопределенности, одиночества и надежды усилено многократно. Цензоры не расслышали и не рассмотрели в томительно-щемящем, как бы *сновидческом сопряжении музыки и видеоряда* веру в бессмысленность первой любви. В этой картине, как и в большинстве, над которыми работал композитор, музыка (даже та, которая как бы врывается в кадр из окружающей среды как элемент бытового интерьера) – это символ жизни на грани волшебного сновидения, грезы как проекции живой судьбы. Как ни парадоксально, но именно этот эффект сообщает общему целому характер непридуманной действительности, в которой замечены и укрупнены тончайшие, самые тайные движения души юных героев.

«УРОКИ ФРАНЦУЗСКОГО»

«Уроки французского» Евгения Ташкова (1978) по одноименному рассказу Валентина Распутина – киноповесть, а если быть точнее – *лирическая драма*, в которой музыка значит не меньше, чем замечательно переосмысленный великий литературный первоисточник, выдающаяся кинодраматургия Е. Ташкова, феноменальная операторская работа В. Нахабцева и художника М. Карташова¹⁴. По совершенной соразмерности выразительных средств этот

фильм занимает в отечественном кинематографе особое положение, хотя никогда не номинировался ни на одну из профессиональных наград. Музыка в «Уроках французского» – явление в той же степени темброво-акустическое, сколько и «атмосферно-оптическое». Акустические границы всех музыкальных включений обнаруживают

¹⁴ Фильм снят в 1978 г. на Творческом объединении телевизионных фильмов киностудии «Мосфильм».

но и в сопряжении видеоряда и музыкальной партитуры – именно чистота, ощущение внутренней свободы и стыдливости, свойственные ранней юности, становятся главными, но отнюдь не морализаторскими идеями фильма. Этот фильм Борис Александрович очень любил.

Судя по всему, критиков, от которых зависела судьба картины, не удовлетворило отсутствие «правильного»,

кинетически ощущаемое пространство вокруг. Как правило, это пространство подготовленной и всегда разной (прозрачной, плотной, звенящей, как бы тревожно-пульсирующей, взволнованной или безмятежно-бесконечной тишины). Тишина, спроецированная в реальных музыкальных образах Чайковского, – это не вакуум, она *вызвучена* композитором в интонационном рисунке, текстуре, агогике и движении каждого музыкального тембра, а главное – в акустическом (реверберационном) излучении главных тембров-символов музыки фильма: флейты, вибратона, клавесина, струнного ансамбля, осязательно раздвигающих оптические границы визуального ряда. Речь идет о резонансном, акустическом, образном преобразении. Жиль Делёз замечает одну важную особенность в соотношении видимого и слышимого в кинопоэтике, когда «звук сообщает о том, чего не видно, и «подхватывает эстафету» визуального вместо того, чтобы его дублировать...» [9, с. 30]. Нечто схожее, но в более тонком полифоническом контексте являют собой многие эпизоды «Уроков французского» (фото 5).



Фото 5. Один из финальных кадров фильма Е. Ташкова «Уроки французского» © Мосфильм / One of the final shots of E. Tashkov's film "French Lessons"

Несмотря на строго дозированную «точечность» всех музыкальных включений, прозрачная, как бы невесомая и очень «атмосферная» тембровая палитра дается не фрагментарно-статически, а как развертывание пространственно рассредоточенной вариационной формы, в которой длительные «эпизоды тишины» имеют не меньшее значение, чем одухотворенные музыкой мизансцены.

«ПОДРОСТОК»

Огромный объем музыки, созданной для кино, оправдывает себя лишь как декоративное ремесло. Именно за счет музыки нередко пытаются скрыть визуальное безъязычие, или, как уже говорилось, содержательную, «оптическую пустоту» видеоряда. Чайковский предостерегал учеников: «Если режиссер предлагает вам сочинять звуковые заплатки и дублирующие кадр декорации, если с самого начала он не заботится о внутреннем ритме всего, что происходит на съемочной площадке и фиксируется на пленке, бегите от него...»

Моцарт мог, конечно, выбрать и дурное либретто для очередной оперы. Но в его музыкальной разработке даже самый никчемный сюжет волшебным образом преображался. Опера, при всей ее «синтезийности», – это, прежде всего,

ответственность композитора, а не громоздкого профсоюза соавторов. В кино или драматическом театре композитор не может (не должен) брать на себя режиссерскую ответственность, это почти конфуз. Если автор фильма (режиссер-сценарист) чего-то не понимает, не видит, не слышит, не чувствует, компенсировать это музыкальными иллюстрациями не удастся. В лучшем случае хорошая музыка будет жить своей отдельной судьбой – вне фильма. Бывает и так, что сценарно-режиссерские решения, при всех их достоинствах, теряются на фоне невероятно сильной музыки. И здесь ответственность сугубо режиссерская. Нечто подобное произошло с фильмами, музыку к которым писал Георгий Свиридов. Уже во время работы над «производственной драмой» М. Швейцера по повести В. Катаева «Время вперед!» стало ясно, что музыка значительно превосходит по своим художественным достоинствам фильм, как, впрочем, и повесть Катаева, давшие импульс для создания фантастически яркой оркестровой партитуры. Кто сегодня помнит и этот фильм, и эту повесть, кроме яркого названия от Маяковского? А музыка Свиридова стала едва ли не нарицательной. То же можно сказать о знаменитых «иллюстрациях» Свиридова к повести А. С. Пушкина «Метель». В одноименном фильме (1964) музыка сопряжена с киноповествованием весьма аппликативно и видеоряд на ее фоне производит едва ли не декоративное впечатление. При этом, благодаря режиссеру В. Басову, пригласившему именно Свиридова для работы над фильмом, появился музыкальный материал, переработав который в 1974 г., композитор создал свой оркестровый шедевр. В «Иване Грозном» Эйзенштейна с музыкой Прокофьева или «Подростке» Ташкова с музыкой Б. Чайковского режиссерами обеспечен феноменальный сплав визуального и музыкального.

Если кинорежиссеру в раскрытии сценария необходим не только «внешний эмоциональный интерьерчик» (Б. Чайковский), но дух и, так сказать, *озвученная походка самого времени*, то это счастливые для композитора обстоятельства. Здесь любые технические, локальные ограничения не мешают, а напротив, помогут проявить предельную эстетическую свободу и художественную инициативу.

Оценивая картины И. Бергмана, Чайковский отмечал, что тот хорошо разграничивает, противопоставляет, полифонически комбинирует или микширует образы *акустические* и *оптические*. Реальность оптики и акустики не всегда тождественна, и в кино разработка подобных контрастов и совпадений дает очень много. Сам Бергман писал о первостепенной важности взаимодействия звука и изображения: «Правильно уравновешивая акустическое и визуальное восприятие, я добиваюсь воздействия нужной глубины...» [10, с. 193]. Это же явление рассматривает Р. Якобсон, заявляя, что «в звуковом фильме акустическая и оптическая реальности могут сливаться в единое целое или же, напротив, противопоставляться друг другу...» [11, с. 271]. Чайковский виртуозно владел самыми разными способами «микширования» оптики и акустики, а также возможностями их контрастного сопряжения в своеобразном визуально-звуковом контрапункте. В этом смысле весьма показательна

доведенная до абсолютного совершенства музыкально-оптическая гармония фильма «Подросток» (1983) режиссера Евгения Ташкова по роману Ф. М. Достоевского. Естественно, этим не ограничиваются художественные достоинства картины. Но именно оптико-акустический синкретизм способствует тому, что на «страницах» многосерийного киноромана воздух и свет проникают даже туда, где изобразить, инсталлировать эти «эфмерные» субстанции практически невозможно.

Стоит заметить, что среди многих режиссеров, с которыми работал Б. Чайковский, настоящим «Братом по Духу» или «Братом по Дням», как выражался Е. А. Мравинский¹⁵, был для него именно этот замечательный мастер. Выражалось это не в «дружбе домами» и уж тем более не в принадлежности к какому-то богемному сообществу. Оба художника были достаточно закрытыми и в онтологическом смысле – природно одинокими людьми. Оба бежали от всего, что шумно декларируется, что далеко от сосредоточенного и уединенного поиска *своей* правды. Оба имели мужество оставаться в тени своих выдающихся произведений.

Главное достоинство едва ли не лучшей телеэкранизации Достоевского заключается в том, что режиссер исключил из кинопрочтения одного из самых сложных романов писателя почти неизбежную для киноинсценировки *театрально-сюжетную репродуктивность*. Репродукция всегда хуже оригинала. Фильм «Подросток» – это действительно Достоевский. Достоевский Ташкова. Русский Достоевский. Добился этого режиссер благодаря точной ритмической «кардиограмме», в которой чередование кадров, а также контрасты, повторы, сбивки, многочисленные диалоги и закадровый голос – словом, все сегменты киноязыка предстают в почти стихотворной ритмической гармонии. «Многотонная» проза воплощена в «невесомой» стихотворной манере. И для режиссера, и для композитора этот стилиевой феномен определяет очень многое в прочтении романа.

Р. Арнхейм справедливо называет самым сильным перцептивным фактором в кинематографе (конкретно – в фильме) «направленное движение» [13, с. 361]. Специфическая *направленность движения* (месторасположение людей и предметов, проекции их передвижений, включая «портретные свойства» самих *типов движений* – одна из сильнейших сторон художественной поэтики Достоевского. Это прекрасно чувствуют режиссер, оператор и композитор фильма «Подросток». В этой сфере нет и не может быть ничего случайного. Чайковский предлагает не только целую галерею совершенных *мелодических* и *пластико-движенческих* образов, но – и это принципиально – музыкальные символы внутреннего (как бы скрытого) движения мысли и чувства. Возникает своеобразная визуально-звуковая дихотомия, когда движение в кадре и в музыкальном развертывании как бы опережают друг друга или воплощают совершенно противоположные направления. Так или иначе, всякий музыкальный микроэпизод фильма *движенчески инерционен*, даже если речь

15 «Братом по Духу» и «Братом по Дням» Мравинский называл Шостаковича [12, с. 67].



Фото 6. О. Борисов (Версиров) и А. Ташков (Аркадий) в фильме Е. Ташкова «Подросток» © Мосфильм / O. Borisov (Versilov) and A. Tashkov (Arkady) in E. Tashkov's film "The Adolescent"

обыденный «киношно-реквизитный шум» теряет свои декоративно-театральные свойства и превращается в живую плоть картины. Ташков замечательно комбинирует моцартианскую чистоту музыки с отнюдь не «механической» тишиной, которую как бы обнаруживают, *вызвучивают* то скрип половицы, то звон чашки. В таинственном безмолвии, длящемся мгновения и вмещающем в себя неизмеримые пространства, нет ничего случайного: еле слышный вздох, «выстрел» захлопывающейся двери, шаги на снегу – все это не банальная «озвучка», а *запечатленные кинокамерой мысли и чувства*. Как движение мысли и чувства к заветной *световой развязке* (люминесцентному взрыву, кинетически ощущаемому сиянию) в финале звучит каждый такт партитуры Чайковского. Нет в фильме Ташкова и столь распространенной в экранизациях литературных шедевров практики тавтологического параллелизма между изображением и диалогом: здесь тоже большое значение имеют звук, тембр, музыка. Многословию предпочитается поэтическая недоговоренность.

Робер Брессон, музыкальный аскетизм которого так привлекал Бориса Чайковского, предупреждал, что «в экранизации крупного романа всегда есть риск показать слишком много» [3, с. 157]. Ташков блистательно справился с почти невыполнимой задачей: его кинодраматургия – это не сюжетный дайджест 600-страничного романа и не фотогалерея наиболее ярких литературных «мизанкадров», а нечто гораздо более сложное и оригинальное. Взгляд Ташкова на повествование, как это ни парадоксально, не столько линейно-фронтальный, а как бы – *с высоты птичьего полета*, что позволяет артикулировать самое необходимое не с позиций сюжетного изложения и сугубо литературного течения времени, а исключительно в кинематографическом контексте. Время в киноповествовании Ташкова всегда преодоленное: то, что в реальной жизни занимает миг, расширяется до ощущения вечности и, напротив, вязкость длинных диалогов сжимается в восприятии до ощущения, когда «и слова

идет о замороженно-медитативном воплощении как бы «остановившегося» времени (фото 6).

Ритмически организующим элементом *поэтического* целого является звуковая партитура, в которой *чистая музыка* тонко контрапунктирует (как это возможно только в кинематографе) с филигранно подобранными, строго выверенными шумами. Благодаря музыкальным проекциям Чайковского, используемым очень дозированно,

одного довольно, чтоб все земное объяснить...»¹⁶. Музыка в «Подростке» дается не в аппликативно-линейном измерении: она – то словно *проступает на поверхность* из глубины кадра, то ниспадает с небесной высоты, то возносит, лишает гравитационной устойчивости все визуальные элементы из бездонных глубин. Главным тембровым символом-эмблемой музыки к фильму (а позже и поэмы для оркестра) стал почти забытый в наши дни *виоль д'амур* (в сопряжении с фортепиано).

«Барочный инструмент используется как исключительно современная, как бы заново открытая краска. Никакой эклектичной игры в старину. Почему виоль д'амур? Почему не исторический преемник “виолы любви” – современный альт? Домыслы о том, что идея использовать не альт, а его исторический “прообраз”, принадлежит замечательному музыканту М. Толпыго, исполнившему сольную партию в записи киномузыки, не имеет ничего общего с действительностью. Толпыго был немало удивлен и восхищен выбором композитора. Виоль д'амур, как и альт, обладая свойством звучать интимно, прикровенно, как бы из оркестрового континуума, а не *над* ним, в темброво-пластическом отношении, значительно превосходит альт по амплитуде тонально-световых отношений в различных звуковысотных позициях. Светотембровая рельефность виолы, в самых разных тесситурных и динамических измерениях, не имеет аналогов в смычковом мире. Не менее драгоценны и природные “оптические” свойства этой, одинаково яркой и светопроницаемой краски. В оркестровой палитре Б. Чайковского образ виолы становится *вездесущим* и воспринимается как взволнованный голос *от первого лица*. Даже там, где этот голос молчит, ощущается его ирреальное присутствие. Все (без исключения) включения солирующего струнного инструмента в палитру кардинально трансформируют ее световую насыщенность, «оптически» приближают звучность на самое близкое, интимное расстояние, приводят едва ли не к кинетическому ощущению прикосновения к “обнаженной” оркестровой текстуре. Виоль д'амур в партитуре Б. Чайковского воплощает не только чарующую своей красотой и нежностью краску, но и нечто большее – тембровую величину, символически восходящую к трактовке этого *божественного голоса* в «Страстях по Иоанну» и других сочинениях И. С. Баха»¹⁷. «Бесконечная» мелодия смычкового инструмента и трепетно-взволнованные пульсации фортепиано – иконографический образ внутреннего мира молодого, душевно неприкаянного человека. Незадолго до своего ухода Борис Александрович, когда речь зашла о Достоевском, неожиданно спросил меня: «Как вам кажется – почему в “Подростке” Аркадий Макарыч все время как-то мечется, не может усидеть спокойно на одном месте даже самое непродолжительное время, его словно подхватывает какой-то ветер и несет, как сорванный с дерева лист...» Ко времени нашего разговора роман Достоевского я знал хорошо, но ответить на необычный вопрос все же не смог. Чайковский, увидев мое замешательство, спокойно

¹⁶ Из стихотворения В. Набокова «От взгляда, лепета, улыбки...» [14, с. 53].

¹⁷ Абдоков Ю. Мир Бориса Чайковского. Т. I. Опыт исследования оркестрового письма: Поэтика. Стиль. Интерпретация (Рукопись).



Фото 7. Б. Чайковский, исполняющий партию фортепиано в Поэме для оркестра «Подросток». Из архива Ю. Абдокова / B. Chaikovsky, performing the piano part in the Poem for Orchestra "The Adolescent". From the Yu. Abdokov Archive

видении основной персонаж повествования одновременно вызывает самые разные, иногда противоположные чувства: от симпатии и умиления до жальности и антипатии. «Примеряет непримиримое» именно музыка. Вернер Херцог очень точно заметил, что «музыка способна выявлять скрытые возможности образа. Она умеет направить наше внимание в нужную сторону. С ее помощью мы замечаем то, что иначе обошло бы нас стороной. Образ может казаться нелогичным в сюжетном смысле, но с правильной музыкой – даже если она нарушает и подрывает этот образ – в нем могут вдруг обнаружиться незаметные прежде качества» [15, с. 119]. Качества, обнаруживаемые музыкой в образе главного героя фильма – его скрытый внутренний свет или, точнее, беспокойное, но очевидное стремление найти, сохранить этот свет. Изобразить подобное вербальными и любимыми, даже сверхсовременными визуально-оптическими средствами невозможно.

В сопряжении с музыкой ни об одном эпизоде многосерийного фильма нельзя сказать, что это, так сказать, мизансцена, в которой музыкальный (звукотембровый) образ привычно дублирует визуальный. Всякий раз это новое качество сопряжения оптического и акустического измерений (фото 7).

Борис Александрович очень любил фильм, снятый Ташковым. Среди блистательных актерских работ этой картины выделял не только гениального Олега Борисова (Версиров), юного Андрея Ташкова (Аркадий), но особо – Евгения Герасимова (князь Серёжа). Возможно (это лишь предположение), сам образ молодого князя представлялся Чайковскому как один из самых ярких в «портретной» галерее Достоевского, и он находил «снайперским» выбор на эту роль Герасимова.

произнес: «Вот и я, несколько раз читая этот роман, не знал, как объяснить эту движенческую тревогу. Беспокойство юности и прочая психосоматическая чепуха – все это ни о чем не говорит. Но совсем недавно я понял в чем дело: так надо Фёдору Михайловичу...» В музыкальной партитуре «Подростка» многое можно объяснить не суконной аналитической лексикой и экстравагантными гипотезами, а вот таким достоевским и очень чайковским: «Так надо автору».

Роль «подростка» (Аркадия Долгорукова) в фильме великолепно сыграл сын режиссера Андрей Ташков. И у Достоевского, и в режиссерском

Режиссеру Александру Митте Бориса Чайковского порекомендовала музыкальный редактор «Мосфильма» М. Бланк¹⁸, с которой композитор работал в общей сложности над 13 фильмами. Уже после смерти Чайковского Минна Яковлевна вспоминала о нем, как об одном из самых значительных музыкантов, с которыми ей пришлось сотрудничать на главной киностудии страны. Бланк с первых же совместных работ заметила главные качества Чайковского кинокомпозитора: он не только дотошно изучал сценарий, но умел предугадать, *как этот сценарий будет увиден режиссером*; никогда не иллюстрировал изображение; будучи крупнейшим музыкантом своего времени и ни в чем не изменяя себе как художник, умел «раствориться» в замысле режиссера, а на съемочной площадке и в студии звукозаписи всегда был предельно скромным; в музыкальных образах отдельного, даже микроскопического эпизода мог передать идею (сверхзадачу – по Станиславскому) всей картины; никогда не бежал «вперед паровоза», но очень чутко реагировал на все, что происходит на съемочной площадке; не требовал предпочтений, но был неумолим по части чистоты музыкальной палитры.

Музыка «...позволяет устранить из кинодрамы весь смазочный материал, всю “тару” речей...» (курсив мой. – Ю. А.) [16, с. 89]. Эти слова Ю. Тынянова можно было бы использовать в качестве скрытого эпиграфа к музыкальной партитуре фильма Александра Митты «Гори, гори, моя звезда»¹⁹, снятого, по признанию самого режиссера, «как монтаж аттракционов Эйзенштейна, изложенный языком Станиславского» [17]. «Тара речей» в картине Митты блистательно продумана и сама по себе представляет не только кинематографическую, но и литературную ценность. Образ немого художника-самородка Фёдора (Олег Ефремов) проецирует *таинственную тишину* из какого-то иного мира – мира, в котором художник бескорыстен и чист, живет не для громкого успеха и прибыли, а исключительно для творчества. Внутренний мир безмолвного художника, таинственный и *сверхсловесный* голос его живописи одушевлены в печально-возвышенном звучании камерного ансамбля с участием фортепиано, который по ходу развертывания киноповествования обрастает «тембровой судьбой», словно высветляется (струнный ансамбль + колокольчики и др.). Именно эта лирико-романтическая музыкальная линия, контрастно пересекающаяся, контрапунктирующая с невероятно азартной, гротескно-буффонной музыкой линии Искремаса (Олег Табаков) и водевильно-комической – иллюзиониста Пашки (Евгений Леонов), становится в своем роде эмблематической для всей киноленты. В интонационной и текстурной пластике бесконечной мелодии и аскетичном, графически чистом звучании *линейно выстроенного* камерно-инструментального ансамбля

18 Бланк Минна Яковлевна (1922–2005) – пианистка, музыкальный редактор кино; с 1961 г. работала на «Мосфильме». Сотрудничала с режиссерами Э. Климовым, М. Хуциевым, С. Кулишом, С. Соловьёвым, Н. Губенко, А. Миттой, Н. Михалковым, К. Шахназаровым и др.

19 Фильм создан в 1969 г. на Творческом объединении «Юность» киностудии «Мосфильм» (авторы сценария – Ю. Дунский, В. Фрид, А. Митта; оператор – Ю. Сокол; художник – Б. Бланк).



Фото 8. Е. Леонов (Пашка), О. Табаков (Искремас) и О. Ефремов (Фёдор) в фильме А. Митты «Гори, гори, моя звезда» © Мосфильм / Е. Leonov (Pashka), О. Tabakov (Iskremas) and О. Efremov (Fyodor) in A. Mitta's film "Shine, Shine, My Star"

озвучивается то, для чего не нужны слова. Музыка в незабываемом эпизоде с раскрашенными яблоками (вместе со скрытыми оптическими волшебствами, на которые способен только кинематограф) чудесным образом трансформирует атмосферу, преобразует обыденный мир, превращая его в искусство.

Фильм изобилует невероятно колоритными и очень контрастными музыкальными образами (от трагедийно-возвышенных до искрометно-водевильных), но именно «камерно-безмолвные» эпизоды с немым художником сообщают целому особь, философический и даже трансцендентный характер. Знаменитый «Марш Искремаса», в котором тембровая палитра искрится, как бенгальский огонь (благодаря неординарному использованию колокольчиков и тончайшей текстурной разработке материала, обилию «тембрового воздуха»), как и «Полька» из «Женитьбы Бальзамина», представляет собой один из наиболее ярких, нарицательных музыкальных символов отечественного кинематографа (фото 8).

Поразительно, но один из лучших отечественных игровых фильмов второй половины XX столетия, включающий в себя блистательные актерские работы (главные – О. Табаков, О. Ефремов, Е. Леонов, Е. Проклова, В. Наумов и эпизодические – Л. Куравлёв, К. Воинов, М. Хуциев, Н. Мордюкова и др.), первозданные визуально-оптические и пластико-ритмические находки, эксклюзивную музыкальную партитуру и первоклассную работу художника, был практически проигнорирован критикой. «Там всё было классно, – вспоминает А. Митта, – идея хорошая, сценарий очень добросовестный, Олег Табаков и Олег Ефремов в главных ролях, Евгений Леонов... И музыка Бориса Чайковского. Шикарная это была работа. Но ее засунули на полку, потом усилиями Табакова оттуда вытащили и назначили странное наказание: запретили вывозить. Ее можно было показывать только в Москве и обязательно с негативной критикой. Но критики были солидарны – не появилось ни одной рецензии. Так она и прошла незамеченной...» [17]. Мог ли, скажем, в Италии, оказаться незамеченным «Амаркорд» Ф. Феллини?

Здесь не место для детального рассмотрения сложной кинопоэтики и упомянутых уже, многочисленных визуально-оптических достоинств картины. Это тема отдельного большого исследования, которого фильм заслуживает как явление большого искусства. Ограничимся лишь попыткой определить жанрово-поэтические особенности кинодраматургии, которые позволили Борису Чайковскому, о музыке которого к фильму «Гори, гори, моя звезда»

за полвека жизни кинокартины публично никто не обмолвился ни единым словом (!), за исключением благодарного режиссера, создать одну из лучших отечественных музыкальных кинопартитур. Трагикомедия – верная, но чрезмерно нормированная атрибуция. Гораздо точнее определяет поэтическую и жанровую сущность киноленты А. Митта, называя свой фильм *веселым ревиюмом*. Мне неизвестно, слышал ли Б. Чайковский это определение из уст режиссера, но именно такое «парадоксальное» наименование можно было бы поставить на титуле гипотетического издания партитуры музыки к фильму «Гори, гори, моя звезда».

Б. Чайковский не утрирует трагизм как определяющий элемент образной палитры, в которой высокая печаль в мгновение ока модулирует в экзотическую радость, а бытовое и бытийное смешивается в изощренном контрапункте. Собственно, такой тип полифонического «соединения несоединимого» обусловлен этосом фильма, в котором каждый из трех основных персонажей воплощает различные ипостаси художника в этом мире. Герой Табакова – экспериментатор «без страха и упрека», у которого страстный энтузиазм и агитационный пафос отражают восторженную любовь к жизни; герой Ефремова – творец, тип художника-романтика от Бога, единственный интерес которого – *поэтическая правда*; герой Леонова – игрок на «ярмарке тщеславия», ловко торгующий искусством для масс. Композитор не просто зафиксировал эти линии-ипостаси в галерее ярких музыкальных портретов, а так виртуозно и полифонически их скомпоновал в сквозной архитектонике музыкального развертывания, что у вдумчивого зрителя не остается сомнений: три столь непохожих персонажа – это грани *одного* художественного измерения. Всякому, кто соприкасается с творчеством, приходится делать личный выбор, отдавая предпочтение одному из трех путей.

В последние годы благодаря дирижеру Ариффу Дадашеву²⁰ музыка Б. Чайковского из выдающегося фильма А. Митты нередко звучит в исполнении ведущих оркестров страны.

МЕЖДУ МУЗЫКОЙ, ТЕАТРОМ И КИНО: «ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА», «АЙБОЛИТ – 66»

В середине 1960-х, с разницей в три года, в прокат вышли две кинокартины, музыка к которым известна едва ли не каждому человеку на огромном пространстве бывшего СССР. Не демократизм, а эмблематическая яркость утонченно разработанных звукообразов сделали музыку к этим фильмам незабываемо-нарицательной. Речь идет о «Женитьбе Бальзаминова» Константина Воинова²¹ и первом отечественном киномузыкале «Айболит-66»

20 Ариф Дадашев (р. 1982) – оперно-симфонический и хоровой дирижер. Основатель, художественный руководитель и дирижер Камерного оркестра “Arielle”. Дирижер МАМТ им. Станиславского и Немировича-Данченко. Сотрудничает с ведущими оркестровыми коллективами страны (Мариинский театр, Саратовская филармония и др.).

21 Фильм снят в 1964 г. на киностудии «Мосфильм» (автор сценария – К. Воинов; оператор – Г. Куприянов).

Ролана Быкова²². Собственно, только из музыки к этим двум фильмам – и это имеет принципиальное значение – автор составил сюиты, имеющие самостоятельную концертную жизнь²³. При всем, что различает «социальную комедию» и «артхаусный мюзикл», в обоих случаях именно звуковая партитура (не только внушительный объем музыки, но и характерность тембровой палитры) определяет развитие визуально-пластического действия. Некоторые эпизоды в «Женитьбе Бальзамина» и «Айболите-66» буквально *поставлены на музыку* Чайковского, сочиненную, естественно, в точном соответствии с режиссерско-сценарной драматургией и четким представлением о внутрикадровом, закадровом и комбинированном звучании музыки.

Композитор прекрасно понимал, что кинематограф – это явление, прежде всего, зрелищное. Иные «музыкальные фильмы» – и на это обращал внимание учеников Борис Александрович – можно воспринимать с закрытыми глазами без ущерба для общего впечатления: к киноискусству это отношения не имеет. Темброво-колористические образы киномузыки Чайковского, конечно же, имеют самостоятельное художественное значение, но в конкретных киноработах они обостряют образно-смысловую характерность зрительных рефлексий, делают визуальное восприятие более рельефным, едва ли не тактильно осязаемым. Чайковский предстает в обеих картинах отнюдь не мастером виртуозных жанровых иллюстраций, но художником, способным трансформировать видеоряд в процесс музыкального одухотворения визуального повествования.

22 Картина снята в 1966 г. на Творческом объединении «Юность» киностудии «Мосфильм». Премьера состоялась 19 апреля 1967 г. (авторы сценария – Р. Быков, В. Коростылев; операторы – Г. Цекавый, В. Якушев).

23 Уже после смерти композитора «Обществом Бориса Чайковского» была опубликована партитура музыки из фильма «Пока фронт в обороне». Сомневаюсь, что Борис Александрович был бы рад этому изданию, да еще и под предположенным редакторами названием «Сюита из музыки к кинофильму». И все же замечательные фрагменты музыки кинокартины (особенно с участием кларнета), не вошедшие в Третий квартет, имеют право на самостоятельную концертную жизнь и в этом смысле издание более чем оправдано.

Киносценарий «Женитьбы Бальзамина» основан на свободном прочтении сюжетных линий и образной палитры двух крайних частей трилогии А. Н. Островского: «Праздничный сон – до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» и «Женитьба Бальзамина» («За чем пойдешь, то и найдешь»). К. Воинов далек от традиционных форм театрального воплощения «купеческой темы», с ее привычным «статическим» реализмом. Но и сугубо водевильным взгляд режиссера (и в еще большей степени – композитора) на жанровый характер кинодействия не назовешь. Своеобразным эпиграфом к фильму (и к его музыкальной партитуре в особенности) могла бы послужить мысль Достоевского о том, что *жизнь бывает нередко фантастичнее любого вымысла*. Иконографическая «Полька» (с тембровым сопряжением ксилофона и фортепиано в 4 руки), пронизывающая общую музыкальную архитектонику фильма как образный, движенческий и темброво-колористический рефрен (воплощающий не только образно-эмоциональную сверхидею всего киноповествования, но и взгляд режиссера на неординарные *оптические пропорции в соотношении живых героев и предметного интерьера*), в самом конце фильма воспринимается сверхжанрово:

здесь это не просто бытовой танец, великолепно поставленный для Георгия Вицина (Бальзаминов) Борисом Сичкиным, а нечто сюрреалистическое, из области сна наяву. Характер фантазмагоричности завершающей сцене придают все еще *длящиеся* проекции предшествовавших «ирреальных» эпизодов – «музыкально-оптических» сновидений (первый сон – «Генерал»; второй сон – «Царь») главного героя. По пластической характеристике движения, оригинальности мелодического рисунка,



Фото 9. Г. Витцин (Бальзаминов) и Н. Мордюкова (Белотелова) в фильме К. Воинова «Женитьба Бальзаминова» © Мосфильм / G. Vitsin (Balzaminov) and N. Mordyukova (Belotelova) in K. Voinov's film "The Marriage of Balzaminov"

текстурному фабержизму и тембровому контрапункту все музыкальные эпизоды «Женитьбы Бальзаминова» являют собой череду ярчайших музыкальных композиций. В изобразительном искусстве это сопоставимо с «говорящими», едва ли не звучащими гравюрами У. Хогарта. Обескураживающая по своему естеству (непридуманности) мелодия песенки «Лютики-цветочки у меня в садочке...» на стихи К. Воинова – это ведь не фольклорно-водевильный эрзац, а музыка, сочиненная одним из самых серьезных композиторов своего времени. К. С. Хачатурян рассказывал, что испытал шок, когда впервые посмотрел фильм Воинова с музыкой Чайковского: «Вот эта песенка девочки-нищенки под шарманку! Это же чудо необыкновенное! Подделки под народное или эдакое романсовое всегда отталкивают. А здесь не открытка, а оригинал! Ну а про польку и говорить нечего – это вечность. Правду говорят, что высочайший юмор в музыке возможен только там, где есть подлинная, а не наигранная серьезность по-настоящему гениального художника...»²⁴ (фото 9).

Утонченная тембровая палитра музыки к фильму «Женитьба Бальзаминова» – отдельный, в своем роде неповторимый эстетический феномен. Состав *ирреально-фантастического оркестра*, который отражает как бы «игрушечный» пространственно-предметный оптический континуум кинокартины (а это главное оптико-визуальное средство преодоления классической театральной тяжеловесности, замечательно задуманное и реализованное К. Воиновым) включает в себя несколько тембровых групп: духовые – 3 флейты (III = фл. пикколо), 3 гобоя, 2 кларнета (in B), бас-кларнет (in B), труба (in B); ударные – деревянный брусочек, бубен, малый барабан, бубен, тарелки, большой барабан, там-там, колокольчики, ксилофон; щипковые и клавишные – балалайка, прима, гитара, челеста, арфа, фортепиано в четыре руки. Есть и вокальный блок – дискант и мужской хор. Состав

²⁴ Записано со слов К. С. Хачатуряна в мае 2000 г. Публикуется впервые.

изданной при жизни композитора партитуры «Сюиты из музыки к фильму» несколько иной: вместо дисканта используется меццо-сопрано, а восхитительный «солдатский» хор («Во прекрасном да местечке...») и гитара вовсе исключены. Очевиден своеобразный *высокочастотный* приоритет в формировании тембровой палитры. Все мелодические линии (собственно, определяющие характерность музыкальной графики) сконцентрированы в верхних и средних малорезонансных регистрах. Огромные тембровые расстояния в микстах с низкочастотным большим барабаном и другими «басовыми» красками лишь подчеркивают заостренно-суженный, спроецированный в ирреальном *оптическом уменьшении* тембровый мир. Даже реверберационные «излучения» сольных щипковых инструментов трактуются как «оптические знаки». Как и в «чистых» жанрах, Чайковский находит способы неординарного тембрового микширования, предпочитая прозрачные звучности. Однородный, монотембровый «*полифонический микст*» трех гобоев в эпизоде с «рожечниками» («слепыми» каликами) не уступает по колористической свежести различным политембровым сопряжениям, в которых все мелодические линии как бы «обнажены». Головокружительные темброво-мелодические контрапункты – отражение полифонии внутрикадрового и закадрового звучания. Уже отмечалось, что К. Воинов за счет чуть заметного уменьшения декораций и использования нарочито «тесных интерьеров» добивается эффекта «сжатия» внешней среды, делая окружающий мир как бы миниатюрным, «кукольным». На фоне этой игрушечности то, что в жизни героев фильма на первый взгляд представляется нелепым, смешным и даже гротескным, вдруг становится значительным, согретым жалостью и печалью. Необычный оптико-визуальный ряд волшебным образом *преображается* в своеобразно «игрушечной» музыкальной палитре Чайковского и идущих из пластико-текстурных открытий «великого Немого» типов музыкального развертывания (тембровое дление, как бы ускоряющее и без того ускоренную съемку в тех же эпизодах «сновидений» и т. д.).

Один из литературных героев Петера Хандке называл *видимость* первоматериалом судьбы – «материалом всех материалов» [18, с. 149–150]. В реальной жизни, как и в кинематографе, видимость может быть естественным отражением слышимости. Именно в таком, глубинном сопряжении взаимодействуют «зримые музыкальные» и «звучащие визуальные» образы «Женитьбы Бальзамина». Мало кто, воплощая схожий сюжет в кино, преодолевал театральные штампы, трансформируя сценические условности в фантазмагорическую *видимую реальность*: К. Воинову это удалось, во многом благодаря правильному выбору композитора. Если бы Б. Чайковский написал музыку только

к одной киноленте – «Женитьбе Бальзамина», и этого было бы достаточно, чтобы остаться в истории киноискусства, как хватило бы для подобного избранничества музыки Нино Рота к «Дороге» Ф. Феллини.

Б. Сарнов в весьма комплиментарной рецензии на экспериментальную картину Ролана Быкова «Айболит-66»²⁵ заметил, что в «в этом фильме поистине есть все: песни,

25 Жанровое определение из титров фильма: «Кинопредставление об Айболите и Бармалее. Для детей и взрослых, с песнями и танцами, с выстрелами и музыкой...».

танцы, приключения, выстрелы, акробатика, элементы старинной комедии масок и наисовременнейшего джаза. . . Но есть среди всех названных и неназванных компонентов этого сложного жанра один, на котором мне хочется остановиться особо. «Айболит-66» – фильм не только с песнями, танцами, погонями и цирковыми трюками, но и с философией. Последнее обозначение, конечно, не для титров. . .» [19, с. 18]. О философии и даже «политических», так сказать, эзоповых подтекстах фильма, с его незабываемыми «Нормальные герои всегда идут в обход!», пародийным гимном интеллигенции «Это очень хорошо, что пока нам плохо!», не говоря уже о восхищавшей Ролана Быкова песенке самовлюбленного Бармалея, сказано немало и не всегда по делу. Определить однозначно и окончательно жанр киноленты, сочиненной Р. Быковым на основе сказки К. Чуковского, вряд ли возможно. Но определенно можно сказать, что в отечественном кинематографе ничего подобного прежде не создавалось. Ранее фильм был назван первым отечественным артхаусным мюзиклом. В том, что работа Быкова – Чайковского – Коростылёва – это настоящий артхаус 1960-х, сомнений нет. А вот атрибуция «киномюзикл» кажется все же неполной, учитывая классические представления об этом жанре.

Фильм снят с применением «вариозэкранной» техники, когда формат изображения (размер, местоположение) трансформируются в зависимости от сюжетного содержания кадра. Сложный симбиоз театрально-карнавального действия, разворачивающегося то в замкнутом кинопавильоне, то на пленэре, с непрестанными изменениями оптических измерений (кадрирование в строго ограниченных геометрических фокусах: ромб, круг, квадрат; переход на широкий формат, «пение» под водой и прочие сугубо кинематографические превращения), казалось бы, основан на принципе «соединения несоединимого». Так оно и есть, но в отличие от многих, кто прибегал к схожим приемам и добивался в лучшем случае полистилистического микширования, а в худшем – эклектичного хаоса, Быков создает стройное, стилистически чистое действие «на одном дыхании». Главным «строительно-соединительным» материалом является музыка. Можно сколько угодно спорить о том, какой возрастной аудитории предназначалась столь необычная картина, – это так же бессмысленно, как попытка определить возрастную ценз для сказок Гофмана. Ясно, что в музыкально-кинематографическом решении детская история про доброго доктора обросла самостоятельной и во многом первозданной судьбой. Александр Митта в замечательной рецензии на фильм, опубликованной в 1967 г., справедливо заметил, что именно «прекрасная музыка Бориса Чайковского. . .» является «компонентом, ставшим основным (курсив мой. – Ю. А.) в решении фильма» [20, с. 24]. Действительно, музыка определяет в фильме все: от общей архитектоники до типологии эпизодического и сквозного развертывания; она преобразует, делает органически естественной визуальную аппликативность в сопряжении отдельных сцен. Именно музыка направляет ток композиционного хроноса, особенно в первой половине кинодействия, когда музыкальное формование становится главным движущим импульсом в общем визуально-звуковом потоке. Музыка наполняет живой атмосферой, дуновениями



Фото 10. О. Ефремов (Айболит) и Р. Быков (Бармалей) в фильме «Айболит-66» © Мосфильм / O.Efremov (Aibolit) and R.Bykov (Barmaley) in "Aibolit-66"

заранее заготовленной музыки – это было бы слишком просто. Здесь проявилась уникальная способность Б. Чайковского расшифровывать самые сложные задумки режиссера, да еще такого непредсказуемо-экспансивного, как Ролан Быков. С этим уникальным актером и самобытным режиссером композитора связывала не только профессиональная, но большая человеческая приязнь. Работая над «Айболитом», Быков фонтанировал идеями, выходящими за рамки предварительного сценария, но был всегда убедителен в своих пожеланиях, и Чайковский мгновенно преображал новые задумки режиссера в музыку.

Так случилось, что фильм «Айболит-66» впервые удалось посмотреть в отрочестве, но несколько позже знакомства с главными симфоническими, концертными и камерно-ансамблевыми работами Б. Чайковского. Удивила виртуозность джазового письма и феноменальная свобода в использовании отнюдь не академической и при этом невероятно яркой тембровой палитры. Вокально-инструментальная партитура «Айболита-66» – это не слепок с нью-орлеанских и бродвейских оригиналов, хотя композитор очень тонко пародирует некоторые нарицательные джазовые образы (Джо «Кинг» Оливер, Джелли Ролл Мортон, Луи Армстронг и др.). Джазовый оркестр Бориса Чайковского настолько же ярко, самостоятелен и поэтичен, насколько самобытен и совершенен его симфонический и камерно-инструментальный мир (фото 10).

26 Хачатурян Эмин Левонович (1930–2000) – дирижер и композитор, возглавлявший в 1966–1976 гг. Государственный симфонический оркестр кинематографии, племянник А. И. Хачатуряна и двоюродный брат К. С. Хачатуряна.

Карэн Хачатурян делился воспоминаниями о том, как Эмин Хачатурян²⁶, готовивший в качестве дирижера исполнение и запись музыки к «Айболиту-66», пригласил его на одну из репетиций: «Я с интересом пришел. Это было откровение. Все мы как-то и что-то знали о джазе, иногда комбинировали, использовали джазовый

воздуха нарочито условный, театрально-реквизитный интерьер павильонных сцен, в которых Быков «собирает» все атрибуты кинопредставления как некий оптический и акустический конструктор – при участии зрителя. Музыка поэтизирует «выставленные напоказ» визуально-пластические и театрально-реквизитные рабочие швы. Все это не есть признаки того, что картина сложилась механически, на основе

инструментарий и разного рода приемчики. Но Борис! От него – крупнейшего симфонического композитора эпохи (и именно поэтому) – трудно было ожидать такого джазового фейерверка! На фоне отечественного джазового композиторства той поры это был прорыв. Я ему прямо сказал: “Боря, ты настоящий негр, тебе надо срочно эмигрировать в Америку, и ты станешь миллиардером!..” Он, всегда такой серьезный и сдержанный, рассмеялся. На некоторые сеансы записи музыки приходили крупнейшие музыканты. Кто-то хотел притащить Шостаковича, но Дмитрий Дмитриевич о ту пору был нездоров, хотя он очень любил ходить не только на концерты, но и на репетиции всех сочинений Бориса. Фильм этот Шостакович с большим удовольствием посмотрел...»²⁷ Шутка К. Хачатуряна отчасти «материализовалась», но не в заокеанских гонорах, а в восторженной реакции известного американского магната Рокфеллера, который посмотрел кинокартину на своей вилле в присутствии Р. Быкова и поставил работу композитора в один ряд с «Вестсайдской историей». Не думаю, чтобы это сравнение как-то польстило Б. Чайковскому, но будучи одним из самых безукоризненных по части вкуса художников своего времени, он умел ценить поэтическую подлинность и в тех сферах искусства, которые были для него не самыми определяющими. Помнится, что на замечание одного критика о «недостаточной серьезности» джаза как музыкального жанра Б. Чайковский мгновенно отреагировал: «Ну что вы! Там есть такие вещи – закачаешься!» Впрочем, тиражировать музыкальные открытия «Айболита-66» Чайковский не стал. А «джазовые предложения» от кинематографистов и театральных режиссеров после премьеры «Айболита-66», по воспоминаниям Я. И. Мошинской-Чайковской, посыпались на него, как из рога изобилия. Все они были отклонены. Так же, как и в «академических» жанрах, Чайковский не повторился на уровне состава исполнителей ни в одной кинопартитуре. Каждый новый фильм для него – рождение нового тембрового мира, и как следствие – выбор эксклюзивного состава исполнителей. Впрочем, Б. Чайковский еще не раз использовал не академический, а джазовый тип формирования тембровой палитры, но всякий раз обнаруживая что-то неожиданное. Например, джазовый инструментарий в музыке к кинодраме режиссера А. Бобровского «Нюркина жизнь»²⁸

используется в камерно-интимном, отнюдь не эстрадном ключе. Следует заметить, что Б. Чайковский пришел к виртуозному использованию темброво-поэтических средств джаза не спонтанно. Своего рода подготовительным шагом была музыка к чудесному фильму режиссера И. Поплавской «Дорога к морю»²⁹.

Несмотря на неповторимость тембровых палитр большинства партитур, созданных Б. Чайковским в кино, они в той или иной мере воплощают сложносоставной (по К. Леонтьеву) симфонический идеал. Речь идет не о номинальном использовании большого симфонического оркестра, а о явлении более сложном и тонком:

27 Записано со слов К. С. Хачатуряна в мае 2000 г.

28 Фильм снят в 1971 г. на киностудии «Мосфильм» (автор сценария – Н. Евдокимов; оператор – В. Чухнов).

29 Фильм снят в 1965 г. на Втором Творческом объединении киностудии «Мосфильм» (автор сценария – И. Ольшанский; оператор – В. Шейнин).

симфоническая поэтика позволяет композитору непрестанно комбинировать инструментальные составы – от как бы «обнаженных» облигатных соло, воспринимающихся как озвученный внутренний голос героя, и утонченных камерных ансамблей (с неизмеримыми ресурсами графики, контрапункта и пластики) до масштабных исполнительских групп. Именно симфонический тип разработки материала, в том числе и тембрового, позволил Б. Чайковскому, не прибегая к реально усиленным инструментальным средствам в большинстве киноработ, использовать значительный метафорический потенциал камерных ансамблей. Один, два или три инструмента у Чайковского, звучащие «в кадре» или «за кадром», могут по-настоящему оркестрово, симфонически трансформировать визуальную палитру.

Как уже говорилось, Чайковский не стремился к какому-либо устойчивому положению в киноиндустрии и никогда не принимал предложения, исходя из выгодных прокатно-рекламных соображений. Иногда он с увлечением брался за картины, которые могли взволновать его исключительно своей внешней неброскостью, внутренней тишиной, хотя было ясно, что никакого резонанса у этих работ не будет. Неординарный, отнюдь не клишированный по «социально-классовым лекалам» взгляд на «деревенскую тему» сблизил его с режиссером Б. Яшиным, музыка к фильмам которого³⁰ менее всего воплощает обыденные для «деревенских историй» фольклорные мотивы.

И наконец, никому и никогда не приходило в голову назвать автора «Музыки для оркестра» и «Симфонии с арфой» композитором-песенником. Не считал себя таковым и Борис Чайковский, хотя никакого высокомерия в отношении самого «демократичного» музыкального жанра не испытывал. За пределами кинематографа и радиоспектаклей для детей Чайковский песен не писал. Между тем целый каскад вокальных номеров из «Айболита-66» на стихи Вадима Коростылёва; едва ли не первые в кино песни на стихи Геннадия Шпаликова в короткометражке Ю. Файта «Трамвай в другие города»³¹; «баллады» и песни на стихи Давида Самойлова, некоторые из которых озвучены О. Далем в двухсерийном приключенческом фильме режиссера Марии Муат «Расмус-бродяга» (экранизации одноименной повести Астрид Линдгрэн)³², дивный букет песен на стихи Д. Самойлова в одном из самых эстетичных отечественных мультипликационных сериалов «Лоскутик и Облако» режиссера Расы Страутмане³³ и многие другие – все это образцы высочайшего владения жанром. Песни из кинофильмов (игровых и мультипликационных) с музыкой Бориса Чайковского объединены свойствами, которые редко используются в качестве аналитических определений, поскольку песенная культура

30 С. Б. Яшиным композитор работал над фильмами «Осенние свадьбы» (1967), «Первая девушка» (1968), «Ливень» (1974), «Долги наши» (1976).

31 Картина снята в 1962 г. на киностудии «Мосфильм» (автор сценария – Г. Шпаликов; оператор – Н. Большаков).

32 Сериал снят в 1978 г. на Творческом объединении «Экран» (автор сценария – И. Шевцов; оператор – В. Брусин).

33 Трехсерийный анимационный фильм снят в 1977 г. на Творческом объединении «Экран» (автор сценария – С. Прокофьева; оператор – А. Жуковский; художник – Г. Беда). Мультфильм озвучивали К. Румянова, О. Табаков, Р. Быков, В. Невинный, Р. Суховерко, А. Карапетян, М. Лобанов, Б. Рунге, А. Берзиньши.

современного кинематографа все реже и реже дает повод применять их: речь идет о благородстве тона и духовном целомудрии. «Кинопесни» Б. Чайковского не предназначены для эстрады, хотя могли бы украсить любую достойную сцену. Они, при всей своей яркости и эксклюзивной инструментовке, звучат как бы *изнутри*, усиливая упомянутое ранее свойство большого кинематографа – дарить человеку внутреннюю тишину, свет, уединение (фото 11).



Фото 11. Кадр из мультфильма «Лоскутик и Облако» Р. Страутмане по сказке С. Прокофьевой © Т/о "Экран" / Frame from the cartoon "The Patchwork and the Cloud" by R. Strautmene based on the fairy tale by S. Prokofieva

ФИЛЬМ – КАК МУЗЫКА...

Сейчас мало кому известно, что в течение нескольких десятилетий Борис Чайковский активно изучал оптику и на различных узкоплёночных (8 и 16 мм) аппаратах, собственноручно усовершенствованных им, отснял сотни метров киноплёнки³⁴. К современному «домашнему видео» эти опыты отношения не имеют. Неизвестно, занимался ли Чайковский киномонтажом, но учитывая, что в его квартире на Студенческой улице была настоящая мастерская (токарная, фрезеровочная, плотницкая, проявочная и т. д., с профессиональными станками и оборудованием, которыми он великолепно владел), вполне можно предположить и обустройство монтажного аппарата. Во всяком случае он часто говорил о киномонтаже, находя много общего в музыкальном и кинематографическом конструировании. В 1994 году, незадолго до смерти, Борис Александрович подарил мне маленькую и, судя по всему, «выдавшую виды», оптически усовершенствованную им кинокамеру «Волна». С трудом тогда удалось найти плёнку и мастерскую для проявки, но показать учителю отснятые на «шипешем» аппаратуре уголки Сретенских переулков и подмосковного Томилино и другие дорогие для него места, я не успел.

Список режиссеров, с которыми сотрудничал Борис Чайковский, приводившийся ранее, и строгая сюжетная избирательность свидетельствуют о том, что композитор искал в кинематографе прежде всего *созвучия*, а не громкого прокатного успеха и т. п. Со многими известными кинодеятелями (режиссерами, актёрами, операторами) Чайковский был в дружеских отношениях,

34 Все эти богатства, скрывающие кинозгляд самого Б. Чайковского, еще предстоит оцифровать и систематизировать. Это тем более интересно, что Чайковский иногда снимал и в процессе своей работы в кино. Небольшой фрагмент съёмки, сделанной Чайковским в Крыму, использует в своем фильме о композиторе Юлий Файт.

но не со всеми работал на съемочной площадке, а часто, как уже указывалось, отказывался от серьезных предложений. В справочно-энциклопедической литературе, и даже некоторых журналах, именующих себя «научно рецензируемыми изданиями», можно встретить упорно повторяемую ошибку: Борис Чайковский называется автором музыки к фильму Эраста Гарина «Обыкновенное чудо» (1964). Борис Александрович был хорошо знаком с Э. Гариным, Н. Эрдманом и М. Вольпиным, часто работавшими в одной команде, а Эрдмана ценил особенно высоко как драматурга. Познакомил их старший брат композитора – Владимир Александрович Чайковский³⁵, который вместе с Л. Рапопортом и сочинил музыку к первой экранизации пьесы Шварца. Владимир Чайковский некоторое время руководил музыкальным отделом московского Театра-студии киноактера, где в 1956 г. был поставлен спектакль Гарина, позже легший в основу экранизации³⁶.

В поденных записях, которые я вел в 1990-е гг., обнаружилось несколько зафиксированных со слов Б. А. Чайковского мыслей, прямо или косвенно относящихся к работе композитора в кино. Это если и не дословно-стенографические цитаты, то размышления, точно передающие содержание мыслей и интонацию Чайковского. Привожу их по пункту не потому, что они представляют систематизированный свод обязательных правил, а, как говорил Борис Александрович, «для простоты и ясности». Уроки музыкального «киноведения», преподаваемые своим ученикам Чайковским, сделали некоторых из них весьма требовательными к участию в кинопроцессе.

1. Хорошо работать с режиссерами, которые очень экономно расходуют пленку, то есть максимально точно знают – что они снимают... Такой режиссер и монтаж не превратит в сеанс бесконечной кройки и шитья. <...> Но бывают случаи, когда по тем или иным причинам сценарий во время съемки взрывается, когда необходима режиссерская импровизация. В этих случаях надо подставлять плечо и не дрожать над каждой написанной нотой. Но если режиссер без предупреждения искажает смысл согласованного вместе решения, это плохо.

35 Чайковский Владимир Александрович (1917–1997) – пианист, музыкально-общественный деятель. Ученик Г. Г. Нейгауза. Директор МАМТ им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

36 Два номера для музыки к пьесе Шварца «по приказу отца и за гонорар в 25 рублей» написал юный Александр Чайковский и после одобрения Гарина эти музыкальные композиции вошли в фильм, но в титрах об этом не упомянуто.

2. Опыт учит, что многие из тех, кто связан с работой в кино, с годами творчески выветриваются: правда подменяется шаблоном, мысль – мозглячеством, юмор – пошлостью. Кинематографическая и театральная богема – худшие из всех возможных. Такой развязности больше нет нигде. Сторонитесь...
3. Есть великие режиссеры, снимающие всю жизнь один фильм (Куросава), а есть такие, кто кардинально меняется в каждой работе (Бунюэль). Важен результат.
4. Цените режиссеров, умеющих слышать и видеть молчание, тишину, но не пустоту.
5. Не надо расцвечивать кадры музыкальными картинками, в киномузыке не должно быть фотографичности.

6. Необходима стилевая чистота и индивидуальная ответственность: в фильме предпочтительна композиторская моногамия.
7. Настоящий фильм должен принадлежать как самостоятельное явление искусства *одному* человеку. И чем сильнее привходящий элемент (литературный первоисточник, чужой сценарий, феноменальные диалоги или гениальная музыка), тем больше должна проявляться одинокая саможизнь творца – кинорежиссера. *Никаких профсоюзов...*

Вдова композитора (Я. И. Мошинская-Чайковская), вспоминала о том, как складывался его творческий процесс: «У Бориса не было строгого расписания. Иногда он писал молниеносно быстро, а бывало и наоборот. Довольно часто трудился параллельно над несколькими произведениями, не закликаясь на чем-то одном. При этом он не раз говорил, *что с киномузыкой так нельзя...*» Возникает резонный вопрос: почему композитор исключал возможность одновременной работы над разными кинокартинами? Судя по всему, Чайковскому требовалась особая концентрация на замысле одного режиссера. Раскрыть этот замысел, ни в чем не изменив в себе, – кредо композитора. Трудно сказать, согласился бы Борис Чайковский с максимальной Ж.-М. Г. Леклезие: «Музыка – вот что, быть может, останется, когда все, что называлось кино, окажется позабытым» [21, с. 145]. Сам он, суммируя впечатления целой жизни, вспоминал: «В начале 30-х годов я с родителями часто бывал на самых разных киносеансах. Но мой первый самостоятельный поход в кино, зимой 1938 года, был связан исключительно с музыкой. Мама очень хотела, чтобы я услышал Прокофьева в “Алекサンドре Невском” Эйзенштейна и дала мне денег на билет. Впечатление незабываемое. Уже лет десять я не хожу в кино, как, впрочем, и в драматический театр, где сейчас много крика и мало естественного звука и тишины – и опять же *из-за музыки*. Несмолкаемый аккомпанемент: вот здесь выжимаем слезинку, а здесь изображаем бодрость или усиливаем страх и прочая оформительская чепуха – это унижительно и для музыки, и для кинематографа».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бергман И. Шепоты и крики моей жизни. М.: Издательство АСТ, 2018. – 352 с.
2. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л.: Красный матрос, 1989. – 118 с.
3. Брессон Р. Брессон о Брессоне. Интервью разных лет (1943–1983), собранные Милен Брессон. М.: Rosebud Publishing, 2017. – 336 с.
4. Брессон Р. Заметки о кинематографе / Пер. с фр. М. Одэль. М.: Роузбад Интерэктив, 2017. – 100 с.
5. Мальро А. Голоса Тишины. СПб.: Алетейя, 2021. – 494 с.
6. Ромм М. Беседы о кино и кинорежиссуре. М.: Академический проект, 2019. – 475 с.
7. Данелия Г. Безбилетный пассажир. М.: Эксмо, 2018. – 480 с.
8. Куросава А. Жабий жир. Что-то вроде автобиографии. М.: Rosebud Publishing, 2020. – 352 с.
9. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2022. – 560 с.
10. Бергман И. Рабочие тетради 1955–1975. СПб.: Искусство кино; Подписные издания, 2019. – 496 с.
11. Якобсон Р. Конец кино? // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. – 497 с.

12. Мравинский Е. Записки на память: Дневники. 1918–1987 / Сост., публ. и вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. СПб.: Искусство-СПб., 2004. – 656 с.
13. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2012. – 392 с.
14. Набоков В. Стихи. Ann Arbor, 1979. – 333 p.
15. Кронин П. Вернер Херцог. Путеводитель растерянных. Беседы с Полом Кронином. М.: Rosebud Publishing, 2019. – 640 с.
16. Тынянов Ю. Кино – слово – музыка // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. – 497 с.
17. Кичин В. Кино и варенье. Александр Митта снимает фильм и выпускает книгу // Российская газета. 2011. 14 октября. URL: <https://rg.ru/2011/10/13/metta-poln.html> (Дата обращения 17.01.2022).
18. Хандке П. Второй меч. М.: Эксмо, 2021. – 192 с.
19. Сарнов Б. Добрый человек из Сезуана и добрый доктор Айболит // Искусство кино. 1967. №3. С. 18–22.
20. Митта А. Энергия выдумки // Искусство кино. 1967. №3. С. 23–27.
21. Леклезю Ж.-М. Г. Смотреть кино. М.: Текст, 2012. – 173 с.

REFERENCES

1. Bergman I. *Shepoty i krika moej zhizni* [Cries and Whispers]. Moscow: AST Publishers, 2018. 352 p.
2. Tarkovsky A. *Lekcii po kinorezhissure* [Lectures on film-making]. Leningrad: Krasnyi matros, 1989. 118 p.
3. Bresson R. Bressone. *Interv'yu raznyh let (1943–1983)* [Bresson on Bresson: Interviews, 1943–1983]. Moscow: Rosebud Publishing, 2017. 336 p.
4. Bresson R. *Zametki o kinematografe* [Notes on Cinematography]. Moscow: Rosebud Interactive, 2017. 100 p.
5. Malraux A. *Golosa Tishiny* [The Voices of Silence]. Saint Petersburg: Aleteya, 2021. 494 p.
6. Romm M. *Besedy o kino i kinorezhissure* [Conversations on cinematography and film-making]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2019. 475 p.
7. Danelia G. *Bezbiletnyj passazhir* [A Stowaway]. Moscow: Eksmo, 2018. 480 p.
8. Kurosawa A. *Zhabij zhir. Chto-to vrode avtobiografii* [A toad's fat. Something Like an Autobiography]. Moscow: Rosebud Publishing, 2020. 352 p.
9. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2022. 560 p.
10. Bergman I. *Rabochie tetradi 1955–1975* [Workbooks 1955–1975]. Saint Petersburg: Iskustvo kino; Podpisnye izdaniya, 2019. 496 p.
11. Yakobson R. *Konec kino? // Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h godov* [The decline of cinema? In: Cinema Poetics. Theoretical works of 1920s]. Moscow: Akademicheskij proekt; Alma Mater, 2016. 497 p.
12. Mravinsky Y. *Zapiski na pamyat: Dnevniki. 1918–1987* [Memoire sketches: Diaries. 1918–1987], compiled and published by A. M. Vavilina-Mravinskaja. Saint Petersburg: Iskustvo-SPB, 2004. 656 p.
13. Arnhejm R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception]. Moscow: Arhitektura-S, 2012. 392 p.
14. Nabokov V. *Stihi* [Poems]. Ann Arbor, 1979. 333 p.
15. Cronin P. *Verner Hercog. Putevoditel' rasteryannyh. Besedy s Polom Kroninom* [Werner Herzog. Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin]. Moscow: Rosebud Publishing, 2019. 640 p.
16. Tyunyanov Y. *Kino – slovo – muzyka* [Cinema – word – music] In: *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h godov* [Cinema Poetics. Theoretical works of 1920s]. Moscow: Akademicheskij proekt; Alma Mater, 2016. 497 p.
17. Kichin V. *Kino i varen'e. Aleksandr Mitta snimaet fil'm i vypuskaet knigu* [Cinema and jam. Alexander Mitta is making the film and releasing the book]. Available from: *Rossijskaja gazeta*. 2011. 14 October. URL: <https://rg.ru/2011/10/13/metta-poln.html> [Accessed 17th January 2022].
18. Handke P. *Vtoroj mech* [The second sword]. Moscow: Eksmo, 2021. 192 p.
19. Sarnov B. *Dobryj chelovek iz Sezuana i dobryj doktor Ajbolit* [The Good Man of Setzuan and Dear old Doctor Powderpill]. *Iskusstvo kino*, 1967, no. 3, pp. 18–22.
20. Mitta A. *Energiya vydumki* [The Energy of Invention]. *Iskusstvo kino*, 1967, no. 3, pp. 23–27.
21. Le Clézio J.-M. G. *Smotret' kino* [Ballaciner]. Moscow: Tekst, 2012. 173 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдоков Юрий Борисович – кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, художественный руководитель Международной творческой мастерской “Terra Musica”, председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского».

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

ABOUT THE AUTHOR

Yuri B. Abdokov – PhD in Art Studies, Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Artistic Director of International Creative Laboratory “Terra Musica”, Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage “The Boris Tchaikovsky Society”.

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

Статья поступила в редакцию: 16.02.2022

Отредактирована: 25.04.2022

Принята к публикации: 29.04.2022

Received: 16.02.2022

Revised: 25.04.2022

Accepted: 29.04.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Абдоков Ю. Б. Киномузыка Бориса Чайковского: «тембровая оптика» и «визуальная акустика» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 104–139.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-104-139

FOR CITATION

Abdokov Y. B. The film music by Boris Tchaikovsky: “Timbral optics” and “Visual acoustics”. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 2, pp. 104–139.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-104-139

М. В. Анестратенко
Институт современного искусства,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-0907-0158

Алгоритм работы концертмейстера и артиста над партией-ролью в традиции русского музыкального театра XX в.

АННОТАЦИЯ

Автор статьи, опираясь на опыт своей многолетней режиссерской работы с драматургией вокального материала в российском музыкальном театре, а также анализ репетиционного процесса известных театральных деятелей над музыкальным и текстовым материалом оперы, раскрывает специфические особенности совместного творческого подхода концертмейстера и артиста к работе над партией-ролью в рамках создания художественного образа в оперном спектакле. Анализируется рас пространенная во время репетиций ситуация, когда большинство практиков в сфере сценических искусств заостряют внимание именно на финальном этапе воплощения образа персонажа, упуская начальный период подготовки артиста к разучиванию нотного и поэтического текста музыкального произведения. Зафиксированный опыт работы с артистами и концертмейстерами камерного музыкального театра над партией-ролью крупнейших практиков русской музыкальной сцены Л. А. Могилевской и Б. А. Покровского раскрывают связь их режиссерской репетиционной методологии с подходами к вокальной работе Ф. И. Шаляпина и К. С. Станиславского. Развивая концепцию Н. И. Кузнецова об этапах тщательной проработки артистом музыкального и текстового оперного материала совместно с концертмейстером, автор дает практические рекомендации по подготовке партии-роли к сценическому воплощению в современном отечественном музыкальном театре. Во многом эти рекомендации основаны на наблюдениях автора за репетиционным процессом главного приглашенного дирижера Яна Латама-Кёнига (Великобритания) в театре «Новая Опера» им. Е. В. Колобова. Полученные результаты позволяют судить о полноценной вовлеченности дирижеров в проблематику работы концертмейстера и профессионального вокалиста. Предлагается систематизация основных этапов работы оперного артиста над партией-ролью с учетом реального практического театрального опыта и требований дирижера в диапазоне возможностей в рамках сотрудничества с концертмейстером в оперном театре.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Б. А. Покровский, Л. А. Могилевская, концертмейстер, вокальное искусство, опера, русский оперный театр, артист музыкального театра.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-140-151
УДК 784+792.5

Mikhail V. Anestratenko
Institute of Modern Art,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-0907-0158

Concertmaster's and actor's algorithm while working on the role-part in the tradition of Russian music theatre in the 20th century

ABSTRACT

The author of the article takes into the account his work as a stage director with the dramaturgy of the vocal material in the Russian music theatre, as well as the analysis of the rehearsal process of the famous theatrical figures on the music and text material of the opera. He reveals the specific features of the joint creative process of both the accompanist and the actor on the part-role in the process of creating an artistic images in an opera performance. It is analyzed the situation, common in the rehearsal process, when most practitioners in the field of performing arts focus on the final process of embodying the image of the character. Thus they miss the initial stage of preparing the actor for learning the music and poetic text. In the center of the article are systematic statements and recorded experience of working with the actors and accompanists of the chamber music theatre on the part-role of the famous practitioners of the Russian music scene L. A. Mogilevskaya and B. A. Pokrovsky. It reveals the connection of their directorial rehearsal methodology with the systematic works of F. I. Shalyapin and K. S. Stanislavsky. Developing N. I. Kuznetsov's concept about the stages of careful studying of musical and textual opera material together with the accompanist, practical recommendations are given to novice singers, mature opera actors and teachers on the details of the interaction between the actor and the coach in modern realities. In many ways, they are based on the author's own observations of the rehearsal process of the chief guest conductor Jan Latham-Koenig (Great Britain) at The Kolobov Novaya Opera Theatre of Moscow. The results obtained allow us to judge about the full involvement of world-famous conductors in the problems of the work of an accompanist and a professional vocalist. It is proposed to systematize the main stages of the opera actor's work on the part-role. It is important to take into account the real theatrical experience and the requirements of the conductor in the perspective of the opportunities that open up before him in the process of cooperation with the accompanist at the opera stage.

KEYWORDS

B. A. Pokrovsky, L. A. Mogilevskaya, concertmaster, vocal art, opera, Russian music theatre, musical theatre actor.

В современном музыкально-культурном пространстве ведется немало дискуссий по поводу главенства той или иной творческой фигуры в процессе подготовки оперного спектакля. Режиссер, дирижер, артист, художник-сценограф способны встать во главе сценической постановки музыкального произведения и привести ее к успеху. Мы ни в коей мере не умаляем достоинств руководящей личности, способной взять основную ответственность в рамках творческого процесса на себя, однако должны понимать, каких усилий это стоит одному человеку.

Подготовку оперного спектакля, в частности, воплощение оперно-сценического образа артистом, можно разделить на равнозначные составляющие. Все участники творческого процесса способны обогатить его на равноправной основе. Ведь основной смысл оперы как синтетического театрального действия заключается в том, чтобы «все его элементы – музыка, драма, изобразительное искусство, существовали бесконфликтно, не нанося ущерб друг другу» [1, с. 16].

В статье «Алгоритм работы над художественным образом: диалог режиссера, дирижера и артиста», опубликованной ранее в альманахе «Театр. Живопись. Кино. Музыка» (2021), нами были рассмотрены основные особенности взаимодействия ключевых фигур – участников алгоритма работы над художественным образом. Однако необходимо сказать еще об одном важнейшем участнике творческого процесса – концертмейстере. Зритель видит на сцене лишь конечный результат, но поскольку концертмейстер не является непосредственным участником сценического действия, его творческая работа остается «за кадром».

ОСНОВЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ И ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Оперный артист и концертмейстер представляют собой неразрывный творческий тандем. К последним в зарубежных оперных театрах применяется термин «коуч» (от англ. *coach* – «тренер») [2, с. 28].

Музыкальный коуч – это специалист, который играет на рояле оперную или камерную музыку (происходит четкая градация, совмещать обе компетенции не принято). Чтобы стать коучем в зарубежном театре, необходимо получить базовое образование (к примеру, консерватория), а затем осуществить «...тематический выбор, неразрывно связанный с языком (французская, немецкая, итальянская музыка)» [3, с. 11].

В России принят термин «концертмейстер» (от нем. *konzertmeister* – «концерт» и «мастер»). Музыкальные компетенции концертмейстера в российском театре шире (он сопровождает подготовку к оперному спектаклю, сольные концерты и т. д.). Это вызвано спецификой системы работы в театре. Зарубежные театры чаще всего работают в организационной форме

антрепризы (от франц. *entreprise* – «предприятие»). В них отсутствует постоянная труппа, солисты работают по контракту, хор и оркестр приглашаются только на постановки, исключены понятия постоянного трудоустройства и зарплаты. Поэтому работа по подготовке спектакля сокращается до минимально сжатых сроков. Или, к примеру, практикуется объединение финансов нескольких театров с целью постановки одного спектакля (в дальнейшем они показывают его согласно очередности). Также специфичен и подход к гастроям – на гастроли выезжает спектакль (с приглашенным коллективом), а не театр. Такая организация творческого процесса диктует особые условия работы пианистов и требует большой мобильности певцов. В Европе предполагается, что артист должен сам выучить партию для того, чтобы сразу включиться в репетиционный процесс.

В России превалирует репертуарный театр (постоянные труппа, хор, оркестр). Это дает возможность планомерно готовить спектакль, работать над образами персонажей, их психологизмом и т. д., а также ориентироваться на лучшие традиции русского музыкального театра, так как некоторые из них не только применимы в современных условиях, но и способны служить фундаментом творческого процесса работы артиста над образом в оперном спектакле. Именно поэтому творческий опыт выдающихся дирижеров, режиссеров, актеров-певцов и концертмейстеров необходимо рассматривать комплексно, чтобы целостно раскрыть вышеуказанную проблематику.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ПОДГОТОВКИ ПАРТИИ-РОЛИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ И ОПЕРНЫМ АРТИСТОМ

Общепринятый порядок при работе над партией-ролью¹ зачастую отсутствует. Деятели музыкального театра могут предъявлять совершенно разные требования. Кому-то будет важна скорейшая выучка музыкального материала партии наизусть, и они останавливаются лишь на этом, руководствуясь исполнительскими шаблонами. Другие за первооснову возьмут поэтический текст произведения, что бывает крайне редко, и могут передать подтекст, незримо присутствующий в каждой фразе. Но, как бы ни парадоксально это сейчас прозвучало, еще более индивидуальными бывают случаи совмещения музыкального и поэтического текста, написанного композитором и либреттистом, в процессе смыслового разбора партии-роли. Такой подход был характерен творческой деятельности Ф. И. Шаляпина, С. Я. Лемешева, М. П. Максаковой и других известнейших вокалистов, начиная с конца XIX и на протяжении XX столетия [4, с. 236].

На сегодняшний день ситуация с осведомленностью оперных артистов в музыкальной драматургии исполняемой ими оперы оставляет желать лучшего. Вокалисты

¹ В настоящей статье мы рассматриваем только работу концертмейстера и оперного артиста именно над этими составляющими в рамках общепринятой системы «партия – роль – образ», подробное описание которой присутствует в книге Н. И. Кузнецова «Сценическое мастерство оперного актера. Двадцать шагов к оперному искусству».

совместно с концертмейстерами зачастую просто «зазубривают» музыкально-текстовый материал, ставя во главу угла цель как можно скорее освоить партию персонажа в опере. О таком наиболее важном понятии, как «роль», и его ключевых особенностях [5, с. 28] нередко забывается. В докторской диссертации Н. И. Кузнецов отмечал: «Из-за нехватки времени на репетициях в театрах <...> дирижеры, режиссеры, концертмейстеры последнее время работают с актером над созданием оперной роли по <...> “методу натаскивания на роль”, а это не что иное, как “механическая выучка роли”, ведущая к актерскому штампу, <...> убивающая актера-мыслителя, актера-созидателя, автора, творца. <...> Следует отметить, что не все поголовно работают таким образом. К счастью, есть современные актеры, которые осмысливают роли и грамотно воплощают их в спектакле» [6, с. 50].

Наша задача – постараться конкретизировать основные моменты подготовки партии-роли артистами и определить совместные пути развития с концертмейстером в контексте их общей творческой деятельности.

ЗАСТОЛЬНЫЙ ПЕРИОД РАБОТЫ НАД СПЕКТАКЛЕМ

На необходимость проведения застольного периода (по аналогии с застольным периодом по системе К. С. Станиславского в Художественном театре) при подготовке музыкального спектакля указывал Б. А. Покровский. Он предложил пересмотреть методы работы концертмейстера с артистами и обозначить концертмейстерский урок, с одной стороны, как подготовительный этап по созданию сценического образа, а с другой – как разграничитель творческих замыслов режиссера и дирижера. Он утверждал, что «дирижер режиссирует в рамках и в интересах своих задач, в интересах своей профессии. А режиссеру необходим застольный период или работа за столом с участием концертмейстера как средство или как метод работы над сценическим образом. Первый урок артиста с концертмейстером – начало постановки спектакля, момент творческого зарождения образа. Не пора ли нам пересмотреть практику подготовки спектаклей? Занятиям артиста с концертмейстером надо предпослать определение общего замысла спектакля и функций каждого определенного образа» [7, с. 56].

В сегодняшних реалиях это происходит в форме одной-двух встреч [8, с. 62]. Педагог-коуч по русскому репертуару Молодежной программы Большого театра (ГАБТ) Любовь Орфёнова считает, что в идеале режиссер при первой встрече должен изложить общую концепцию спектакля, которая согласована с дирижером. В некоторых театрах практикуют и встречу дирижера с концертмейстерами, на которой намечаются основные раскладки тем, рекомендации к разучиванию сложных фрагментов и пожелания к достижению общей концепции в звучании: «...эмоциональное наполнение, уточнение штрихов, динамических нюансов, акценты, темпы, цезуры и т. д.» [9, с. 59]. Такой подход позволит избежать нестыковок на последующих этапах подготовки спектакля.

Рассмотрим совместную работу концертмейстера и оперного артиста над поэтическим текстом музыкального произведения.

В операх, особенно в современных, написанных в XX–XXI вв., существуют и другие виды текста: драматический и прозаический. Однако методы работы с ними представляются крайне схожими в контексте их разбора вокалистом, ведь он анализирует любой материал с точки зрения набора приобретаемых вокально-технических навыков, а также комплекса интонационных приемов, которые наиболее часто используются певцом в процессе речитации, мелодекламации и вокализации.

В монографии «Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX–XX веков: творческий процесс работы Ф. И. Шаляпина над ролью» нами уже упоминалось о необходимости проведения общей читки поэтического текста оперы артистами по аналогии с тем, как это делают актеры в драматическом театре. Это то теоретико-практическое наследие, которое Ф. И. Шаляпин почерпнул у артистов драмы. Они подробно разбирают текст и раскрывают новые грани в действенной интонации персонажей, которой будут пользоваться в процессе воплощения художественного образа на сцене [10, с. 102]. Л. А. Могилевская писала: «Конечно, в музыкальном театре своя специфика. Мы начинаем с разучивания материала, <...> исследуем музыкальную драматургию, особенности музыкального языка композитора. Все это проходит с концертмейстером и соответствует самостоятельной работе драматического актера над ролью. Но если роль в драматическом театре можно “прочитать” самостоятельно, то “прочсть” музыку поющий актер может только с участием концертмейстера... Потом следуют спевки с дирижером, на которых осуществляются нюансировка, поиск фразы, устанавливаются окончательные темпы, происходит впевание. Все это немаловажные этапы работы, подготавливающие фундамент для построения музыкального образа» [7, с. 60].

Концертмейстер обязан пройти этот путь вместе с вокалистом. Крайне важно, чтобы читок поэтического текста в музыкальном театре было две. Ведь помимо смысловой нагрузки, которую таит поэтический текст, он несет в себе и нагрузку вокально-технического характера.

В процессе первой читки поэтического текста исполнитель знакомится с музыкальным произведением, событийным рядом согласно методу действенного анализа, характерными особенностями персонажей, прямо или косвенно взаимодействующих с героем, образ которого артисту впоследствии предстоит воплотить на сцене. Вокалисту важно помимо чтения текста проговаривать его так, чтобы заранее отработать вокально-технические приемы при последующем голосоведении, выделяя наличие «темы» и «ремы». Этот этап артист способен выполнить самостоятельно, без помощи концертмейстера. Так об этом пишет Н. И. Кузнецов: «Прежде, чем исполнять текст, актер должен проанализировать его с точки зрения хотя бы формальной

логики, выделяя “тему” и “рему”. <... > Рема всегда выделяется логическим ударением. <... >

Шалапин интуитивно умел пользоваться принципом выделения ремы, учитывая, что у композиторов она точно акцентируется “композиторской интонацией”, и актеру остается только внимательно проанализировать ее и грамотно исполнить. <... > Пример темы и ремы: “Я вышла замуж” – тема (ее незачем акцентировать – всем понятно, что Татьяна замужем за генералом Греминым), а вот: “Я Вас прошу меня оставить!” – рема (это нечто новое и принципиальное как для Татьяны, так и для Онегина)» [11, с. 84].

Отдельного внимания заслуживает языковая специфика. Современные постановки спектаклей идут на языке оригиналов, а для этого необходимо знание фонетики и дословный перевод, привлечение специалистов-носителей языка. В этих целях многие театры приглашают вокальных педагогов, которые работают с певцами и концертмейстерами над вокальной орфоэпией.

В произведениях на иностранном языке с изучением основных акцентов, указанных композитором в музыкальном и поэтическом текстах, последовательность работы вокалиста над вокально-техническими приемами и действенной интонацией (при наличии эффективной певческой школы) является идентичной разучиванию партии-роли на русском языке.

Вторая читка должна строиться таким образом, чтобы вокалист сумел проговаривать поэтический текст, верно попадая в длительности и темпоритм, указанные композитором в нотном тексте [12, с. 73]. Эта работа проводится напрямую с концертмейстером, так как он способен точно воспроизвести особенности оркестровой партитуры в переложении для рояля [13, с. 44]. Тут стоит отметить неоспоримую важность качественного клавира, отражающего ключевые нюансы оркестровки.

На этапе второй читки оперный артист соотносит возможности своей артикуляции с теми гласными буквами, которые соответствуют ключевым смысловым фрагментам в музыкальных фразах, а также определяет вместе с концертмейстером места совпадения действенной интонации персонажа с музыкальным текстом. Верно определенное событие в рамках событийного ряда спектакля может оказать существенную помощь певцу в поиске необходимых тембральных оттенков голоса, составляющих основу музыкальной и актерской интонации. Параллельно идет общая разработка упражнений и вокализов на определенные гласные звуки и особо сложные интервальные скачки (так как работа артикуляционного аппарата активно видоизменяется в зависимости от конкретно взятых нот вокалистом) для оттачивания вокально-технического мастерства вокалиста в процессе исполнения данной партии.

РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ТЕКСТОМ ОПЕР

Мастерство концертмейстера заключается не только в безошибочном исполнении с листа вокальной и оркестровой партии согласно клавиру. Нужно иметь

глубокие познания исторических особенностей эпохи создания музыкального произведения. Также желательнее осуществить более глубокую проработку партитуры совместно с дирижером, ведущим спектакль, в который концертмейстеру предстоит ввести оперного артиста. Например, в ходе работы над постановкой оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» в театре «Новая Опера» им. Е. В. Колобова (2018 г., автор принимал участие в постановке в роли режиссера) музыкальный руководитель сценической версии спектакля – дирижер Ян Латам-Кёниг (Великобритания) после каждой оркестровой репетиции постоянно собирал вокруг себя двух-трех концертмейстеров и, опираясь на свежие впечатления от творческого процесса работы с солистами, вносил коррективы в свою партитуру и давал рекомендации окружающим его концертмейстерам. Дирижер настаивал на том, что концертмейстер должен знать весь спектр оркестровых инструментов и подписывать их в клавише. Это было необходимо для повышения информированности пианиста и артиста во время их дальнейшей работы в классе, между репетициями на сцене. Со слов Яна Латама-Кёнига, он опирался на стиль великого А. Тосканини, который работал в рамках репетиционного процесса практически с каждым инструменталистом и тем более – с концертмейстерами, считая их «ангелами-хранителями» вокалистов. Аналогичной точки зрения придерживается и Л. А. Орфёнова, однако добавляя, что такой подход остался в прошлом и сегодня практикуется не во всех театрах.

Хочется отметить интересный факт, что Ян Латам-Кёниг в процессе работы советовался с концертмейстерами по поводу поиска необходимого баланса оркестрового звучания и пения вокалистов. Не брезговал дирижер возможностью осуществления небольшой остановки репетиции, чтобы попросить артиста проговорить вместе с ним текст без пения, действуя как драматический актер во время проведения читки произведения. По его мнению, это необходимо для определения вокалистом главных смысловых мест собственной партии-роли.

Опираясь на этот практический пример, вернемся к анализу словосочетания «глубокая проработка» партитуры. В чем же она заключается? Концертмейстеру необходимо знать, какие музыкальные инструменты соответствуют тому или иному фрагменту оркестровой партитуры, купюры, и всевозможные композиторские редакции, которые были определены заранее на встрече с дирижером. Валерия Петрова, концертмейстер Центра оперного пения Галины Вишневской, утверждает, что артиста надо «ориентировать на определенные оркестровые тембры, передавая на фортепиано различные штрихи, характер исполнения и манеру игры оркестровых инструментов» [8, с. 63].

Для чего это необходимо? Приведем пример из собственной творческой практики при постановке оперы «Пушкин» К. Боярского в театре Grange Park Opera (Лондон, 2018 г.). Суть его заключалась в следующем: после определенного аккорда, который открывал сценическое действие, должен был прозвучать небольшой драматический монолог в стихотворной форме. В процессе репетиций с концертмейстером оперный артист натренировал свой слух максимально точно и приспособил его к фортепианному изложению материала. Стоит сделать одну ремарку: опера была написана сравнительно недавно,

композитор посещал премьерные репетиции с первых дней постановки, то есть существовала возможность консультации с ним по поводу различных нюансов, скрытых в музыкальном тексте.

Концертмейстер и оперный артист добросовестно выучили нотный текст сообща, но в отрыве от оркестровой партитуры музыкального спектакля. Когда репетиции вышли на большую сцену, поддержки концертмейстера уже не было. Артист слышал только ровно звучащий оркестр и, пропустив тот самый ключевой аккорд, просто не сумел вовремя произнести свой драматический монолог. Дирижеру пришлось остановить репетицию на небольшое время, чтобы выяснить причину произошедшего. Оказалось, что при работе в классе артисту был слышен «злополучный» аккорд, но в оркестровом исполнении он изменился практически до «неузнаваемости». Каким образом это произошло? Оперный артист и концертмейстер не знали, что аккорд исполняет группа виолончелей определенным приемом, и он «растворяется» в оркестровой фактуре. Никто из них не взглянул в оперную партитуру, не проконсультировался с композитором. И концертмейстер, и оперный артист во время репетиций в классе лишь выдвинули ошибочное предположение, что в оркестре будет отчетливо слышно этот аккорд. Однако, когда наступил момент первого исполнения с оркестром, эти несколько нот стали неразличимы отчетливо на слух в оркестровой ткани.

В результате такую досадную ошибку пришлось исправлять общими усилиями всем, ибо артисту каждую новую репетицию приходилось подсказывать, где начинать читать драматический монолог. Прошло время, пока вокалист сумел перестроиться на новый лад и действовать в тех музыкальных предлагаемых обстоятельствах, которые теперь диктовало ему полноценное оркестровое звучание.

Описанное лишь подтверждает необходимость в доскональном знании партитуры музыкального произведения. Только таким образом возможно поднять мастерство концертмейстера и оперного артиста на новый профессиональный уровень. Ведь погрешности такого рода, как описано выше, случаются в оперном театре довольно часто, и это далеко не единичные случаи.

РАБОТА НАД СОВМЕЩЕНИЕМ ПОЭТИЧЕСКОГО И НОТНОГО ТЕКСТА

Знакомство с поэтическим и нотным текстом можно варьировать между собой, потому что одному артисту удобнее разучивать сначала музыкальный, а потом поэтический материал, а кому-то наоборот – артикуляционно и темпоритмически прорабатывать текст партии-роли, а затем музыкальный материал. Все зависит от вокально-технических особенностей подготовки вокалиста (его певческой школы).

Следующим идет общий анализ концертмейстером и вокалистом музыкального материала оперы. Затем проводится практическое исполнение совместно найденных музыкальных упражнений и приемов на основе всего

материала партии в сопровождении фортепиано и осуществляется плавный переход к заключительному этапу.

Данный этап представляет собой структуризацию умений и навыков концертмейстера и вокалиста, отточенных до малейших деталей во время прошедшей подготовки. И. С. Козловский говорил: «Концертмейстер должен стать камертоном для певца» [14, с. 43].

Далее проводится работа по совмещению нотного и поэтического текста, совместный творческий поиск смысловых мест, влияющих на изменение действенной линии роли персонажа и его интонации. Так свершается переход с уровня знания «партии» на уровень знания «роли» [15, с. 91].

Отметим, что концертмейстеру и оперному артисту необходимо обращать внимание на все партии-роли других героев в опере и знать их наизусть, а также понимать, какой «ряд ключевых событий» [16, с. 50] оказывает влияние на действенную линию роли его персонажа. То есть технически верно определенная и вокально-поставленная интонация начинает наполняться еще большим духовным смыслом для певца. Б. А. Покровский говорил: «Смысл музыки в опере связан с конкретным словом, событием» [17, с. 23]. Ведь именно так в сознании исполнителя может появиться целостное понимание общей концепции художественного образа того героя, которого ему предстоит воплотить на сцене.

Вспоминая работу с Покровским, Могилевская писала: «Казалось бы, этого достаточно для перехода к завершающей фазе – выпуску спектакля. <...> Только после того, как мы, солисты и концертмейстеры, переходим в класс сценических репетиций, то есть к Покровскому, работа над музыкальным образом переходит в русло режиссерской концепции. Однако после первого этапа выучки партии уроки не прекращаются – они переходят во вторую фазу, когда формальная выучка интервалов переходит в углубленный процесс драматического интонирования, когда вокальная партия превращается в роль.

Все спектакли Покровский начинал репетировать сам, и его требования становились важнее, чем, например, работа над темпом, потому что он, как никто другой, работал над смыслом, действенным раскрытием музыкальной драматургии. Я бережно храню свои клавиры, где записаны все замечания Покровского: куда пошел герой, зачем, как пошел, в каком состоянии. Потом все эти задачи и трактовки мы отрабатывали в концертмейстерском классе. Прекрасно, если у режиссера и дирижера общая задача. Например, когда репетировали “Хованщину”, Ростропович не делал спевки по той или иной сцене до тех пор, пока ее сценически не пройдет с артистами Покровский» [7, с. 62].

В заключение резюмируем, что в рамках настоящей статьи описана лишь малая часть алгоритма работы над партией-ролью, который существует в творческом процессе взаимодействия концертмейстера и оперного артиста. Конечно, суть творческого алгоритма гораздо глубже и заключается в достижении глобальных целей по воплощению художественного образа. Однако именно качественная и «невидимая» для глаз публики работа, проведенная в репетиционных классах и на сцене, впоследствии становится способной дать прекрасный результат для общего дела под названием «оперный спектакль».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анестратенко М. В. Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX – начала XX веков: творческий процесс работы Ф. И. Шаляпина над ролью. М.: Институт современного искусства, 2021. – 208 с.
2. Cox E., Bachkirova T., Clutterbuck D., ets. The Complete Handbook of Coaching. Los Angeles; London: Sage, 2014. – 251 с.
3. Малинковская А. В. Авторские комментарии в смысловом пространстве музыкального текста: к методологии исследовательской деятельности музыканта-педагога // Музыкальное искусство и образование. М.: МПГУ, 2019. Т. 7. №3. С. 9–29.
4. Cox E. Coaching Understood: a Pragmatic Inquiry into the Coaching Process. Los Angeles; London: Sage, 2013. – 243 с.
5. Чехов М. А. Путь актера. М.: АСТ, 2017. – 512 с.
6. Кузнецов Н. И. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина: дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. – 380 с.
7. Могилевская Л. А. За кулисами оперы: записки концертмейстера. М.: Музыка, 2010. – 288 с.
8. Петрова В. А. Особенности работы концертмейстера в оперном театре как педагога-репетитора и исполнителя // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9. №2. С. 61–70.
9. Шкапа Е. А. О выразительных возможностях музыкального темпа: изучение взаимосвязи авторского текста и исполнительской интерпретации в музыкально-теоретическом образовании // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8. №1. С. 59–72.
10. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. Л.: Искусство, 1980. – 303 с.
11. Кузнецов Н. И. Сценическое мастерство оперного актера. Двадцать шагов к оперному искусству. М.: ГИТИС, 2018. – 217 с.
12. Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни. Фрунзе: Адабият, 1991. – 512 с.
13. Фильштинский В. М. Отрытая педагогика. СПб.: Балтийский сезоны, 2006. – 368 с.
14. Козловский И. С. Музыка – радость и боль моя. М.: Композитор, 1992. – 384 с.
15. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. – 352 с.
16. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / Общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского. – 508 с.
17. Покровский Б. А. Сотворение оперного спектакля. М.: Детская литература, 1985. – 143 с.

REFERENCES

1. Anestratenko M. V. Sintez iscusstv v muzicalnom teatre konca XIX – nachala XX vekov: tvorcheskyi process raboti nad rolyu [Synthesis of arts in the musical theatre of the late XIX – early XX centuries: F. A. Chaliapin's creative process of work over the role]. Moscow: Institute of Contemporary Art, 2021. 208 p.
2. Cox E., Bachkirova T., Clutterbuck D., ets. The Complete Handbook of Coaching (2nd ed.). Los Angeles; London: Sage, 2014. 251 p.
3. Malenkovskaya A. V. Avtorskie kommentarii v smislovom prostranstve musicalnogo teksta: k metodologii issledovatel'scoy deyatelnosti musicanta pedagoga [Author's comments in the semantic space of a musical text: on the methodology of the research activity of a musician-teacher]. Muzicalnoe iskusstvo i obrazovanie [Musical art and education]. 2019, vol. 7, no. 3, pp. 9–29.
4. Cox E. Coaching Understood: a Pragmatic Inquiry into the Coaching Process, Los Angeles; London: Sage, 2013. 243 p.
5. Chekhov M. A. Put' aktera [Actors way]. Moscow: AST, 2017. 512 p.
6. Kuznecov N. I. Scenicheskoe masterstvo opernogo artista v kontekste akterskoi shkoli F. I. Shalyapina [Stagecraft of an Opera artist in the context of the acting school of F. I. Shalyapin]: Dr. Sc in Arts thesis: 17.00.02. Moscow, 2005. 380 p.
7. Mogilevskaya L. A. Za kulisami operi: zapiski koncertmeystera [Behind the scenes of the Opera: notes of the concertmaster]. Moscow: Musica, 2010. 288 p.

8. Petrova V. A. *Osobennosti raboti konzertmeystera v opernom teatre kak pedagoga repetitora i ispolnitel'a* [Features of the concertmasters work in the opera theatre as a teacher-tutor and performer]. *Muzicalnoe iskusstvo i obrazovanie* [Musical art and education]. 2021, vol. 9, no. 2, pp. 61–70.
9. Shkapa E. A. *O virazitel'nykh vozmozhnostyakh musical'nogo tempa: izuchenie vzaimosvyazi avtorscogo teksta i ispolnitelskoy interoretacii v musicalno-teoretichescom obrazovanii* [On the expressive possibilities of musical tempo: the study of the relationship between the author's text and performance interpretation in music-theoretical education]. *Muzicalnoe iskusstvo i obrazovanie* [Musical art and education]. 2020, vol. 8, no. 1, pp. 59–72.
10. Tovstonogov G. A. *O professii rejissera* [About the Director's profession]. Leningrad: Iskusstvo. 1980. 303 p.
11. Kuznecov N. I. *Scenicheskoe masterstvo opernogo actera: dvadtsat shagov k opernomu iskusstvu* [Stagecraft of an Opera actor: Twenty steps to Opera art]. Moscow: GITIS Publ., 2018. 217 p.
12. Shalyapin F. I. *Stranicy iz moeyizni* [Pages from my life]. Frunze: Adabiyat, 1991. 512 p.
13. Filshinsky V. M. *Otkritaya pedagogika* [The Open pedagogy]. Saint Petersburg: Baltiiskiy sezoni, 2006. 368 p.
14. Kozlovskiy I. S. *Muzika – radost i bol' moya* [Music it's my joy and pain]. Moscow: Kompozitor, 1985. 384 p.
15. Shalyapin F. I. *Maska i dusha: moisorok let nateatrakh* [The Mask and The Soul: My forty ages on the stage]. Saint Petersburg: Izdatelskaya gruppa "Azbuka klassika", 2010. 352 p.
16. Stanislavsky K. S. *Sobraniye sochineniy: V 9 t. T. 3. Rabota aktera nad soboy. Chast' 2: Rabota nad soboy v ivorcheskom protsesse voploshcheniya: Materialy k knige. red. A. M. Smelyanskogo, vstupit. statya B. A. Pokrovskogo* [Collected works: In 9 volumes. Moscow: Iskusstvo, 1990. T. 3. The work of an actor on himself. Part 2: Work on oneself in the creative process of incarnation: Materials for the book., ed. by A. M. Smelyansky, ent. by B. A. Pokrovsky. 508 p.
17. Pokrovskiy B. A. *Sotvorenie opernogo spektaklya* [The creation of opera performance]. Moscow: Detskaya literatura, 1985. 143 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Анестратенко Михаил Владимирович – кандидат искусствоведения, театральный режиссер, доцент Института современного искусства.

E-mail: dragonamv@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0907-0158

ABOUT THE AUTHOR

Mikhail V. Anestratenko – stage director, Cand. Sc. in Arts, Associate Professor of Institute of Modern Art.

E-mail: dragonamv@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0907-0158

Статья поступила в редакцию: 22.08.2021

Отредактирована: 06.05.2022

Принята к публикации: 13.05.2022

Received: 22.08.2021

Revised: 06.05.2022

Accepted: 13.05.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Анестратенко М. В. Алгоритм работы концертмейстера и артиста над партией-ролью в традиции русского музыкального театра XX в. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. №2. С. 140–151.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-140-151

FOR CITATION

Anestratenko M. V. Concertmaster's and actor's algorithm while working on the role-part in the tradition of Russian music theatre in the 20th century. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 2, pp. 140–151.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-140-151

И. А. Богданов
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-3956-4981

Эстрада: старые «новые» жанры и проблемы

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются состояние и проблемы современной трансформации эстрадных жанров, связь новых форм с классическими эстрадными жанрами прошлого времени. Анализируются проблемы рэпа на современной российской эстраде. Сам рэп воспринимается как пограничное явление между обывательской культурой локальных социальных групп (субкультур) и как восприимчив к традиции карнавальной, балаганной культуры, восходящей корнями к ранним народным формам театральности. Современная эстрадная культура воспринимает часть художественной традиции, заложенной советской эстрадой. Однако далеко не все ее позитивные установки и достижения отечественной эстрады, восходящей к высокой сатире Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, М. А. Булгакова, М. М. Зощенко, пока востребованы актуальной массовой культурой. В сохранении эстетического баланса значительную роль играют традиционные ценности культуры, обрамляющие субкультурные явления и потенциально способные направить их в созидательное русло подлинного искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Эстрада, клоуны, эстрадный жанр, трюки, рэп, мюзик-холл, кабаре.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-152-160
УДК 792.7

Igor A. Bogdanov
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-3956-4981

Entertainment art: Old “new” genre and problems

ABSTRACT

The article examines the state and problems of nowadays transformation of the pop genres, the connection between the new forms with classical pop genres of the past. The problems of rap on the modern Russian stage are analyzed. Rap music itself is perceived as a borderline phenomenon between the established culture of local social groups (subcultures) and as a recipient of the carnival tradition, farcical culture, rooted in early folk forms of theatricality. Modern pop culture perceives part of the artistic tradition born at the Soviet stage. However, not all of its positive elements and achievements of the national stage, dating back to the high satire of N. V. Gogol, M. E. Saltykov-Shchedrin, M. A. Bulgakov, M. M. Zoshchenko are still demanded by the mass culture today. The main role in maintaining aesthetic balance play traditional cultural values, framing subcultural phenomena. These values are potentially able to direct all the subcultures into the creative channel of authentic art.

KEYWORDS

Estrada, clowns, variety genre, tricks, rap, music hall, cabaret.

Когда великие клоуны Ю. В. Никулин и М. И. Шуйдин выходили в знаменитой репризе на трюковых лошадях, зрители восторгались не только мастерством, заразительностью и комичностью ситуации, но и тем, как ловко придуман сам прием – гэг с «лошадьми».

К использованию старого репертуара артисты оригинальных и эстрадно-цирковых жанров прибегают довольно часто. Одни и те же клоунады (естественно, видоизмененные в соответствии со временем и с индивидуальностью исполнителя) переходят из программы в программу столетиями. Индивидуальность исполнителя оживляет старый комический трюк. К таким трюкам относится, например, использование бутафорской лошади.

Каркас (в старину – камышовый) клоун надевал на пояс, все это накрывалось лошадиной попоной, спереди приделывалась бутафорская лошадиная голова, сзади – хвост. В таком виде клоун пародировал школу верховой езды, танцевал «на лошади», демонстрировал всевозможные трюки. Номер с бутафорской лошадию известен еще с XVI в. Но и в конце XX в. интермедию, которая носит название «Импровизированная кавалерия», с успехом исполняли Ю. Никулин и М. Шуйдин [1, с. 247–250].

Классические эстрадные жанры никуда не уходят. Они лишь переживают период забвения, а потом возвращаются в новых формах.

Те же процессы характерны для эстрады, для старых «новых» жанров в современном искусстве.

В последние годы активно ведется дискуссия о рэпе. Анализируя его состояние как одного из самых современных, востребованных и популярных жанров, обратимся к истории.

В русской народной традиции еще со времен скоморохов текст, положенный на незатейливый ритм, простую мелодическую или элементарную гармоническую последовательность, назывался частушкой. Рэп – яркий пример трансформации жанра в новых, отвечающих запросам времени формах. Сходство между частушкой и рэпом заключается также в том, что ведущим компонентом в обоих жанрах служит не мелодия, а текст, положенный на ритм, как и в куплете [2, с. 36].

Рэп как жанр адресован молодой аудитории, нередко сегментирован по отдельным молодежным группам [3, с. 84–85], потому что выражает проблемы молодежи художественными средствами, понятными и принимаемыми ею. С момента первого появления в 70-х гг. прошлого века в Америке (а в 1980-х – у нас) в жанре появились подвиды. В основном рэп – элемент хип-хопа, но его часто используют исполнители драм-н-бэйс, а в поп-музыке даже сформировалось понятие «поп-рэп». В рок-музыке он также встречается – это рэпкор, ню-метал, альтернативный рок, хардкор... И еще множество поджанров, вплоть до цыганского хип-хопа.

По содержанию рэп очень разный. В нем есть политические лозунги, призывы к решению социальных и бытовых проблем, эротика и многое другое. Политическая тематика обильно присутствует в репертуаре московского дуэта «Айспик» (Настя Креслина и Николай Костылев). Жесткие политические

тексты есть и у Хаски, например: «Пора валить тех, кто говорит: “Пора валить!”». (Здесь, кстати, используется классический прием построения эстрадной репризы при помощи каламбура, когда два сходных по звучанию слова имеют разный смысл.) Огромной популярностью пользуется «Френдзона» с лирической любовной тематикой (например, клип «Бойчик»).

Конечно, когда в текстах рэперов есть призывы к употреблению наркотиков или эротизм подменяется откровенной порнографией, это вызывает соответствующую реакцию у части публики. Но, наверное, такие ситуации должны не провоцировать «кампании борьбы», а подвергаться дискуссии. К тому же русская культура сама по себе настолько древняя и мощная, что ассимилирует, присваивает новый жанр, как, например, в свое время джаз и рок. Вероятно, через какое-то время это произойдет и с рэпом, он станет органичной частью культуры России.

Но каков бы ни был рэп, это мощное средство эмоционально-смысловой коммуникации. Аудитория на просторах Интернета гигантская: «Айспик» – 6 млн просмотров, «Френдзона» – почти 8 млн. Не говоря уже о белоглазом «Элджее», «Розовое вино» которого набрало 200 млн просмотров! И так далее...

Рэп встречает как непонимание, так и административное противодействие. Весьма возможно, что второе – всего лишь следствие первого. Вот как описывает одну из ситуаций с дуэтом «Айспик» Константин Баканов в статье «Рэперные точки»: «В последних числах ноября власти сорвали дуэту гастрологи в Перми и Новосибирске. До этого с большим трудом они выступили в Казани и Н. Новгороде. В Перми вопрос был настолько важным, что в клуб самолично приезжал глава одного из районов города. Музыкантов заблокировали на заднем дворе. Сотрудники ГИБДД стали переписывать номера и составлять протоколы на припаркованные у клуба авто. В Новосибирске полиция встретила группу прямо у вагона поезда» [4, с. 20].

Рэп всегда актуален. Он о том, что сегодня волнует. Рэп часто использует остросатирические приемы. В этом смысле он обладает всеми признаками классического эстрадного жанра. В актуальности – его несомненное достоинство. Раньше одним из лозунгов эстрады был лозунг «Утром в газете – вечером в куплете!», а сегодня вполне можно сказать: «Утром в Интернете – вечером в рэпе!». Рэп опять возвращается в Интернет. Актуальный отклик на события, волнующие общество, исторически характерен для драматического театра.

В Древней Греции весь город на целый день собирался в амфитеатре, чтобы увидеть «Персов» Эсхила: ведь содержание касалось каждого. События, изложенные в пьесе, случились на совсем недавней войне (имеются в виду греко-персидские войны) – сражение при Саламине, когда греки разгромили персидский флот. Это 480 г. до н.э., а премьера «Персов» – 472 г. до н.э. Для тех неспешных времен промежутков в несколько лет совсем небольшой, и «Эсхил» в какой-то степени был актуальным высказыванием. Карло Гольдони писал по пьесе каждый месяц. Это сегодня они стали классикой, а тогда были

животрепещущим откликом на городские события и сплетни. Сейчас по скорости отклика театр несколько уступает отдельным эстрадным жанрам, особенно в цифровом пространстве. В образовавшийся вакуум ворвался рэп и взял на себя функцию, которую в старину осуществляли глумы и скоморохи, также она ярко проявилась в русской частушке.

За что сегодня в основном критикуют рэп? Как и всегда всю эстраду – за легковесность и пошлость. Как отмечал Евгений Кузнецов в книге «Из прошлого русской эстрады», корни этого искусства лежат в народных игрищах, в представлениях глумов и скоморохов. Оно возникло в народе, существует в народе и для народа [5]. Времена меняются. Балалайку сменил музыкальный компьютер, а возможности общения расширились от сходки на ярмарочном балагане до просторов Интернета. Но суть осталась. Эстрада всегда была связана с праздником. А на празднике человек ищет увеселений и развлечений [6, с. 767].

Появляется немало академических исследований, которые видят в рэп-выступлениях и особенно в рэп-батлах черты нового выражения народной и даже карнавальной культуры [7, с. 98]. Участники таких представлений используют «приемы клоунады, балагана, самопародии, трансформируют данный жанр в несерьезное искусство» [7, с. 98], создавая атмосферу площадного балаганного действия, отменяя по отношению к самому исполнителю «необходимость серьезной реакции» [8, с. 208]. Зрители охотно готовы участвовать в таких представлениях, они комментируют происходящее и подбадривают участников, отстаивая «своими юмористическими комментариями победу глубинного высказывания над серьезным (поверхностным), выступая в роли анонимных авторов лубочных картинок или сатирических текстов, относясь к изображаемым им героям, как к несуществующим в реальности представителям смехового мира» [7, с. 98].

Этимологически слово «развлекать» связано с глаголом «волочь». Развлечение – противовес обыденно рабочему состоянию человека, оно призвано уводить его от обыденности: на некоторое время оттащить (отволочь) человека от борозды его трудовых будней. В этом смысле развлечение – средство спасения от монотонности труда.

Причины поиска развлечений очень разнообразны по своей природе. Рабочий хочет оторваться от тяжелой физической работы, деревенский житель стремится раздвинуть свое жизненное пространство, работник музея или артист «отвлекается» от привычных культурных ценностей. Общее здесь то, что развлечение – это отрыв от обыденности. Появившиеся в последнее время и распространенные жаргонные выражения «тащиться» и «оттянуться» впрямую связаны с глаголом «тащить»: имеется в виду вытащить себя из привычной борозды, то есть развлечься.

Еще раз обратим внимание на то, что эстрада – искусство очень демократичное, народное. А как справедливо заметил Г. М. Козинцев, «народная мудрость никогда не выражалась в искусстве благочестивыми проповедями, чинными поучениями. Она всегда возникала в шутке» [9, с. 83].

Часто эстраду называют искусством легких жанров. Ее действительно отличают краткость и простота форм, настраивающие на легкость восприятия. Она способна удовлетворять эмоциональные потребности массового зрителя.

Попытки перегружать эстрадные жанры излишним «осмысливанием» всегда кончались провалом. Здесь о серьезном тоже надо говорить легко. Как в оперетте. Попытки ее интеллектуализации периодически предпринимаются, но тогда исчезает ее бесхитрость, наивность, озорство. То же и с эстрадой. Форма сразу же вступает в противоречие с содержанием.

Но эта объективная сущность эстрады, ее облегченность, внешняя непритязательность всегда вызывали критику. Ее ругали всегда и везде. И в Советском Союзе, и с современной России. Доставалось викторианскому мюзик-холлу в Англии, кабаре – во Франции, бурлеску – в Америке.

Вторая «вечная» проблема эстрады – пошлость. Вообще, пошлость определяется обычно как вульгарность, безвкусице, банальность. Но эстрада и рэп здесь не одиноки. В разных видах искусств присутствуют и ненормативная лексика, и даже открытый эротизм.

Произведения на грани пошлости в искусстве писались всегда. Примеры – одиозное творчество И. С. Баркова или поэма «Опасный сосед» В. Л. Пушкина. Последняя, кстати, была издана в 90-х гг. XX в. в сборнике под названием «Озорные стихи». В прилагательном «озорные» – вся суть. У Василия Львовича, в отличие от Баркова, поэма освящена мастерством и притягательностью таланта создателя. Когда ненормативная лексика превращается в легкое, совсем не омерзительное, даже очаровательное озорство.

Является ли вульгарность не только проблемой, но и свойством эстрады? Безусловно, отсутствие вкуса – проблема. И никак не органичное свойство. Такой гранью может обернуться острота, если у авторов и исполнителей нет вкуса и таланта.

Доля ерничества всегда была присуща народным формам искусства – например, русской лубочной картинке или русской частушке. В большинстве частушек присутствует то, что мы сегодня деликатно называем ненормативной лексикой, – крепкое и ядреное словцо. Но в этом, как правило, больше озорства и игривости, нежели пошлости. Кроме того, во многих частушках используется игра слов, намек, недосказанность, что придает им еще большее очарование.

Сама народная, демократическая природа искусства эстрады такова, что в ней должен содержаться элемент простонародного грубоватого юмора. Но только элемент. Неталантливый, не имеющий эстетического чутья артист превращает этот элемент в основу, и таким образом возникает пошлый номер. Именно искусство говорить намеками, не произнося вслух того, что не надо произносить, что все однозначно понимают, позволяет сохранить демократичный признак построения текста эстрадной репризы. Наибольший эффект достигается умолчанием, намеком на недозволенное слово или понятие. Для эстрады это очень важный прием.

Искусство намека в буквальном смысле слова помогло выжить жанру конферанса во времена, когда была чрезвычайно сильна политическая цензура.

«Наибольший эффект намека получается, когда намекают на что-то недозволенное (табу). Других способов выразить общественное мнение нет, поскольку прямо говорить опасно, и приходится прибегать к обинякам. Но в то же время намек – прием остроумия. Выходит, цензура поневоле помогает сатирикам, заставляя их тщательнее оттачивать свои стрелы» [10, с. 87]. Зрители готовы быть «на одной волне» с популярными конференсье и артистами разговорного жанра, дешифруя эзопов язык их тщательно продуманных выступлений, ибо они все-таки умудряются говорить то, что важно для общества, но в какие-то времена открыто говорить нельзя по причинам внутренней, внешней или корпоративной цензуры.

Аркадий Райкин писал: «Я показываю явление, вскрываю, так сказать, его механизм, но не договариваю до конца. Это важный для меня прием. И вообще – прием искусства. Ведь если со сцены все сказать до конца, зритель решит, что вы примитивны, что вы сказали ему банальность. Надо уметь вовремя остановиться, подвести зрителя к ответу. Чтобы он сам дошел до него, сам “произнес”» [11, с. 383–384].

Зрители с восторгом принимали искусство мастеров разговорного жанра, которые умели обнаруживать смысл в зонах молчания, между слов, намекая на очень важные и без слов понятные вещи. Они отдавали дань гражданскому мужеству артистов-смельчаков, проявлявших изрядное гражданское мужество, отваживаясь порою на довольно острые социальные и политические намеки. В таких случаях неволью завязывалась интрига: запретят или не запретят в конце концов выступления артиста, применят ли к нему меры цензурного запрета или политического преследования? Классическими примерами острых намеков подобного рода могут служить широкоизвестные репризы М. Марадудиной «Советов много, а посоветоваться не с кем», А. Алексеева «Вы все сидите, а я стою».

Намек является, пожалуй, основным приемом в художественном отображении здоровой эротики, без которой никакое искусство немислимо. Это важно подчеркнуть сегодня в качестве противопоставления порнографии, которая в разных видах искусства заняла непомерно большую нишу. Конечно, всегда существовала занимательная патология. Кого и что только не показывали на ярмарках! Но бородатая женщина сидела в отдельной палатке, и отнюдь не каждый туда заходил. Другое дело, когда уже вся ярмарка представляет собой шоу уродов. Пошлость на эстраде перестала знать свое место и приняла агрессивный характер.

Безвкусица и борьба с ней на эстраде – единый процесс, который шел, идет и всегда будет идти. В этой борьбе побеждает то один компонент, то другой. В этой связи в подготовке будущих режиссеров эстрады, думается, на первый план должно выступить воспитание художественного вкуса и чувства ответственности режиссера и артиста перед зрителем.

И тогда эстрада, оставаясь народным зрелищем и, по выражению М. А. Булгакова, «увеселением облегченного типа», перестанет быть частью массовой культуры, а станет культурой для масс.

1. Макаров С. М. Клоунада мирового цирка. История и репертуар. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2001. – 638 с.
2. Териков Г. К. Куплет на эстраде. М.: Искусство, 1987. – 222 с.
3. Кожелупенко Т. М. Рэп как язык конфликта в субкультуре хип-хопа // *Russian Journal of Linguistics*. 2008. № 4. С. 83–89.
4. Баканов К. Рэперные точки // *Собеседник*. 2018. № 47. С. 20.
5. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады. М.: Искусство, 1958. – 368 с.
6. Уварова Е. Д. Эстрада России. XX век : Энциклопедия. М.: Олма-пресс, 2004. – 862 с.
7. Семёнова Е. А. Клоун vs рэпер (инвективы в онлайн и офлайн рэп-поединках) // *Наука телевидения*. 2020. Т. 16 (3). С. 89–104.
8. Козинцев А. Г. Юмор: до и после иронии // *Логический анализ языка: языковые механизмы комизма* / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2007. С. 238–253.
9. Козинцев Г. М. О комическом, эксцентрическом и гротесковом искусстве // Козинцев Г. М. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3: О режиссуре. О комическом, эксцентрическом и гротесковом искусстве. Наш современник Вильям Шекспир. Л.: Искусство, 1983. – 502 с.
10. Лук А. Н. Юмор. Остроумие. Творчество. М.: Искусство, 1977. – 183 с.
11. Райкин А. И. Воспоминания. СПб.: Культ-информ-пресс, 1993. – 446 с.

REFERENCES

1. Makarov S. M. *Klounada mirovogo tsirka. Istoriya i repertuar* [Clowning of the world circus. History and repertoire]. Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN), 2001. 638 p.
2. Terikov G. K. *Kuplet na estrade* [Couplet on stage]. Moscow: Iskusstvo, 1987. 222 p.
3. Kozhelupenko T. M. *Rep kak yazyk konflikta v subkul'ture khip-khopa* [Rap as a language of conflict in the hip-hop subculture]. *Russian Journal of Linguistics*. 2008. No. 4, pp. 83–89.
4. Bakanov K. *Repernyie točki* [Reference points]. *Sobesednik*. 2018, no. 47, p. 20.
5. Kuznetsov E. M. *Iz proshlogo russkoy estrady* [From the past of the Russian stage]. Moscow: Iskusstvo, 1958. 368 p.
6. Uvarova E. D. *Estrada. Estrada Rossii. XX vek. Entsiklopediya* [Stage. Stage of Russia. XX century. Encyclopedia]. Moscow: Olma-press, 2004. 862 p.
7. Semenova E. A. *Kloun vs. reper (Invektivy v onlayn i oflayn rep-poyedinkakh)* [Clown vs. rapper: (Invectives in online and offline rap fights)]. *Nauka televideniya* [TV Science]. 2020, vol. 16 (3), pp. 89–104.
8. Kozintsev A. G. *Yumor: do i posle ironii* [Humor: before and after irony]. In: *Logicheskiy analiz yazyka: yazykovyye mekhanizmy komizma / otv. red. N. D. Arutyunova* [Logical analysis of language: language mechanisms of comedy / ed. ed. N. D. Arutyunova]. Moscow: Indrik, 2007, pp. 238–253.
9. Kozintsev G. M. *O komicheskom, ekstsentricheskom i groteskovom iskusstve* [On comic, eccentric and grotesque art]. In: Kozintsev G. M. *Sobr. soch.: V 5 t. T. 3: O rezhissure. O komicheskom, ekstsentricheskom i grotesknom iskusstve. Nash sovremennik Vil'yam Shekspir* [Kozintsev G. M. Collected works: In 5 vols. Vol. 3: About directing. About comic, eccentric and grotesque art. Our contemporary William Shakespeare]. Leningrad: Iskusstvo, 1983. 502 p.
10. Luk A. N. *Yumor. Ostroumiye. Tvorchestvo* [Humor. Wit. Creation]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 183 p.
11. Raikin A. I. *Vospominaniya* [Memories]. Saint Petersburg: Kult-inform-press, 1993. 446 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Богданов Игорь Алексеевич – доктор искусствоведения, профессор кафедры эстрадного искусства и музыкального театра Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: igo6304@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-3956-4981

ABOUT THE AUTHOR

Igor A. Bogdanov – Dr. Sc in Arts, Professor at the Department of Entertainment art and musical theatre, Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: igo6304@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-3956-4981

Статья поступила в редакцию: 29.11.2021

Отредактирована: 26.04.2022

Принята к публикации: 15.05.2022

Received: 29.11.2021

Revised: 26.04.2022

Accepted: 15.05.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Богданов И. А. Эстрада: старые «новые» жанры и проблемы. 2022. № 2. С. 152–160.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-152-160

FOR CITATION

Bogdanov I. A. Entertainment art: Old “new” genre and problems. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 2, pp. 152–160.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-152-160

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-161-193
УДК 791.83

М. И. Немчинский
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-3223-1044

Цирковой номер как показатель образных возможностей манежа

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена утверждению образной содержательности циркового искусства. Проблема рассматривается в ходе анализа одного из труднейших цирковых жанров – работы акробатов с подкидными досками.

Аппаратный номер заставляет особо остановиться на модификации реквизита, позволяющего качественно и количественно совершенствовать прыжковую работу. Анализируется и плодотворная тенденция использовать в номере технические открытия смежных жанров, позволяющая повышать зрелищность трюковых комбинаций, исполняющихся с подкидной доски.

Особое внимание обращено на поиск различных приемов активизации образного насыщения взаимоотношений партнеров как в процессе исполнения трюков, так и между ними.

Восприятие циркового номера как полноценного спектакля позволило подробно, на конкретных примерах рассмотреть, как с помощью обращения к сложному костюму, музыке и свету, помогающим формированию образной содержательности, происходит художественное обогащение номеров.

Наиболее подробно этот процесс анализируется на примере режиссерской работы А. В. Запашного с труппой акробатов на подкидной доске, возглавляемой С. А. Трушиным, предпринятой при создании спектакля «Эмоции».

Результаты исследования позволяют признать цирковой номер полноценным художественным явлением, отвечающим требованиям современной сценической постановочной культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Искусство цирка, советский цирк, российский цирк, цирковой трюк, В. В. Довеико, А. В. Запашный, С. А. Трушин.

Maximilian I. Nemchinsky
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-3223-1044

Circus performance as an indicator of the figurative opportunities of the arena

ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of the figurative components of the circus art. The problem is considered via the analysis of one of the most difficult circus genres – the work of acrobats with flip boards. The equipment number makes it necessary to pay special attention on the modification of the props, which allows to improve the jumps qualitatively and quantitatively. The following fruitful tendency is also analyzed – using technical discoveries of the related genres in the performance. It helps to increase the spectacularity of trick combinations performed from a flip board.

Particular attention is paid to the search for various methods of activating the figurative saturation of the partners' communication, both in the process of performing tricks and between them. The circus number is taken as a full-fledged performance and now using specific examples it is possible to consider how the artistic enrichment of the performances happens (the bright costumes, music and light, which helps to form the figurative content). This process is analyzed in details on the example of the director's work of A. V. Zapashny with a troupe of acrobats on a flip board. The acrobats headed by S. A. Trushin, act the "Emotions" performance. The analysis allows us to recognize the circus performance as a full-fledged artistic phenomenon that meets the requirements of modern stage production culture.

KEYWORDS

Circus art, Soviet circus, Russian circus, circus trick, Vladimir Doveiko, Askold Zapashny, Sergey Trushin.

В крайне редких, к сожалению, публикациях, посвященных цирку, рассматриваются обычно проблемы важные и достойные анализа. Обращение к «Философскому потенциалу циркового искусства» Е. А. Тиняковой [1] и «Дифференциальным признакам содержательной характеристики и формально-выразительным особенностям манежного исполнительского мастерства» С. Н. Шумаковой [2], даже работа А. В. Олянич «“Show must go on”, или Семиотика циркового дискурса» [3] имеют определенный научный потенциал, но они фактически не затрагивают практическую составляющую циркового искусства. А ведь цирк предельно конкретен. Обращение к анализу каждого законченного произведения искусства манежа (внимание, как правило, привлекают представления или номера) предполагает не всплеск эмоций, а методологический разбор. Ведь каждый номер – их в силу специфики цирка куда больше, чем представлений – это законченное произведение, заслуживающее всестороннего подробного исследования, как любой театральный спектакль. Ведь не зря же, сообщая о проведенном в Кемеровском цирке опросе зрителей, авторы статьи «Метод театрализации в режиссуре цирковых номеров и представлений» [4] свидетельствуют: «Из 120 респондентов – 109 человек считают, что цирковому искусству необходима театрализация, так как она наполняет его яркими переживаниями, делает представление увлекательным и запоминающимся» [4, с. 230]. Но о том, что конкретно представляет собой эта «театрализация», не сказано ни слова, хотя авторы Е. Ф. Черняк и М. В. Черняк сообщают, что являлись членами художественного совета цирка и «имели возможность изучать новые тенденции в развитии отечественного цирка» [4, с. 230]

Специфика цирка, при всей открытости его мастерства, требует четких пояснений. В предлагаемом ниже анализе исходим из убеждения, что цирковое искусство развивалось как самобытная разновидность театра. Его средства выразительности тождественны сценическим. До сих пор не изжитое убеждение, сближающее цирк и спорт, в корне неверно. Разумеется, на спортивных площадках и в цирке демонстрируются одни и те же элементы. Но цель их показа диаметрально противоположна. Ведь спорт – прежде всего соревнование. В нем необходимо продемонстрировать безукоризненность выучки. А на манеже стремятся воспроизвести узнаваемую жизненную ситуацию, выстраивая взаимоотношения партнеров. При этом следует иметь в виду, что партнерами в цирке являются кроме коллег-артистов аппараты, на которых трюки исполняются, и реквизит, позволяющий продемонстрировать мастерство владения определенным цирковым жанром.

Хотя цирк во всем мире, зазывая зрителей, каждую новую программу представляет под каким-нибудь завлекательным названием, он все-таки продолжает оставаться номерным зрелищем. В этом кроется залог его постоянного развития. Совершенствуясь, обретая все большее и изощренное мастерство, он в каждый период своего развития особенно энергично сосредотачивается

на возможностях тех своих разнообразнейших резервов, которые особенно вызывают интерес потенциальных зрителей. Интерес при этом не просто умозрительный, а житейский. Тот, к которому конкретный зритель так или иначе причастен или вынужден быть причастен. Поэтому стремится уловить профессиональные секреты и выучку происходящего на манеже. Именно эта потребность сравняться с мастерством профессионалов и послужила стимулом к возникновению цирка.

Семью пространственно-временных искусств (драматический, музыкальный и балетный театры) в конце XVIII в. пополнило еще одно искусство, получившее свое, признанное миром наименование лишь в следующем веке. Цирк привлек почитателей тем, что не просто отвечал их эстетическим потребностям, но и виртуозно демонстрировал бытовые, всем понятные и необходимые житейские навыки. Владение выездкой требовалось в элитных кавалерийских войсках, без выездки было трудно обойтись и в мирной жизни – другого средства передвижения не существовало. Вспомним, что стимулом к возникновению этого зрелища стали показательные выступления берейторов одной из лондонских школ верховой езды. Они начали пользоваться такой популярностью, что владелец школы Филип Астли сосредоточился именно на их усовершенствовании.

Следует особо подчеркнуть, что с первых показательных выступлений Астли стремился внести в выездку наездников и лошадей востребованную обильную зрелищность, гарантирующую повышенный интерес зрителей. Сама верховая езда уже ориентирована на эффектные перестроения. Ярко костюмированные и сопровождаемые оркестровыми маршами, наездники перенесли на манеж бесчисленные маневры. А благодаря изменению музыки и фигур перестроения лошадей возродились популярные когда-то конные танцы. Виртуозы-наездники поднялись вскоре из седел. Балансируя на крупах лошадей, бегущих по кругу вдоль барьера, они стали демонстрировать всегда привлекающие всеобщее внимание трюки ярмарочных эквилибристов, жонглеров, акробатов, в их числе и мимов. Эти опыты надолго сохранились в репертуаре спектаклей на манеже. Даже Чарльз Чаплин рассказывал о запомнившемся ему выступлении английского клоуна, который «в течение нескольких кругов показывал зрителям целую драму: он любит, ревнует, убивает соперника и, закованный в кандалы, идет в тюрьму» [5, с. 181].

В те годы росла популярность модных премьер зарождающегося балетного театра, которая повлияла на преобразование самого факта сохранения равновесия всадников, поднявшихся из седла на крупы лошадей, бегущих вдоль барьера. А пустив несколько лошадей рядом, можно было увеличить и число работающих на них артистов, приучающихся исполнять все более сложные упражнения. Также преобразался «ярмарочный» репертуар.

Вольтижёр – так стали именоваться артисты, совершавшие различной сложности прыжки через ленты, растянутые на их пути от шеста, стоящего в центре манежа, и всевозможные балетные па, заканчивающиеся перепрыжками через зажатые в руках платки (*pa de chaux*), или игры

со стэком (*jeux de baguette*) – со временем стали крутить сальто-мортале с бегущей лошади, как принято говорить в цирке, и на *сход*, на опилки, покрывающие площадку.

Это, скорее всего, и побудило цирковых мастеров открыть для себя манеж заново, не только как место, пригодное для передвижения наездников. Артисты получили куда более устойчивую и обширную площадку для исполнения и изобретения трюков всех жанров, наметившихся еще при балансировании на крупах лошадей. Отдельные элементы, исполнявшиеся в ходе демонстрации целостного конного зрелища (выбегающие на манеж лошади с сидящими или стоящими на них артистами сменяли друг друга), пополнившись различными элементами профессиональной выучки, развернулись в самостоятельные номера подчеркнуто разных жанров. Цирк стал номерным. Зрители, сидящие по окружности, благожелательно приняли такое расширение репертуара. Мало того, именно партерные номера, потеснив конные, начали составлять основной массив репертуара зрелища, становящегося все более популярным. Наиболее востребовано, потому и разнообразно, развивалась акробатика.

Цирк, как известно, многожанров. А возможности преобразования артиста, а следовательно, и номера, которые он создает, многодисциплинарны. Поэтому обратимся к анализу жанра, развивающегося благодаря совершенствующейся профессиональной выучке своих исполнителей, – к прыжковой акробатике.

Цирк всегда любил и сейчас продолжает торжественно провозглашать с манежа имена артистов, объявляя каждое их выступление мировым достижением. В принципе, это правда. Каждый новый трюк придумывается, осваивается, отрабатывается, доводится до совершенства долго и трудно. Перед тем как стать всеобщим достоянием, он рождался мыслью и мускулами какого-либо одного акробата. Особенно когда во всем мире не существовало еще и намека на массовое увлечение физкультурой. Не существовало и спорта в современном его понимании. Отдельные состоятельные любители, отложив текущие дела, отдавались занятию теми или иными физическими упражнениями, другими словами, развлекались, играли (одно из значений англ. *sport*). Этих странных людей как на родине, так и в нашей стране, не найдя русского эквивалента, при разговорах и в печати так именовали – «спортсмен». Но, конечно, наиболее впечатляющих достижений добивались не они, а артисты. Поэтому цирк пользовался и все еще пользуется постоянной популярностью.

Каждый новый трюк, сегодня привычный, был достижением для времени своего появления. Казалось, он всякий раз открывал новый предел человеческих возможностей. Ведь чтобы совершить прыжок, необходимо оторваться от поверхности (земли, манежа, крупа лошади, чего угодно). Но вспомним, что самый распространенный прыжок, переворот в воздухе через голову именуется *сальто-мортале* (что в переводе с итальянского означает «смертельный прыжок»). Тренированный акробат может выполнить его и с места. Более

серьезный прыжок или их серия требует уже разбега. Известно, что на первом мировом конкурсе прыгунов, собравшем на Парижском ипподроме 20 цирковых артистов, русский акробат Иосиф (Алёша по афише) Сосин неожиданно для всех прыгнул, разбежавшись, двойное переднее сальто-мортале (1886 г.). Тройное скрутил впервые в мире на состязаниях в Киеве только в 1974 г. 14-летний минчанин Вадим Биндлер. Но ему удалось это сделать, воспользовавшись *лыжной трамплинной дорожкой*, изобретенной за два года до того спортсменом-акробатом В. А. Скакуном (сегодня во всем мире и в спорте, и в цирках используют *надувную дорожку*). Будучи невероятными достижениями в день своего первого показа, сегодня эти трюки стали обычной частью прыжковой программы.

Впрочем, прыгунов задолго до этого рекламировали во всех странах как «летающих акробатов», «людей-мячиков». Уже тогда было понятно: чтобы летать, необходимо взлететь повыше. Конечно, подобное умение вырабатывалось упорными тренировками. Но его можно совершенствовать благодаря использованию специальной аппаратуры. И еще неумной тяги к перемене, к улучшению трюкового репертуара. Это происходило и продолжает происходить при становлении всех жанров цирка. Но мы сосредоточимся на том, как этот процесс воздействовал на развитие прыжковой акробатики.

Цирк как искусство утверждает сам факт исполнения трюка или направленность взаимодействия партнеров в процессе его исполнения. Именно анализ взаимоотношений партнеров (ими, напоминая, могут стать и реквизит, и аппаратура) составляет наше исследование.

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ АППАРАТУРЫ

Любой выступающий над поверхностью опилок твердый фрагмент, позволяющий оттолкнуться от манежа (в цирке такие именуют *дрючок*), уже помогает при опорном прыжке.

Еще большую помощь оказывает эластичная наклонно поставленная доска, от которой, разбежавшись, отталкивается акробат. Это простое, но эффективно помогающее акробату оторваться от манежа приспособление известно как *трамплин* (от англ. *trampling* – «топанье»). Между доской и основанием аппарата крепится клин, пружина или амортизатор, перемещение которых изменяет упругость доски, следовательно, высоту и длину прыжка с нее. Здесь все зависит от выучки и мастерства акробата. Виталий Лазаренко, прославившийся позже как клоун-трибун, благодаря трамплину крутил сальто-мортале через трех слонов еще до Первой мировой войны. А Иван Федосов в 1951 г. перепрыгивал через выезжающие и выстраивающиеся друг за другом в ряд «Победу», «ЗИС» и «Москвич» – гордость отечественного автомобилестроения.

Если трамплин (или его прообраз) существовал, казалось, всегда, и его только следовало приспособить к требованиям акробатов-прыгунов, то время появления следующего аппарата (во всяком случае в Европе) известно точно.

Труппа Вотперт во время выступления в Праге в 1903 г. впервые начала совершать прыжки с *подкидной доски* [6, р. 6].

Доска длиной около двух метров (вернее, несколько закрепленных одна подле другой эластичных реек) располагалась на невысоких металлических козлах, как детские качели. На ее приподнятый конец напрыгивали с разбега партнеры-*отбивающие*, благодаря чему вольтижер, подброшенный противоположным концом доски, взлетал, получая возможность выстроить высоту и траекторию одного или целой комбинации трюков.

С ростом мастерства прыгунов появилась возможность создавать масштабные прыжковые комбинации с применением нескольких досок одновременно. Труппа Леонида Океаноса-Ольховикова работала на пяти досках уже в 1928 г. Разумеется, реализация каждого новшества на манеже требовала своей хитрости. «Расстановка подкидных досок по манежу в нашей труппе была хорошо продумана, так же, как и принцип их действия, – вспоминал Н. Л. Ольховиков, сын Океаноса и один из участников номера. – А заключался он в следующем: “нижний” спрыгивал с тумбы и отбивал “среднего”, тот взлетал вверх, выполнял сальто, опускался всей тяжестью тела на поднятый конец доски и тем самым посылал в воздух следующего партнера. Подобным образом вводились в действие все пять досок. А поскольку заполняли они все пространство арены и для “отбивающих” не оставалось места, отцу пришлось пойти на смелую хитрость: вынести тумбы за барьер» [7, с. 246–248].

Акробаты-прыгуны с подкидными досками пользовались большим и заслуженным успехом. Со временем подобных номеров стало столько, что жаждущие обновления цирковой зрелищности профессионалы – а они в постоянном поиске – начали опробовать всевозможные варианты иных приспособлений, позволяющих оторвать прыгуна от манежа.

Труппа во главе с Николаем Павловым использовала для этого давнишний аттракцион русских гуляний – гигантские шаги. Акробаты садились в шлеи, закрепленные на вершине мачты, установленной посреди манежа, и, разбежавшись, отрывались от ковра, совершая различной сложности сольные и групповые прыжки. Две девушки, сидевшие в укороченной петле, крутили даже передние сальто-мортале по плечам четырех партнеров, вращающихся под ними. А следом юноша перелетал сальто-мортале ласточкой уже не под ряд в плечи каждого нижнего, а через одного (1944 г.). Вскоре, однако, при выступлениях на зрителях, выяснилось, что эти эффектные комбинации могут стать неожиданным завершением номера, но никак не выявляют все мастерство акробатов труппы. Пришлось вернуть в номер используемые ранее три подкидные доски.

Еще одну попытку предпринял Венедикт Беляков, руководитель одной из самых сильных по исполняемым трюкам трупп с досками (сальто-мортале в плечи четвертого в колонне, двойное сальто-мортале в плечи третьего или сальто-мортале с сидящей на плечах партнершей ко второму в колонне говорят сами за себя). Беляков нашел новую возможность преобразить номер, аппарат, заменив подкидные доски подвешенными качелями, известными всем

с детства. Ведь на них можно было раскататься, взлететь, держась за боковые веревки, зависнуть параллельно земле. Беляков догадался заменить веревки металлическими штангами, соединенными с площадкой, и заставить вращаться эту жесткую конструкцию вокруг оси, закрепленной на высоких козлах. Вольтижеры получили возможность отходить от тяжелой длинной площадки, которую раскатывал партнер, называемый *качала*. Сложные прыжки начинали крутить сразу же, высоко над манежем. Эффектна была комбинация, когда от качелей один за другим отходили два партнера – первый шел двойным сальто-мортале в плечи второго в колонне, стоящей в центре манежа, а второй поверх них летел гладким прыжком к колонне, выстроившейся у барьера. Даже самые простые трюки приобретали совсем иное качество за счет крутизны траектории их исполнения. Едва ли не самой впечатляющей комбинацией становилась та, в которой на площадку взбирались шестеро партнеров (не считая качалу) и каскадом один за другим крутили сальто-мортале при каждом очередном каче. Кроме того, мощная инерция, сообщаемая вольтижеру, позволяла совершать такие высокие прыжки, что один из них завершался не на мате, а в руках *ловитора*, висящего на 8-метровой высоте над манежем (1947 г.). Впрочем, последний трюк, горячо принимаемый зрителем, показался Белякову изменой целостности жанра, он его вскоре убрал [8, с. 160–207].

Счастливая находка Белякова получила широкое распространение в мировом цирке. При этом работу на «русских качелях» каждый, конечно же, модифицировал согласно своим замыслам. В “Cirque du Soleil” бассейн-шоу “O” позволил, например, акробатические прыжки завершать приходом в воду. Но эмоциональное воздействие трюков, исполняемых с «русских качелей», качественно увеличилось, когда Сергей Дидык догадался, что вольтижер, отойдя от ее площадки и совершив акробатический прыжок, может прийти не на лежащий на манеже мат, а на взлетевшую навстречу ему площадку качелей, стоящих у противоположного края манежа. Родился номер «Встречные качели» (1988 г.). Всегда будоражащая очевидная опасность совершающихся перелетов исчерпала, казалось, скрытые возможности аппарата. Но не тут-то было. Александр Скоков собрал в свой вариант «встречных качелей» только девушек (2013 г.). Даже одел прыгуний в длинные, до щиколоток, свободные светлые платья. Несмотря на знакомые уже аппарат и трюки, преобразился сам номер. Когда-то рожденный, чтобы поразить бесшабашной мужской удалей, он вдруг раскрылся как способный рассказать о лирических порывах девичьей души.

В цирке, как в любом деле, связанном с аппаратурой, маленькие технические хитрости помогают решать важные профессиональные задачи. Уже забылось, кто первым догадался кроме досок, которые отбивают с разбега (вся плечевая работа, даже прыжок четвертым на колонну из трех, идет с них), ввести еще одну, большую. На эту доску, стоящую на высоких козлах, с разбега даже не запрыгнешь, чтобы ее отбить (и поднять вольтижера на 8–9 м), необходим прыжок двух партнеров с тумбы. Забыто, и кто начал собирать подкидные доски не из деревянных реек, а из эластичных фиберглассовых шестов для прыжков

в высоту. Еще можно вспомнить, что Сергей Трушин додумался расположить ступени для подъема на отбойную тумбу (которую постоянно обходили вниманием художники) не с задней стороны, а с двух боковых, что экономило время (партнеры, идущие на отбой, поднимаются одновременно, а не друг за другом) и просто красиво смотрелось. Он же первым начал крепить по сторонам козел подкидной доски трубы, в них можно было вставлять шесты, взявшись за которые, акробат на ходулях фиксировал свое положение перед прыжком (до этого их приносили и удерживали два партнера, а еще раньше вольтижеру подавали два тросика). Это, кстати, позволило применить вместо труб спортивные шесты для прыжков в высоту (перенос на них части веса перед прыжком помогал не только определять траекторию, но и активизировать ее).

Любой человек, даже не связанный ни с цирком, ни со спортом, отлично понимает, что при прыжке сильно отбиваешь ступни ног. Поэтому появление гимнастического прямоугольного мата, смягчающего удар, было делом времени. Скорее всего, первыми до этого додумались не профессионалы, а спортсмены-любители. Но цирк охотно воспользовался этим приспособлением. Как и матом повышенной толщины, понадобившимся спортсменам, прыгающим в высоту, тем более с шестом. Но именно в цирке придумали сделать по сторонам мата ручки, позволяющие поднимать его над манежем навстречу завершающему прыжок вольтижеру. Благодаря ручкам открылась возможность ловить матом, перемещаясь с ним по манежу, точку приземления (трюковые комбинации иногда уводят прыгуна в сторону). Порой общепринятый вид приспособлений, используемых в номерах подкидных досок, трансформировался, подгонялся под конкретные художественные или производственные требования. Так, для одного из вариантов своего номера Вячеслав Черниевский придумал элегантный круглый мат с легким подножьем. Его выносили трое партнеров, удерживая на лямках через плечо, и перемещались с ним по манежу при любом изменении положения подкидной доски в требуемое место. Этот переносной мат позволял не только принимать прыгунов, но и, энергично подбросив, давать им темп для прыжка уже на сход. А потом, когда надобность в этом элегантном переносном мате отпадала, можно было поставить его на ребро и укатить на конюшню. А в женских подкидных досках «Эхо мечты» цвет чехлов на маты (десятилетиями традиционно красный) был в соответствии с общей тональностью оформления номера заменен на серый.

Эти находки, незаметные для зрителей, можно перечислять до бесконечности.

ОБРАЗНОЕ НАПОЛНЕНИЕ НОМЕРА

Нетрудно заметить, что все аппараты, призванные облегчить работу прыгунов, довольно жестко диктуют и характер исполнения трюков, и мизансцену их осуществления, и композицию номера, и даже количество необходимых для этого партнеров.

Сошлюсь на свидетельство блестящего прыгуна Владимира Довейко-старшего: «Численность труппы определяет характер трюков. Например, один прыгает, второй отбивает доску, двое пассируют (страхуют. – М. Н.) – вот уже в номере и не может быть меньше четырех человек. Возьмем такой трюк, как перш. Один держит перш, второй стоит на перше, девушка идет к нему в руки третьей, два отбивают – пять человек. И обязательно четверо пассируют. Итого, девять человек. Когда стоит колонна из трех, и четвертый идет к ним в плечи двойным сальто-мортале, отбивать доску должны опять-таки двое и четверо – пассировать, значит, уже 10 человек. Кроме того, раз номер состоит из таких грандиозных трюков, то и концовка должна быть массовой, грандиозной, как апофеоз всего номера. Поэтому заканчивать номер просто трюком, даже колоссальным, потрясающим трюком – сальто-мортале с двойным пируэтом на одной ходуле или полетом девушки бланшем на высоту черт знает какую, на перш ростом в пять человек, просто невозможно. Ведь тогда вся группа оказывается вроде бы ни к чему. Поэтому сам трюк диктует и характер финала – огненное, темпераментное, массовое шари-вари (одновременное исполнение эффектных трюков. – М. Н.) всех участников номера. Грандиозный финал в мелькающем свете стробоскопа» [9, с. 34–35].

В годы своего становления цирк поражал прежде всего трюком. Но постепенно зрители научились вникать и во взаимоотношения артистов во время совершения трюка, и в те образы, которые они создавали в процессе исполнения номера.

Присутствие на манеже подкидной доски (чаще всего нескольких), и тумбы для отбивающих, и кресел, закрепленных на першах, и страхующих гимнастических матов, позволяющих смягчать удар, если прыжки исполняются *на сход*, заставляло искать убедительные приемы их художественной, образной необходимости. Проблема осложнялась тем, что требовалось оправдать и одновременное присутствие на манеже большого числа участников.

С трамплином все складывалось, на первый взгляд, много проще. Аппарат даже при работе группы акробатов в партере предназначался солисту.

«Выбегая из-за занавеса, трое участников делают переднее сальто-мортале, а трое – кульбиты. И тут же они становятся друг за другом, а седьмой участник делает при помощи трамплина сальто-мортале через шесть человек.

Потом поперек арены на известном расстоянии друг от друга выстраиваются все акробаты, и они, как будто сбитые порывом ветра, валятся на арену. Над ними же, подобно вихрю, еще один акробат делает флик-фляк. Не будем называть другие трюки, каждый из них по-своему интересен. Но вот номер закончен. Выстроившись в ряд, артисты одновременно поворачиваются то в ту, то в другую сторону, прощаясь со зрителями, а перед мужским составом труппы, вся огонь и пламя, как бы еще не успев остынуть от того, что сейчас было, призывая снова возобновить упражнения, стремительно движется партнерша» [10, с. 129], – Ю. А. Дмитриев настолько точно аккумулирует зрительское впечатление от работы акробатов Ивана Федосова, что не хочется даже уточнять не названные им «другие трюки» (в одной из этих комбинаций

девушки, например, делали кульбиты, юноши одновременно крутили через них задние сальто-мортале, а сам Федосов пролетал над всеми партнерами в затычном переднем сальто-мортале). Трюковые композиции этого удивительного номера бесконечно менялись, стремясь опробовать скрытые возможности жанра. К тому же участники труппы обладали несомненной актерской одаренностью. И сам Федосов постоянно читал стихотворные монологи в прологах, и его жена и партнерша Нина кроме того, что свободно исполняла целый круг флик-фляков вдоль барьера, в новогодних «елках» смешила всех в характерных ролях, Михаил Разумовский позже неслучайно стал инспектором манежа, а Владимир Кондратов, знаменитый своими «окрошками» (серией прыжков на месте), вскоре прославился как коверный клоун.

ОБРАЩЕНИЕ К СЮЖЕТУ

С учетом способностей прыгунов постоянные цирковые авторы Б. А. Брянский и Л. Г. Куксо написали для труппы Федосова акробатический скетч. По стране разворачивалась компания борьбы с бюрократами. Скетч назывался «Главсальто» (фото 1).

После первой же комбинации номера прыгунов проверяющий государственного учреждения «Главсальто» (партнер, надевший за занавесом пиджак



Фото 1. «ГлавСальто» / "GlavSomersault"

и галстук) останавливал Федосова и требовал предъявить документы, разрешающие совершать в присутствии свидетелей-зрителей перевороты, грозящие членовредительством. Манеж заполняли канцелярские столы, сидящие за ними чиновники (переодевшиеся партнеры) гоняли Федосова по инстанциям, не желали смотреть на его перевороты, не подтвержденные официальными удостоверениями. В конце концов Федосов в прыжке перелетал без всякой справки через четыре канцелярских стола. Посрамленные бюрократы в ужасе разбежались. И номер прыгунов с трамплином заканчивался, как положено, безудержным каскадом прыжков всех партнеров.

Журнал «Советский цирк» поддержал смелое (шел 1957 г.) начинание: «Подобная сценка не мешает артистам в их трюковой работе, не создает для них излишней надуманной нагрузки, а помогает полнее раскрыть их творческие возможности, их артистическое дарование. Не следует забывать при этом, что данная сценка несет в себе определенную идейно-воспитательную силу. И никто не станет спорить, что лучше исполнять в необходимой для отдыха паузе такую оригинальную сценку, чем уже давно надоевшую всем репризу коверного с конфеткой или морковкой» [11, с. 11].

Обращением к сюжету (правда, без словесного диалога) воспользовались и при работе с подкидными досками.

Василий Москаленко после четырех лет работы в труппе Федосова и шести лет у Довеико добился права на самостоятельную постановку. Задумана была акробатическая пантомима. Сюжет ее подсказала всем известная картина И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану».

Избранная тема позволила художнице Римме Юношевой фольклорно преобразить и необходимую в работе аппаратуру: тумба для отбоя стала сторожевой вышкой с запорожским стягом, форганг перекрыл плетень, появились тележные колеса. Собранные по всей стране партнеры (все мастера спорта СССР) получили выразительные костюмы и грим (настолько сложный, что несколько запорожцев щеголяли даже бритыми головами с оселедцем), но особое значение придавалось подбору и исполнению трюков – партерных, вольтижных, с подкидной доски – все в характерах персонажей. Стилизованный акробатический прыжок приобретал благодаря такому подходу определенную сюжетную достоверность. Почти все прыжки с подкидной доски (среди них такие, как двойной сальто-мортале-бланш, заднее сальто-мортале в кресло на 5-метровом перше) выполнялись с предметами в руках, характеризующими казацкий быт, – с дубиной, саблей, копьем, бочонком. Чаще всего именно предложенный Репиным образ подсказывал характер прыжка. Так, Подгулявший казак крутил сальто-мортале, а затем и переднее сальто-мортале из довольно оригинального положения – он сидел на подкидной доске, а трусливого Дьяка отбивали в сальто-мортале-бланш, предварительно засунув в мешок. Предложенная Репиным мизансцена, завершающая сюжет, требовала предыстории, ее и разыгрывали на манеже. Первое событие – возвращение сечевиков с добычей после боевого похода – позволяло охарактеризовать через трюк всех героев пантомимы: от Сотника, охранявшего Сечь, до желающего

присоединиться к воинам Казачонка. Переворачивало развитие сюжета появление Посланника султана, сжимающего в руке ятаган, с требованием подписать грамоту покорности Аллаху. Яростное сопротивление отброшенного прочь Посланца, потрясающего копьем с закрепленным на его вершине полумесяцем, сменялось сценой написания Дьяком письма под диктовку окруживших его сечевиков. Известная по картине Репина мизансцена разрешалась чисто по-цирковому – Казачонок в прыжке срывал с копья полумесяц, а следом Дьяк, взлетев еще выше, водружал грамоту с ответом запорожцев (фото 2).

Все персонажи настолько последовательно были решены в средствах внешней выразительности (костюм, грим), актерских взаимоотношениях, трюковых комбинациях, что не просто создавали жанровый фон прыжкам с подкидной доски, но превращались в истинных убедительных создателей драматургической основы этой акробатической пантомимы (1977 г.) [12, с. 4–5].

Легко заметить, что увлечение отечественных балетмейстеров драмбалетом, то есть танцевальными спектаклями, жестко выстраивающими конфликтные взаимоотношения персонажей и сюжет, спустя десятилетия (в цирке долго приглядываются к новинкам) определенно повлияли на образные построения этого номера.

Но путем, предложенным Москаленко, никто больше не воспользовался. Мастера, возглавляющие номера с подкидными досками, иначе активизировали зрелищность своих номеров, их образную содержательность, стремясь вызвать современные ассоциации. Каждый искал для этого оригинальное решение.



Фото 2. «Запорожская Сечь». Фото А. Шибанова / «Zaporozhian Sich». Photo by A. Shibanov

ПОИСК ОБРАЗНОЙ СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ ТРЮКОВ

Традиционное построение цирковых номеров, основу которых составляет трюк как таковой, давно переосмыслено на отечественном манеже, но в мире цирка порой еще наблюдается, особенно на важных показах. Там даже в процессе демонстрации номера публике поясняется, когда артисты готовятся исполнить нечто небывалое.

«...Ведущий программу г-н Сержио подошел ко мне и попросил указать, где, в какие моменты он должен сделать соответствующие объявления, – вспоминал Венедикт Беляков, сын Венедикта Николаевича, создателя «русских качелей», вернувшись из Монте-Карло. – Я поблагодарил его за внимание и постарался объяснить, что мы к такому приему не прибегаем. Этот опытный ведущий был поражен. Совсем ничего не объявлять? Какой же это экстраномер, если в нем нет ничего такого, что следовало бы особенно представлять зрителям?!

Мы завершали программу. Публика очень долго не отпускала нас с манежа. Позже за кулисами г-н Сержио подошел ко мне и через переводчика сказал, что теперь он все понял. Вероятно, и члены жюри, и многие зрители тоже поняли: если к цирку относиться, как к искусству, то даже сенсационные трюки не следует превращать в голую сенсацию, ибо самый невиданный доселе трюк должен точно укладываться в комбинацию, не выбиваться из нее, не нарушать стилевое единство номера, а напротив, помогать общему повествованию» [цит. по: 13, с. 23].

Создание номера, в котором трюк замотивирован в разворачивающемся на манеже действии, давно стало основой постановочного циркового искусства. Но художественные пути, позволяющие этого добиться, достаточно разнообразны.

Можно было погружать трюки в развернутую игровую стихию. Довеико-старший, желая, чтобы его рекордный по трюкам номер соответствовал новой космической эре, открытой нашей страной, резко поменял его композицию. Отказался от партерных прыжков. Ввел в номер девушку. Ее появление среди спортивно-подтянутых – да просто красивых партнеров труппы сразу же преобразило исполнение сольных трюков, диктуемых жанром, в своеобразное соревнование, стремление привлечь девичье внимание. От этого и ее трюки (выдающиеся по тем временам) воспринимались как встречный вызов. При этом Довеико резко изменил траекторию полета своих акробатов. Теперь они не разворачивались традиционно над манежем, а стали резко вертикальными, словно повторяя путь покидающих Землю ракет. У Довеико кроме подкидных досок появился и еще один аппарат – поясной 4,5-метровый перш (стакан, в который перш вставляется, когда-то закрепляли на поясе, но сегодня предпочитают крепить на металлические полукружия, надеваемые на плечи; у цирковых это сооружение именуют *рогаткой*).

Акробаты с подкидными досками использовали перш довольно давно. Семён Кожевников, например, предпочитал ловить вольтижеров не в колонну,

а именно на перш, что представлялось ему намного эффектнее. Трюки его номера действительно были уникальными. Вольтижер, совершавший заднее сальто-мортале от подкидной доски, приходил в плечи партнера, стоящего в распорках на вершине лобового перша, которым Кожевников балансировал. Он же в зубах удерживал перш со стоящим на нем «средним», в плечи которому вольтижер шел уже двойным сальто-мортале.

Довеико же включил в работу поясной перш, когда перестраивал трюковой репертуар номера на «космические прыжки». Ведь благодаря этому вольтижеры, совершив рекордный прыжок, не шли *на сход*, на манеж, а замирали высоко под куполом. Даже девушка шла в плечи к партнеру на перше сальто-мортале-бланш без лонжи, а в кресло на высоком перше – двойным сальто-мортале (тогда мужской рекордный трюк).

Вместо сальто-мортале на двух ходулях, уникального еще совсем недавно, уже на одной ходуле исполнялось двойное сальто-мортале и сальто-мортале с двумя пируэтами. Изменена была и общая композиция номера. В подкидных досках традиционно на комплимент выходил артист, исполнивший трюк. Теперь у Довеико после каждого прыжка все партнеры медленно и величаво шли шеренгами к зрителям через весь манеж. У барьера они благодарно опускались на одно колено и тут же поднимались, замирали каждый в своей индивидуальной выразительной позе. Вся композиция номера исподволь убеждала зрителей, что перед ними не собранные вместе мастера-индивидуалы, а ансамбль солистов.

Широко распространено мнение, что цирковой номер, однажды срепетированный и начавший гастрологи, таким и остается, пока его исполнители не отправятся на пенсию (тем более что льготная пенсия предоставляется через 15 лет непрерывной работы в силовых жанрах). Разумеется, это не так. Производственные травмы или семейные обстоятельства вынуждают чаще, чем хотелось бы, менять партнеров. Но главное, успокоиться не дает стремление всегда быть новым, неповторимым. Постоянно меняется трюковой репертуар. Делал, к примеру, акробат в номере три бланша, а со временем на репетициях освоил четыре. Вот он и в номере начинал делать четыре там, где крутил три. Так номер, даже оставаясь по форме прежним, постоянно меняется качественно.

Труппа Юрия Канагина убедительно доказывала уникальное владение всеми видами партерной акробатики. Начинался номер эффектной мужской вольтижной комбинацией, в которой один акробат шел арабским по плечам партнеров. А потом выбежавшая девушка, перевернувшись в руках юношей, выстроивших две колонны, крутила сальто-мортале к партнерам на манеже и, подброшенная ими же, приходила задним сальто-мортале к подбежавшему сзади партнеру, подхватившему ее одной рукой в арабеске. Только после этого и начиналась основная работа на подкидных досках. Униформисты выносили сразу пять досок, выстраивая в центре три, одну доску подле другой, по линии боковых проходов и еще две из форганга и главного прохода, продолжающих направление стоящей посредине. Все находящиеся на манеже: две девушки

и семеро юношей – бросались к аппаратам, стремясь первыми оторваться от манежа. И тут начиналось совершенно невероятное. На три доски, стоящие параллельно одна другой, акробаты набрасывались одновременно. Вольтижеры, взлетая крест-накрест, опускались на приподнятые концы, превращаясь в отбивающих, поднимали в прыжки друзей, которые, перевернувшись в воздухе и тут же отбив другую доску, давали возможность продемонстрировать свое мастерство другим. Круговерть, трудно поддающуюся описанию, подхватывали девушки. В завершение их комбинаций, перебывающих одна другую, обе девушки разлетались веером от одной оставшейся на манеже доски (остальные успевали бегом унести униформисты) в руки партнеров, встречающих их у форганга. Доску постоянно разворачивали то по линии боковых проходов, то по направлению к форгангу, и, продолжая расположение доски, выстраивались двойные и тройные колонны, и в плечи или в руки верхних юношей крутили вольтижеры двойные и тройные сальто-мортале. А потом все акробаты, заполнив манеж, уже освобожденный от подкидной доски, крутили сногшибательные прыжки в манеже. И вдруг разом, вместе с обрывом музыки, останавливались. Номер шел на одном дыхании. И от этого перехватывало дыхание у всего зрительного зала (1964 г.).

Не секрет, что каждый рекордный трюк чуть ли не моментально перенимается коллегами, любое открытие в одном цирковом жанре со временем (достаточно быстро) сказывается на обновлении всего искусства манежа. Но порой найденный новый принцип взаимоотношений артистов и аппарата проходит мимо внимания коллег, забывается. Ведь каждый номер-спектакль выражает свое время, ту страну, в которой возник. Эффектная, чисто профессиональная и в то же время игровая комбинация, в которой прыжки на параллельно расположенных досках позволяли артистам в ходе исполнения трюков менять свои цирковые амплу (взлетев, исполнив в полете акробатический прыжок, как вольтижер, и тут же прийти на приподнятый конец подкидной доски уже в качестве отбивающего, тем самым помогая коллеге, только что пославшему его в прыжок, самому снова стать вольтижером). Показанная труппой Канагина, она с распадом номера исчезла из репертуара отечественных акробатов на подкидной доске. И вдруг вернулась из небытия спустя более 50 лет на парижском фестивале «Цирк завтра». Шестеро юношей в облике клерков, скинувших пиджаки и галстуки, но по-прежнему безразличных ко всему, совершали прыжки на трех параллельно стоящих досках то по очереди, то совместно. Ни в какие, кроме строго профессиональных, взаимоотношения эти «Скандинавские братья» (так их объявляли) ни между собой, ни с аппаратами не вступали. Также безэмоционально выстраивались они в линию на финальный комплимент.

В 1968 году, когда уже забыли, что это Александр Саженов поразил цирковой мир, скрутив с подкидной доски заднее сальто-мортале на двух 2-метровых ходулях (1947 г.), а Борис Иванов вместе с братом Валентином и Ириной Шестуа открыли новый вид вольтижной акробатики, названный за границей «русской палкой» (1958 г.), Владимир Замоткин, бывший партнер Довеико, собрал

собственную труппу «Акробатов-прыгунов с шестами». В его финале он шел на сход тройным сальто-мортале на одной ходуле (тогда рекордный трюк) и – в темп – сальто с ходули на сход. Но главное – Замоткин преобразил трюковой репертуар прыгунов с подкидными досками, придумав прыжковые комбинации, в которых задействовал и «русскую палку», и ходули. Необходимость этого реквизита была заявлена уже при появлении артистов.

Прыгуны, появляясь из-за занавеса один за другим, взлетали над манежем в прыжках, которые они совершали, опираясь на сжимаемые в руках шесты (использовались спортивные шесты, для прыжков в высоту). Так, с шеста исполнялось заднее, переднее и боковое (*арабское*) сальто-мортале. Легкостью и стремительным темпом покоряли партерные прыжки. Не менее убедительны были те, что исполняли вольтижеры с подкидной доски: тройное сальто-мортале согнувшись, двойной *бланиш* назад, сальто-мортале на двух ходулях. Но главное – как ходули, так и шесты разнообразно преобразжали и дальнейшие трюковые комбинации номера. Вольтижер шел в руки к партнеру на ходулях. Два партнера брали шест на плечи и на него принимали вольтижера. Оригинальностью поражала комбинация, получившая у цирковых название «лесенка»: три партнера вставали друг за другом на ходулях 2,5-метровой, 2-метровой и 1,5-метровой высоты – вольтижер приходил в плечи дальнему, крутил сальто-мортале к двум следующим и только после этого шел на сход, прыжок на «русской палке», которую держали партнеры, стоящие на ходулях.

Неожиданное обогащение трюковых возможностей работы на подкидных досках за счет использования реквизита смежного жанра, удивившее в номере Замоткина, скоро и надолго подхватили коллеги.

В «досках» Анатолия Рубана, например, средний на двух ходулях принимал вольтижера в плечи, стоя уже на «русской палке». У Дмитрия Соколова вольтижер шел тройным сальто-мортале в кресло, закрепленное на вершине поясного перша среднего, стоящего на «русской палке».

Средний в «досках» Рубана, также стоящий на «русской палке» и удерживающий поясной перш, балансировал в рогатке на его вершине партнера, также удерживающего поясной перш, увенчанный креслом. В него на небывалую прежде высоту двойным сальто-мортале влетал вольтижер...

Примеры можно продолжить. Чисто техническое обогащение трюковых достижений жанра очевидно. Но после Замоткина ни в одном номере рекордные трюки так и не смогли получить художественной оправданности. Они, хоть и исполнялись чаще всего в середине номеров, воспринимались как давнишнее цирковое *да капо* – трюк на повторный вызов.

Желание человека оторваться от земли, взлететь над ней акробаты на подкидных досках убедительно и головокружительно осуществляют и сегодня. Являясь искусством, цирк отображает действительность. Но своеобразно, по-цирково, стремясь не к достоверности, но к метафоре.

КОСТЮМ, ПОМОГАЮЩИЙ ПРЕОБРАЗИТЬ НОМЕР

Увидев артиста, зритель должен сразу же распознать создаваемый им образ. Этому помогает костюм. Но вместе с тем – что не менее важно – цирковой костюм не имеет права хоть в чем-то затруднять исполнение трюков. Осуществление этих простейших, казалось, задач довольно трудно совместить. Ведь любой костюм мало надеть. Необходимо еще научиться его носить. Поэтому в прошедшем веке часто прибегали к дополнительной верхней одежде, позволяющей более четко и основательно заявить о появившемся из-за занавеса артисте. Зрителю помогали сразу понять, кто перед ним. Далее выходная одежда была уже не нужна. Ее тут же уносили униформисты. Ускоренный ритм нашей жизни заставил отказаться от такой развернутой повествовательности. Впрочем, и сам зритель приучился уже схватывать любую информацию сразу, не дожидаясь пояснений. Тем более что наши дни на разглядывание и раздумывания не оставляют и времени. Артисты, только появившись, сразу же переключают внимание зрителей на трюки, сливающиеся в номер.

«Конечно, развитие циркового искусства проходит своими, одному ему присущими путями: тут свои, профессиональные и производственно-технологические законы и приемы, но здесь бесспорна также извечная связь с модой дня, влиянием на его линии, формы и фактуру, – утверждал художник А. П. Фальковский, один из создателей признанного миром стиля советского цирка. – Современный костюм артиста советского цирка несет на себе ярко и конкретно выраженные художественные и эстетические качества, тесно связанные с исполнительскими и жанровыми особенностями каждого отдельно взятого номера, аттракциона или спектакля» [14, с. 35–36].

Когда, к примеру, в юбилейном представлении столицы «Цирк народов СССР» (1937) понадобилось представить Россию, на манеж вывезли на лошадях (Москва могла себе такое позволить) акробатов Океаноса (Л. С. Ольховикова), переодетых в фольклорные рубахи навыпуск. Номер, главным фрагментом которого была работа акробатов с подкидными досками, впрочем, объявляли как «Русская тройка».

Но костюм помогает развернуть и игровое звучание номера. В финале «Русской тройки», выпущенной уже Николаем Ольховиковым, сыном Леонида Семёновича (1971 г.), парни выводили к четырем подкидным доскам девушек в коротких, колоколом закрывающих их колени, сарафанах. Тут же выстраивались четыре двойные колонны. Девушки, подброшенные досками, взлетали третьими к ним в плечи (взяв кольца, вшитые в подол юбок, на плечо). Завершив прыжки, девушки сбрасывали кольца с плеч, и сарафаны разворачивались до манежа. Ведь и самому серьезному цирковому номеру юмор не противопоказан.

В труппе Виктора Наркевича «Карнавал» (бывшие партнеры Ю. Канагина), например, художник М. Зайцева помогла достичь той же цели именно цветастыми разностильными нарядами и колпачками, в которых акробаты прыгали в партере и по плечам партнеров, и с подкидной доски под тарантеллу, а потом почему-то под «Полёт шмеля» Н. А. Римского-Корсакова (впрочем,

на карнавале все уместно), а в финале один из акробатов появлялся в длинных ярко-полосатых брюках, скрывающих ходули, ловил брошенный ему с манежа бубен, бил по нему коленом, а потом, встав на доску, крутил с нее сальто-мортале (1980 г.).

Подобный прием преобразования номера долгое время почитался и образно убедительным, и универсальным. Возникла необходимость сделать номер другим – переодевали его артистов. К счастью для содержательного цирка, этот самообман понимали многие. Ведь в любом искусстве, как и в жизни, все в конце концов взаимообусловлено. Малейшее изменение одной составляющей влечет за собой переосмысление всего процесса.

МУЗЫКА – ХОРЕОГРАФИЯ – СВЕТ

Наверное, именно в цирке с его насыщенностью, яркостью и темпераментом особенно важно воплотить идею *Gesamtkunstwerk* – единства музыки, пластики и света, некогда упорно внедряемую в практику театра Рихардом Вагнером. На цирковом манеже об этом, к сожалению, еще и не мечтают. Приходится довольствоваться тем, что образную содержательность номера сразу же помогает заявить (или подменить) музыка. Она традиционно сопровождает любое цирковое действие. За годы развития современного циркового искусства успели сложиться различные приемы музыкального сопровождения номеров. В основном, они мало радуют. Их еще в 20-е годы прошедшего века достаточно безжалостно, но справедливо назвал балетмейстер-реформатор Ф. Н. Лопухов, указав, что манеж продолжает культивировать «остатки сценического танцевального искусства архаической эпохи – “танца около музыки”». Но и в наши дни его утверждение: «Цирковая полутанцевальная феерия составляется и исполняется без всякого интереса к сопровождающей ее музыке» [15, с. 66–67] – звучит свидетельством современного рецензента.

За время своего существования цирковому мастерству, становящемуся искусством, больше всего удалось, пожалуй, ассимилировать хореографию. Поэтому именно выбором музыки в цирке стремятся поддержать организацию как трюковых комбинаций, так и всей сферы взаимоотношений артистов. В этом на помощь руководителю номера и режиссеру (часто это одно и то же лицо) приходит балетмейстер.

Первоначально именно достижения балетного театра служили не просто образцами для цирка, а почти пошагово переносились на манеж. Разумеется, они трансформировались, приспособлялись к особенностям жанров. Но при этом продолжали мощно влиять на образность и пластику артистов, порой и на композицию номера. Позже цирк сосредоточился на развитии своих жанровых достижений, преображая их.

К помощи хореографа постоянно прибегали как к гарантирующей образное наполнение происходящего на манеже. Разумеется, всякий раз конкретные художественные задачи разрешались различными приемами.

Раньше выступление крупного номера предварял балет цирка, как бы готовящий зрителя к восприятию художественного решения следующего за ним номера. В наши дни более привычными стали танцевальные прологи, исполняемые самими артистами. Так начинался самый, пожалуй, масштабный (16 участников!) акробатический аттракцион «Русская тройка» Николая Ольховикова. «...Едва тройка успевает объехать круг манежа, как молодые люди, соскочив с саней, начинают веселую возню. Вот они, взявшись за руки, образуют хоровод, но особый, включающий не только танцевальные, но по преимуществу акробатические элементы, – свидетельствует пристрастный современник. – Акробатика все больше доминирует. Хоровод распался, теперь мы видим, как то там, то здесь в стремительном темпе, под задорную музыку, как бы играя, исполняются акробатические трюки» [16, с. 7].

Совместить отрывные, вольтижные и партерные прыжки, перемещение реквизита по манежу и осмысленную, ориентированную на целостное образное действие драматургию всегда непросто. К тому же в каждом случае приходилось учитывать пластические возможности акробатов. Эти трудности, впрочем, помогали добиваться оригинальных решений.

Валентина Зайцева, например, работая с труппой Канагина, молодой, подвижной (и одетой в белые, распахнутые на груди рубашки и заимствованные у Довейко короткие штанишки, сегодня их бы назвали шортами), сумела, акцентируя трюки, развернуть технические перемещения партнеров под наступательную танцевальную музыку в выразительные спортивные перестроения, добиться как бы переливающейся от человека к человеку, прямо-таки осязаемой, графически четкой линии движения.

Елена Рыбченкова предложила Дмитрию Досову, отталкиваясь от маршеобразной музыки, поддержанной стилизованными костюмами – летные белые комбинезоны с короткими рукавами и галифе, заправленные в черные, как и шламы, сапоги, – преподнести весь номер как строевые передвижения отряда. Это четко было заявлено с самого начала. Четверо «летчиков», подчиняясь несколько ускоренному ритму оркестра, выносили, высоко поднимая колени, внушительно высокий мат. Следующие за ними двое устанавливали на место подкидную доску. Выполнив перестановку, все отдавали честь. Честь каждый раз отдавал и вольтижер, завершив прыжок. А потом прикладывал руки к шлему и весь отряд. Общие комплименты при перестановке и смене подкидных досок, а также тумбы (это делали униформисты) сосредотачивались вокруг мата со стоящей в его центре партнершей.

Чаще всего при поиске образного начала пластического решения номеров с подкидными досками прибегали к этнографии.

Сюжет «Запорожской Сечи» Юрий Дружинин подчеркнул украинским танцевальным фольклором. Но, главное, он охотно варьировал, где это работало на игровую ситуацию, элементами гопака, близкими прыжковой акробатике.

Вячеслав Черниевский с помощью режиссера Виктора Плинера и балетмейстера Петра Гродницкого, минимально корректируя трюковую работу своей труппы, меняя фольклорные костюмы, музыку и танцы, выпускал на манеж

«Украинские забавы», затем «Русские забавы», а потом акробатов, переодетых в полосатые сине-белые одежды с красными сапогами и подтяжками, работающих под финскую польку.

Александр Зайцев выбрал для труппы Сергея Трушина (она тогда входила в «Украинский коллектив») две гуцульские танцевальные мелодии. Первая, стремительная и наступательная, идеально отвечала привычному ритму прыжковой акробатики. Начинаясь номер на ярко освещенном цирковом манеже, сразу же заполненном парнями в красных портах и белых рубашках (любимые цвета гуцулов), полетом взбежавшей на доску девушки (белая юбочка и красная кофта) вперед, через весь манеж к друзьям, которые и принимали ее, скрутившую сальто-мортале, в руки. Этот прыжок тут же разворачивался серией сменяющих друг друга трюковых комбинаций парней и девушек на сход, в плечи и в колонны. А в связи с тем, что осуществлению любого прыжка помогают не менее шести партнеров, их целенаправленное передвижение, включающее исполняемые как бы между прочим перемещения досок по манежу, уже рождало своеобразную наступательную танцевальную лексику. Балетмейстер доверился задору и темпераменту профессиональной работы с подкидной доской.

Тем неожиданнее были перемещения цветных прожекторов, подхваченные уходом общего белого света и скользящими по замершим в комплименте прыгунам. Тут же вступала куда более спокойная и напевная музыка. Она понадобилась Зайцеву, чтобы подчеркнуть фольклорное наполнение номера. Он ограничился одной групповой проходкой гуцульских парней, положивших руки на плечи друг друга, в ответ на перепляс двух девушек на барьере. Парни не спеша обходили так полманежа. А вернувшийся общий свет вновь помогал рассмотреть в подробностях стремительно сменяющие друг друга все более виртуозные и эффектные трюки, вплоть до прыжка на одной ходуле, ставшего уже чем-то обязательным в номере подкидных досок. На этот раз акробат исполнял двойное сальто-мортале.

Совсем иначе решался первый, «русский» вариант вновь организованной труппы, которую объявляли как «Дмитрий Соколов и партнеры». Под оркестровое звучание соединенных вместе русских плясовых из всех четырех проходов разгулявшиеся парни бегом выносили на манеж (барьер был опущен) необходимый реквизит: и доски, и отбойную тумбу, и мат, и даже шесты, помогающие вольтижеру, готовящемуся к прыжку на ходулях. Следом, без какой-либо остановки вольтижер, взлетев от установленной у форганга подкидной доски, перечеркивал высоким бланш-сальто-мортале весь манеж, приходил на мат у главного прохода. И тут же все парни, развернув наступающие друг на друга шеренги или же сворачивая их в хоровод, начинали лихой русский перепляс. Музыка соответствовали и «народные» костюмы артистов (красноватые трико, заправленные в сапоги, и подпоясанные оранжевые рубашки с орнаментом из цветов на груди и спине). Выбежавшие из главного прохода девушки (костюмы того же цвета и силуэта), которым парни поначалу, отступив к барьеру, уступали манеж, начинали отплясывать так зазывно,

что парни не выдерживали, включались в общий пляс. И тут же, без перерыва обрушивались трюковые рекордные комбинации. И в этом обе партнерши не уступали ни в чем парням, удивительно мягко приходили к ним в руки и в плечи после самых сложных прыжков.

Этот номер и заканчивался совершенно неожиданным финалом. После рекордного по тем временам трюка (тройное сальто-мортале в кресло на поясном перше, удерживаемом партнером, стоящим на вершине поясного перша нижнего) и поклона вольтижера, на манеж, как и в прологе, залитый цветными всполохами прожекторов, обрушивалась бурная общая пляска. Так в цирке кончались обычно номера джигитов, когда наездники, отослав лошадей на конюшню, плясали лихо и долго. Но зрители, скандируя, аплодировали этому, казалось бы, неуместному танцу. А зритель, как нас учили, всегда прав.

Порой к этой теснейшей связи (музыка – хореография – костюм) относились излишне потребительски. Те же Соколовы вынуждены были в одной из программ Московского цирка Никулина работать свой номер, фактически ничего не поменяв в нем, под песню «Рэчанько» популярного тогда белорусского квартета «ProSSpekt». Инструменталисты с гитарами, а вокалисты с микрофонами в руках ходили на всем протяжении исполнения трюковых комбинаций по лестницам амфитеатра и вокруг барьера, а на танцевальных фрагментах даже появлялись на манеже. Выходили вместе с артистами и на финальный комплимент.

Образное решение номеров менялось иногда вообще кардинально. При этом вовсе не по инициативе создателей-артистов. Им делали предложение, от которого невозможно было отказаться. Так, уступка пожеланию убрать русский стиль ради приглашения в Монте-Карло вынудила к скоропалительной переделке. Режиссер Александр Гримаило предложил Дмитрию Соколову (благо, тот не только возглавлял номер, но и был его ведущим вольтижером) перевоплотиться в Моцарта – такого, каким его представил Милош Форман в своем популярном фильме «Амадей», легким, подвижным, с неожиданным смешком (он несколько раз повторялся в номере). Музыка скомпилировали, естественно, из произведений маэстро. Соколов – Амадей получил белый парик с косичкой, белоснежный костюм, претендующий на исторический, и дирижерскую палочку. Одежду партнеров Наталья Чистова решила в более темных тонах. Девушки получили рыжие шляпки, розовые, в цвет юбочек, веера, которые распахивали, выполнив трюк. Местами необходимые танцы Павел Глухов свел к череде фиксаций энергично-грациозных поз, сменой которых дирижировал Моцарт. Трюки, вплоть до тройного сальто-мортале маэстро в кресло на поясном перше, двойного бланша с подкидной доски через тумбу и двойного сальто-мортале на двух ходулях, зримо представляли Соколова настоящим лидером, несмотря на рекордные трюки партнеров, сохранившиеся от «русского» варианта. Добавился, правда, финальный трюк, не очень-то вяжущийся ни с построением номера, ни с эпохой Моцарта – тройным сальто-мортале в кресло на поясном перше, которое держал партнер на двух ходулях, стоящий на «русской палке». Впрочем,

на этом номер не заканчивался. Соколов – Амадей взбирался на тумбу и оттуда дирижировал танцами-перестроениями своей труппы. И странные костюмы, и белые капоры с идущими посередине «ирокезами», закрывающие головы партнеров, и капоры партнерш, и разностильные танцы, и звучание музыки, которой исполнители иногда подчинялись, но чаще не замечали, и звучащий в самых неожиданных местах киносмешок Амадея, придавали номеру некую пародийность, хотя сами трюки в нем были серьезными и убедительными (2014 г.).

Неожиданным открытием новых возможностей работы с подкидной доской стала подготовленная Алишером Зариповым женская труппа, выпущенная под загадочным названием «Эхо мечты» и тут же завоевавшая первое место на фестивале в Будапеште (2022 г.). Режиссеру Виталию Логвиненко и балетмейстеру Владиславу Макарову удалось создать развернутую танцевальную композицию, вобравшую в себя трюковые комбинации и даже перестановку реквизита (фото 3).

...Синий свет медленно заливал манеж. По всей его плоскости головой к барьеру лежали навзничь, распластав руки, восемь девичьих тел. Все они были одеты в широкие белые в черных штрихах шаровары, красные бюстье с большими ярко-красными крестами, в закрепленные на одном плече легкие белые плащи, мягкие постолы на ногах. Руки украшали у запястий широкие браслеты. Серо-серебристые сетки скрывали волосы. Каждую по очереди



Фото 3. «Эхо мечты» / "Echo of a dream"

освещала белая пушка. Напевная и несколько печальная музыка, которую у нас принято назвать восточной, заставляла девушек одну за другой подняться на руках, лечь снова, повернуться на бок, вывернувшись, присесть на колени. Резко выбрасывая в стороны руки и ноги, девушки одна за другой вскакивали, разбегались к барьеру, провожаемые световыми кругами, вскакивали на него.

Отвернувшись от зала и скинув с головы сетки, так что они превращались в широкие ожерелья, закрывающие шею, девушки, спрыгнув на манеж, подхватывали одну из подруг, подбрасывали, ловили, и все вместе бежали с распущенными волосами к аппаратуре (установленной униформистами на затемненном манеже по линии боковых проходов), двое взбирались на тумбу (она стояла в центре), по трое располагались у мата и подкидной доски. Та, которую подруги поднимали на руки, вставала на доску и тут же летела в шпагате через тумбу. Почти сразу же следом за ней еще одна вертела на мат сальто-мортале.

Полный свет, осветивший манеж на исполнение прыжков, вновь сменялся цветным. И под него девушки, мягкие и расслабленные, заполняли в пируэтах весь манеж, мгновенно опускаясь на него и тут же вскакивая, или же, собравшись в агрессивный треугольник, нацеленный в главный проход, резко жестикулировали и, накопив энергию, перестраивали аппаратуру уже от форганга. Цветные всполохи скользили по ним и по залу. И снова возвращался общий свет. И вновь через весь манеж проносился, уже по направлению к главному проходу, девичий силуэт. И еще одна шла сальто-мортале третьей в двойную колонну, выстроенную подругами. А потом девушки, завершив очередную танцевальную вариацию в цветных всполохах, схватывали одну из подруг, прижимали навзничь к мату, прибинтовывали к ней ходулю, тащили к подкидной доске, забрасывали высоко вверх в двойном сальто-мортале. Окружив мат с пришедшей на него подругой, тут же поднимали над своими головами, и, совершив так торжественный круг, вновь укладывали навзничь посреди мата. Уходил общий свет. И прожектора, как вначале, высвечивали круги вдоль барьера. В семь входили девушки, покинувшие лежащую на мате подругу. Восьмой круг, перед матом, оставался пустым. На последних аккордах музыки свет медленно-медленно гас...

Приведенные выше примеры помогают понять, что современный цирк все охотнее обращается к световому решению номеров как мощному средству раскрытия его образной содержательности. Роберт Уилсон, который перевернул на стыке веков представление о возможностях сценического освещения, утверждал, что свет «имеет собственную роль, как актер» и что он «наиболее важный актер на сцене» [цит. по: 17, с. 331]. Чтобы сделать это очевидным для всех, необходимо создавать особую световую среду. Такой возможности наши цирковые стационары предоставить самым дотошным режиссерам не могли. Попросту не имелось необходимой аппаратуры.

И все же к решению этой проблемы (требующему и немалых финансовых затрат) решили обратиться. В Большом Московском цирке приступили к постановке совершенно нетрадиционного спектакля «Эмоции».

Обычный, казалось, дивертисмент решено было строить на столкновении номеров, подаваемых в контрастных цветовых, следовательно, образных решениях. Вначале были распределены по основным цветам те номера, которые представлялись наиболее близкими к ним. Остальные, для которых цвет был второстепенен, распределялись уже по остаточному принципу. Для эксперимента выбрали, среди прочих, труппу акробатов с подкидными досками Сергея Трушина, продолжающую выступать с номером «Буковина».

Задумавший эту постановку Аскольд Запашный не мог пройти мимо рассуждений В. В. Кандинского о психологическом воздействии цветов. Как основных, базовых, так и их сочетаний: «...красный цвет приобретает более глубокое звучание только при проникновении в более высокую среду. Утомление черным – опасно, так как мертвая чернота гасит горение и сводит его на минимум. Но в этом случае возникает тупой, жесткий, мало склонный к движению, *коричневый цвет*, в котором красный цвет звучит, как еле слышное кипение. Тем не менее, из этого внешне тихого звучания возникает внутреннее мощное звучание, – утверждал Кандинский. – *В этом кипении и горении – главным образом внутри себя и очень мало во вне – наличествует так называемая мужская зрелость* (курсив мой. – М. Н.)» [18, с. 110–112].

Именно коричневый цвет достался труппе Трушина. И это послужило поводом к образному переосмыслению всего комплекса взаимоотношений партнеров в процессе исполнения номера акробатов с подкидными досками.

Некоторым удается цвет не только видеть, но и слышать. Запашный услышал в коричневом звучание дабстепа, достаточно модного в период создания спектакля музыкального направления. Синкопированный ритм электронной музыки с большим влиянием двухступенчатых барабанных паттернов, предложенный после долгих проб Дмитрием Кузнецовым, помог точно определить стиль образной подачи сильной трюковой работы труппы Трушина.

Этой музыке, по замыслу режиссера, как нельзя точно отвечал чуждый до того нашему цирку стиль. Собственно говоря, «постапокалиптического панка» как реального стиля не существует. Это художественный, кинематографический вымысел, порождение фантазий о ядерной войне. Когда цивилизация разрушена и возникает вот такое сообщество показушно грязных, ни в чем себе не отказывающих, против всего протестующих, злобных, как их окрестил Запад, «детей навоза». Отвечало и то, что все партнеры выбранного номера были людьми разного возраста, разной комплекции, разного темперамента, исполнителями разного трюкового репертуара. Рост и харизматическая внешность одного из них позволила выбрать задуманной своре главаря. К этому побудил и его репертуар, именно он крутил наиболее сильные трюки – и на сход, и на ходуле.

Художнице Надежде Русс предстояло помочь акробатам перевоплотиться. Это было легко и трудно. Трудность заключалась в необходимости добиться общего стиля костюмов, создать убедительный, не противоречащий уже

сложившемся у зрителей по бесчисленным зарубежным кинофильмам, узнаваемому облику беснующихся панков и в то же время помочь каждому бойцу найти индивидуальный, не похожий ни на один другой образ. Легко потому, что оформившие вместе немало спектаклей режиссер и художница привыкли понимать друг друга с полуслова. Они знали артистов, с которыми предстояло работать. Понимали, чего требовалось добиваться. Ведь панки жестко отстаивают свою неповторимость и в поведении, и в одежде. Каждому следовало придумать одежду согласно его субординации. Девушки (ведь при каждой своре должны быть обслуживающие главаря обожательницы) получили мини-юбки с разрезами до талии и темно-коричневые рваные чулки, подхваченные от середины бедра резинками. Бойцы выходили в разномастной одежде с чужого плеча (этого требовал избранный стиль). Двое даже щеголяли в бесформенных, спускающихся до самых щиколоток плащах с болтающимися на спине капюшонами. Главарь появлялся в диковинном фраке, вооруженный тростью с круглым набалдашником и когда-то роскошном цилиндре. Объединял костюмы только цвет – всевозможные оттенки коричневого. Лица всех были набелены. Но раскрашивать себя каждому артисту разрешили как кто хотел (разумеется, под присмотром гримера) – под скелет, под зомби, под ромашку, кто-то мог нарисовать себе сердечко на лбу.

Эту разношерстную компанию объединяла только ненависть ко всем остальным. Танец был не для этих людей. Но главарь и синкопирующие аккорды держали эту свору вместе. Каждый знал – и доказывал, что он лучший. Но когда требовалось, помогал тем, кто рядом, во всем. Никто из них не любил быть на виду, на свете. Коричневый полумрак подходил им лучше всего. Он вместе с механической музыкой и диктовал атмосферу номера.

Его цветовая гамма, утверждающая образную концепцию спектакля, тщательно разрабатывалась (чтобы не терялись костюмы и не был убит цвет лица). Серое ковровое покрытие и манежа, и барьерного «бублика» превосходно принимало цвет при использовании любых сменных фильтров световой аппаратуры и динамической проекции (к тому же удалось добиться, чтобы манеж и барьер освещались индивидуально). Кроме того, специальные приборы позволяли подключать к созданию общей световой атмосферы локальное высвечивание наружного пространства между барьером манежа и ложами партера и верхние плоскости всех проходов на манеж. Но в подкидных досках, учитывая правила техники безопасности, прежде всего приходится создавать рабочий свет, позволяющий артисту чувствовать себя уверенно при исполнении трюка. Ведь при вращении акробату необходимо четко ориентироваться в пространстве, обычно этому помогает подсвеченный купол и освещенный манеж. И артисты, и исполняемые ими трюки должны быть обязательно видны. Такой базовый свет необходим для номеров с подкидной доской. В параллель выстраивалось цветовое освещение, требующееся режиссеру для воплощения его замысла номера и спектакля. Только добившись этого, режиссер с художником по свету Артёмом Титаевским на специальных репетициях персонально договаривались с каждым прыгуном о допустимом совмещении этих

двух противоборствующих принципов. Некоторые не возражали даже против динамичного света во время исполнения трюка. Все оговоренное тщательно выверялось на световых репетициях. После этого разрешались частные художественные проблемы. Ведь умело направленный свет помогал подчеркнуть важный сольный трюк, выделить игровой кусок, подать появление персонажа. Поэтому свет, постоянно подтверждая выбранный для номера цвет, работал прежде всего на его драматургию.

«Свет должен воздействовать на зрителя как музыка, – настаивал Вс. Э. Мейерхольд. – <...> Когда темно, у человека возникают импульсы к противодействию, к тому, чтобы вырваться из темноты, его глаза горят сильнее» [19, с. 499–500]. Запашный, знал он о мыслях маэстро или не знал, был убежден в том же. Он постоянно стремился, чтобы музыка и свет сливались воедино, помогали восприятию трюка. Добиться подобного эффекта на цирковом манеже намного сложнее, чем на подмостках.

Насыщенная образная характеристика персонажей, самодостаточность каждого оправдывала неожиданное трюковое завершение его взаимодействия с партнерами. Особенную убедительность совместному эмоциональному темпераменту собравшейся вместе стаи придавал безудержный ритм влекущей за собой музыки. Она не сопровождала происходящее на манеже, а диктовала неизбежность происходящего. Подчиняла, как рок, которому бессмысленно противиться.

В этом решении неуместны были танцевальные переходы между трюковыми комбинациями (в концепции работы с подкидными досками – между трюками). Здесь требовалась четкая целенаправленность разворачивающегося действия и выразительность построения мизансцен, этим и занялись хореографы Евгений Шевцов и Ольга Полторак. Пластические алгоритмы, особенно важные на открытом со всех сторон манеже, были призваны воздействовать намного убедительнее, чем на плоской, открытой лишь с одной стороны театральной сцене. Поэтому так оправданна, естественна становилась общая остановка всех заполняющих манеж персонажей, фиксация осознания свершившегося после исполнения трюков, формирующих общее действие. И одинаковая для всех поза комплимента (смесь восторга и нападения), поддержанная к тому же мгновенной сменой света и цвета.

Эта же общая оценка свершившегося стимулировала общую готовность к следующему порыву, действию, трюку. Направленностью происходящего руководил, конечно же, главарь. Но ведь каждый стремился вырваться вперед, доказать, возглавить, повести за собой. Трюк превращался в похвалу своим мастерством и превосходством. Такой перекал сфер влияния отвечал технологии жанра. Исполнение прыжка с подкидной доски требует – специально обращая внимание на это еще раз – технического участия всех присутствующих на манеже (один прыгает, двое отбивают, еще двое им помогают в этом, двое-четверо принимают прыгающего на мат, иногда этого мало, в помощь пассивным прыжок выходят еще двое). Но эта же профессиональная необходимость переводила сплоченность всех на прыжке одного в иную,

образную плоскость. Выстраивалась напряженная атмосфера существования вынужденных держаться вместе людей, грызущихся между собой, но не мыслящих жизни вне своей своры. Без своего главаря. Ну и без женщин, конечно. «Цепные псы» – более точного названия номеру невозможно было придумать (фото 4).

Когда зрители, вернувшиеся после хождения по фойе и буфетам, рассаживались по местам, гас свет. В темноте оркестр, как и предворяя спектакль, начал энергичное вступление с ударов барабанов, но на этот раз оно неожиданно теряло ритм, замедлялось, как патефон, у которого окончился завод. А через паузу высвечивались отпечатки больших коричневых ступней, идущих от форганга через манеж, посередине которого стояла подкидная доска (ее устанавливали в темноте, как и прижатые к барьеру еще одну доску, мат и тумбу).

Из глубин форганга к сходу на манеж неспешно выходил высокий и подтянутый парень в ярмарочном коричневом фраке. Остановившись и оглядев темный зал, он брал из-под локтя мятый цилиндр, отряхнув, надевал. Замирал, опершись на трость. Две девицы, подошедшие слева и справа, ластились к нему, повисали на плечах, готовые ко всему. Главарь взмахом трости посылал их вперед.

Девы невосмутимо-послушно шли, не забывая завлекательно покачивать бедрами. Обходя по сторонам подкидную доску, они попадали в два ярких белых пятна, зажегшихся перед задранном концом доски. В третьем, у опущенного края, входил главарь. Движение его трости девицы дублировали энергичными взмахами рук, и прожектора вырывали по очереди из темноты



Фото 4. «Цепные псы». Фото Е. Бледных / «Chain dogs». Photo by E. Blednykh

стоящих по окружности барьера бойцов своры, ждущих, склонив головы и сжав руки, приказа.

Главарь призывно взмахивал тростью. Белые прожектора, сменив цвет на рыжий, сопровождали всех к нему, в центр манежа. И тут же, светлея, разводили свору по грязно-красному манежу. Цветной свет тут же уходил, и на сером манеже замирали коричневые фигуры всех находящихся на нем.

Ближе всех к опущенному краю доски, развернутой к форгангу, оказывалась одна из девиц. Она и вставала на него. И тут же двое парней, подбежавшие из задних рядов и одновременно подпрыгнувшие, обрушивались на приподнятый край. И девица, взмыв вверх и скрутив сальто-мортале вперед, через доску, попадала в руки к ним же, успевшим выбежать к барьеру. Вырвавшись и спрыгнув на манеж, она гордо всех оглядывала, предлагала мужикам показать, на что они способны. Один из них сразу же отправлялся к доске, а за его спиной приятели выстраивали двойную колонну. Парень и шел двойным сальто-мортале в плечи второму. И спрыгнув ногами в скрещенные руки других подбежавших приятелей, а из них на манеж, с нарочитой скромностью уходил в сторону.

Манеж снова становился грязно-красным. В его центре удовлетворенно опирался на трость главарь. У его ног располагались девицы. Опустившись на одно колено и склонив головы, все парни своры выстраивались вокруг них, развернувшись лицами в зал...

Так, чередуя женские и мужские прыжки, собирая их во все более усложняющиеся комбинации, разворачивая полеты то по направлению из форганга в главный проход или, наоборот, в форганг, а то по линии боковых проходов, выстраивался этот номер, нагнетающий напряжение зрительного зала не только трюками, но и прячущими перестановки аппаратуры не танцами даже – страстными попытками набежавших девиц отвлечь на себя внимание брутальных парней.

А парни действительно поражали своим мастерством – с малой доски крутили двойное сальто-мортале в колонну третьим, сальто-мортале четвертным на колонну из трех партнеров; с большой шли на сход, выполнив три бланша, три и четыре сальто-мортале углом, три арабских. Летели через доску, тумбу и полманежа тремя бланш-стрикассатом, трюком не очень сложным, но смотрящимся гораздо эффектнее, чем тройное сальто-мортале. Впрочем, не отставали и прилепившиеся к ним девицы – прыгали полтора под спину в руки стоящему вторым в колонне партнеру, полфляка на колонну, сальто-мортале в шпагат, сальто-мортале с приходом руки в руки к стоящему на пояском перше партнеру, тройное сальто-мортале в кресло на пояском перше.

Ближе к финалу главарь, скинув фрак и отбросив трость стоящему неподалеку, подходил к доске. Оглядывал свою свору. Все, не шелохнувшись, ждали приказа. Он вставал на доску, принимал исходную позицию. Двое с тумбы и еще двое, успевшие подбежать, обрушивались на доску. Она подбрасывала главаря чуть ли не к самому куполу, и он, пройдя апогей, скрутив пять сальто-мортале, четко впечатавшись в мат, даже не делал ставший уже привычным

яростный комплимент. Прыжок впечатлял сам по себе. Главварь протягивал руку, ловил тут же брошенную ему трость, соскакивал, словно ничего и не случилось, на манеж.

Рыже-красный свет заливал и его, и верх барьера, и верхние ребра проходов, ведущих на манеж.

Все разбивались на пары, собравшись отдаться танцу. Но главварь указывал тростью на форганг.

Оттуда уже выходил другой боец, решивший похвастать своим мастерством. Он был на двух ходулях. Еще две такие же ходули он сжимал в руках. Едва вступив на манеж, он, переходя с одной ручной ходули на другую и снова по очереди вставая на ходули, надетые на ноги, крутил боковое колесо и шел к подкидной доске. Уходил цветной свет. Темно-коричневые фигуры стояли, расчетливо замерев в нужных местах серого манежа, готовые помочь и спасти. Вырубалась даже музыка. Вся свора напряженно ждала, соучаствовала двойному сальто-мортале на двух ходулях. Четко придя на мат, прыгун, не обращая внимания на окруживших его друзей-соперников, но помахав руками зрителям, уходил, растворяясь в рыже-красном свете.

Впрочем, и свора после удачного завершения прыжка не обращала на него особого внимания. На манеж уже выносили одну ходулю. И главварь, успевший взобраться на плечи подчиненных, переходил на нее, закреплял на ногах ремни, допрыгивал до доски, вспрыгивал на нее. Вернувшийся серый цвет манежа подчеркивал напряженную паузу. Главварь, выждав, давал знак отбивающим. Крутил, взлетев, два сальто-мортале с двумя пируэтами. Приземлившись, соскакивал с ходули, ловил брошенную ему трость и только после этого оглядывал свою свору.

А по манежу уже скакал на одной ходуле еще один боец. И он, взлетев, выполнял три сальто-мортале (высшее тогда достижение в прыжках с подкидной доски).

После этого оставалось только выстроить три стоящие друг за другом шеренги. Центральную, разумеется, занимал главварь в окружении девиц. Все снисходительно подхватывали движением плеч ритм вновь зазвучавшей музыки и аплодисменты. Главварь, к которому прижимались девицы, высоко поднимал трость над головой. Свора, окружившая их, падала, опираясь на руки. И гас свет. И резко обрывалась музыка.

Продолжали греметь только аплодисменты.

«Цепные псы», безусловно, стали примером удачного воплощения художественной идеи единения музыки, пластики и света, а также продиктованных цирковой спецификой аппаратов (подкидные доски), трюков и актерской выучки, взаимодействия участников номера (2013 г.). К тому же, и это стало, пожалуй, самым главным, «Цепные псы» своей показательной конфронтацией обычной открытости циркового зрелища активизировали воздействие на зрителей (что было чрезвычайно важно для постановочной версии, придуманной и воплощенной Аскольдом Запашным) традиционно оптимистичных эмоций, утверждаемых остальными номерами спектакля.

Постоянное стремление обогатить трюковую насыщенность и оригинальность номеров с подкидными досками очевидно. Оно воочию убеждает, что старое цирковое «трюкач» никак нельзя отнести к мастерам, выступающим в этом сложнейшем жанре.

Акробаты с подкидными досками, как все современные цирковые артисты, стремятся воссоздать на манеже содержательную образную ситуацию, подчиняя ее трюковым комбинациям (как правило, впечатляющим), диктуемым – или разрешаемым – взаимоотношениями партнеров. Все это организуется, подчеркивая эмоциональную и ритмическую насыщенность происходящего. Музыка же диктует пластическую жизнь номера. Не меньшее мощное воздействие, объединяющее, подхлестывающее все вышеназванное, оказывает свет.

Современный цирковой номер является полноценным законченным спектаклем.

Это справедливо для выступлений в любом цирковом жанре, в том числе и для анализируемых акробатов с подкидными досками. В цирке благодаря этому постоянно и неуправляемо возникает неразрывная связь артистов и зрителей. Воспользуюсь утверждением В. Кандинского, что «передача “душевных вибраций” от художника к зрителю – процесс материальный, психофизический» [20, с. 135]. Хотя писал он не о цирке, а о танце, убежден, что именно так должен воздействовать настоящий цирковой номер.

«Цепные псы» принесли труппе Сергея Тушина призы на фестивалях Москвы, Каталонии и, наконец, «Золотого клоуна» в Монте-Карло (2017 г.). Хотя не берусь утверждать, что это произошло исключительно благодаря точно найденным режиссером, художником, композитором и хореографами приемам, убедительным образам всех участников, четкой драматургии их взаимоотношений, яркой пластике акробатов в стиле “Mad Max”, а не финальному четвертному сальто-мортале на одной ходуле Артёма Грицаенко.

Современный цирк, конечно же, поражает постановочной драматургией своих номеров, образным перевоплощением персонажей, но по-прежнему берет за душу рекордным трюком.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тинякова Е. А. Философский потенциал циркового искусства: судьба на грани тысячелетий // Вестник культурологии. 2010. № 2. С. 36–44.
2. Шумакова С. Н. Дифференциальные признаки содержательной характеристики и формально-выразительные особенности манежного исполнительского мастерства: общеметодологические аспекты исследования // European Journal of Arts. 2017. № 1. P. 45–47.
3. Олянич А. В. “Show must go on”, или Семиотика циркового дискурса // Коммуникативные исследования. 2019. № 3. С. 759–775.
4. Черняк Е. Ф., Черняк М. В. Метод театрализации в режиссуре цирковых номеров и представлений // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 54. С. 226–231.

5. Чарльз Спенсер Чаплин // *Материалы по истории мирового киноискусства. Американская кинематография. Т. 2.* М.: Госкиноиздат, 1945. – 207 с.
6. Das Programm. 1930. № 1386.
7. Ольховиков Н.Л. Страницы жизни // *Встречи с цирковым прошлым.* М.: Искусство, 1990. С. 195–301.
8. Гурович А.Б. Венедикт Беляков. М.: Искусство, 1983. – 208 с.
9. Немчинский М.И. Игры цирка. Беседы об актерском мастерстве и режиссуре для руководителей и воспитанников любительских цирковых коллективов. М.: ГИТИС, 2022. – 332 с.
10. Дмитриев Ю.А. Советский цирк сегодня. Очерки. М.: Искусство, 1968. – 144 с.
11. Тимошенко Е.П. Сюжет в цирковом номере // *Советский цирк.* 1958. №9.
12. Немчинский М.И. Мастера, будьте артистами! // *Советская эстрада и цирк.* 1979. №4.
13. На фестивале в Монте-Карло // *Советская эстрада и цирк.* 1979. №4.
14. Лопухов Ф.Н. Пути балетмейстера. [Берлин.]: Петрополис, 1925. – 173 с.
15. Дмитриев Ю.А. Русская тройка // *Советская эстрада и цирк.* 1971. №9.
16. Фальковский А.П. Художник в цирке. М.: Искусство, 1978. – 143 с.
17. Хаунин В., Фильштинский В. Свет для театра с Глебом Фильштинским. Диалоги. Монологи. Заметки. Анкеты. Фотографии. СПб.: Балтийские сезоны; Студия Шоу Консалтинг, 2015. – 376 с.
18. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линии на плоскости. М.: АСТ, 2018. – 384 с.
19. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 2. 1917–1939. М.: Искусство, 1968. – 643 с.
20. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. Т. 2. М.: Гилея, 2009. – 326 с.

REFERENCES

1. Tynakova E.A. *Filosofskiy potentsial tsirkovogo iskusstva: sud'ba na grani tysyacheletiy* [Philosophical potential of circus art: fate on the verge of millennia]. *Vestnik kulturologii.* 2010, no. 2, pp. 36–44.
2. Shumakova S.N. *Differentsial'nyye priznaki soderzhatel'noy kharakteristiki i formal'no-vyrazitel'nyye osobennosti manezhnogo ispolnitel'skogo masterstva: obshchemetodologicheskiye aspekty issledovaniya* [Differential features of meaningful characteristics and formal and expressive features of the arena performing skills: general methodological aspects of the study]. *European Journal of Arts.* 2017, no. 1, pp. 45–47.
3. Olyanich A.V. "Show must go on" ili semiotika tsirkovogo diskursa ["Show must go on" or semiotics of circus discourse]. *Kommunikativnyye issledovaniya.* 2019, vol. 6, no. 3, pp. 759–775.
4. Chernyak E.F., Chernyak M.V. *Metod teatralizatsii v rezhissure tsirkovykh numerov i predstavleniy* [Theatricalization method in directing circus performances and performances]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv.* 2021, no. 54, pp. 226–231.
5. Charles Spencer Chaplin. In: *Materialy po istorii mirovogo kinoiskusstva. Amerikanskaya kinematografiya.* T. 2 [Materials on the history of world cinema. American cinematography. Vol. 2]. Moscow: Goskinoizdat, 1945. 207 p.
6. Das Programm. 1930, no. 1386.
7. Olkhovikov N.L. *Stranitsy zhizni* [Pages of life]. In: *Vstrechi s tsirkovym proshlym* [Meetings with the circus past]. Moscow: Iskusstvo, 1990. P. 195–301.
8. Gurovich A.B. *Venedikt Belyakov.* Moscow: Iskusstvo, 1983. 208 c.
9. Nemchinsky M.I. *Igry tsirka. Besedy ob akterskom masterstve i rezhissure dlya rukovoditeley i vospitannikov lyubitel'skikh tsirkovykh kolektivov* [Circus games. Conversations about acting and directing for leaders and pupils of amateur circus groups]. Moscow: GITIS, 2022. 332 c.
10. Dmitriev J.A. *Sovetskiy tsirk segodnya. Ocherki* [Soviet circus today. Essays]. Moscow: Iskusstvo, 1968. 144 c.
11. Timoshenko E.P. *Syuzhet v tsirkovom nomere* [The plot in the circus number]. *Sovetskiy tsirk.* 1958, no. 9.
12. Nemchinsky M.I. *Mastera, bud'te artistami!* [Masters, be artists!]. *Sovetskaya estrada i tsirk.* 1979, no. 4.
13. *Na festivale v Monte-Karlo* [At the festival in Monte Carlo]. *Sovetskaya estrada i tsirk.* 1979, no. 4.
14. Lopukhov F.N. *Puti baletmeystera* [Ways of the choreographer]. Berlin: Petropolis, 1925. 173 p.
15. Dmitriev J.A. *Russkaya troyka* [Russian troika]. *Sovetskaya estrada i tsirk.* 1971, no. 9.

16. Falkovsky A. P. *Khudozhnik v tsirke* [Circus artist]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 143 p.
17. Khaunin V., Filshinsky V. *Svet dlya teatra s Glebom Fil'shtinskim. Dialogi. Monologi. Zаметki. Ankety. Fotografii* [Light for the theatre with Gleb Filshinsky. Dialogues. Monologues. Notes. Questionnaires. Photo]. Saint Petersburg: Baltiyske sezony; Studiya Shou Konsalting, 2015. 376 p.
18. Kandinsky V. V. *O dukhovnom v iskusstve. Stupeni. Tekst khudozhnika. Tochka i linii na ploskosti* [On the spiritual in art. Steps. Artist's text. Point and lines on the plane]. Moscow: AST Publishing House, 2018. 384 p.
19. Meyerhold V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy v 2 chast'ah. Chast' 2. 1917–1939* [Articles. Letters. Speeches. Conversations in 2 parts. Part 2. 1917–1939]. Moscow: Iskusstvo, 1968. 643 p.
20. Kandinsky V. V. *Izbrannyye trudy po teorii iskusstva v 2 t. T. 2* [Selected works on the theory of art in 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Gilea, 2009. 326 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Немчинский Максимилиан Изяславович – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой режиссуры цирка Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: nemchinsky@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3223-1044

ABOUT THE AUTHOR

Maximilian I. Nemchinsky – D. Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Department of Circus Directing of the Russian Institute of Theatre Art (GITIS).

E-mail: nemchinsky@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3223-1044

Статья поступила в редакцию: 15.03.2022

Отредактирована: 12.05.2022

Принята к публикации: 15.05.2022

Received: 15.03.2022

Revised: 12.05.2022

Accepted: 15.05.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Немчинский М. И. Цирковой номер как показатель образных возможностей манежа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 161–193.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-161-193

FOR CITATION

Nemchinsky M. I. Circus performance as an indicator of the figurative opportunities of the arena.

Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2022, no. 2, pp. 161–193.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-161-193

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-194-207
УДК 792.01

А. А. Бармак
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-4574-6311

Pro testamentum. О методологии искусства актера и режиссера

АННОТАЦИЯ

В основе современной методологии актерского и режиссерского искусства лежит система Станиславского. Режиссерское искусство в Системе неразрывно связано с глубоким знанием методологии работы актера в спектакле. Современная режиссура зачастую пренебрегает знаниями методологии актерского творчества и в силу этого не способна к воссозданию подлинной «жизни человеческого духа» на сцене, а именно это и является целью учения Станиславского и Немировича-Данченко. Это составляет и фундамент современной отечественной театральной педагогики режиссуры и мастерства актера. В результате неумения работать с актером, незнания и пренебрежения методологией Станиславского спектакль может стать призрачной схемой жизни, а искусство актера при этом обескровливается. Тогда артист становится всего лишь функцией, знаком, на сцене отсутствует живой человек, обладающий духовной жизнью. При таком положении дел не стоит и говорить о подлинной передаче человеческих отношений, что является главной художественной и идейной целью создателей спектакля.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Методология театра, театральная педагогика, режиссура, русская актерская школа, действенный анализ, Кнебель, Станиславский.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-194-207
УДК 792.01

Aleksander Barmak
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-4574-6311

Pro Testamentum. On methodology of acting and directing mastership

ABSTRACT

The modern methodology of acting and directing art is the Stanislavsky system. Directing according to this system is straightly linked with a vast knowledge of the methodology of the actor's work in the performance. Modern directing often neglects the acting methodology and, therefore, is not capable of creating a true "Life of Human Spirit" on stage. This is the main goal of Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko teaching process. This is the base on which modern theatrical pedagogy of directing and acting skill in Russia is built. Any performance can become a ghostly scheme of life if not taking into the account special work with an actor according to Stanislavsky's methodology. And thus the actor's art is bled to death. Then the actor becomes just a function, a sign; there is no living person on the stage, no inner spiritual life. It is not worth talking about the true transmission of human relations, which is the main artistic and ideological goal of the stage performance creators.

KEYWORDS

Methodology of theatre, stage directing, theatre pedagogy, Russian theatre school, action analysis, Knebel, Stanislavsky.

У Эрнста Теодора Амадея Гофмана есть две новеллы, которые перекликаются друг с другом по сюжету и содержанию – одна носит название «Необыкновенные страдания директора театра» и вторая, кажется, созданная раньше, называется «Друзья – любители искусств». Если не прибегать к цитированию, что в данном случае бесполезно (сама по себе цитата, вырванная из контекста, нам мало что даст), то в достаточно вольном в интересах нашей статьи пересказе суть этих похожих, повторяем, *театральных* новелл заключается в том, что один молодой неопытный театральный деятель, режиссер, директор театра жалуется другому, постарше, на положение дел в его театре, да и в театре вообще. Молодой директор, он же режиссер, что, впрочем, для того времени было делом обыкновенным (как сегодня у нас становится обыкновенным делом должность директора – художественного руководителя, в этом отношении время пошло вспять), говорит о том, что современные театральные деятели – актеры, режиссеры, с высокомерным пренебрежением относятся к автору, кто бы он ни был – композитор или поэт. Они в грош не ставят особенности автора, его стиль, природу, идею, художественные особенности и достоинства, короче, все, что составляет уникальность художественного произведения, никакого интереса у них не вызывает. Произведение для них – всего лишь возможность создать эффектное, яркое, впечатляющее публику зрелище, не более того, да, разумеется, чтобы в этом эффектном зрелище могли бы блеснуть своими качествами – красотой прежде всего, актеры и актрисы, красотой лица и тела, голоса, если речь идет об опере, и, что самое главное, пышностью и затейливой изобретательностью костюмов, а также эффектами сценического оформления, как мы бы сейчас сказали, – сценографией. Впрочем, сейчас все больше пишут на афишах – *пространство такого-то*. Ну во времена Гофмана до такого кокетства еще не додумывались – пространство театра, как приучил нас говорить великий Н. М. Карамзин, который ввел новое слово «сцена» в русский язык (до этого театр и означал собственно сцену, отсюда выражение – *на театре*, то есть – *на сцене*), пространство сцены никому принадлежать, кроме как самому себе, не может. Другое дело, что с этим пространством делают – ну тогда, наверное, надо называть ответственного за эти деяния работника. Раньше он скромно назывался художником, но сегодня это кажется, видимо, чем-то рутинным.

Жаловался молодой директор своему старшему и опытному товарищу, что в труппе нет единства, что все думают только о себе и выигрышных для себя ролях и партиях, что актеры грызутся друг с другом и все вместе – с директором. То есть молодой режиссер сетовал со слезами на глазах на невозможность создать при таком положении вещей высокохудожественный спектакль. Этот персонаж – вдохновенный нытик, но все же следует отметить его страстное желание поднять современный ему театр на высоту – художественную и идейную.

Старший соглашался с младшим во всем, особенно поддержал его в отношении пренебрежения актерами и постановщиками – автором. Он говорил

своему новому молодому другу и о том, что актеры озабочены прежде всего тем, чтобы показать себя, – и очень мало думают о том образе, который они должны воплотить на сцене. Они, сетует он в тон младшему товарищу, ограничиваются только показом себя на подмостках и нисколько не думают о том, что их главная задача – передать, как говорит он, *дух роли*. Это уже почти Станиславский: *основная задача театра – создать на сцене жизнь человеческого духа*. Тут Станиславский согласен с гофмановским героем, а стало быть, в данном случае с самим Гофманом. Конечно, во времена великого немецкого романтика не знали хода к правильной организации театрального процесса, прежде всего именно как процесса верной жизни актера на сцене, хотя великие театральные деятели того времени смутно предвидели те пути к этой полноценной жизни актера на сцене, которые веком позже, кстати, не без помощи как раз немецкого театра (вспомним знаменитые гастролы в России Людвиг Кронек с труппой герцога Мейнингенского), открыл Станиславский.

Итак, автором пренебрегают, актеры играют, как мы бы сейчас сказали, самих себя, подлинного идейного и художественного единства нет, и прочее, и прочее. Ну не сказать, чтобы все это было незнакомо современному театру, еще как знакомо.

Интересное решение, позже получившее продолжение уже в XX в., правда, не до конца доделанное, предлагает старший театральный деятель младшему. Он в ответ на наивный вопрос своего коллеги о том, как же обстоят дела у него в труппе, как он ладит с актерами и достигает такого состояния нравственного и художественного покоя в труппе, при котором можно, не суетясь и не отвлекаясь на досадные мелочи, которые порою способны разрастись до больших неприятностей, последовательно заниматься искусством, а не впадать в его профанацию, совершенно спокойно и с некоторой иронией, куда уж без нее, коль речь идет о немецких романтиках, заявляет, что у него проблем с актерами нет. Неужели, говорит младший, у вас в труппе нет скандалов, нет самовлюбленных примадонн и героев любовников, неужели вы можете заниматься творчеством с актерами, которые во всем являются вашими помощниками, все слушают, уважают вас и с удовольствием и пониманием, подчеркнем это слово, с *пониманием* художественных задач занимаются сценическим творчеством? Старший отвечает: «У меня нет никаких проблем с труппой!» «Этого не может быть!» – восклицает младший. «Я вам не верю!» – горячится он. «Ну что ж, – предлагает старший, – извольте, я сейчас познакомлю вас с моей труппой». – «Да где же она?» – «Да вот здесь, в этой гостинице». – «Как? Я не слышу ни шума, ни крика, ни требования еды и напитков?!» – «Да вот, я думаю, они сейчас тихо учат свои роли», – отвечает старший. «Идемте, – добавляет он, – я вас с ними познакомлю». Они поднимаются в номер, старший подходит к большому ящику, который стоит посреди комнаты. «Я, – говорит он, – наконец, набравшись опыта после многих лет труда, испытания и страданий, сумел-таки сколотить труппу, столь превосходную, столь единокордную во взглядах на искусство, что мои артисты никогда меня не огорчали, а только радовали». «Каждый артист моей

труппы, – продолжает он, – при полном уважении к искусству готов был проговаривать роль, жестикулировать, одеваться в полном согласии с моими пожеланиями и требованиями текста пьесы. И играть свою роль, даже самые мелкие нюансы ее, именно так, как было нужно». После этой тирады он открывает крышку, и младший с удивлением и восхищением видит в этом ящике изумительно сделанных марионеток.

Так старший собеседник решил все свои проблемы – вместо актеров он стал работать с марионетками. Ну что же – эта его новация стала сегодня достаточно популярной, вполне обычным делом: живой актер не интересен, он и не нужен, ибо *опасен*, если начнет творить, он непредсказуем, поэтому многие режиссеры делают из живых актеров марионеток. Надо сказать, что это им удается. Еще и потому, что сами актеры не ощущают себя творцами, способными если не вызвать вдохновение у режиссера, то во многом питать его своим творческим порывом. Их отучили быть творцами. Уже давно их называют *исполнителями*. Актер – творец, актер творящий, актер – художник способен дать режиссеру мощный импульс к творчеству и многое изменить в первоначальном замысле режиссера, уточняя его, делая острее, глубже, но это только режиссеру, который понимает, ценит и знает природу актерского творчества. Для режиссера, озабоченного прежде всего своим, как это сегодня называют, *собственным высказыванием*, своей личностью, которая, видите ли, должна затмить личность автора (неважно, какой это будет автор – Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, Дж. Голсуорси, А. Н. Арбузов или начинающий робкий драматург), для такого режиссера творящий и живой актер – гибельное дело. Режиссеру, способному *затмить автора*, очень трудно быть на уровне с талантливым и умным, образованным (понятно, что такое сочетание встречается все реже и реже) актером – надо быть умнее и талантливее актера. Вот такой поединок, из которого могут родиться невиданные интересные вещи. Нет, это очень трудоемкий, ответственный – и опасный, повторяем – процесс, гораздо важнее превратить актера в *знак*. На радость семиотике, семиологии.

Вот младший начинающий режиссер, он же директор театра, *интендант* (кажется, и сегодня такое звание носят руководители театров в Германии), страдает от неурядицы в театре, ему нужны актеры-творцы, труппа единая в художественном и идейном отношении, актерский ансамбль, художники, а не собрание самовлюбленных, пусть даже и в отдельности, талантливых людей. Вот так – 200 лет прошло с момента публикации этих двух прелестных новелл Гофмана, а воз и ныне там. Если там – это еще полбеда, а вот не поехал ли он в обратном направлении – вот беда.

Оба героя новелл Гофмана, и старый, и молодой, не подозревали еще тогда ни о какой методологии актерского творчества, то есть о собственно театральной методологии – она и есть прежде всего методология актерского творчества, а позже – как вытекающего из нее, и режиссерского. Но мы уже почти как сто лет обладаем колоссальным богатством – методологией русского театра, которая стала уже без преувеличения всемирным достоянием,

а не только великим достоянием нашей отечественной многонациональной культуры.

И что мы с этим наследством сделали? И что с ним продолжаем делать? Мы часто о нем говорим? Изучаем ли его? Судя по выходящей специальной литературе, да. Но тогда почему растет количество спектаклей, в которых бросается в глаза абсолютное незнание основных принципов методологии, как в сценическом существовании актеров, так и в режиссерской работе, прежде всего в работе режиссера с актером. Спектакли довольно часто представляют собой некую разной степени занимательности иллюстрацию режиссерской концепции, или того, что кажется режиссеру таковой, это бывает так часто, что становится – стало уже – признаком беды. Или *методология* давно уже фигура умолчания? По *умолчанию* она существует, вот и воспитываем – нет, правильнее будет сказать – готовим актеров и режиссеров, разумеется, как будто бы на основе методологии. Но времена изменились, знаете ли, нужны новые формы и новый подход к этой самой методологии. На практике это новый подход зачастую означает не что иное, как полный отказ от основных методологических принципов русского театра. Отказ пока еще не громко высказанный, отказ пока еще камуфлированный, но очень скоро методология может оказаться в полном забвении. Она так обросла плотным слоем ракушек всевозможных новейших методов или методов, которые считают новейшими, что скоро нельзя будет различить, где же корпус корабля, некогда ставшего флагманом мирового театра. Кто преподает по К. С. Станиславскому, кто по М. А. Чехову, кто «биомеханику» по Вс. Э. Мейерхольду, кто по Е. Гротовскому, кто по Н. В. Демидову, кто увлеченно доказывает преимущества «имитации» перед всеми другими способами обучения актерскому искусству, кто утверждает, что Станиславский все взял от йоги, только вот об этом раньше нельзя было говорить, а вот теперь, наконец... Во всем этом не было бы ничего плохого (ну разве что смущает некоторый неуловимый, впрочем, довольно милый оттенок сумасшествия), но плохо то, что на изучение собственно методологии времени нет, как, кстати, нет и охоты ею заниматься. А зачем? Она ведь устарела давным-давно и относительно недавно тихо скончалась, мы ее похоронили, мы ей почтительно поклонились, а может, и не почтительно, а в *карамазовском*, так сказать, духе поклонились, и с *энтузиазмом* занялись поисками нового, которое, конечно, скоро-скоро докажет свои преимущества. Произошел казус: похоронить-то похоронили, да вот нового-то и не нашли, а старое – крепко из ума вышибли. Вот в таком межеумочном состоянии и пребываем. Как у А. Н. Островского: «А и к умным не причтешь, так, полудурье»¹.

Методология абсолютно живая вещь и не способна просто по природе своей впасть в застой – она очень чутка к изменяющемуся времени и уже сколько раз доказывала свою жизнеспособность и готовность к развитию в самые разные эпохи. Она в развитии-то и существует, в каких-то своих ипостасях, разумеется, меняясь,

¹ Островский А. Н. Не было ни гроша да вдруг алтын // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Искусство, 1974. Т. 3. С. 395.

приноравливаясь вполне органично к требованиям времени и эпохи. Но есть в ней вещи, незыблемые во все времена: прежде всего это великолепно разработанная система *выращивания роли*, система, овладевая которой, актер, не теряя себя, не отторгая собственную индивидуальность, а напротив – основываясь на них, ничего не изображая и никого не имитируя, приходит в конце концов к созданию на сцене полноценного сценического характера, к тому, что в методологии называется *перевоплощением*. А ведь именно это перевоплощение на основе *переживания*, лучше сказать – *проживания* роли во всей ее полноте, со всеми нюансами, видимыми и невидимыми, и является главной целью актерского искусства. И только когда эта цель достигнута, задача выполнена, можно говорить о *жизни человеческого духа* на сцене. Актер, владеющий методологией, способен перевоплотиться в другого человека, *создать его образ на сцене*, он становится творцом, которому подвластны все тайны сценического бытия образа. Да, он становится подлинным творцом, а не только послушным исполнителем воли режиссера, который, к несчастью для сегодняшнего театра, не знает этого пути к образу, часто требуя от актера прямого изображения, говоря языком методологии, – *натаскивает актера на результат*. Причем бывает, что делает это из самых лучших побуждений – просто он не знает методологии. Или то, что он считает методологией, на самом деле таковой не является. Да, это проблема *обучения*, проблема *воспитания*.

Не надо скрывать тот факт, что в педагогику часто приходят люди, совершенно неспособные к этому. Быть знаменитым, известным, пользоваться успехом вовсе не означает еще и наличия способностей к педагогической работе. Быть успешным в своей профессии, уметь самому, совсем неравнозначно еще призванию быть педагогом. Преподает не тот, кто умеет, а тот, кто *знает*. Это ни для кого необидное разграничение. Конечно, бывает и так, что в одном лице совмещаются эти способности, тогда слава Богу! Но бывает очень редко, это завидные исключения, только подтверждающие факты. Это, резко говоря, проблема школы, которая пошла на поводу современной театральной моды на внешнюю занимательность и иронический эпатаж, которым часто и гроша цены нет.

У Г. Х. Андерсена в прелестной сказке штопальная игла валяется в грязной канаве и вдруг рядом с ней падает бутылочный осколок, сверкая всеми бутылочными гранями. Восхищенная штопальная игла спрашивает его, она смущена и жеманится: «*Вы, должно быть, бриллиант?*» На что бутылочный осколок скромно отвечает: «*Да, нечто в этом роде*»². Ну отдадим должное скромности бутылочного осколка. Так вот это *нечто в этом роде* и есть беда современного театра и, конечно, педагогики, идущей на поводу у крепко сбитой, сплоченной

компании *бутылочных осколков*, сверкающих желто-зелеными гранями, не думающих даже отрицать, что они и есть самые настоящие бриллианты. Да, увы, это проблема театральной педагогики – она сдала позиции под исключительно сильным напором современной театральной моды на внешне порою весьма изощренный, а внутренне почти

2 Андерсен Г. Х. Штопальная игла // Андерсен Г. Х. Сказки, рассказанные детям; Новые сказки. М.: Наука, 1983. С. 219.

всегда абсолютно пустой театральный дизайн. Этому сценическому дизайну и сценическим дизайнерам, не поворачивается язык назвать их старым, добрым привычным словом – *режиссер*, неинтересен живой человек, они вообще не дают человеку права на глубокую интересную уникальную человеческую жизнь на сцене. Они мало верят в глубину и космическую необъятность самой человеческой души, сложной, как атом, души, в которой соседствуют, в которой исходят друг из друга бесконечный максимум и бесконечный минимум. И в жизни, и тем более на сцене человек для них всего лишь функция. И эта функция делает вид, что она любит, ненавидит, страдает, познает, потому что функция по-настоящему ничего человеческого чувствовать не может, она способна только имитировать. Она – тень. И эта функция, заполнившая нашу сцену, экран, эстрадные подиумы, составляющая самую суть так называемого шоу-бизнеса, она ужасно шумная, настойчивая, чтобы не сказать настырная, требует к себе внимания и утверждает, что она-то и есть настоящее и современное, в отличие от давно устаревшего и ненужного, вроде жизни человеческой души, которая была так интересна и важна русской культуре, всяким ее представителям вроде Толстого, Чайковского, Чехова, Крамского и прочих, давно и безнадежно канувших в Лету вместе с Астафьевым, Пластовым, Шостаковичем, Свиридовым и другими.

Для Станиславского и Немировича-Данченко и для их эпохи, которая совсем не закончилась с их уходом из жизни, было важно исследовать человеческую душу и показать ее самые сокровенные движения в сценическом действии. При этом глубина исследования определяла форму спектакля. Такая вот *теория отдачи* – как выстрел из ружья дает отдачу в плечо, так и выстрел в глубину пьесы непременно дает свою отдачу – художественную форму спектакля всегда неожиданную. Для этого Художественный театр ставил «Анну Каренину». А для чего сейчас написан, играется и навязчиво и безвкусно рекламируется современный мюзикл «Анна Каренина»? Что исследуют его создатели? Они вам ответят – да, вот и мы исследуем и создаем на сцене жизнь человеческой души, просто вы не понимаете ничего в современном искусстве, в его приемах. Мы бы сказали – ухватках. Но для того чтобы понять всю ничтожность этой музыки, по сравнению с прозой Толстого (заметьте, мы не говорим – *романом*, мы говорим – *с прозой Толстого*), не надо быть семи пядей во лбу. Когда Чайковский писал «Евгения Онегина» и «Пиковую даму», в этом не было колоссального снижения первоисточника, ибо музыкальная драматургия произведений Чайковского была этому первоисточнику равной. Прокофьев в своей музыке нашел полную адекватность прозе Толстого, что представляется уже просто чудом, особенно это чудо является во всех так называемых *мирных сценах*. Такое резкое снижение планки отечественного искусства смущает и огорчает. При таком уровне понимания творческих задач, при котором возможна такая музыкальная драматургия, вернее – ее отсутствие, актерское искусство высыхает, вот при этом актер и становится функцией. Очень трудно написать живого человека, как это делали, например, Вампилов, Володин, но бесконечно

трудно создать на сцене живые образы их персонажей – это требует определенной суммы знаний и навыков методологии. Гораздо легче быть функцией – но это смерть актерского искусства.

Гибель искусства актера мы сегодня и наблюдаем, об этом надо сказать громко и честно. Бог с ним с этим мюзиклом по роману Толстого – по нему много снимают и плохих фильмов, но такого рода опошление великих вещей происходит повсеместно. И это колоссально снижает художественный вкус публики. Раньше мы привыкли думать, что публику надо поднимать на высоту автора, при этом, конечно, и самим всеми силами и знаниями методологии стремиться к автору подтянуться. Сейчас все наоборот – вкусы большинства, сформированные третьесортным поп-артом (а другого нет и быть не может, эта *осетрина* всегда второй свежести), формируют требование к современному искусству, и оно отвечает на эти требования и опускается все ниже и ниже. И вот уже сами художники, охотно идущие на поводу этих вкусов, становятся даже не ремесленниками в понимании этого слова Станиславским. В бессмертной пьесе Маяковского «Баня» чиновник говорит режиссеру: «Сделайте нам красиво». Ну, вот сделали. «Красава!» – восклицает современный зритель. От *красав* всевозможных в глазах рябит и тоска на сердце. А что такое режиссура в старом, как мы уже сказали, добром значении этого слова? *Режиссура – это пластика души*. Этим занимается режиссура. Нечего говорить, как это трудно, ответственно и неблагодарно – сил уходит много, а результата не всегда приходится ожидать. Но в театре самое главное и самое ценное – это *процесс*. Завершенного спектакля в принципе не бывает – это нонсенс, как черный красный цвет. Это совсем не означает, что само театральное производство не подразумевает итог, результат – собственно, готовый спектакль. Однако как тут понимать слово «готовый» – ведь это не значит, что в спектакле с выходом его на публику и с его эксплуатацией прекращается внутренняя жизнь, которая и делает каждый спектакль непохожим на другой. И поэтому публика много раз может ходить на один и тот же спектакль, потому что каждый раз она видит новое в нем. Он – живой. Тут как в прекрасных «Метаморфозах» Н. Заболоцкого:

*Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь,
На самом деле то, что называют мной, –
Не я один. Нас много. Я – живой <...>
Как все меняется! Что было раньше птицей,
Теперь лежит написанной страницей... [«Бессмертие»]*³.

³ Заболоцкий Н. А. Бессмертие // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. М.: ОГИ, 2014. С. 230.

Так же, как в методологии тщательно разработана система *выращивания роли*, разработана в ней и система *сотворения спектакля*: потому сотворения, что создание спектакля – это взаимодействие двух равных художников: актера и режиссера. Они *творя* спектакль,

и в процессе этого сотворчества рождается неожиданная художественная форма. Она всегда неожиданная, не запрограммированная заранее. Это не значит, что режиссер *не видит* будущий спектакль до начала репетиций, это значит, что его видение корректируется репетиционной работой, ибо очень много нового и неожиданного привносит свободный, незакрепощенный актер в процесс работы над спектаклем. Актер, чувствуя себя создателем спектакля наравне с режиссером. Режиссер не кроит жизнь актера на сцене по своим заготовленным и, как ему кажется, точно выверенным лекалам, которые тому, может быть, совсем не подходят, как часто они не подходят и к пьесе, потому что и пьесу можно по-настоящему раскрыть только вместе с актером. Любое кажущееся знание пьесы на самом деле всегда только примерный взгляд – подлинное ее понимание и открытие в ней глубин, невидимых невооруженным глазом, – это дело совместной работы актера и режиссера в ее *действенном анализе*. Как часто даже очень хорошие актеры бывают беспомощными без толкового режиссера, так и режиссер зачастую оказывается в ловушке, в тупике собственных иллюзий, если он не проверит свой замысел и художественное видение актерским действием. Но для этого ему нужен не послушный исполнитель его замысла, а воспитанный актер – художник. Быть художником не означает обязательно быть гением или высокоодаренным актером, надо еще и еще раз понять ту истину, которая заключается в том, что *методология дает возможность стать художником каждому актеру*. Именно в этом ее смысл, ради этого вели свою архитрудную работу К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, Вс. Э. Мейерхольд, А. Д. Попов, Б. В. Зон, М. О. Кнебель, А. М. Лобанов, Г. А. Товстоногов, А. А. Гончаров и другие великие наши учителя в театральном искусстве. *Метод действенного анализа*, такое название дала методу М. О. Кнебель, – величайшее открытие Станиславского последних его лет, этот метод работы над ролью и спектаклем стал основой режиссерской методологии и педагогики современного театра.

Говорят, сегодня времена другие, другая эстетика. Эстетика (или то, что так легко называют эстетикой) здесь ни при чем. Эстетика – наука об идейном, даже идеологическом значении искусства в жизни человека и общества, в этом смысле она ответвление философии, и именно как наука имеет свои незыблемые постулаты. Наука *не меняется*, она *развивается* через бесконечное уточнение найденных фактов благодаря бесконечному накоплению самих этих научных фактов, в постоянном их осмыслении, позволяющем делать и некоторые прогнозы. Тут все-таки есть некоторая разница с тем, что мы обычно подразумеваем под эстетикой.

Ненадолго оставим науку в покое. Поговорим об эстетическом в нашей жизни, об эстетике нашей жизни – и сразу скажем о том, что она ну просто очень эстетична бывает, особенно во время зимних и весенних праздников. Это эстетика украшения, эстетика Наташи из «Трёх сестер», та все цветы хотела насадить вместо скучной еловой аллеи. Очень часто украшение того, что украшать совсем бы и не следовало. Когда парикмахерская захочет быть эстетичной, она называет себя салоном красоты, а в нем уже работают

не парикмахеры, а визажисты. Визажист – это серьезно, это, знаете ли, не ремесленник, а артист. Охотно с вами соглашусь. Любой человек, отлично исполняющий свое дело, – артист, об этом еще Ханума говорила: «Хороший сапожник – поэт, артист! А плохой? А плохой – сапожник!»⁴ Незабываемый спектакль Г. А. Товстоногова и забываемая в нем роль Л. И. Макаровой! Тут дело в том, что парикмахер может быть артистом, но совсем не потому, что он зовется визажистом.

Эта эстетика в обиходном, так сказать, значении этого слова, эстетика визажистов, сплошь и рядом просто-напросто означает некую доминирующую в обществе гамму вкусов – часто эта гамма не прекрасна, а безобразна. Вот наука эстетика и должна была бы разобраться с этой системой вкусов, довлеющих эпохе и времени. Вот эти вкусы *меняются*. Редко планка поднимается – все чаще она опускается. Такое «эстетическое» многообразие нашего времени может радовать только очень недалеких людей, ибо оно не имеет никакого отношения к подлинным художественным открытиям эпохи – где же они сейчас, хотелось бы знать. Да, по правде говоря, многообразие мнимое; это некое *однообразие разнообразия*, вот что оно такое. Открытия, конечно, недостижимы, как горные вершины, которые, как известно, «спят во тьме ночной», но именно они должны были бы создавать эстетический фон эпохи, ее *основную интонацию*. И если есть эта основная эстетическая интонация эпохи, то становятся вполне терпимыми и отклонения от нее – в конце концов чего только не увидишь и не услышишь в закоулках времени. А в них много чего произрастает и бывает, *и еще как бывает*, что появляются на свет вещи очень сильные и становятся тоже вершинами. И они, эти вещи, могут поменять то, что называют в обиходе эстетикой времени. Но этот процесс должен быть органическим, он возможен только при наличии неких ведущих, применяя пушкинское слово, которое так нравилось Цветаевой, – *вожатых*.

Океан пошлости в искусстве вообще и в театре в частности – вполне естественная вещь. Но должны быть некоторые дамбы, чтобы этот океан окончательно не затопил все пространство нашей жизни. Особенностью нашего времени является поразительная равномерность распределения пошлости в нашей художественной жизни. Часто это пошлость хорошо сделанных вещей, от этого она еще более опасна. Произведение искусства сейчас – продукт. Оно – изделие. Спрос определяет, какие изделия приносят больше дохода. Разумеется, изделия массового производства, во-первых, и одноразового – во-вторых. Не стоит упрекать автора в пессимизме, тут не в пессимизме и не в оптимизме дело – дело в подмене ценностей, что произошло за пару-тройку десятилетий, произошло незаметно, но с нашего попустительства. Методология имеет к эстетике такое же отношение, как система кровотока к физиологии, обращение к фасону шляпы. Если мы окончательно разрушим нашу методологию, шляпы самого разного фасона станут носить зомби.

Станиславскому и Немировичу-Данченко было труднее, чем нам, когда они создавали свое великое дело,

4 Цагарели А. А. Ханума.
URL: <https://refdb.ru/look/2943736-pall.html>.

перевернувшее весь театр – и российский, и мировой. Труднее – у них методологии не было, они ее всю жизнь создавали и оставили нам. Мы получили ее из рук прямых учеников Станиславского и Немировича-Данченко. Мы эту методологию получили, и что же произошло: что она сегодня... не работает. В значительной степени тут мы сталкиваемся с вопросом о мировоззрении. Идею, как мы бы сказали раньше, в былые, ныне баснословные года, когда оба эти слова – «мировоззрение» и «идейность» вызывали озноб неприязни. Да, тогда было одно мировоззрение на всех, оно растекалось, как жидкий латекс, проникая во все щели искусства, называлось оно марксистско-ленинским; идейность означала верность идеалам коммунизма. И вот, несмотря на весь этот партийный латекс, застывавший на теле искусства и очень мешавший свободному движению членов художественного, впрочем, и научного, сообщества, были созданы великие театральные произведения и великая театральная школа.

Как известно, у русского человека со свободой отношения своеобразные, он со свободой заигрывает, но и побаивается ее, а потому пользоваться ею не умеет, чувствует себя, как сейчас говорят, некомфортно. Радостно сбросив с корабля истории марксизм-ленинизм и запретив даже упоминание словечка «идейность», отвергнув само понятие *мировоззрения*, обретя полную свободу высказывания – свободу, не ограниченную ничем, кроме денег, – возник огромный подводный камень: наконец-то мы поняли, что *гений – это товар, который оценивается деньгами*, с этого момента художник не смог ничего сказать времени и эпохе. Он оказался им мелковат. Между тем мировоззрение, если угодно – мирозерцание, это огромного значения вещь и в методологии Станиславского и Немировича-Данченко, Вахтангова и Мейерхольда, и их великих учеников, оно, это мировоззрение, имеет огромное значение. Так устроена методология – в ней любой элемент связан со сверхзадачей и вне сверхзадачи он неполноценен. Станиславский вообще утверждал, что сверхзадача – всё, что в его системе нет ничего, кроме сверхзадачи. Но он говорил и о том, что сверхзадача – это не выбранная раз и навсегда программа, это не только умственное целеполагание, не только умственная идея, к которой как бы привязывается спектакль, что сверхзадача формируется не до начала работы над спектаклем, а именно во время работы над ним. За этот период с ней происходят разного рода изменения, она как бы выковывается на накопительные, она – живая.

Наличие подлинной сверхзадачи – это и есть один из признаков наличия мировоззрения у художника. Можно сказать, что сверхзадача в известной степени и есть мировоззрение. В этом и сила методологии. Когда-то, при советской власти нас всех обязывали иметь мировоззрение, нам его навязывали – не будем сейчас распространяться на тему, хорошо оно или плохо, научно или ненаучно, на наш взгляд – оно еще пригодится, скажем только, что его как бы исповедовали все. Разумеется, чисто внешне. Внутри себя находили или, что было гораздо чаще, не находили какие-то свои личные представления о мире и человеке, о времени и эпохе. Маргинально жили и,

конечно, паслись в маргинальных философских полях, а травка на этих полях росла разнообразная, и щипали ее всю – без разбора, не боясь отравиться, – и травились. Но надо сказать, что вообще далеко не каждый мог и может вообще обладать мировоззрением. Ведь оно не просто личный взгляд из окошка на современность, не просто личное приязненное или неприязненное отношение к времени, не просто личные фантазии на тему времени и эпохи. Это у поэта лирический герой кричит «сквозь фортку детворе: / Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?».

Надо сказать, что лирический герой Б. Л. Пастернака, как и сам поэт, тут, конечно, большого зазора нет между автором и его лирическим героем, обладал самым настоящим мировоззрением, именно оно позволяло ему так непринужденно измерять короткую человеческую жизнь – *тысячелетиями*. Вот о таком мировоззрении в связи с проблемой методологии или ее отсутствием, считайте как хотите, мы и говорим. Оно позволяет *покурить с Дж. Г. Байроном* и *выпить с Эдгаром По*. Согласитесь, чтобы вступить с такими гениями в непринужденные дружеские отношения, нужно обладать воззрением на мир и оригинальным, и мощным, и всеохватным с точки зрения пространства и времени. Как его обозначить, как его назвать – это уже не дело художника, главное, его иметь. А в аптеке его не купишь – и с дипломом вместе не выдают. Оно воспитывается самим художником – или не воспитывается, что, увы, случается гораздо чаще, чем хотелось бы. Оно – результат работы художника, в нашем случае актера и режиссера, над собой. Если не ошибаюсь, именно так называется великая книга Станиславского – «Работа актёра над собой», или там речь идет только об упражнениях и тренинге, а о мировоззрении – нет? Воспитание души – первая и самая важная проблема педагогики, потом собственно предмет. Это великое счастье и, конечно, тяжелый труд, что в системе Станиславского, в нашей методологии все это совмещено и не может быть оторвано одно от другого. Можно, и то условно говоря, поставить мост через поток без мировоззрения, но роль сыграть по-настоящему, спектакль поставить невозможно.

Учение Станиславского и Немировича-Данченко не просто и не только театральное учение, это учение *мировоззренческое*. В этом смысле оно крепкими нитями связано с великой русской культурой. Виртуозная разработка внутренней жизни человека пришло к ней из великой русской литературы, надо было создать на сцене такую же полноценную объемную полнокровную жизнь человека, со всеми ее подробностями, внутренними коллизиями, душевными перепадами, вторыми планами, внутренними монологами и прочими присущими русской классике вещами. Конечно, они отлично знали и культуру западную, но уж позвольте и о русской культуре сказать два добрых слова. А то сегодня ей, видите ли, отказывают в оригинальности, все, дескать, с запада скопировали. Они, оба гения нашей культуры, сделали это: разработали методологию нашего театра, которая великолепно работает в любых – подчеркиваю, любых – театральных формах, их ученики и соратники продолжили их великое дело.

Собственно говоря, вот и все *пролегомены*, к чему они – трудно сказать.

Несколько слов о названии статьи.

В начале XIV века *Мартин Лютер* прибил к дверям церкви в виттенбергской крепости свои 95 тезисов. С этого момента в Европе началась Реформация. Приверженцы этого течения исходили из того, что католическая церковь скрывает подлинное *святое писание* от народа, что его надо переводить на национальные языки, именно для того, чтобы массы людей смогли услышать это святое писание на родном языке, а стало быть – лучше понять его. И что не надо больше посредников между Богом и человеком, читая и изучая святое писание, человек сам разберется в своих отношениях с Богом. «Писание» по-латыни будет *testament*. На латинском языке «за», «для», «ради» будет *pro*. Всех тех, кто выступал за *писание*, то есть *pro testamentum*, стали называть протестантами.

Так что *протестовать* на самом деле – значит, выступать не *против* чего-то, а выступать за что-то.

У нашего театра есть свое писание, вот мы и решили сказать несколько слов за наше писание. Так сказать – *pro testamentum*.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бармак Александр Александрович – кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера музыкального театра Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: director@gitis.net

ORCID: 0000-0002-4574-6311

ABOUT THE AUTHOR

Aleksander Barmak – Cand. Sc. in Art Studies, Professor at the Department of Actor's Skills of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: director@gitis.net

ORCID: 0000-0002-4574-6311

Статья поступила в редакцию: 02.08.2021

Отредактирована: 21.11.2021

Принята к публикации: 21.12.2021

Received: 02.08.2021

Revised: 21.11.2021

Accepted: 21.12.2021

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Бармак А. А. Pro Testamentum. О методологии искусства актера и режиссера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 194–207.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-194-207

FOR CITATION

Barmak A. A. Pro Testamentum. On methodology of acting and directing mastership. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 2, pp. 194–207.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-2-194-207

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

Руководитель издательства ГИТИС *Н. Разевиг*
Литературный редактор *А. Наумко*
Редактор перевода *В. Федорова*
Корректор *С. Выгузова*
Оригинал-макет *Е. Бородин*
Верстка *Б. Зипунов*
Дизайн обложки *А. Зекеева*

Адрес редакции и издателя

Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Издательство ГИТИС
Тел.: +7 (495) 137–69–31 (доб. 132, 169),
e-mail: kniga2@gitis.net

Адрес распространителя

Объединенный каталог «Пресса России» – индекс № 41238
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)
www.palt.ru
Издательский дом «Экономическая газета»
124319, Москва, ул. Черняховского, д. 16
Тел.: (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 21.06.2022. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п. л. 13. Тираж 250 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5

